

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

Editor responsável

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Editores associados

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Adalberto Luis Vicente



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

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

IDENTIDADES: O EU E O
OUTRO NA LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.42	p.1-326	jan./jun. 2016
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evandro 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)
Raul Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini 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
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Alexandre Bonafim Felizardo (UEG)
Alexandre de Melo Andrade (UFS)
Ana Cláudia da Silva (UnB)
Carolina Ribeiro Serra (UFRJ)
Cristiane Passafaro Guzzi (UNESP)
Elizabeth Santos Rocha (UNESP)
Gloria Carneiro do Amaral (USP/Mackenzie)
Karin Volobuef (UNESP)
Lucia Teixeira (UFF)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP)
Márcio Roberto do Prado (UEM)
Márcio Scheel (UNESP)
Maria de Lourdes Faria dos Santos Paniago (UFG)
Maria Lucia Outeiro Fernandes (UNESP)
Marie Helene Catherine Torres (UFSC)
Neiva Ferreira Pinto (UFJF)
Renata Marchezan (UNESP)
Renata Soares Junqueira (UNESP)
Silvia Helena Talarolli de Almeida Leite (UNESP)
Sonia Pascolati (UEL)
Tania Mara Antonietti Lopes (UNESP)
Wilton José Marques (USFCAr)

Normalização

Renata Acácio Rocha

Revisão do português

Cristiane Passafaro Guzzi

Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskevicius

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990). – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts
(Ulrichsweb : <https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/ EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature (De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Maria das Graças Gomes Villa da Silva e Adalberto Luis Vicente 9

IDENTIDADES: O EU E O OUTRO NA LITERATURA

IDENTITIES: THE I AND THE OTHER IN LITERATURE

■ Identidade(s): entre peles e escamas

Identity(s): between skins and flakes

Aguinaldo José Gonçalves 15

■ Discutindo uma autobiografia contemporânea possível

Discussing a possible contemporary autobiography

Tiago Monteiro Velasco 31

■ Das inversões e das reedições dos papéis de gênero em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector

The inversions and reissues of gender roles in Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, by Clarice Lispector

Ana Maria Agra Guimarães 51

■ Ritual, identidade e metamorfose: os ritos de margem em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*

Rites, identify and metamorphosis: the rites of margin in Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres

Rodrigo Felipe Veloso e Teresinha Vânia Zimbrão da Silva 65

■ Quando adivinhar é ser: o intercâmbio eu-outro-outro-eu na escrita de Clarice Lispector

When to guess is to be: the interchange i-other-other-i in Clarice Lispector's writing

Marília Gabriela Malavolta 81

- A (des)pretensa arte de escrever cartas: Caio Fernando Abreu e a escrita de si
The (un)intentional art of writing letters: Caio Fernando Abreu and the writing of the self
André Luiz Alselmi..... 93

- A musa desdobrada: trajetórias do eu ao outro na obra de Adalgisa Nery
The unfolded muse: paths from the self to the other in the works of Adalgisa Nery
Marcelo Santos 111

- O duplo e o insólito na representação da personagem do conto “A mão perdida na caixa do correio”
The double and the unusual in character’s representation in the short story “A mão perdida na caixa do correio”
Antonia Marly Moura da Silva e Francisco Edson Gonçalves Leite 127

- Polifonia e dialogismo em *Caderno de um ausente*: as fronteiras do eu e do outro
Polyphony and dialogism in Caderno de um ausente: boundaries between self and other
Milena Karine de Souza Wanderley e Kelcilene Grácia-Rodrigues....145

- O problema da personagem: as identidades e o *ser-no-mundo* em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto
The problem of the character: identities and the being-in-the-world in A river called time, by Mia Couto
Ilse Maria da Rosa Vivian e Maria Thereza Veloso 165

- A “aprendizagem da agonia” como experiência do mundo contemporâneo em *Os cus de Judas*
“The learning of agony” as an experience of the contemporary world in Os cus de Judas
Ana Paula Silva e Angelo Adriano Faria de Assis 181

- “George”: a errância em busca da liberdade
“George”: the wandering to liberty
Renata Quintella de Oliveira..... 195

- Ishiguro's *When We Were Orphans*: from the modern realistic shelter to floating shatters
When We Were Orphans de Ishiguro: do refúgio realista moderno a estilhaçamentos flutuantes
Silvia Mara Tellini 205

- A construção da identidade do autor em J. M. Coetzee e Enrique Vila-Matas
The construction of the author identity in J. M. Coetzee and Enrique Vila-Matas
Pauliane Amaral 223

- Maryse Condé e Tituba Indien: feiticeiras do imaginário
Maryse Condé and Tituba Indien: wiches of the imaginary
Irene de Paula 237

- The construction of the self under the light of the other in Edgar Allan Poe's "The fall of the House Of Usher"
A construção do indivíduo à luz do outro em "A queda da Casa de Usher", de Edgar Allan Poe
Luiz Carlos Moreira da Rocha 255

- A representação dos celtas na cultura letrada vitoriana
The representation of Celts in Victorian lettered culture
Raimundo Sousa 271

VARIA

- Cinema tropicalista ou as diversas conjecturas em torno do filme *Macunaíma*
Tropicalist cinema or the several hypothesis about Macunaíma
Meire Oliveira Silva 289

RESENHAS / REVIEWS

- A revelação de um épico da Amazônia
Olivia Barros de Freitas 311

ÍNDICE DE ASSUNTOS.....	313
<i>SUBJECT INDEX</i>	315
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>.....	317
ÍNDICE DE RESENHAS / <i>REVIEWS INDEX</i>.....	319

APRESENTAÇÃO

O presente volume da revista *Itinerários* é dedicado ao tema “Identidades: o eu e outro na literatura”. A questão da identidade, ou melhor, das identidades, apresenta-se sempre como proteiforme e manifesta-se a partir da experiência do mundo e do outro. Como o leitor poderá verificar pelos artigos deste número, a literatura contemporânea, mas não apenas esta, problematiza de modo dramático aquele que fala no texto, revelando a complexa rede de relações e oposições que as vozes textuais põem em movimento. Por isso mesmo, do ponto de vista crítico, o tema mobiliza várias áreas do conhecimento que vão da linguística à sociologia, passando pela psicanálise e pelas diversas correntes dos estudos literários e culturais. O interesse do volume está justamente no fato de que constitui uma amostra significativa do interesse atual pelo tema e das tendências teóricas e críticas por meio das quais os estudos literários buscam focalizar tema tão desafiador.

O primeiro artigo, intitulado “Identidade(s): entre peles e escamas”, de Aguinaldo José Gonçalves, analisa um fragmento de *Dom Casmurro*, um poema sem título de Fernando Pessoa (“Quando olho para mim não me percebo”) e uma passagem de *A prisioneira*, de Marcel Proust, embasando as reflexões em dois psicanalistas, Sigmund Freud e Jacques Lacan, e no pensamento filosófico de Hanna Arendt. Em sua conclusão, o autor lembra que uma das funções da literatura “[...] é conscientizar o ser humano de que ele não é um ser acabado. Trata-se de um *construto* plausível de movimento, de alterações e de rearranjos.”

O segundo artigo, “Discutindo uma autobiografia contemporânea possível”, assinado por Tiago Monteiro Velasco, defende a hipótese de que “[...] a autoficção, entendida como *performance*, é um processo de construção de um eu que se dá no ato da escrita. Como lembra o autor, “a autobiografia contemporânea, inserida em um contexto de identidades flexíveis e pouco rígidas, não busca a representação de uma identidade fixa, pelo contrário, expõe a construção de uma identidade múltipla sem a pretensão de totalizar um eu autobiográfico”.

Os três artigos seguintes têm como objeto de reflexão a obra de Clarice Lispector, o que demonstra o quanto a escritora brasileira é capaz de mobilizar o olhar crítico quando se trata do tema das identidades e suas construções. Em “Das inversões e das reedições dos papéis de gênero em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector”, Ana Maria Agra Guimarães, discute a relação de aprendizagem entre mestre (Ulisses) e discípula (Lóri) no romance em foco, demonstrando que a identidade das personagens se forma em uma relação intersubjetiva, pela qual perpassa a questão do gênero. Tendo como objeto de estudo o mesmo livro de Clarice Lispector, o quarto artigo, “Ritual, identidade e

metamorfose: os ritos de margem em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*”, de autoria de Rodrigo Felipe Veloso e Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, analisa os ritos de passagem no romance para avaliar de que maneira, para Lóri, “[...] agregar-se ao outro e conhecer o seu mundo é começar uma viagem em direção ao interior de si mesma [...] a fim de encontrar no outro a resposta a sua própria existência.” Fechando esse ciclo de artigos sobre Clarice Lispector, o ensaio “Quando adivinhar é ser: o intercâmbio eu-outro-outro-eu na escrita de Clarice Lispector”, de Marília Gabriela Malavolta, serve-se, sobretudo, de passagens de crônicas (uma delas inédita) e de entrevistas, para mostrar que “Na obra de Clarice Lispector, o jogo de identidades processado entre autora, narradores e personagens atende aos apelos de uma força intuitiva com a qual tal jogo metaforiza um intenso processo de conhecimento, ou compreensão, e de criação.”

A correspondência de Caio Fernando Abreu é o objeto de análise do artigo “A (des)pretensa arte de escrever cartas: Caio Fernando Abreu e a escrita de si”, de autoria de André Luiz Alselmi. Servindo-se do pensamento de Freud e Lacan, o autor do artigo demonstra que nas cartas do autor há um constante processo de construção da identidade que reclama a assinatura e o assentimento do outro.

No artigo seguinte, “A musa desdobrada: trajetórias do eu ao outro na obra de Adalgisa Nery”, de autoria de Marcelo Santos, a voz poética da escritora brasileira é analisada para verificar “[...] os trânsitos instáveis e complexos entre o eu – a construção de uma voz poética própria – e o outro – encarnado no exterior, no mundo, ou na figuração do corpo como matéria alheia ao espírito.” Ainda dentro do contexto da literatura brasileira moderna e contemporânea, o conto “A mão perdida na caixa do correio”, de Ignácio de Loyola Brandão, é analisado por Antonia Marly Moura da Silva e Francisco Edson Gonçalves Leite no artigo “O duplo e o insólito na representação da personagem do conto ‘A mão perdida na caixa do correio’”. Segundo os autores, o mito do duplo é reatualizado no conto a fim de tornar possível a discussão da “[...] crise identitária vivenciada pelo homem moderno, segundo a qual o ser duplicado é signo de um eu esfacelado e fragmentado.” O artigo seguinte, “Polifonia e dialogismo em *Caderno de um ausente*: as fronteiras do eu e do outro”, de autoria de Milena Karine de Souza Wanderley e Kelcilene Grácia-Rodrigues, traz para o debate da relação entre o eu e o outro na literatura a perspectiva do pensamento de Mikhail Bakhtin. Tendo como objeto de análise o romance *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza, o trabalho busca mostrar que as fronteiras entre o eu e o outro é “esteticamente arquitetada e diluída” no romance.

Os três artigos seguintes deslocam o foco crítico para outras literaturas de expressão portuguesa. O primeiro deles, assinado por Ilse Maria da Rosa Vivian e Maria Thereza Veloso, intitulado “O problema da personagem: as identidades e o ser-no-mundo em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto”, analisa o romance do autor moçambicano por meio do cruzamento temático entre personagem, identidades e memória. No texto de Couto, segundo as autoras, “[...]”

devido às condições históricas, sociais e culturais, observa-se a incidência de temas que problematizam, hoje de forma mais aguda que em outros espaços literários, a formulação das identidades.” O artigo seguinte, “A ‘aprendizagem da agonia’ como experiência do mundo contemporâneo em *Os cus de Judas*”, de Ana Paula Silva e Angelo Adriano Faria de Assis, trata da reconfiguração da identidade nacional que se desdobra na reconfiguração da identidade individual no romance *Os cus de Judas*, do escritor português António Lobo Antunes, tomando como referências as teorizações de Paul Ricoeur acerca da escrita da memória e de Zygmunt Bauman a respeito das condições sociais do que chama de “modernidade líquida”. Fechando essa série, um conto da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho é analisado por Renata Quintella de Oliveira no artigo “‘George’: a errância em busca da liberdade”. Em “George”, segundo a ensaísta, a identidade manifesta-se fragmentada e descentrada, constituindo “um sujeito que erra pelo mundo e dentro de si mesmo”.

O artigo seguinte, de autoria de Silvia Mara Tellini, trata da memória e da identidade no romance *When We Were Orphans*, do escritor inglês de origem japonesa Kazuo Ishiguro. Como afirma a autora em sua conclusão, “*I believe Ishiguro’s narratives approach how difficult it is to rule out questions concerning identity, as they are elements involved in reciprocity and receptiveness as much as in difference and individuality.*” No caso de “A construção da identidade do autor em J. M. Coetzee e Enrique Vila-Matas”, Pauliane Amaral compara os romances *Verão* do escritor australiano de origem sul-africana e *Doutor Pasavento* do escritor espanhol para mostrar que ambos apontam “[...] a impossibilidade de fechamento da identidade de seus protagonistas e ao mesmo tempo indicam uma imagem de autor (de autor-criador) que propõe novas maneiras de tratar de temas tão seculares quanto o diálogo com o cânone literário e a presença de elementos não-ficcionais na narrativa.” Na sequência, o artigo “Maryse Condé e Tituba Indien: feiticeiras do imaginário”, de Irene de Paula, discute em uma obra da autora guadalupana (*Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem*) a dramatização do “eu” pela escrita, que, no caso, contribui para perturbar e desestabilizar a identidade socialmente imposta à narradora, construída a partir de representações estereotipadas (escrava, negra, mulher, feiticeira, etc.).

Os dois últimos artigos da seção temática tratam da questão da identidade no século XIX. Em “The construction of the self under the light of the other in Edgar Allan Poe’s ‘The fall of the House of Usher’”, Luiz Carlos Moreira da Rocha enfoca “[...] a identidade das principais personagens de ‘The fall of the House of Usher’ [...] e as suas interações uns com os outros, bem como com o ambiente onde estão inseridas [...]” por meio da Semiótica e da psicanálise freudiana. No segundo ensaio desta parte e último do volume, intitulado “A representação dos celtas na cultura letrada vitoriana”, Raimundo Sousa examina textos ficcionais e ensaísticos de escritores britânicos da era vitoriana, mostrando que neste período “[...] os celtas

eram feminizados como antíteses dos ‘ másculos ’ anglo-saxões devido à sua suposta debilidade emocional e intelectual, sendo, portanto, equiparados às mulheres metropolitanas em representações que amalgamavam racismo e sexismo.”

Por fim, a seção Varia apresenta o artigo “Cinema tropicalista ou as diversas conjecturas em torno do filme *Macunaíma*”, de autoria de Meire Oliveira Silva. A articulista discute a relação do filme de Joaquim Pedro de Andrade com o Tropicalismo, discutindo suas convergências e divergências. O volume completa-se com a resenha assinada Olívia Barros de Freitas do livro *A epopeia amazônica de frei Pedro de Santo Eliseu: Viagem (1746)*, de Milton Torres, publicado pela editora da Universidade Federal do Pará em 2015. O livro apresenta para o público brasileiro um poema épico inédito do século XVIII, composto pelo carmelita Pedro de Santo Eliseu, composto de 600 oitavas, em canto único, que tem como espaço de ação épica o antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará, hoje equivalente aos estados que compreendem a Amazônia brasileira. O texto, descoberto por Torres nos arquivos da Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal vem acompanhado de um estudo crítico de autoria do próprio Torres.

Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Adalberto Luis Vicente



***IDENTIDADES:
O EU E O OUTRO NA LITERATURA***
***IDENTITIES:
THE I AND THE OTHER IN LITERATURE***

IDENTIDADE(S): ENTRE PELES E ESCAMAS

Aguinaldo José GONÇALVES*

■ **RESUMO:** Abordamos neste artigo as questões concernentes ao tema das identidades, valendo-nos do discurso literário e embasando nossas reflexões em dois psicanalistas, Sigmund Freud e Jacques Lacan, e no pensamento filosófico de Hanna Arendt. Trilhando mais pela narrativa do que pela poesia, destacamos as manifestações do eu e do outro na complexa instância do duplo, nessa intrincada busca da identidade. O texto possui três partes que se integram e determinam a construção do pensamento: a introdução que apresenta o tema e o fio condutor do mesmo dentro do que entendemos pela relação lúdica e tensa entre o eu e o outro no processo de simulação e de representação literárias; depois, demonstramos como esse problema é figurativizado na literatura por meio de alguns casos. Dentre eles, um fragmento de *Dom Casmurro*, um poema sem título de Fernando Pessoa e uma passagem de *A prisioneira*, de Marcel Proust. Mediando essa parte, uma passagem de *A condição humana*, de Hanna Arendt é discutida. Finalmente, depois de traçar distinções entre o tratamento do tema em gêneros diferentes, passamos às considerações finais assinalando determinados pontos que pudemos extrair do tema como extrato do que a literatura pode construir e expressar a partir da natureza ambígua da linguagem literária.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade. Literatura. Representação. Simulação. Sujeito.

Introdução

O movimento pendular entre o eu e o outro. Ao dar os primeiros passos em direção ao tratamento reflexivo do tema em questão, sentimo-nos na delicada função de estabelecer uma relação de toque dentro de uma atmosfera de observação cuidadosa que evite melindrar as mais finas paredes do objeto do desejo, qual seja: **Identidades: simulação e representação do eu e do outro na literatura.** O tema das identidades por todas as razões que determinam a sua natureza leva-nos a negacear por vezes, antes de abordá-lo. Todavia, mediante a proposta da Revista

* PUC-Goiás – Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia – GO – Brasil. 74605-010. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Linguística e Teoria Literária. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – agnus.fenix@gmail.com

e a ementa que tenta elucidar o tema, torna-se quase impossível ao aficionado pela literatura e pelas redes de significações que a envolvem, não tomar da pena e enveredar pelos caminhos da perquirição crítica. Talvez não seja exagero afirmar que “Identidades – simulação ou representação do eu e do outro na literatura” seja o mais relevante tema trabalhado pela literatura em toda a sua história e em todos os seus idiomas. Não existe nenhum outro tema mais presente e mais complexo com a profundidade de uma cisterna, mas no caso, tão profunda por não se conseguir ver água para aqueles que tentam alcançá-la. Nesse “espaço sensível”, para dizer com Kristeva (1994) a propósito de Marcel Proust, nesse espaço em que as dimensões do indivíduo se perdem e se tornam profusas, “a palavra noite, apesar de sua claridade, ganha intimidade com a noite” como diz Maurice Blanchot (1987, p. 33) a propósito de Mallarmé, encontra-se o lugar para a busca do sujeito e para a proliferação de sua voz. O exercício da escritura artística é povoado por uma estrada principal e por várias estradas secundárias, remetendo-nos ao título do belo quadro de Paul Klee, e esse movimento determina os achados sem guardas nem cães de caça pelo mato. Isso é literatura, esse espaço das sensações que do Homem emanam e para o Homem voltam num permanente exercício de mobilização e de procura, de revisão de valores e, principalmente, de busca da identidade. Quem se lança às dimensões mais eficazes da literatura e das artes, que não vê este universo como meros recortes de entretenimento ou de recusa, este ser estará ao menos tentando reconhecer a si mesmo e ao outro ou ainda reconhecer-se no outro que em si habita, mostrando-se de quando em quando na curva da revelação ou pela frincha minúscula de uma janela, ou na imagem de relance no espelho. A manifestação sorrateira do estranho em mim, do crespo de minha pele lisa pode se tornar o foco que recai sobre a exposição do *eu* aos embates consigo mesmo e com o outro. A relevância e complexidade do tema exige que façamos pequenos recortes e sobre os quais possamos caminhar um pouco pela reflexão e quiçá pinçar alguns recursos especulativos sobre a questão.

Por procedimentos associativos, quando buscamos uma noção mais refinada do ser humano, deparamo-nos com a estranha sensação de sermos o outro que raramente nos visita, apenas como forma de nos horripilar mediante a impossibilidade de ser. A questão das identidades vai bem mais além do jardim, e nele, correndo entre os canteiros e entre fontes de água, deparamo-nos com a impossibilidade de encontrar nosso próprio rabo e muito menos com ele em autofagia devorarmos nossa própria cabeça. Vejo aqui a personagem Ana, do filme *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman, perdida entre os relógios, ou entre os ponteiros dos relógios em busca de si mesma no espaço e no tempo. Isso apenas para lembrar uma forma arguta de espargir o outro ou outros que em nós habitam, sem que saibamos como nos defrontar com eles. Todo sujeito, na mais inesperada hora de seu dia, ou na mais incongruente continência de sua experiência com a verticalização do sentimento de suspensão do tempo cronológico, vivencia estados de singularidade em relação a seu próprio estado de ser, de sua identidade na qual ele já estava quase acreditando

quando, num raio de instante um outro parece se apoderar, parece se revestir de sua individualidade dizendo: eu estou aqui; ou ainda: eu ainda estou aqui, e assim, todo o estado de aprisionamento do sujeito nas malhas do outro volta a se impor com bastante convicção de que não somos. Desenvolve-se aqui uma reflexão sobre essa fundamental questão da identidade ou de identidades; entretanto, sua natureza e sua manifestação está erradicada no humano e com maior ou menor intensidade ela possui suas formas de amostragem ou de *miragem* nos redutos de todos os seres humanos. Considerando as condições diuturnas, o extremo conhecimento de manifestações cotidianas que nos colocam diante de nós mesmos e que nos levam a passar a mão ao longo de nosso corpo, reconhecendo universos adversos que são trechos de nós mesmos, esse estranhamento do que é completamente conhecido ou que ao menos julgamos que fosse, esse *frisson* do sujeito curvado sobre si mesmo, quando o outro se manifesta inesperadamente e nos pega pelos cabelos e diz: estou aqui e posso me esconder a qualquer momento. A relevância das discussões em torno das questões de *Identidades* se acentua quando percebemos as implicações de viver uma outra consciência ou viver à margem de si, em alheamento consigo, distanciamento do si mesmo. Como sabemos há inúmeros estudos a respeito das instâncias que envolvem o tema que ora se discute e ele contempla muitas áreas das ciências humanas, uma vez que tem como centro da perquirição epistemológica o Homem e de suas vicissitudes psicológicas, sociais, antropológicas ou filosóficas. Portanto, os grandes estudos desenvolvidos, apesar de pertencerem a disciplinas distintas, tocam quase sempre nos mesmos pontos ou nos pontos nevralgicos do homem em busca de uma invariante que possa elucidar ao menos alguns fundamentos dessa complexa teia entre o eu e o outro que residem na mesma casa, metáfora constante nessa forma de representação. Nessa singular maneira de lidar com o lúdico, nesse jogo em que um mira os gestos do outro, a fala do outro pressente a sombra de sua identidade. Apesar das ciências humanas estudarem a grande questão e de existirem excelentes ensaios acadêmicos sobre o tema, a literatura evidentemente não se propõe a resolver a questão, mas no seu universo de validades (BARTHES, 1982) aponta com o dedo em que instâncias se dão essa duplicidade entre o eu e outro que convivem no sujeito. E essas imagens do duplo ao mesmo tempo que tornam complexos os sentidos, indiciam uma lucidez que nos ajuda a compreender certas sutilezas da construção do sujeito. Na verdade, antes de discutir o duplo na identidade, é mister que se discuta a própria construção do sujeito e/ou de sua identidade. Dentro desse princípio, é determinante que se compreenda a permanência da construção do sujeito e que nesse sentido, somos construtos, somos seres em processo de construção. Somos seres em formação constante. Claro que uma espécie de substrato ou de extrato determina em cada ser algo específico que no máximo pode se parecer com o de outra pessoa, mas jamais identificar-se como a mesma pessoa. Ao dizermos “o mesmo”, demonstrativo dêitico, estamos apontando para a possibilidade do outro, ratificando a existência

do outro, como se fosse uma eterna presença do duplo que não permite sermos unos, uma individualidade fixada, definida. Talvez seja essa a razão para que esse pronome tenha sido utilizado com tanta intensidade na poesia barroca.

As figurativizações tensivas do eu e do outro na literatura

Sempre me intrigou uma pequena passagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1986), em que a ambiguidade do discurso em primeira pessoa do narrador gera uma estranha composição do duplo ou um processo de simulação entre instâncias narrativas distintas que se amalgamam na linguagem. Trata-se do início do capítulo II denominado “Do Livro”. Nele, o narrador-personagem assim se manifesta, logo no início:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo, a casa que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra que desapareceu. (ASSIS, 1986, p. 810).

Nesse caso o que temos é a própria questão da representação narrativa que em si se posiciona como forma de estranhamento discursivo pelo modo de construção da trama textual em que o duplo se constrói na condição “solitária” do narrador. O que ocorre é o jogo entre o narrador e o criado que com ele ou nele vive. Ao dizer “vivo só, com um criado” cria-se a simulação como se o criado fosse sua sombra, sua alteridade. Do imaginário nasce a imagem do patrão-narrador na frente e do criado atrás permanentemente. Numa relação de duplo dessa natureza, nasce a ambivalência quanto à ação do sujeito, do indivíduo que “mora” na Casa do Engenho Novo construída “muitos anos depois” com a mesma arquitetura daquela vivenciada pelo narrador na antiga Rua de Mata-cavalos. A questão da representação metaforizada por meio da casa-linguagem e da construção-narrativa vale como o ponto de união desse duplo que se resvala numa simulação do desejo que os mantém unidos. Aqui estamos apontando para célula mãe desse romance que, na verdade, desenvolve-se todo ele baseado no duplo e na ambiguidade desse duplo que vai dramaticamente do começo ao fim, relutando e avançando na busca da identidade de Bentinho-narrador, numa tensão não apenas entre as personagens, mas sobretudo dentro do dentro da linguagem. cremos que a questão da simulação e representação do outro aparece nessa passagem para não dizer no todo da obra *Dom Casmurro* de maneira especial, além de comprometer a compreensão da obra na sua gênese. Dizemos “de maneira especial” por se tratar de uma sequência de

metáforas que se integram para compor uma alegoria crítica na construção do sujeito enunciador da obra. O que procuramos mostrar é que a questão da representação manifesta-se com perspicácia e, por que não, maestria, no discurso dos grandes narradores. Na obra machadiana, sobretudo nos romances da segunda fase, simulação e representação são, na verdade, o fio de prumo seja dos temas tratados, seja da linguagem plasmada pela forma de invenção e reinvenção da linguagem. O estranho em Machado de Assis está no todo e nas partes. Entretanto, entendemos que o exemplo assinalado valeria pela singularidade que possui. Dessa passagem de *Dom Casmurro*, prosseguiremos em nossas reflexões, agora nos valendo de um poema lírico. Vejamos como a questão se apresenta na elocução de um soneto:

Quando olho para mim não me percebo.
Tenho tanto a mania de sentir
Que me extravio às vezes ao sair
Das próprias sensações que eu recebo.

O ar que respiro, este licor que bebo,
Pertencem ao meu modo de existir,
E eu nunca sei como hei de concluir
As sensações que a meu pesar concebo.

Nem nunca, propriamente reparei,
Se na verdade sinto o que sinto. Eu
Serei tal qual pareço em mim? Serei

Tal qual me julgo verdadeiramente?
Mesmo ante as sensações sou um pouco ateu,
Nem sei bem se sou eu quem em mim sente. (PESSOA, 1976, p. 301).

Caso clássico de conjunção e de diversificação de eu's em formas diversificadas de linguagem por meio de heterônimos, o poema de Álvaro de Campos se mascara e se expõe concomitantemente nesse deslizar de movimentos sensíveis e inteligíveis dentro da forma fixa mais decisiva para a poetização dos procedimentos racionais do humano. Fernando Pessoa elege o soneto como moldura para fazer transitar no seu interior o ritmo do perder-se das duas instâncias do indivíduo. O interessante é que as duas instâncias parecem fugir pelo vão dos dedos do sujeito que não consegue fixar-se na sua identidade. O processo de simulação e de representação literária se imbricam de tal forma nesse poema, que em si já denuncia o duplo que se mascara e ao mesmo se mostra pela impossibilidade de não-ser. Valendo-se da estrutura composicional do soneto o enunciador lírico discute do primeiro ao último verso a bipartição do sujeito, a busca da identidade do sujeito e para isso oscila entre os elementos sensíveis e os elementos inteligíveis do ser. Apesar da não pertinência

de uma análise do poema em questão, vale que se observem as grossas dosagens de elementos que parecem se não responder, ao menos descrever o que ocorre ao confrontar-se em nós o um e o outro ou o estranho derreter-se da identidade que ao passar por esse confronto parece de maneira crespa emergir dentro dos exercícios de possibilidade. No caso do poema, essa bipartição está demarcada (se é possível usar esse termo) pelas duas formas do pronome de primeira pessoa que regem o sujeito: o eu e o mim. Dentre tantos pensamentos que se voltaram para questão das identidades, muitas vezes tangenciando-se em pontos convergentes e outras vezes se distanciando entre si, optamos nessa altura do texto por uma pequena passagem de Hanna Arendt (2007, p. 188) que compõe parte de um capítulo do livro *A condição humana*, por clarear, em certo sentido, pontos de nossas buscas:

Na ação ou no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de “quem”, em contraposição a “o que” alguém é – os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou faz. Só no completo silêncio e na total passividade pode alguém ocultar quem é: geralmente, porém, não basta o propósito deliberado de fazer tal revelação, como se a pessoa possuísse e pudesse dispor desse “quem” do mesmo modo como possui e pode dispor de suas qualidades. Pelo contrário, é quase certo que, embora apareça de modo claro e inconfundível para os outros, o “quem” permaneça invisível para a própria pessoa, à semelhança do *daimon*, na religião grega, que seguia atrás de cada homem durante toda a vida, olhando-lhe por cima do ombro. De sorte que só era visível para os que estavam à sua frente.

As observações da filósofa Hannah Arendt, expostas no fragmento acima, situam sua abordagem na concepção de homem, cujo eco vem desde os gregos reverberando nas tentativas de definição do humano. Trata-se da ideia de que o homem é composto de duas entidades: corpo e alma. A construção da identidade do indivíduo implicaria, então, ter em consideração esses dois elementos. No entanto, a alma, personalidade, *daimon* caracteriza a identidade menos visível para a própria pessoa, passível de acesso, contudo nas relações com o outro que, semelhante ao espelho, indiciam-na para o sujeito. O corpo, estrutura física, carrega o *daimon*, modo de ser acerca do qual o outro é o espelho e por meio deste a pessoa pode ter acesso àquilo que a caracteriza como indivíduo, sua personalidade própria. A identidade forma-se no conjunto de relações dadas na sociedade da qual o indivíduo faz parte. O que poderíamos chamar de “espírito” do sujeito, é só dele, mas construído na coletividade das relações com outrem. Numa primeira tomada as ideias da filósofa parecem simples, entretanto, as seguir, elas emergem complexas

e capazes de promover várias relações nessas questões de identidade. O que nos parece determinante no texto são as condições de se buscar essa identidade. E nisso a bipartição que ela estabelece auxilia em parte na compreensão do fenômeno. Podemos dizer que o ponto nevralgico está em compreendermos o que seja “o que”, embora aproximado à ideia de corpo, enquanto “o quem” se mostra difuso para a própria pessoa, porém pode parecer claro e até translúcido para o outro que nos vê e, a partir de seu olhar sobre nós, infere a nossa identidade. Outra coisa, porém, é “o que” e “o quem” para o próprio indivíduo, distante muitas vezes, muito longe de delinear a sua própria identidade, embora não a dos outros. Os espelhos a que aludimos acerca da percepção dos outros sobre nós não refletem exatamente a mesma imagem. Evidentemente há níveis de percepção diferentes entre as pessoas, seja a respeito de si, do outro ou do mundo. Isso se deve a maior ou menor agudeza de espírito e a certo treino do olhar. Em relação a essa capacidade e agudeza perceptiva vem contribuir significativamente um produto humano: as artes. A literatura de modo especial, mas também as artes plásticas, consegue construir, valendo-se dos meios expressivos que lhes são próprios, a certa profusão das identidades em suas várias nuances. São muitos os casos de pinturas em que esse movimento tenso e estranho no sentido compreendido por Freud (1974) se manifesta. Valendo-se de pesquisas de outros estudiosos sobre a estranheza, Freud analisa as possibilidades de se criarem condições favoráveis para despertar esse tipo de sentimento. A exemplo disso Freud (1974) comenta o fenômeno da intersecção entre o animado e o inanimado de um ser como fundamento de singularidade, de estranheza, que pode conduzir à natureza até mesmo do terror. Continua Freud assinalando exemplos dessa ordem que gostaríamos de dizer que vem ao encontro das mesmas sensações que temos em relação a determinadas bonecas de uma estranha expressividade que parece nos ameaçar, olhos estatelados, estruturas da face, por um lado extremamente humanas, por outro, extremamente não humanas, gerando um produto insólito. De modo que, Freud (1974), se valendo das mais relevantes narrativas do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, assinala por meio do realismo fantástico essas questões que lhe serviram para o estudo da identidade, sobretudo relacionando-a ao universo da infância: espaço sensível gerador do medo e das nossas primeiras experiências traumáticas.

Dentro do pré-expressionismo de Edvard Munch, procedimentos plásticos revelam uma visão por meio de um estilo bem determinante de um universo psicológico e muitas vezes aterrorizador no sentido de assinalar com intensidade as questões do sujeito dentro das dimensões que estamos discutindo neste artigo. Obras determinantes como: “Melancolia”, “Amor e Piedade”, “O baile”, “Separação” seriam paradigmáticas para se analisar questões de identidade. No estilo surrealista e em alguns casos hiper-realistas da obra de René Magritte, a questão do estranho e do duplo se manifesta de modo “preciso”. São obras que iluminam por meio de metáforas insólitas (sobreposição de imagens, justaposição

de figuras) a questão, incluindo todos os pontos nevrálgicos dessas relações entre o eu consigo mesmo ou o eu com o outro ou ainda o outro que habita em mim. Obras como “Condição Humana”, “Os Amantes”, “O terapeuta”, entre outras, trabalham nessa lâmina fina que aponta para o desvio sutil do ser humano em relação ao si mesmo, muitas vezes identificado pelo outro, mas escondido para o próprio indivíduo. No entanto, apesar de Freud (1974) ter se baseado no conto fantástico para analisar as questões que envolvem o estranho e dele as questões do sujeito diante do que lhe tira da área de conforto sobre si mesmo e sobre o outro, entendemos que a questão do estranho e do confrontar-se do indivíduo com ele mesmo por meio do singular não é de maneira alguma uma primazia do fantástico. Isso não nega os grandes textos de Hoffmann ou ousaria acrescentar contos de Edgar A. Poe como é o caso de “A queda da casa de Usher”, brilhantemente recriada por Júlio Cortázar em “Casa tomada”. A exemplo dessas considerações, leiamos uma passagem do romance *A prisioneira*, que faz parte da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1970, p. 53):

Estendida a fio comprido em minha cama, numa atitude de uma naturalidade que não se teria podido inventar, dava-me a impressão de uma longa haste em flor que houvessem colocado ali, e o era efetivamente: o poder de cismar, que eu só tinha na ausência dela, encontrava-o naqueles instantes ao seu lado, como se dormindo ela se tivesse convertido numa planta. Assim, o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor; quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía. Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar. Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo.

Nessa pequena passagem proustiana, temos vários dos elementos que viemos destacando neste artigo e que envolvem as questões de identidade e relações entre o eu e o outro e suas implicações na construção do sujeito. O narrador cria uma atmosfera e nela inclui todos os ingredientes de percepção do outro e de autopercepção. Ao ficar estendida na cama Albertina se torna reificada ou transformada em planta (estado vegetal) e assim deixa de interferir na pessoa do narrador, que com isso se protege da condição de se expor aos olhos dela, daquilo que ela nele percebe e o leva a incomodar-se na busca de uma percepção de si mesmo, que acaba na verdade não o conduzindo a uma revelação, mas a uma obliteração de seu verdadeiro ser, escondido sob uma pele de superficialidade distante de seu ser mais profundo. Por isso é mister que se repita o fragmento de Arendt (2007, p. 188):

Só no completo silêncio e na total passividade pode alguém ocultar quem é, geralmente, porém, não basta o propósito deliberado de fazer tal revelação,

como se a pessoa possuísse e pudesse dispor desse “quem” do mesmo modo como possui e pode dispor de suas qualidades.

Ao ocultar quem é enquanto dorme, transformada num raminho natural e inocente, Albetina libera o narrador Marcel, para que ele penetre no seu reino particular que nem para ele mesmo se revela.

Como dissemos anteriormente, as questões complexas da simulação e representação do eu e do outro são discutidas muitas vezes com brilho e profundidade pela filosofia e pela psicanálise e tentam cercar todos os lados da questão até mesmo sob o ponto de vista teórico. Por outro lado, o discurso literário toma a questão nas relações humanas figurativizadas pelas personagens em situações humanas dentro de atmosferas muito próximas das vivências da vida real e isso faz com que se alterem as coisas, que elas fiquem mais disfarçadas entre os seres. A questão da palavra, no sentido do discurso, é fundamento para que se busque a compreensão do processo de interação dialógica do sujeito. Na visão psicanalista de Jacques Lacan (1972), toda palavra convoca a uma resposta. Para ele, não há palavra sem resposta. Nesse processo, Lacan inclui o silêncio como intensiva forma de resposta. Desde que haja um ouvinte que respondendo ou mantendo silêncio, a condição dialógica persiste e é quase sempre passível de análise. Assim sendo, o comportamento do sujeito mesmo com a ausência da palavra dita gera sentidos por meio da palavra não revelada. Sobre essa questão do silêncio como forma de resposta, diz Lacan (1972, p. 69): “[...] volta então a recobrar a palavra, porém volta em suspensão por não ter respondido senão a derrota de seu silêncio, ante o eco percebido de seu próprio nada.” Dentro dessa condição descrita pelo psicanalista parece-nos decisivo que o embate entre a palavra e o silêncio vozeado resulte num modo de penetração no universo ocluso feito monumento narcísico em que o ser humano se encerra.

O espaço da literatura que se realiza pela produção da desautomatização do conhecido consiste na esfera do redimensionamento do sujeito diante dele mesmo e diante do mundo. Por mais complexas que sejam essas esferas psicológicas do sujeito, é próprio da linguagem artística nos colocar frente a frente com o insólito, com as faces menos conhecidas das coisas como se fosse instaurar um encontro do sujeito na superfície de um outro planeta. Entretanto, os caminhos para que a literatura e as artes possam ir mais longe, na construção do estranho e do desconhecido, dependerá unicamente das competências de realização de cada artista. Na verdade, dentro desses juízos, diríamos que mesmo sem a abordagem da temática das identidades, basta que a linguagem singular da literatura se ofereça ao leitor para que se operem essas relações mais profundas de mobilidade entre o leitor-sujeito e o objeto provocador. No exercício de leitura podem ocorrer fenômenos surpreendentes na nossa mente ou no nosso espírito. Qual leitor não se imobilizaria com a leitura de *Metamorfose*, de Franz Kafka (2000)? Um texto que não ultrapassa setenta páginas faz mais efeito do que verdadeiras sagas que ultrapassam trezentas páginas. É necessário

assinalar que um sem número de leitores fica atraído pela natureza da imagem de Gregor Samsa transformado num enorme inseto. Entretanto muitos outros entrarão no jogo de identidades, de se projetar na figura criada, nas formas de reificação do homem posto neste mundo de absurdos sociais que nos consomem, indo além das nossas buscas por identidades. Como dissemos anteriormente, esse procedimento de desautomatização do sujeito que o faz olhar para si mesmo tendo o outro como espelho não tem no realismo do absurdo ou no realismo fantástico seu único espaço de invenção e de manifestação. Em qualquer categoria literária isso pode ocorrer ou, na verdade, deve ocorrer para que se justifique a própria natureza de seus fins e de seus meios na sua relação com o leitor. Voltemos a um caso de discurso realista sem nenhum epíteto e que, de maneira intensa trabalhou a questão da identidade, tendo a soberba como “invólucro” impermeável das camadas do indivíduo. Trata-se da novela de Tolstoi (1962), *A morte de Ivan Ilitch*, que reúne em si uma gama de realismo por meio de alto grau de literariedade. Pela sequência dos capítulos que corresponde à efabulação da novela, tem-se num primeiro momento a sensação de linearidade que vai nos contrariando conforme passamos a atentar para os elementos indiciais e simbólicos determinantes na articulação conotativa do texto. Na verdade, nos primeiros capítulos da novela a sequencialidade parecia revelar a intenção em mostrar o automatismo do herói e seu modo de viver na sociedade russa na posição de magistrado. Mas, essa linearidade era enganosa, pois a própria sequencialidade dos capítulos, correspondendo à sequencialidade das ações, já figurativizava o desenho de uma vida absolutamente marcada pelo interesse, pela usura, pela soberba, próprios do sistema czarista russo. Além disso, antes do desmoronamento físico e psicológico do protagonista, o texto discute literariamente grandes questões sociais da Rússia no final do século XIX. A personagem Ivan, como tantos outros na vida real, simula para si mesmo as camadas de peles que se sobrepõem à pele original da alma pelo meio com que se coloca diante dos outros homens e diante obviamente do mundo. Ele se mune de um dos piores comandos de esconderijo da alma humana, qual seja, a soberba que distancia mais do que nos casos que podemos considerar mais comuns de existência. A soberba transforma o ser humano em algo oco que na verdade não se sustenta psicologicamente diante das vicissitudes existenciais. O excesso de excentricidade, de egocentrismo, de vaidade, não conduz ao conhecimento de si mesmo, à busca de si mesmo, mas provoca o distanciamento do exercício da possibilidade do autoconhecimento. Na novela, quando a doença já estava avançada, iniciou-se o grande drama do toque físico.

Foi a forma de construção da novela que promoveu a evolução da personagem gradativamente, de maneira forjada e munida pelas próprias condições em que foi posta. Chega a ser triste, para não dizer incômodo, assistir a uma degradação do indivíduo de uma condição de elevação social que o conduziu a uma postura de soberba, e vê-lo, munido pelas circunstâncias, chegando a um nível humano, e

dependente das outras pessoas. Há na novela a personagem do enfermeiro, que como tal, tem de manter uma presença física com Ivan e as cenas são das mais intensas de todo o texto.

Perfis das identidades em gêneros distintos

É curioso observar que o tema a ser tratado nesse artigo é presente de forma densa e permanente na literatura de modo geral. Entretanto, **simulação e representação do eu e do outro** dentro do complexo tema **identidades** se apresentam com perfis distintos em cada gênero. Apesar de não estarmos abordando a questão em textos teatrais, nesse gênero o tema adquire feições dramáticas e é tão peculiar, que sua abordagem deve ser bastante cuidadosa em função dos movimentos da linguagem cênica. Quanto às manifestações do tema na poesia lírica e na narrativa, após perscrutarmos com cuidado vários casos, entendemos que as questões concernentes às identidades se revelam mais conceitualmente na poesia como muito bem se demonstra no poema de Fernando Pessoa (1976) já comentado neste artigo. A poesia consiste em pensamento por imagem e enquanto tal resguarda-se na instância da metáfora.

Os caminhos da narrativa e os da poesia são distintos entre si, tendo apenas nuances comuns do poético. O impulso criador pode ser o mesmo, mas o ato em si se distingue consideravelmente. Falar sobre isso exige que nos voltemos para o movimento que se dá entre esses dois gêneros na composição de um escritor. Isso não seria traço de observação para os escritores que são genuinamente narradores ou poetas, mas ocorre de maneira diferente quando se trata de escritor dos dois gêneros.

Interessante que a forma de representação narrativa e a poética implicam dois jeitos de olhar o mundo que nos rodeia, duas formas de lidar com esse mundo, para que ele se transforme em matéria de representações artísticas. O ponto de partida para os trabalhos de ficção narrativa está na visão macroestrutural do mundo e seus meandros divagantes. Essa visão macroestrutural vai conferir ao que se cria uma concepção verossímil, plausível das relações que porventura se instaurarem no fluxo da obra. Mesmo nos trabalhos mais transracionais deve haver um quê de combinação entre o imaginário e a vida como ela é em que ambos vão se amalgamar no ficcional. E nesse processo a função da personagem é a válvula propulsora para que a dinâmica da vida e suas complexidades interpessoais ocorram.

Diria que só assim um escritor pode-se tornar um grande autor. Para que a profusão de mundos ocorra, fazendo com que me reconheça no outro e o outro em mim, para que essa alquímia aconteça, deve, antes, aquele lançar de olhos pelas coisas e pelos seres resultar em profundos e intensos recortes que possam entrar em sintonia semiótica. Para o narrador, ao caminhar pelo mundo, se bem que na verdade ele não caminha, mas assume sempre o papel do *flâneur*, nada

lhe passa despercebido. Nas mínimas atitudes ou nos mínimos tons ou entre tons com que ele trava suas relações humanas, existirá sempre congelamentos de cenas, registros das coisas no seu pseudo estado comum de ser entre as outras coisas, nas minudências dos olhares, nas dispersões acentuadas de um olhar perdido, enfim, por mais que pareça ir entre os que vão, comer entre os que comem, dormir entre os que dormem profundamente, o artista estará em alerta contínuo, captando naturalmente os rudimentos das várias circunstâncias. E na verdade, a matéria do narrador são as relações entre as personagens em tensão, em relação de procura ou de encontro com suas outras faces ou no exercício de esconderijo dessas faces num permanente jogo entre o ser e o parecer.

A atemporalidade da poesia, bem como sua natureza arquetípica na relação com o “eu profundo” do poeta, é mostrada nas imagens da poesia. Essa atenção do artista estará voltada para as várias facções da existência humana. Se ela capta os olhares e os ensimesmamentos, também registra e recorta, mesmo que aparentemente isso não seja visível, pedaços de mundo sem os quais não poderia ir para o laboratório da invenção. Em várias circunstâncias, o artista se flagra emoldurando quadros da vida. Mediado por seu olhar inventor, a cena da realidade é, em instantâneo, posta em condições sógnicas por mérito da própria consciência de forma que ela suscitou. O escritor tem de ser dotado de profunda humanidade, senão não teria sentido a sua existência. É estranho que, sendo humanos, a nossa maior carência seja o sentido de humanidade. Mas isso é um fato. Na verdade, por mais que seja considerado lugar comum tratarmos desse assunto, ele terá de estar sempre presente para o escritor que se preocupa com o humano e com suas vicissitudes: a questão da identidade, a procura do si mesmo, a tentativa de mobilização das crostas estigmatizadas no interior do ser humano, tudo isso e o processo desconstrutivo das máscaras sob as quais se camufla o indivíduo posto à prova quanto a sua condição de humanidade.

Essa camuflagem do homem se expressa de todas as formas e se manifesta em todas as direções. A fragilidade humana, o medo apriorístico ou empírico, o sentimento de culpa, as malhas da religiosidade, as ideologias, enfim, todas as fontes de repressão e de ameaça contra nossos sentimentos mais profundos exigem de nós a utilização de máscaras e, até mesmo, conferem-nos uma habilidade para que nos tornemos camaleônicos diante do outro semelhante e diante do mundo. É chegado um momento em que a máscara se integra tão intensamente ao indivíduo, que é como se já não pudesse divisar mais a carne da pele. Partindo para a finalização dessas reflexões e como forma de nos determos um pouco mais no tema, passemos à leitura de um outro poema de Fernando Pessoa (1974, p. 591), este com feições bastante distintas às do primeiro, mas mantendo alegoricamente o tema das identidades:

Ah, quantas máscaras e submáscaras,
Usamos nós no rosto da alma, e quando,
Por jogo, apenas, ela tira a máscara,
Sabe que a última tirou, enfim?
De máscaras não sabe a vera máscara,
E lá de dentro fita mascarada.
Que consciência seja que se afirme,
O aceite uso de afirmar-se a ensona.
Como criança que ante o espelho teme,
As nossas almas, crianças, distraídas,
Julgam ver outras nas caretas vistas
E um mundo inteiro na esquecida causa;
E, quando em pensamento desmascara,
Desmascarar não vai desmascarado.¹

O poema de Fernando Pessoa se reveste de uma hipérbole pela reiteração do signo “máscaras” e constrói, por meio desse procedimento estilístico, verdadeiras escamas sobrepostas que parecem passar a fazer parte do corpo físico e espiritual, soterrando a verdadeira identidade do ser humano. O poema articula imagens que vão perfeitamente ao encontro do que viemos discutindo até este ponto. A literatura vai trabalhar a linguagem no seu reverso. Sua função ou sua missão é a de mobilizar ao menos alguns estigmas do homem. Um deles é conscientizar o ser humano de que ele não é um ser acabado. Trata-se de um *construto* plausível de movimento, de alterações e de rearranjos. Sendo assim, não se permite o congelamento de um esboço se ele pode ser desenvolvido enquanto ser. Agora, de nada adianta entendermos de nossa condição fragmentária se nos assentarmos nessa condição e vivermos como pedaços de gente, passarmos a ser retalhos do humano e não humano na sua completude. Mais que uma visão holística do homem, é necessário que se tenha uma visão hologramática.

O princípio hologramático significa que não apenas a parte está num todo, mas que o todo está inscrito, de certa maneira, na parte. A Literatura possui em seu cerne esse poder de não aconselhar o homem, mas impor movimento e evitar a estigmatização dos conceitos, dos valores e dos preconceitos que levam o homem

¹ “VIII/ *How many masks wear we, and undermasks,/ Upon our countenance of soul, and when,/ If for self-sport the soul itself unmasks,/ Knows it the last mask off and the face plain?/ The true mask feels no inside to the mask/ But looks out of the mask by co-masked eyes./ Whatever consciousness begins the task/ The task's accepted use to sleepness ties./ Like a child frightened by its mirrored faces,/ Our souls, that children are, being thought-losing,/ Foist otherness upon their seen grimaces/ And get a whole world on their forgot causing;/ And, when a thought would unmask our soul's masking,/ Itself goes not unmasked to the unmasking.*”

a uma séria estagnação. No caso do poema, o mesmo procedimento que ocorre na composição de uma narrativa se repete. O que distingue um do outro são suas próprias naturezas que exigem do artista modo de recorte e de articulação poética distintos. A feição poética no poema possui natureza sincrética em que a imagem prevalece e o caráter metafórico possui um teor contínuo e singular, nesse sentido caminhando pela estrada vicinal do presente discurso, o poema se aproxima bem mais da pintura do que a narrativa. Ela, a pintura no seu longo percurso pela história da arte, atingiu na modernidade uma gama intensa de sincretismo e de poder relacional da imagem plástica. Concluindo, portanto, podemos dizer que o poema e a pintura refletem ou refratam a condição do sujeito pelo âmbito da imagem sincrética; a narrativa, pelo processo de figurativização de personagens e de relações. Entretanto as mesmas questões de individualidade e de alteridade se mantêm permanentes no exercício da realização literária.

GONÇALVES, A. J. Identity(s): between skins and flakes. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 15-29, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *We discuss in this article the questions concerning the topic of identity, drawing upon the literary discourse and basing our reflections on two psychoanalysts, Sigmund Freud and Jacques Lacan, and on the philosophical thought of Hannah Arendt. Following a narrative trail more than a poetry one, we highlight the manifestations of self and other in the complex double instance, on this intricate search for identity. The text has three parts that integrate and determine the construction of thought: the introduction, that presents the topic and its thread inside of what we mean by the fun and tense relationship between the self and the other in the process of simulation and literary representation; then, we show how this problem becomes poetry image in literature through some cases. Among them is a fragment of Dom Casmurro, a poem untitled by Fernando Pessoa and a passage from The prisoner, by Marcel Proust. To Mediate this part, a passage from The human condition, by Hanna Arendt, is discussed. Finally, after drawing distinctions between the treatment of the subject in different genres, we move forward to the final remarks by indicating certain points that we were able to draw from the theme as an extract of what literature can build and express from the ambiguous nature of literary language.*

■ **KEYWORDS:** *Identity. Literature. Representation. Simulation. Subject.*

REFERÊNCIAS

ARENDT, H. **A condição humana**. 10. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2007.

ASSIS, M. Dom casmurro. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Aguilar, 1986. v. 1, p. 809-944.

BARTHES, R. O que é a crítica. In: _____. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BLANCHOT, M. A experiência de Mallarmé. In: _____. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 33.

FREUD, S. **O estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 17).

GRITOS e sussurros. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Intérpretes: Ingrid Thulin; Liv Ullmann; Harriet Andersson; Erland Josephson. Suécia, 1972. (90 min).

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 2000.

KRISTEVA, J. **Le temps sensible**: Proust et L'expérience littéraire. Paris: Gallimard, 1994.

LACAN, J. **Escritos**. México: Siglo XXI, 1972

PESSOA, F. **Poemas ingleses**: antinous, inscriptions, epithalamium, 35 sonnets e dispersos. Tradução Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Edição bilíngue - texto em inglês e português. Lisboa: Ática, 1974. p. 591.

_____. Poesias de Álvaro de Campos. In: _____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976. p. 301.

PROUST, M. **A prisioneira**. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 1. ed. 3. reimpr. Porto Alegre: Globo, 1970. (Em Busca do Tempo Perdido, v. 5).

TOLSTOI, L. A morte de Ivan Ilitch. In: _____. **Obras completas**. Tradução de Milton Amado e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962. v. 3, p. 906-949.

Recebido em 21/05/2015

Aceito para publicação em 13/11/2015



DISCUTINDO UMA AUTOBIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA POSSÍVEL¹

Tiago Monteiro VELASCO*

■ **RESUMO:** As narrativas em primeira pessoa com traços biográficos são uma forte característica da literatura brasileira contemporânea. Sob o conceito guarda-chuva de escrita de si, há diferentes gêneros literários, como biografias, autobiografias, romances autobiográficos, autoficções, autobiografias ficcionais, dentre outros. A partir das reflexões de Philippe Lejeune, Alfonso de Toro, Manuel Alberca, Leonor Arfuch e Diana Klinger, este artigo debate os diferentes conceitos com o objetivo de discutir que tipo de escrita de si é possível ser feita em uma época em que se postula a impossibilidade de narrativas totalizantes e fundadas em um sujeito unívoco, bem como a possibilidade de se distinguir ficção e realidade em literatura. A hipótese defendida neste trabalho é que a autoficção, entendida como *performance*, é um processo de construção de um eu que se dá no ato da escrita. O autor da escrita de si contemporânea não evita a flutuação de sentidos e não tem a pretensão de representação de uma identidade fixa, em uma época de identidades múltiplas, fragmentadas e pouco rígidas.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Escrita de si. Autobiografia. Philippe Lejeune. Autoficção.

Introdução

As narrativas com traços biográficos em seus diversos gêneros são uma forte característica também da literatura brasileira contemporânea. Escritas de si que podem se apresentar como narrativas constituídas como um tipo peculiar de biografia e/ou de ficção; romances que parecem autobiografias, mas também poderiam ser autobiografias que se apresentam como romances. Sendo assim, parece-me importante discutir e articular conceitos como “autobiografia”, “romance autobiográfico”, “autobiografia ficcional” e “autoficção”, cada vez mais recorrentes

* Doutorando em Letras e bolsista CAPES. PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 22451-900 – velasco.tiago@gmail.com

¹ Uma versão reduzida deste artigo foi apresentada e publicada nos anais do XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, realizado entre os dias 29 de junho e 3 de julho de 2015.

na teoria literária que se preocupa em pensar a produção contemporânea e cujos limites se mostram permanentemente em disputa, sobretudo porque no panorama atual, em meio a formas canônicas ou clássicas de escritas de si, há uma série de obras híbridas ou entre-gêneros.

Este artigo parte da crítica aos conceitos de “pacto autobiográfico” e “pacto romanesco” (ou ficcional) de Philippe Lejeune (2008) para, então, se distanciando de uma autobiografia canônica, propor uma autobiografia contemporânea. As concepções de “nova autobiografia” ou “autobiografia transversal” de Alfonso de Toro (2007), de “autoficção” de Diana Klinger (2012) e de “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2010) servirão de base para nossa discussão. Apesar de o percurso de investigação partir da crítica à visão contratual entre autor e leitor de Lejeune, não se trata de fazer uma apologia à indistinção entre autobiografia e romance, mas de reconhecer que as formas autobiográficas contemporâneas tornam a distinção complicada. Decorre daí a potência do conceito de “espaço biográfico”, proposto por Leonor Arfuch. Diante da dificuldade de conseguir delimitar de maneira clara os diferentes gêneros de escrita de si contemporânea, a teórica argentina desloca sua análise para o “espaço biográfico”, um lugar de “[...] confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas [...]” (ARFUCH, 2010, p. 58), um espaço de articulação intertextual e interdiscursivo, e não meramente uma compilação de relatos e textos biográficos. Por meio dessa visão articuladora, é possível compreender de modo mais adequado a construção da subjetividade contemporânea, bem como “[...] apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o ‘fora de gênero’.” (ARFUCH, 2010, p. 132).

Autobiografia, romance autobiográfico, autobiografia ficcional e autoficção

Há algum consenso de que os gêneros autobiográficos começam a ganhar contornos mais precisos no século XVIII, a partir da publicação de *Confissões* de Rousseau (2008). A obra é um marco da aparição de um “eu” na literatura como garantia de uma biografia, em um contexto de consolidação do capitalismo e do mundo burguês. *Confissões*, autobiografias, memórias, enfim, gêneros autobiográficos formam um espaço autorreflexivo importante para a consolidação do individualismo no Ocidente. Logo na primeira página de suas *Confissões*, Rousseau (2008, p. 29) anuncia a singularidade de seu trabalho (“Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores.”), por meio de uma voz autorreferencial (“Eu só”) que promete contar a verdade de si (“Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem. [...] ‘Disse o bem e o mal com a mesma franqueza’.”).

É a partir deste *corpus* restrito, a obra de Rousseau, que Philippe Lejeune (2008, p. 14) busca definir a autobiografia como uma “[...] narrativa retrospectiva em

prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” Segundo o teórico francês, para existir qualquer gênero de literatura íntima (autobiografia, diário, autorretrato, autoensaio, memórias) é necessário haver uma relação de identidade onomástica entre autor² (cujo nome está estampado na capa), narrador e a pessoa de quem se fala. Como Lejeune mesmo reconhece a impossibilidade de uma diferenciação entre autobiografias e romances autobiográficos, a partir de uma análise meramente textual, já que os procedimentos narrativos de uma autobiografia são comumente imitados em textos ficcionais, é precisamente essa identidade do nome entre autor-narrador-personagem que vai firmar com o leitor o “pacto autobiográfico”, “[...] a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro.” (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifo do autor)³. Ao atribuir sua própria identidade ao narrador e personagem principal, o autor firma um pacto com o leitor, por meio do qual assume a responsabilidade de contar sua vida de forma autêntica. Tanto a definição de autobiografia formulada por Lejeune como a grande parte das autobiografias convencionais escritas hoje em dia parecem assumir o princípio da sinceridade do enunciado.

De forma simétrica, o “pacto romanesco” acontece, para Lejeune (2008, p. 27, grifo do autor), quando há dois aspectos: “[...] *prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto [...])”. No entanto, em obras em que o nome do personagem não coincide com o nome do autor na capa, mas cuja história se assemelhe à do próprio autor, Lejeune afirma haver um “pacto fantasmático”, uma forma indireta de pacto autobiográfico que convida o leitor a ler esses romances não apenas como ficções, mas também como fantasmas que revelam um indivíduo. O acordo tácito com o leitor se dá com o distanciamento entre o autor, o narrador e o protagonista, por meio da diferença entre os respectivos

² Para Lejeune (2008, p. 23), o autor “É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. Talvez só seja verdadeiramente autor a partir de um segundo livro, quando o nome próprio inscrito na capa se torna um ‘denominador comum’ de pelo menos dois textos diferentes, dando assim a ideia de uma pessoa que não é redutível a nenhum desses textos em particular e que, podendo produzir um terceiro, vai além de todos eles.”

³ Segundo Lejeune (2008), a identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser implícita ou de modo patente. No primeiro caso, por meio de título da obra, que não deixaria dúvidas quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor, ou quando o narrador assume compromisso com o leitor, comportando-se como o autor do texto, de modo que o leitor saiba que o “eu” remeta ao nome na capa do livro. O segundo caso é explícito e ocorre quando o nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa coincide com o nome do autor impresso na capa.

nomes, bem como por meio de informações paratextuais⁴ que corroboram com o caráter ficcional da obra.

De acordo com Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2009, p. 50), a formulação teórica de Lejeune se funda em um modo de leitura despertado a partir de um contrato firmado entre autor e leitor, em que o primeiro, sujeito profundo da autobiografia, garante a referencialidade:

Trata-se, pode-se inferir, de uma visão legislativa da autobiografia, postulada a partir de um ponto de vista empírico-imediato, e que assume as noções de “pessoa real”, “vida individual” e “história da personalidade” como categorias autoevidentes e universais. Assim, a “pessoa real” a que se refere Lejeune apresenta-se como uma instância autorreferencial que se mantém idêntica, apesar de todas as descontinuidades e rupturas de natureza histórica, econômica, política, afetiva etc. que compõem o que é percebido como o *continuum* da sua vida. Tal autorreferencialidade apenas se dilata no momento reflexivo em que escreve sobre si mesma.

Antes de partirmos para a crítica aos pressupostos de Lejeune e, assim, problematizarmos o próprio *status* da autobiografia como ele a enxerga, gostaria de apresentar resumidamente definições de “romance autobiográfico” e de “autobiografia ficcional”, gêneros que simulam uma divisão entre realidade e ficção, a partir ainda dos já citados pactos. Manuel Alberca (2013), em “El pacto ambíguo y la autoficción”, classifica como “romances autobiográficos” as obras cujo texto é referencial, mas que não há identidade onomástica entre autor, narrador e personagem e nem as informações paratextuais confirmam o caráter autobiográfico do livro. O romance autobiográfico pode ser narrado em primeira ou terceira pessoa e os narradores podem ser anônimos ou não. Desta forma, só é possível afirmar a existência do “pacto fantasmático”, tratando-se, portanto, de um romance autobiográfico, ao analisar o conteúdo da obra em função do conhecimento de dados biográficos do romancista.

Já a “autobiografia ficcional”, segundo Alberca (2013), se apresenta como uma forma autobiográfica sob um pacto romanesco. São romances que se parecem com biografias ou memórias verdadeiras, com títulos que em geral querem colaborar com essa intenção e que criam a ilusão no leitor que o autor apócrifo do relato (o narrador-protagonista) é o verdadeiro autor, enquanto aquele que assina a capa seria apenas um mediador. No entanto, é justamente essa estratégia que revela a impostura das memórias e reforça o caráter ficcional da narrativa, já que não há,

⁴ Paratexto é um conjunto de informações que cercam o texto, como o título, o nome do autor, a capa com seus elementos gráficos e icônicos, a contracapa, o prólogo, a classificação de gênero etc., mas que não é o texto propriamente dito (ALBERCA, 2013, p. 25).

ainda de acordo com o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, identidade entre autor, narrador e personagem.

Pacto autobiográfico e pacto romanesco: problemas e questões

A crítica aos conceitos de “pacto autobiográfico” e “pacto romanesco” (ou ficcional) propostos por Lejeune (2008) suscita algumas questões. Em primeiro lugar, como classificar estruturas híbridas e entre-gêneros? A compreensão dos textos a partir desses dois pactos exclui essas possibilidades e obriga a não só rediscutir conceitualmente os gêneros autobiográficos, mas também questionar a validade de assumir limites pré-fixados entre essas diferentes configurações da escrita de si. Se *Confissões*, de Rousseau (2008), se encaixa perfeitamente na definição de Lejeune, *Nas peles da cebola*, de Günter Grass (2007), e *José*, de Rubem Fonseca (2011), por exemplo, confundem os pactos. Na capa, o subtítulo *Memórias* estabelece o pacto autobiográfico de Günter Grass com o leitor. No entanto, a narrativa alterna primeira, segunda e terceira pessoas, desestabilizando a identidade autor-narrador-personagem. O recurso de relacionar o que narra em suas memórias a passagens de seus livros ficcionais também borra essa fronteira. *José* se apresenta como uma novela que conta a vida do personagem José, em terceira pessoa. Não seria, portanto, uma autobiografia, por não haver identidade entre narrador e autor, mas as informações paratextuais sugerem ser um livro autobiográfico e permitem ao leitor a verificabilidade de passagens da obra e da vida do autor. Há outras estratégias desestabilizadoras nas duas obras citadas, mas a minha ideia inicial era demonstrar brevemente a inadequação dos pressupostos de Lejeune para estudar uma série de escritas de si produzidas nos dias de hoje.

Uma outra questão problemática do modelo teórico de Lejeune relaciona-se à identidade. Primeiro, porque a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem que funda supostamente o pacto autobiográfico sugere haver uma coincidência entre essas três instâncias, o que é questionado por Arfuch, baseada em Mikhail Bakhtin (1982, p. 134 apud ARFUCH, 2010, p. 62):

O autor é um momento da totalidade artística e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é seu outro momento, a coincidência pessoal ‘na vida’ entre o indivíduo de que se fala e o indivíduo que fala não elimina a diferença entre esses momentos na totalidade artística.

Segundo, porque Lejeune ignora a teoria da descentralização do sujeito no contexto pós-moderno. Na contemporaneidade fica impossível pensar em um sujeito unívoco e cartesiano, representado pelo sujeito moderno, dono de uma identidade una. No entanto, é justamente esse sujeito soberano, munido de uma identidade essencial e estável, que o teórico francês reconhece como legitimador

da autobiografia, ignorando pressupostos epistemológicos de sua época e ainda pensando em termos de verdades universais e, conseqüentemente, na possibilidade de representação de uma identidade homogênea.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2006) elabora um mapa da construção do sujeito a partir da modernidade até a contemporaneidade, identificando, assim, três concepções diferentes ao longo do tempo: o sujeito cartesiano, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Ainda que advertindo que essa distinção não é consensual e optando por uma simplificação, este mapa me parece útil para o propósito deste artigo.

Segundo Hall (2006), a época moderna fez surgir o indivíduo soberano. Livre das tradições e da ordem divina, o homem passa a estar no centro do universo. O homem cartesiano, racional, consciente, situado no centro do conhecimento é o sujeito paradigmático entre os séculos XVI e XVIII. À medida em que as sociedades se tornavam mais complexas e se apresentavam de forma mais coletiva, surgia uma concepção mais social do sujeito. O indivíduo, então, passa a ser localizado dentro destas estruturas que sustentam a sociedade moderna. A emergência das novas ciências sociais promoveu a crítica do “individualismo racional” deste sujeito cartesiano, localizando no contexto de normas coletivas em que indivíduos seriam formados subjetivamente de acordo com sua participação em relações sociais mais amplas. O indivíduo passa a ser compreendido não mais de forma soberana, mas por meio de suas relações sociais. A partir de então, entende-se que há diferentes representações do “eu”, conforme suas interações em situações sociais.

Hall esboça, ainda, de forma breve cinco mudanças na teoria social e nas ciências humanas na pós-modernidade – ou, como ele prefere, modernidade tardia –, cujos efeitos se percebem no descentramento do sujeito cartesiano. Primeiramente, uma nova interpretação da teoria marxista nos anos 1960, que questiona os indivíduos como autores da história e vinculam as suas ações a condições históricas anteriormente criadas e a regras culturais instituídas pelos seus predecessores. Essa reinterpretação da teoria de Marx deslocaria qualquer noção de agência individual, já que as pessoas agiriam de acordo com a sua inserção apriorística em determinados contextos, rejeitando uma essência universal do homem.

O segundo grande descentramento no pensamento ocidental, segundo Hall, foi a descoberta do inconsciente por Freud, para quem as nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos são formadas por processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, ou seja, por meio de uma lógica que não era a da Razão, contestando assim o conceito de sujeito cartesiano, cognoscente e racional, com identidade unificada. A partir de leituras da teoria freudiana, Jacques Lacan afirma que a imagem de um eu inteiro e unificado é algo aprendido e internalizado na infância, a partir das relações com os outros, ou seja, não corresponde a um desenvolvimento a partir de um núcleo interior. Em outras palavras, a identidade não é inata, mas formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes.

A suposta unidade dessa identidade é uma fantasia, já que a identidade permanece incompleta, em permanente processo de formação.

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p. 39, grifo do autor).

Os psicanalistas Ronald D. Laing, H. Phillipson e A.R. Lee (1972), em “O si mesmo (self) e o outro”, apresentam uma visão análoga, porém um pouco mais complexa. Os autores defendem que o *self* é composto a partir das relações do “eu” com as outras pessoas em uma sociedade, como se cada um fosse uma superfície refratora que refrata as refrações das refrações dos outros, em um espiral refratário, sem fim. É o que os autores chamam de *metaperspectivas*, ou seja, a perspectiva de um indivíduo da perspectiva que os outros têm desse indivíduo. A construção do *self*, então, passa pela suposição de como as outras pessoas o enxergam, influenciando continuamente a forma como esse indivíduo vai se apresentar, com o objetivo de reagir e de atender a atitudes, opiniões, necessidade etc. reais ou supostas. Assim, percebe-se a identidade não como uma essência do indivíduo, mas como construção interrelacional, dinâmica, constante e adaptada a cada situação.

A partir daqui percebe-se como minha identidade é refratada através da média das diferentes inflexões de “o outro” [...] assim minha identidade sofre múltiplas metamorfoses ou *alterações*, e no conceito dos outros eu me transformo nos outros.

Essas alterações na minha identidade, conforme eu me torno outro para você, outro para ele, outro para ela e outro ainda para eles, são reinteriorizadas por mim para transformarem-se em *meta-identidades* multifacetadas, ou nas múltiplas facetas desse outro que suponho que eu sou para o outro... o outro que a meus próprios olhos sou para o outro [...]. (LAING; PHILLIPSON; LEE, 1972, p. 12-13, grifo do autor).

O terceiro descentramento do sujeito apresentado por Stuart Hall está associado à linguística estruturalista de Ferdinand de Saussure. De acordo com seu modelo, a língua é um sistema social que preexiste às pessoas, logo não podemos ser os seus autores. Falar uma língua, então, significa se posicionar no interior

de um sistema de significados sob determinadas regras. Ao expressarmos nossos pensamentos, estaríamos ativando toda uma gama de significados já embutidos na nossa língua e em nossos sistemas culturais preexistentes. Influenciado por Saussure, Jacques Derrida argumenta que a pessoa que fala não pode nunca fixar significados de uma forma final, porque eles são inerentemente instáveis, embora procurem o fechamento, a identidade, eles são constantemente perturbados, estão constantemente escapulindo, sendo completados e reescritos pelos outros em uma comunicação, dificultando a criação de um mundo estável e fixo.

O quarto descentramento do sujeito a que Hall chama a atenção ocorre no trabalho de Michel Foucault, a partir da sua concepção de “poder disciplinar”, que é exercido por instituições como oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas etc. como forma de policiar e disciplinar as populações modernas. Este poder está preocupado em vigiar os indivíduos e seus corpos, com o objetivo de governá-los, produzir seres humanos dóceis, submissos.

Por último, Stuart Hall destaca o impacto do feminismo, que nos anos 1960 fazia parte do que se chamou de “novos movimentos sociais”, cada um deles apelando para uma *identidade* social de seus militantes, distinta para cada um dos diversos movimento. Mais diretamente, o feminismo contribuiu para o descentramento conceitual do sujeito cartesiano, sobretudo ao criticar a forma de nossa produção como sujeitos genericados. Assim, o movimento politizou a subjetividade e a identidade, questionando toda uma gama de valores arraigados na substancialização da condição de ser homem e mulher. O movimento, que surge contestando a posição social da mulher, expande-se ao incluir a formação das identidades sexuais e de gênero.

A partir desse mapa caracterizado pelo descentramento do sujeito na pós-modernidade, pretendemos deixar claro que no mundo contemporâneo pensar em identidades fixas, essenciais, universais, deixa de ser plausível. A identidade não é um processo biológico, portanto inata, mas uma construção histórico-cultural. O sujeito pós-moderno assume identidades diferentes em distintas situações, identidades não unificadas, coerentes, mas contraditórias, concorrentes, múltiplas. Uma identidade aparentemente uniforme só pode existir se o indivíduo ingenuamente criar uma narrativa confortadora e estável sobre si. Isso quer dizer que uma escrita de si em sintonia com pressupostos epistemológicos atuais precisa dar conta desse descentramento do sujeito, dessa instabilidade do “eu”, dessa não totalização, de identidades múltiplas, contraditórias e provisórias consoantes com o próprio momento histórico.

Um outro problema que surge a partir da polarização determinada pelos pactos de Lejeune diz respeito à dicotomia realidade/ficção. Na literatura, essa dicotomia sugere que a ficção se situa no âmbito da criação, da imaginação, enquanto a autobiografia estaria calcada na ideia de verdade. Nesse trabalho, problematizaremos as noções de realidade e ficção na literatura a partir de quatro

eixos: o da crítica à apreensão do “real”; o da temporalidade e das regras narrativas, que subordinam qualquer história à ficcionalidade; o da memória, como lugar de reinterpretação constante e de criação do passado; e, por último, entendendo que as escritas de si são *performances* do autor e, portanto, servem também à construção do mito desse autor, é a forma de sua apresentação aos leitores que passa a ser central no ato autobiográfico.

Primeiramente, a dicotomia realidade/ficção na literatura sugere convencionalmente a possibilidade de apreensão do “real”, da “verdade em si”, por meio de uma narrativa, e oposta a uma escrita fabulada, imaginada, em suma, inventada. O primeiro problema dessa hipótese é acreditar na possibilidade de se apreender o real absoluto de forma objetiva. Toda realidade é uma construção intersubjetiva, compartilhada à medida em que ela só pode ser percebida por alguém, sujeito cognitivo inserido em um determinado contexto social, cultural, histórico.

Uma vez que a “realidade se entende como campo de descrições/representações e não como conjunto de coisas objetivas” (Schmidt, 1989a: 57), e que tanto a “realidade” quanto a “verdade” estão atreladas a um sujeito cognitivo, aquilo que costumamos chamar de “realidade” ou “verdade” só pode ser entendido a partir de consensos construídos intersubjetivamente em torno de conteúdos mutáveis e negociáveis. (VERSIANI, 2005, p. 29).

Assim, não se está negando a existência da realidade, mas a possibilidade de sua apreensão de forma objetiva. Sendo o sujeito o lugar da produção de sentido, qualquer compreensão da autobiografia como uma escrita de si calcada na verdade objetiva, e não na verdade do sujeito autobiográfico, precisa ser olhada com desconfiança. Se, pelo contrário, aceita-se que a autobiografia é apenas a verdade construída pelo autor sobre ele mesmo, um construto narrativo, então as fronteiras da dicotomia realidade/ficção começam a borrar, tornando-se difíceis de distinguir.

Segundo Alfonso de Toro (2007), em “‘Meta-autobiografia’/ ‘Autobiografia transversal’ postmoderna o la impossibilidad de una historia en primera persona”, a discussão intensa dos termos “literariedade” e “realidade” inicia-se em meados dos anos 1950, especificamente no contexto do *nouveau roman*, quando houve a relativização da ideia de “realidade” e a abolição da dicotomia realidade/ficção, radicalizando a crise da representação já iniciada com a modernidade. Tal questionamento dá-se hoje até mesmo na historiografia, cuja matéria-prima são documentos verificáveis. A separação entre o literário e o histórico é contestada tanto nas artes quanto em teorias pós-modernas, como sinaliza Linda Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo*. A crítica, segundo Hutcheon (1991, p. 141), tem dado prioridade aos pontos em comum entre as escritas da história e da ficção para problematizar essa separação.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Hutcheon segue dialogando com diferentes teóricos – tais como Hayden White, Paul Veyne, Raymond A. Mazurek – para mostrar que tanto a história quanto o romance seguem convenções comuns de seleção, organização, diegese, ritmo temporal e elaboração da trama. Ela, no entanto, não defende a indistinção entre os gêneros, mas reforça a semelhança dos aspectos formais e a dificuldade de se fazer essa separação. “Tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes.” (HUTCHEON, 1991, p. 149).

Ainda para a teórica canadense, a metaficção historiográfica vai problematizar as questões da falsidade e da verdade como critérios válidos para discutir a ficção, bem como defender a existência de “verdades”, em detrimento de uma verdade absoluta. Assim, sua proposta de uma metaficção historiográfica contesta a própria transparência da referencialidade histórica.

Presume-se que os referentes da história são reais; o mesmo não ocorre com os da ficção. No entanto, [...] os romances pós-modernos ensinam é que, em ambos os casos, no primeiro nível eles realmente se referem a outros textos: só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. A metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência recusando-se a enquadrar o referente (como poderia fazer a superficção) ou ter prazer com ele (como poderiam fazer os romances não-ficcionais). [...] Menos do que “uma perda da fé em uma realidade externa significativa” (Graff 1073, 403), existe uma perda de fé em nossa capacidade de *conhecer* (de forma não problemática) essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem. Nesse aspecto, não há diferença entre a ficção e a historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 157, grifo do autor).

Por mais que haja rastros autobiográficos em um texto, não se trata da coisa em si, mas de uma narrativa que remete a fatos, definidos por meio de acordos discursivos, construídas em tempos e lugares distintos destes fatos. A narrativa, então, por ser um rearranjo de signos sob determinadas regras de linguagem, não pode corresponder ao real. Para Jacques Rancière (2012, p. 58), não se trata, no entanto, de afirmar que tudo é ficção, sob o risco de, assim, decretarmos o fim da própria ficção:

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

Um dos eixos de nossa crítica à dicotomia ficção/realidade nas escritas de si, sugerida pela polarização que os pactos de Lejeune criam, refere-se à impossibilidade de uma escrita baseada na memória ser referencialmente confiável. A memória é incapaz de garantir a fidelidade do ocorrido, ainda que se tente conscientemente fazê-la. Não só porque partes dos acontecimentos não emergem à superfície e se mantêm no esquecimento, mas também porque a memória é um ato de interpretação contínua do passado, como nos mostra Peter L. Berger (1983, p. 68), em “Alteração e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado”:

As coisas do passado que decidimos ignorar são muito mais indefesas diante de nosso esquecimento aniquilador. Não nos podem ser mostradas contra a nossa vontade, e apenas em casos raros (como, por exemplo, em processos criminais) somos confrontados com provas que não podemos refutar. Isto significa que o bom-senso erra redondamente ao considerar que o passado seja algo fixo, imutável, invariável, oposto ao fluxo contínuo do presente. Pelo contrário, pelo menos em nossas próprias consciências, o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e re-explica o que aconteceu. Assim, temos tantas vidas quantos pontos de vista.

Ao nos lembrarmos do passado, reconstrói-se ele de acordo com a sua suposta relevância para determinado momento e de acordo com a importância para nossos objetivos imediatos. Isso quer dizer que estamos sempre reinterpretando a nossa vida, numa espécie de recriação dela mesma por meio da memória, porque nós mesmos sofremos transformações ao longo do tempo e, assim, alteramos os nossos repertórios que servem como chave de (re)leitura do passado.

A compreensão “verdadeira” de nosso passado depende de nosso ponto de vista. Além disso, obviamente, nosso ponto de vista pode mudar. Por conseguinte, a “verdade” é uma questão não só de geografia como também da hora do dia. A “compreensão” de hoje torna-se “desculpa” de amanhã e vice-versa. (BERGER, 1983, p. 70-71).

O quarto eixo aqui discutido para problematizarmos a dicotomia realidade/ficção relaciona-se com a ideia da escrita de si como *performance* do autor, a partir de uma versão escolhida por ele mesmo a ser dividida com o leitor. Assim, recorreremos à discussão de Alfonso de Toro (2007) sobre a nova autobiografia

(meta-autobiografia ou autobiografia transversal) e ao conceito de “autoficção”, que parece-nos muito útil para pensar escritas de si contemporâneas por enfatizar a descentralização do sujeito e a sua construção no próprio ato da escrita; por não ter a pretensão da verdade nem da exata reprodução do representado, ao contrário, por problematizar categorias como o “eu”, o “real” e a “verdade”; por não pretender totalizar o apresentado, optando pela fragmentação; e por tematizar a dificuldade de distinção entre realidade e ficção, já que tudo seria parte real do eu, porque se encontra na mente do autor e se concretiza no ato da escrita. A “autoficção” seria uma dessas formas de meta-autobiografia ou biografia transversal, na concepção de Alfonso de Toro.

O termo “autoficção” surge a partir do romance *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky, ao articular o pacto romanesco com a identidade onomástica da tríade autor-narrador-personagem, pondo em xeque o modelo proposto por Lejeune. Segundo Doubrovsky (1988, p. 77 apud KLINGER, 2012, p. 47), “[...] a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto.” Já o conceito de autoficção elaborado por Diana Klinger distingue-se do proposto por Doubrovsky. Para Klinger (2012, p. 57, grifo do autor), autoficção é:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.

O retorno do autor na *performance*

Diante do cenário esboçado, a afirmativa pós-estruturalista da “morte do autor”, na esteira da “morte do sujeito”, suscita uma reflexão em sintonia com novas práticas autobiográficas e questionamentos epistemológicos e teóricos no campo dos estudos literários e culturais contemporâneos. Parece claro que há o retorno do autor em termos distintos que inclui não somente uma ânsia por detalhes de sua vida, mas dos próprios bastidores de sua criação. Mas que autor é esse?

A reflexão sobre as conseqüências éticas e políticas dessas duas afirmativas, que marcaram boa parte das discussões no campo filosófico e literário a partir da segunda metade do século XX, tem estimulado o empenho de alguns teóricos contemporâneos da cultura em retomar as noções de sujeito e autor a partir de outras necessidades, outros pressupostos, e também outros objetivos, entre os quais aquele de retomar tais conceitos de modo produtivo, como agenciadores,

facilitadores ou catalisadores da percepção de novas subjetividades e não como empecilho para a sua visualização. (VERSIANI, 2009, p. 1).

Para Hans Ulrich Gumbrecht (1998), em *Modernização dos sentidos*, o nascimento do autor tem razões históricas muito claras e se relaciona, por um lado, com o novo modo de produção de sentido – a noção de “subjetividade moderna” –, em um momento em que o homem, por oposição à cosmologia medieval e à imanência divina do sentido, passa a ser a instância que confere sentido aos fenômenos, e por outro, com o surgimento da imprensa, que faz do autor uma necessidade concreta. Até então, em uma sociedade essencialmente oral, toda comunicação supunha a copresença física dos participantes. Desta forma, era possível produzir significações consensuais entre emissores e receptores. A imprensa cria condições para que a comunicação seja feita sem a interação direta dos envolvidos, o que necessitou da parte dos leitores uma orientação para controlar o risco da plurivocidade de sentido e, também, da parte dos emissores, uma tentativa de fechamento de sentido.

A partir da argumentação de Gumbrecht, podemos inferir que o surgimento das noções de identidade, subjetividade e autoria está atrelado à ausência. No campo da produção artística ou ficcional, tal ausência se deve à circulação de discursos sem a presença física de quem os produziu, possível apenas pela técnica de impressão. (VERSIANI, 2009, p. 9).

Mas essa autoria, segundo Gumbrecht (1998, p. 100), surge como uma máscara em espetáculos teatrais, com a função de distinguir o personagem do ator, personagem histórico e fisicamente presente.

Pois a instância de autor funciona como uma máscara que dissimula a instabilidade e a plurivocidade, contudo, inevitáveis, desde que se considere a produção do sentido como o fato de um ato individual. Graças a essa máscara, em lugar da plurivocidade do sentido, cada texto pode ter pretensões a uma significação mais ou menos nítida e unívoca.

Para Gumbrecht, a máscara, como papel do autor, elimina não só a instabilidade de sentido colocada pela subjetividade. O autor, como máscara, cria uma impressão de intencionalidade anterior ao texto. E, neste caso, o mais importante é o leitor confiar na existência dessa intencionalidade, de modo que as variações de sentido individuais dos leitores ganham um aspecto secundário.

Neste âmbito, começam a surgir, no século XVIII, marcas e lugares específicos para expressar as intencionalidades do autor. Prefácios, prólogos, introduções funcionam como tentativa de controlar o entendimento da recepção para evitar a flutuação de sentidos. Na visão de Foucault (2013, p. 271), “Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos

conhecimentos, das literaturas, e também da história da filosofia e das ciências.” Ao mesmo tempo, ele chama atenção que livros e discursos começam a indicar os autores à medida que pudessem ser transgressores. A autoria seria, então, uma forma de responsabilizar alguém pelo texto/discurso e de garantir, assim, a possibilidade de culpabilização e sua punição.

Associado à invenção da imprensa, dois outros fatores configurariam o contexto do surgimento das noções de autor e de sujeito: a colonização da América e o sistema burocrático. Assim, a ausência corporal do criador do discurso, compensada pela validação documental da autoria de um texto – manuscritos ou impressos –, representava a garantia até mesmo de direitos de posse de terras. E as escritas autobiográfica ou documental acabavam exercendo uma função semelhante (VERSIANI, 2009, p. 8).

Nesse sentido, para Gumbrecht, a autoconstrução – por meio da escrita – de identidade, subjetividade e autoridade (em seu duplo sentido) é uma experiência possível apenas a partir da constelação de fatores históricos que a antiguidade clássica e a idade média não conheceram e que transformariam para sempre o processo de constituição da realidade no mundo ocidental (p. 112): a invenção e institucionalização da imprensa, a descoberta da América e sua colonização (fatores que inauguram a necessidade de garantir a posse sem a presença física do possuidor) e a instauração do sistema burocrático, com a proliferação de documentos. Segundo o pensador alemão, as operações de construção de identidade, subjetividade e identidade autoral teriam ocorrido, portanto, em um momento em que estavam plenamente configuradas as possibilidades de “institucionalização da subjetividade”.

A “morte” do autor vem a reboque da “morte” do sujeito. Em termos epistemológicos, deve ser estendida à mudança geral de pressupostos operada pela linguística estrutural. O sujeito que morre é o sujeito compreendido anterior à linguagem (VERSIANI, 2009). O sujeito só existe dentro de uma estrutura, de uma instituição, sendo a linguagem a primeira delas. O sujeito, nesta ótica, não seria livre, pois é determinado pela linguagem. Dessa forma, rechaça-se um papel de fundamento originário do sujeito, negando a ele o lugar de origem de qualquer discurso.

Assim como o sujeito, para Barthes (2012), o autor também seria igualmente um efeito da linguagem. Não existindo um autor para além da linguagem nem anterior a ela, a escritura não é uma expressão de um *eu*, mas um arranjo de palavras existentes *a priori*. “A escritura é destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2012, p. 57).

Dentro da perspectiva linguística pós-estruturalista, Foucault (2013, p. 272) afirma que a escrita corresponde a um jogo de signos “[...] comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante.” Nestes termos, o momento da escrita representa ele mesmo o apagamento do sujeito que escreve.

Mas não é simples acabar com a categoria de autor, pois a noção de obra depende desta categoria (KLINGER, 2012). A lacuna deixada pela morte do autor é preenchida, para Foucault, pela *função autor*. Para ele, o nome do autor exerce um papel em relação ao discurso, já que tem uma função classificatória. É em torno do nome do autor que se podem agrupar certos textos, delimitá-los, seja por meio de uma unidade estilística, por coerência teórica ou conceitual. O nome do autor em um texto indica que o discurso deve ser recebido de uma maneira definida, segundo determinada cultura.

Chegar-se-ia finalmente a ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracterize. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (FOUCAULT, 2013, p. 278).

Para Barthes (2012), a morte do autor deve ser entendida como o não fechamento de sentido do texto, contrariando a função que deu origem ao autor na passagem da oralidade para a cultura escrita, sobretudo com a disseminação da imprensa. Simultaneamente à retirada da fixação do sentido, o apagamento do autor, há a emergência do leitor como um produtor de sentido.

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2012, p. 64, grifo do autor).

Ao se recusar a fechar o sentido por meio do autor, Barthes está negando não só o fechamento do texto, mas toda uma ideia totalitária da razão e da ciência de fundo iluminista⁵.

O autor que retorna na escrita de si contemporânea não pode ser identificado com aquele que emergiu com a cultura impressa como forma de evitar flutuações de sentido ou mesmo, de maneira coletiva ou individual, para construir a identidade de um lugar, de um povo ou do próprio autor. Este autor deixa de fazer sentido, diante da ênfase sobre identidades múltiplas, fragmentadas e flexíveis, em que o estrangeiro – o estranho – parece ser o paradigma da contemporaneidade.

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato como uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria a saciar. (KLINGER, 2012, p. 45, grifo do autor).

Considerações finais

A problematização de noções como real e ficcional, o embaralhamento proposital de noções de verdade e ilusão promovido pelo autor na tentativa de produzir um efeito de real – no sentido de sensação de real – nas escritas de si interessam em uma via dupla, na relação entre texto e vida do autor e para a criação do mito do escritor, seja quando os textos relatam vivências do narrador ou fazem referências à escrita, em uma metaficção. A *performance* do autor se dá tanto na construção do texto quanto em sua vida pública, mas, nessa fusão entre real e ficcional, se dá também a *performance* do narrador. Assim, “[...] o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão que é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’.” (KLINGER, 2012, p. 50, grifo do autor).

Tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são fases complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na

⁵ É preciso entender a morte do autor dentro do contexto social e histórico da França, em que discursos de antiautoritarismo e de libertação do indivíduo eram o espírito da época. A morte do autor é uma forma de livrar o texto desse sentido imanente, de um autor divino, dono do discurso, que fixa o que se diz.

própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2012, p. 50, grifo do autor).

Pensar o retorno do autor implica debater a produção da subjetividade com relação à escrita – e como ela performa o sujeito. Para Klinger, o conceito de autoficção permite a compreensão desse retorno do autor, já que os textos autoficcionais atuais contemplam, simultaneamente e de forma paradoxal, o narcisismo midiático e a crítica ao sujeito, reconhecendo a impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita. A meu ver, esta hipótese não abrange somente a autoficção, mas se estende a todas as configurações escriturais contemporâneas.

A partir da discussão promovida até aqui, defendo uma escrita de si literária contemporânea em que são problematizadas categorias como “eu”, “real”, “verdade” e “ficção”; uma escrita como lugar de encenação do autor, com a utilização de diversas máscaras e, portanto, de construção de uma identidade múltipla; uma narrativa fragmentada sem a pretensão de totalizar um eu autobiográfico.

VELASCO, T. M. Discussing a possible contemporary autobiography. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 31-49, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The autobiographical narratives are a strong feature of the contemporary Brazilian literature. Under the concept of self writing there are different literary genres such as biographies, autobiographies, autobiographical novels, autofictions, fictional autobiographies, among others. From the reflections of Philippe Lejeune, Alfonso de Toro, Manuel Alberca, Leonor Arfuch and Diana Klinger, this article debates these different concepts in order to discuss what kind of self writing can be made at a time when the inability of totalizing narratives founded on a univocal subject, as well as the possibility of distinguishing between fiction and reality in literature are postulated. The hypothesis put forward in this paper is that autofiction, understood as performance, is a process of building of an I that occurs in the act of writing. The author of contemporary self writing does not avoid the floating of sense and has no claim on the representation of a fixed identity in an era of multiple, fragmented and not very rigid identities.*

■ **KEYWORDS:** *Self writing. Autobiography. Philippe Lejeune. Autofiction.*

REFERÊNCIAS

ALBERCA, M. El pacto ambíguo y la autoficción. In: MELLO, A. M. L. (Org.). *Escritas do eu*: intropesção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 21-41.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BERGER, P. L. Alternância e biografia ou: como adquirir um passado pré-fabricado. In: _____. **Perspectivas sociológicas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983. p. 65-77.

DUQUE-ESTRADA, E. M. **Devires autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

FONSECA, R. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FOUCAULT, M. O que é um Autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 268-302. (Coleção Ditos & Escritos, 3).

GRASS, G. **Nas peles da cebola**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LAING, R. D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A. R. O si mesmo (self) e o outro. In: _____. **Percepção interpessoal**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972. p. 11-18.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANCIÈRE, J. A **partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROUSSEAU, J.-J. **Confissões**. Bauru, SP: Edipro, 2008.

TORO, A. 'Meta-autobiografia'/'Autobiografia transversal' postmoderna o la impossibilidad de una historia en primera persona: A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A.

Khatibi, N. Brossard y M. Mateo. **Estudios Públicos**, Santiago, n. 107, p. 213-308, invierno 2007.

VERSIANI, D. B. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. Considerações sobre a noção de autor. **Literatura em Debate**, Frederico Westphalen, v. 3, n. 4, p. 1-20, 2009.

Recebido em 22/08/2015

Aceito para publicação em 30/11/2015



DAS INVERSÕES E DAS REEDIÇÕES DOS PAPÉIS DE GÊNERO EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*, DE CLARICE LISPECTOR

Ana Maria Agra GUIMARÃES*

■ **RESUMO:** O presente artigo discute a relação de aprendizagem entre mestre e discípula encenada no livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, colocando em pauta o processo de identificação que subjaz a essa relação. O texto discute ainda a reedição dos papéis de gênero, resultado de um processo de idealização que exalta o objeto de desejo, atribuindo-lhe um valor de perfeição.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Aprendizagem. Identificação. Idealização. Gênero.

Clarice inaugurou na literatura brasileira uma linguagem marcadamente de caráter intimista, problematizando o ato de nomear, segundo o qual dizer a coisa é perdê-la. Essa questão advinda de pensadores como Husserl, Heidegger, Sartre e Lacan assinala para uma inadequação fundamental do sujeito inscrito no seio da própria linguagem. O esforço de Clarice Lispector, portanto, foi o de operar uma ruptura na própria moralidade buscando uma linguagem condizente com o processo de subjetivação referida à pulsão de morte: morrer para renascer como um outro. Construir um lugar discursivo para minimizar a distância entre sujeito e objeto é um desafio proposto pela escritura clariceana. Dessa forma, sua narrativa não representa apenas a realidade factual. Seu objeto, por excelência, é a própria existência experimentada e questionada pela escritora. Daí resultarem narrativas de rupturas, desestruturadas da concepção de um sujeito centrado, que domina a si mesmo e o ato de escrever. Sua escritura revela a pulsão em seu ato de insatisfação incessante, em seu movimento de inadequação aos objetos.

Para Hélène Cixous (1996, p. 71), em entrevista concedida à Betty Milan, “A arte de Clarice Lispector”, Clarice Lispector “[...] ousa celebrar o casamento da escrita mais leve, quase oral, e do pensamento mais profundo. [...] Ela recupera na escrita, o que é muito raro, muito feminino, a economia oral.” Conta ainda Cixous, nessa entrevista, que a descoberta da escrita de Clarice Lispector abriu para ela

* UnB – Universidade de Brasília. Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas. Brasília – DF – Brasil. 70910-900 – agraana@yahoo.com.br

um território que sequer imaginava adentrar. Para trabalhar sobre a feminilidade e a escrita, diz a pensadora: “Eu sempre me valia de textos de homens nos quais a feminilidade aparecia.” (CIXOUS, 1996, p. 73).

Segundo Cixous, Clarice Lispector é uma das raras escritoras que apresenta um texto onde é possível encontrar vestígios da economia libidinal da feminilidade, pois seus textos não são possíveis de enquadramento nos moldes propostos pelos modelos literários. Estão sempre em aberto, em movimento, em continuidade. É como se o texto seguisse o ritmo do corpo. “É algo que está o mais perto possível do corpo, que o mina, quando a literatura em princípio recalca o corpo.” (CIXOUS, 1996, p. 75).

Cristina Pinto (1985, p. 85), ao estudar o destino das mulheres na literatura brasileira na obra *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, diz que, antes de Cixous, Kristeva já havia estudado o discurso feminino como um ato de “[...] subversão e resistência ao discurso dominante, o discurso da Lei.” Kristeva fala de um discurso feminino cujas marcas são a contradição, a ruptura, o silêncio, a ausência.

Roland Barthes (1977, p. 45), em sua *Aula*, no *Collège* de France, considera a linguagem uma forma de poder, dominação e aprisionamento. Para Barthes, a única possibilidade de liberdade na linguagem se encontra no discurso literário. Entretanto, na visão de Kristeva e Cixous, existe um discurso literário que também é opressivo, representativo da ordem e da Lei. Esse discurso expressa uma forma masculina de ver o mundo. Essa literatura, segundo Cixous (1996, p. 77), apodera-se da realidade na forma de um discurso “[...] organizado, apropriado, delimitado e que obedece a certas regras, tem um começo, um meio e um fim. São caixinhas que a economia masculina se compraz em enquadrar, reter, ordenar em espaço.”

Em contrapartida, na visão dessas escritoras, a literatura feminina tem origem na libido, sendo, por isso mesmo, uma linguagem que rompe com as representações da ordem e do poder. Especificamente em Clarice Lispector, a subversão se daria no nível da frase, do parágrafo e da sintaxe, mas não só. Também ela é subversiva em relação aos temas de que trata. Interessa-se pelo insólito, pelo abissal, pela transgressão. O tempo e a ação, enquanto elementos exteriores à narrativa são desarticulados, resultando no tempo e na narrativa interior, pulsional. Tempo, enredo, ação interessam somente na medida em que se transformam em linguagem e em problematização da existência.

Por todas essas marcas, desde a estreia com *Perto do coração selvagem* (1943), a literatura de Clarice provocou uma profunda ruptura em relação à literatura que vinha sendo produzida, que era de caráter marcadamente regionalista, de denúncias sociais e de sintaxe clássica.

Benedito Nunes, grande estudioso da obra de Clarice Lispector, vê em sua dilacerante busca de linguagem pontos de contato com os filósofos existenciais: o ser quer ultrapassar-se, quer transcender. O fundamental em sua obra, segundo o

crítico, “[...] não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjuga.” (NUNES, 1989, p. 48).

É difícil ver surgir na literatura uma escritora da estirpe de Clarice Lispector. E a literatura que advém depois dela tem suas marcas. Hélène Cixous (1996, p. 79) a considera a única, “O que ela faz, e isto é absolutamente admirável, é filosofia poética ou poesia filosófica. Enfim, algo que eu nunca vi em outro lugar.”

Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres (1969), sexto romance da escritora, e objeto desse ensaio, faz parte de sua escritura marcada pelo desvio, pela transgressão em relação à linguagem, põe em palco a relação amorosa entre Ulisses e Loreley, mas reforça a cultura patriarcal, falocêntrica, pois aí se dá uma aprendizagem mediada pela relação de mestre e discípulo. Nessa relação amorosa o que se encena é o aprendizado de Loreley, marcadamente guiada pelo seu objeto de amor, Ulisses. Narrado em terceira pessoa, o livro de Clarice Lispector parte do discurso mítico, já anunciado nos nomes dos personagens: Ulisses, da *Odisséia*, e Loreley, sereia de uma lenda nórdica. O teor mítico do texto deixa entrever a força da cultura patriarcal, pois enquanto Ulisses é colocado como um ser de razão, capaz, portanto, de governar seu destino, Loreley é associada ao desgoverno das paixões, entregue que está às forças da natureza.

Os nomes Ulisses e Loreley não foram escolhidos ao acaso, certamente. Trata-se de uma escolha que aponta a estrita vinculação desta narrativa com o saber mítico, com os arquétipos de homem e mulher, com os símbolos da astúcia e da sedução da palavra e do canto, do mar e da viagem. Ulisses remete à épica grega, a *Odisséia*. É o personagem de Homero (2005) que empreendeu sua viagem à *Ítaca*, que confrontou-se com a deusa Circe, que resistiu à tentação das sereias, que recusou a Flor de Lótus, ou seja, Ulisses confrontou-se com poderosas forças da natureza, vencendo-as. E, para tal, o poderoso Ulisses usou a vontade, a razão, dominando suas paixões. Ulisses é, portanto, metaforicamente, aquele que venceu o instinto, ou seja, a própria natureza.

Na interpretação da professora Olgária Matos (1987, p. 143), a viagem de Ulisses da *Odisséia* é a “[...] viagem metafórica que a humanidade precisou realizar para efetuar a passagem da natureza à cultura, do instinto à sociedade, da auto-repressão ao autodesenvolvimento.” Ou seja, todos os valores da sociedade patriarcal que as mulheres herdaram.

O nome de Loreley é esclarecido por Ulisses no interior da própria narrativa. Aqui reporta-se à lenda alemã, de antiga data. Conta a lenda primitiva que Loreley – sereia de resplandecente beleza e cantar sedutor – morava nas águas do Reno e enfeitiçava os barqueiros que por ali passavam. Cantava à noite e desaparecia à luz do dia. Ronald, filho do conde palatino do Reno, foi fulminado pelo olhar sedutor da sereia. O conde palatino ordenou, então, a seus homens que prendessem a feiticeira. Loreley, cercada, atirou-se a uma tempestade; sua voz, entretanto, continuou a cantar e seu canto mágico permaneceu enfeitiçando os homens.

Tanto os pescadores como o filho do conde palatino sucumbem porque se fundem à natureza (Loreley representa as forças primitivas da natureza). Nessa lenda, os pescadores faziam justamente o movimento inverso realizado por Ulisses. São traídos por seus desejos poderosos, primitivos, absolutos. Mas é de fundamental importância colocar os dois mitos lado a lado: Loreley é a bruxa, a transgressora, a assassina, Ulisses é o glorioso, o herói que vai pouco a pouco dominando a natureza bruta. Na *Odisséia*, Ulisses, consumido pelo canto das sereias, pede à sua tripulação que o amarre a um mastro, para assim não se jogar nos braços das sereias. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência elaborada pela razão.

Clarice explicita o caráter de aprendizagem de seu livro já no título. Trata-se, porém, de um título duplo, com dois termos justapostos e mediados pela alternativa ou. Não é, portanto, uma aprendizagem genérica, mas a aprendizagem do prazer, cujas etapas correspondem a uma viagem interior em busca de um eu, em busca de uma identidade. Lóri não precisará lutar com o mundo, mas consigo mesma, assumindo a vida no que ela tem de dor e de prazer, de risco e de alegria. Nesse processo de aprendizagem contará com a ajuda de Ulisses, um possível amor, que a ensinará a domar suas pulsões para conquistar um prazer menos imediato. Essa mediação, além de ser feita por um homem, é feita por um mestre. É natural que nos perguntemos por que a aprendizagem de Loreley é mediada por Ulisses. Há na narrativa de Clarice Lispector uma intenção visível de o personagem Ulisses guiar, conduzir a aprendizagem de Lóri.

Além do mito, pode-se vislumbrar outra razão para Ulisses conduzir a aprendizagem de Lóri. A narrativa de Clarice Lispector posiciona profissionalmente os dois personagens de forma também a justificar a posição de mestre de Ulisses. Ulisses é professor universitário, professor de filosofia, bem-sucedido e visivelmente envolvido com a vida acadêmica. Lóri vive no Rio, vinda do interior, recebe uma mesada do pai e é professora primária. Busca a liberdade em uma sociedade ainda bastante tradicional, em que essa profissão ainda é associada à figura da tia. A liberdade que busca é ainda difícil de se firmar via profissão. A liberdade e a conquista de uma nova identidade na aprendizagem de Lóri não se dá, portanto, no embate com o mundo, mas na viagem interior, solitária, apreendida pela personagem. Desse modo, sua aprendizagem não se filia aos construtos sociais que mobilizam novos discursos para a transformação da sociedade.

Ulisses é o ser capaz de conduzir Lóri pelo mar tempestuoso da vida, pois, além de já ter empreendido sua viagem, tanto miticamente, quanto na narrativa (suas falas no texto de Clarice deixam claro isso), é aquele que aprendeu a usar a razão no exercício mesmo de sua profissão, professor de filosofia. Daí poder ser o mestre, enquanto Lóri será a discípula, pronta a identificar-se com Ulisses. Essa identificação, de caráter fantasmático, reforça um processo de demanda imaginária

ao grande Outro¹. Trata-se de uma demanda de completude, entretanto o “Outro não pode satisfazer a demanda, porque também no outro há falta, ou seja, há uma ilusão fundamental que leva a pensar no Outro como completude, porém [...] todo sujeito descompleta o Outro do simbólico.” (BOONS, 1992, p. 57). A identificação de Loreley com Ulisses dá-se por um processo de idealização que consiste na exaltação do objeto a cujos atributos se atribui um valor de perfeição.

Torna-se ainda mais difícil pensar que essas posições de mestre e discípula são marcadas por um encontro que se pretende amoroso, como se não estivessem em jogo, aí, os desejos inconscientes, reedição do complexo edipiano, o narcisismo primário que marcam o processo identificatório.

Ao surgir na cena psicanalítica, Lacan (1998) dirá que, antes de afirmar a identidade, o eu se confunde com a imagem do outro num jogo especular de onde resulta uma alienação primordial. O eu especular dá origem assim ao drama humano, incansavelmente à procura de sua identidade, que será sempre de natureza alienante, gerando no sujeito um desconhecimento radical de si na dialética do desejo. É nesse movimento especular que o sujeito se esforçará por advir.

Busca Loreley, pela via do amor, uma identificação narcísica, elevando Ulisses ao lugar de ideal. Embora o pai não compareça de forma designada em *Uma aprendizagem* jaz oculta na origem do ideal do eu a figura paterna, primeira e mais importante identificação no percurso do sujeito. Loreley desloca a pulsão, envolvida na dialética do desejo, para um novo significante, que ressurge pleno de ilusão e perfeição. Entretanto, como vimos, no processo de identificação comparece sempre o sujeito alienado no outro. Fato que a protagonista desconhece ao elevar a figura de Ulisses a uma superioridade inquestionável. Já Ulisses, tal qual o herói da *Odisséia*, deverá saber renunciar ao prazer imediato. Esperará que Lóri esteja pronta para o amor, e para auxiliá-la, interditará o desejo primário, imediato, físico, evitando, assim, uma fusão narcísica.

No início da aprendizagem, Lóri é, para ela mesma, difusa, nebulosa, ela não sabe especificamente o que Ulisses deseja ensinar-lhe: “[...] era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele – o que é que ele queria dela, além de tranquilamente desejá-la?” (LISPECTOR, 1973, p. 22).

Essa pergunta que se faz permeia toda narrativa, até que Lóri, em seu percurso de aprendizagem, redimensione o vivido, desautomatizando suas paixões, travessia também guiada por Ulisses. Os relacionamentos com os amantes anteriores demonstram a dificuldade que ela experimenta em lidar com a sua própria insuficiência enquanto sujeito da falta. A fácil entrega física esconde a impossibi-

¹ Outro é um termo difícil conceituação na teoria lacaniana porque é sobredeterminado por todo o aporte teórico desenvolvido por Lacan. O Outro, grafado com maiúscula, é fundamentalmente o lugar da linguagem, que antecede o advento do sujeito e que vai situá-lo na Ordem Simbólica. É desse lugar que o sujeito recebe o seu nome e é a ele que faz sua demanda.

lidade da verdadeira entrega. Por isso, tenta seduzir Ulisses a partir dos fetiches próprios do mundo da mulher: o corpo, a sensualidade: “[...] com a mesada que o pai mandava comprava vestidos caros, justos, era só isso que sabia fazer para atraí-lo.” (LISPECTOR, 1973, p. 53). Contrariamente ao comportamento esperado do mundo masculino, Ulisses frustra as expectativas de Lóri:

Foi “apesar de” que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso. (LISPECTOR, 1973, p. 85).

A espera de Ulisses possibilitará a Lóri o abandono das máscaras, das precauções exageradas em relação a dor e ao amor, auxiliando-lhe a vivenciar a alegria “apesar de”, a construir pouco a pouco uma vida. Enfim, o que almeja Ulisses para si e para Lóri é redimensionar o vivido: “Minha alegria é áspera e eficaz e não se compraz em si mesma, é revolucionária. Todas as pessoas poderiam ter essa alegria mas estão ocupadas demais em ser cordeiros de deuses.” (LISPECTOR, 1973, p. 111). Para não ser o cordeiro de Deus, é preciso conquistar uma identidade, uma identidade “capaz do grito”, de suportar a dor e de vivenciar a alegria. Ulisses guiará Lóri em direção à realidade externa: “Aprende-se quando já não se tem como guia forte a natureza de si próprio – Lóri, Lóri, ouça: pode-se aprender tudo, inclusive a amar.” (LISPECTOR, 1973, p. 61).

Sair de si mesmo, não ter como guia apenas a natureza, significa para Lóri um processo de identificação com o objeto de amor e mestre. Sem dúvida trata-se de um aprendizado que diz respeito ao domínio das paixões. Nesse sentido, além do lugar de pai, Ulisses cumpre na narrativa a função de um analista que interdita o desejo imediato para que o sujeito aprenda a lidar com sua falta-a-ser². Por isso, é difícil considerá-lo um amante envolvido no jogo amoroso. Ulisses está distanciado, no lugar do observador, como se fosse possível se livrar do nó edípico, frequentemente reeditado na paixão amorosa. Ao contrário de Lóri, Ulisses, o sábio Ulisses, tem nas mãos as rédeas do seu cavalo. Pensar em um homem que domine completamente seu inconsciente é pensar num Deus ou num monstro. O limiar é tênue. Essa grande onipotência concebida a Ulisses lhe tira o direito à própria humanidade, quando ele também é um sujeito alienado no grande Outro.

O encontro físico entre Lóri e Ulisses só é possível quando Lóri aprender que “o humano é só” (LISPECTOR, 1973, p. 87). Essa condição guiada pela identificação

² Na teoria lacaniana, o termo falta-a-ser indica a incompletude humana. Trata-se do momento em que o desejo se humaniza, pois entra na relação mãe-filho um terceiro elemento, o pai, que impõe limites. A partir desse momento, perde-se de vista o objeto absoluto que passa a ser designado metonimicamente por objetos substitutivos.

ao mestre só acontecerá quando Lóri conquistar sua condição de ser desejante. Nascerá assim pela segunda vez. Nascerá para o mundo humano, o mundo da incompletude “[...] como se passasse do homem-macaco ao pitecantropos erectus.” (LISPECTOR, 1973, p. 87).

Lóri experimentará o aprendizado da falta como algo extremamente doloroso, mas é a falta que a impulsionará em direção ao outro. Ulisses nesse processo de guiar Lóri se assemelha mais uma vez à figura do pai no complexo edipiano, pois está no lugar da Lei, daquele que interdita os desejos primários. É o outro que guiará Lóri em busca da linguagem. “Porque, se não expressasse o inexpressível silêncio, falava como um macaco que grunhe e faz gestos incongruentes, transmitindo não sabe o quê. Lóri era. O quê? Mas era.” (LISPECTOR, 1973, p. 66).

A interdição do desejo onipotente nos separa do mundo, mas, ao perdê-lo, ganhamos a possibilidade de significá-lo, via linguagem. Lóri busca a linguagem para compreender-se, para expressar sua solidão, manter-se ligada ao mundo humano: “Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros” (LISPECTOR, 1973, p. 67). Procuramos referência no discurso do outro, porque buscamos nele os vestígios de nossa humanidade. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* propõe que é pelo olhar de Ulisses que Lóri chega a si. Ulisses a devolverá a si e aos outros.

Essa interpretação nos induz a pensar nos equívocos dessa relação de mestre e discípulo, dado ao processo de idealização presente no ideal do eu³ que representa a transformação da autoridade parental em um modelo idealizado. Nesse sentido pode-se pensar em um prolongamento do narcisismo como objeto de amor. A ideia de renúncia e sacrifício, embutidos nesse ideal, dirige-se a uma busca de autonomia do sujeito, entretanto, essa busca será sempre ambivalente, envolvendo ódio e amor. No livro em análise, a relação de Loreley com Ulisses se firma num pacto de confiança que expulsa de si a ambivalência e a carência. Aprendendo a lidar com suas pulsões, pegada a pegada nos pés de Ulisses, Lóri vai-se tornando mais serena em relação às suas demandas. No simbólico episódio da maçã, por exemplo, Lóri, antes de mordê-la, examina-a, come um pedaço e a devolve à mesa. Morder a maçã, observando-a, sem comê-la inteira, evidencia simbolicamente o domínio de Lóri sobre si mesma. Para Ulisses, agora era possível o encontro com Loreley. Encontro intencionalmente preparado por ele, marcado pela desilusão da fusão narcísica. O desejo de fusão, dois em um, tão proclamado no amor cristão, dá lugar ao encontro de dois seres diferentes, iguais, porém na ânsia do advento do sujeito em sua busca de amor e liberdade.

A travessia mítica de Ulisses (*Odisséia*) é empreendida por Loreley (a sereia). Ulisses é o modelo idealizado por Lóri. O sábio professor, o ser perfeito, com

³ O ideal do eu considerado na segunda tópica freudiana representa a transformação da autoridade parental em um modelo idealizado. Trata-se de um deslocamento para um novo eu ideal, onde ressurgem o eu infantil, dotado de ilusão e perfeição.

quem ela se identifica. A relação de mestre e discípulo é nítida na narrativa e a conquista da identidade da mulher só é possível a partir do amor do homem. Além de amar Ulisses como homem, além de ter encontrado o “seu destino de mulher” (LISPECTOR, 1973, p. 138). Lóri vê ainda em Ulisses o possuidor da informação e do conhecimento, alguém que quer imitar por ser exemplo de vida sábia:

Era raro ele se mostrar claramente mais sério. Lóri reconhecia que ele tinha concentração, intensidade, delicadeza e discrição, embora tudo fosse quase sempre escapado por um tom leve para não mostrar emoção. (LISPECTOR, 1973, p. 67).

E então veio finalmente o dia em que ela soube que não era mais solitária, reconheceu Ulisses, tinha encontrado o seu destino de mulher. (LISPECTOR, 1973, p. 138).

É flagrante que Lóri, para constituir-se como mulher, não tem outra alternativa senão buscar o desejo e o olhar amoroso do homem. Em Ulisses, Lóri reconhece o seu “destino de mulher”, seu ideal de eu é marcado pela admiração idealizada:

Então pensei em você que não me fala uma palavra de filosofia comigo e quando estamos juntos, pois é, quando estamos juntos você até parece um sábio que não quer mais ser sábio e até sabe, até se dá ao luxo disfarçadamente se angustiar como qualquer um de nós. (LISPECTOR, 1973, p. 63).

A frase “como qualquer um de nós” evidencia a superioridade de Ulisses aos olhos de Lóri. Ela se entrega ao aprendizado, admitindo estar ali um ser superior. Textualmente “[...] agia como se estivesse hipnotizada por Ulisses.” (LISPECTOR, 1973, p. 65). E nessa relação de mestre-discípulo, o tom de Ulisses muitas vezes é arrogante e autoritário:

Eu não digo que eu tenha muito, mas tenho ainda a procura intensa e uma esperança violenta. Não esta tua voz baixa e doce. E eu não choro, se for preciso um dia eu grito, Lóri. Estou em plena luta e muito mais perto do que se chama de pobre vitória humana do que você, mas é vitória. Eu já poderia ter você com o meu corpo e minha alma. Esperarei nem que sejam anos que você tenha também corpo-alma para amar. (LISPECTOR, 1973, p. 54).

O tom de superioridade é sustentado na narrativa até quando Lóri se reconhece um ser de linguagem, ou seja, habitada pela carência, conquistando sua igualdade em relação a Ulisses. Como todo aprendizado é intersubjetivo, Ulisses perde seu tom professoral, ajoelha-se frente a Lóri em reconhecimento de humildade. Ulisses, o mestre, também aprende:

Ulisses, o sábio Ulisses, perdera a sua tranquilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor. Sua voz era outra, perdera o tom de professor, sua voz agora era a de um homem apenas. Ele quisera ensinar a Lóri através de fórmulas? Não, pois não era homem de fórmulas, agora que nenhuma fórmula servia: ele estava perdido num mar de alegria e de ameaça de dor. Lóri pode enfim falar com ele de igual para igual. Porque enfim ele se dava conta de que não sabia de nada e o peso prendia a sua voz. Mas ele queria a vida nova perigosa. (LISPECTOR, 1973, p. 176).

Entretanto, apesar de um possível encontro de iguais, os papéis do homem e da mulher no *Livro dos prazeres* conservam as relações tradicionais da sociedade patriarcal. Ulisses diz não poder reservar muito tempo para Lóri, em virtude da demanda de sua profissão. Lóri diz saber pacientemente esperar. E reconhece:

Eu sempre tive que lutar contra a minha tendência a ser serva de um homem, disse Lóri, tanto eu admirava o homem em contraste com a mulher. No homem, eu sinto a coragem de se estar vivo. Enquanto eu, mulher, sou um pouco mais requintada e por isso mesmo mais fraca – você é primitivo e direto. (LISPECTOR, 1973, p. 56).

As polaridades de gênero, que marcam profundamente as diferenças entre feminino e masculino, estão presentes nesse discurso de Lóri. Ela devolve a Ulisses o modelo de homem sábio, forte e primitivo e assume o modelo da mulher requintada e fraca. Mas o que significa ser requintada para a mulher? Significa assumir o papel idealizado, mítico, arquetípico, da mulher doce, sensível, intuitiva, infantil, próxima da natureza como sugere a marca de sereia que traz no nome. O amor não desvia Ulisses de seus compromissos e projetos profissionais. É certo que Lóri não abandona seu trabalho em prol do amor, como o fizera a maioria das mulheres ao longo da história. Entretanto, sua disponibilidade e seu empenho não são os mesmos de Ulisses. Parece aí ainda estar marcado no texto clariceano uma valorização maior do espaço público enquanto esfera de conquista do homem. Lembremos que Lóri, ao final da narrativa, apesar de estar mais preocupada com seus alunos, tem uma prática assistencialista, impotente para alterar qualquer aspecto da sociedade. Entretanto, não deixamos de reconhecer que, ao priorizar o amor, a entrega e o prazer, Ulisses subverte o mundo regido unicamente pelo código da ética masculina: o mundo dos compromissos públicos, das obrigações e da Lei. É uma inversão em relação aos modelos da cultura falocêntrica.

A narrativa clariceana oscila entre a transgressão e a reedição dos papéis de gênero, pois propõe a inversão dos personagens da *Odisséia*: a viagem metafórica de Penélope, Ulisses é quem espera. O mergulho não é no mar, mas na interioridade. Inspirando-se no modelo mítico, que coloca a mulher do lado da natureza (Loreley,

sereia, instinto) e o homem do lado cultura (Ulisses, o que venceu o instinto), Clarice reitera a milenar cultura patriarcal, falocêntrica, que atribui ao homem o mundo da razão, do bom senso. A mulher é colocada do lado da emoção, constituída por fragilidade, intuição – coisas “mais refinadas”, “requintadas”, como diz a própria Lóri, em parágrafo anterior.

Ruth Silviano Brandão (1989, p. 86), em seu estudo: *Mulher ao pé da letra* reafirma o questionamento:

Miticamente, sabemos que a desrazão, o obscurantismo, o enigma insolúvel sempre estiveram ao lado das representações do feminino, por oposição aos valores masculinos: o logos, a luminosidade, o equilíbrio, o sol. A palavra reveladora, a instauração do Cosmo pelo Verbo sempre foram privilégios do homem, nas sociedades patriarcais, assim como a construção dos saberes foi alicerçado por sua palavra.

Freud (1997), em seu clássico ensaio *O mal-estar na civilização*, coloca a mulher como mais possível de trair o pacto civilizatório. A mulher estaria para a sereia, cujo único objetivo é satisfazer seus instintos e demanda de amor. Pouco confiável, ela não pode ser vista como sujeito co-responsável pela criação do mundo da cultura. Tal empreendimento é coisa dos “Ulisses”, que, por medo da castração, submetem-se de forma mais dócil ao processo civilizatório. É por não querer se igualar a esse ser mutilado, a mulher, que o homem edifica o mundo, se submetendo à Lei-do-pai⁴. A mulher não precisa simbolizar aquilo que já perdeu. Seu corpo é testemunha da falta, da mutilação. As bruxas, as histéricas, são as de corpo indomado onde se encenam a desordem, o excesso, o transbordamento.

Por tudo isso, é difícil pensar num processo de aprendizagem feminino guiado por um olhar masculino, pois, ao longo da história, a mulher tem sido produzida de acordo com o desejo masculino. A tarefa de Loreley talvez seja criar a si própria, lidando com a renúncia e o sacrifício, perdendo de vista o ideal de completude. Ao final da narrativa clariceana, Ulisses também aprende. A última fala é dele, suspensa por dois pontos: “Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 1973, p. 182).

Lóri no percurso intersubjetivo também é agente de aprendizagem, ensinou ao sábio mestre a perda das certezas – começo de todo aprendizado humano, ou seja, a castração simbólica. A entrega ao amor nos diz de nossa própria fragilidade. Enfim, ao fim, somos todos carentes, precisando do olhar do outro para nos legitimar. A carência não é uma marca somente da mulher. Está além das nossas diferenças

⁴ Trata-se, na teoria lacaniana, de um significante estruturador da trajetória edipiana. É preciso assinalar sua dimensão simbólica. Não se trata mais do pai real, mas de uma operação de linguagem que marca no psiquismo do sujeito a função de pai simbólico.

fisiológicas, genitais. É a marca de nossa precária humanidade. A castração nos iguala. A castração nos condena. A castração nos salva. É preciso simbolizar o vazio. Significar nossa fratura é tarefa de Loreley(s) e Ulisses (s).

Há, ainda, outra inversão na narrativa clariceana: o fato de Ulisses guiar Lóri rumo à aceitação de sua própria falta. São inegáveis suas falas em relação à solidão humana e à experiência da dor. Costumeiramente, o lugar do feminino no imaginário masculino é caracterizado pela idealização, que coloca a mulher como preenchedora da falta masculina, como aquela que obtura qualquer vazio perturbador do homem. Ulisses deseja e espera uma Lóri que se reconheça faltosa, incompleta, não mais a mulher objeto inerte do desejo masculino, mas a mulher que reconhece seu desejo, que se presta, portanto, a romper com a representação de mulher ideal, aquela cuja missão é preencher, útero materno. Para além das reedições de gênero reside aí a maior subversão do texto clariceano.

Nesse espaço de iguais, talvez seja possível o surgimento do amor, do erotismo, com seu transbordamento e força criadora. Ruth Silviano Brandão (1996, p. 210) nos diz: “O discurso erótico, sendo aquele que se opõe ao mundo domesticado do trabalho e das convenções é, por natureza, aquele que anuncia as transgressões e a plenitude dos sentidos, antes domados, à força pelas limitações da vida social.”

O amor de *Uma aprendizagem* frustra qualquer perspectiva de amor romântico, imóvel, fusional. O encontro de Lóri e Ulisses ultrapassa a paixão – lugar de imobilidade. O amor para Lóri e Ulisses passa a ser trajeto metonímico de outros possíveis desejos. O livro de Clarice Lispector reedita os papéis de gênero, mas também os subverte, pois Ulisses também aprende. Entretanto, como vimos, mesmo ao final do livro, Ulisses mantém ainda um ranço de superioridade em relação à Lóri. Dirá que não terá todo tempo para ela, que a causa profissional o aguarda. Loreley, em sua profissão, torna-se mais maternal, prestando-se a serviços assistencialistas, discurso incapaz da transformação da sociedade, pois não aposta na autonomia do sujeito.

Reafirmador em alguns aspectos da ideologia patriarcal falocêntrica, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* desconcerta o leitor dado à sua ambiguidade no processo de aprendizagem dos protagonistas. Embora, os dois personagens passem por um processo de transformação na relação intersubjetiva, somente Ulisses é plasmado em sua dupla face de ser individual e social. A Loreley, ainda é reservado os espaços mais íntimos. As consequências dessa inserção no mundo é um aprendizado solitário, incapaz de desenvolver uma ação na esfera social compatível com o caráter formador do sujeito, que estaria relacionado ao seu ser no mundo. É o embate com a realidade externa que redimensiona a própria interioridade. E é desse embate com o mundo que Loreley está parcialmente privada.

GUIMARÃES, A. M. A. The inversions and reissues of gender roles in *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, by Clarice Lispector. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 51-63, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This article discusses the learning relationship between teacher and disciple represented in the book Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, by Clarice Lispector, putting in question the identification process which underlies this relationship. The text also discusses the reissue of gender roles, the result of an idealization process that exalts the object of desire, assigning to it value of perfection.*

■ **KEYWORDS:** *Learning. Identification. Idealization. Gender.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOONS, M.-C. **Mulheres-homens**: ensaios psicanalíticos sobre a diferença sexual. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

BRANDÃO, R. S. **Mulher ao pé da letra**. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

_____. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

CIXOUS, H. A arte de Clarice Lispector. In: MILAN, B. **A força da palavra**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 71-93.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HOMERO. **Odisséia**. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

MATOS, O. A melancolia de Ulisses. In: _____. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-158.

NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PINTO, C. F. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos. São Paulo: Perspectiva, 1985.

*Das inversões e das reedições dos papéis de gênero em
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, de Clarice Lispector*

Recebido em 18/06/2015

Aceito para publicação em 15/11/2015



RITUAL, IDENTIDADE E METAMORFOSE: OS RITOS DE MARGEM EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*

Rodrigo Felipe VELOSO*
Teresinha Vânia Zimbrão da SILVA**

■ **RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, da escritora Clarice Lispector, a partir da teoria dos ritos de passagem, em especial, sob a articulação do segundo ponto específico, nomeado de “ritos de margem”. Este fica evidente no romance como sendo o mais profícuo desses rituais, uma vez que a protagonista se situa numa interestrutura, entendida como estágio liminar, que representa a experiência da individualidade vivida, num período de isolamento e autonomia do grupo. Além disso, essa individualidade torna-se complementaridade à medida que Lóri tenta estabelecer um modelo de plenitude para sua vida social e isso acontece na relação com o outro, constituindo, assim, a sua identidade. Os outros ritos (separação e agregação) também possuem essa dinâmica, mas seguindo o processo e trajeto ritual, será no período de “margem” que encontraremos a possibilidade de melhor desenvolvimento das ações e representações dos personagens do romance. As fases da vida de Lóri estudadas referem-se ao momento da vida adulta, o seu relacionamento com Ulisses e o aprofundamento de sua sexualidade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Clarice Lispector. Identidade. Alteridade. Ritos de passagem.

Na margem das relações com o outro

O romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector traduz a experiência do eu diante do outro, e especialmente diante das coisas existentes no mundo. A protagonista empreende sua jornada, a partir da procura de sua identidade, do quem sou eu.

* UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Letras – Departamento de Letras: Estudos Literários. Juiz de Fora – MG – Brasil. 36036-900 – rodrigof_veloso@yahoo.com.br

** UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Letras – Departamento de Letras: Estudos Literários. Juiz de Fora – MG – Brasil. 36036-900 – teresinha.zimbrão@ufjf.edu.br

Lóri passou a infância em Campos, interior do Rio de Janeiro. Sua família era rica, mas o seu pai perdeu parte da fortuna depois da morte de sua mãe. Diante da instauração de seu rito de separação de um ente querido, ela decide, portanto, separar-se mais uma vez, nesse caso, do pai, pois segue em direção ao Rio de Janeiro, onde conhece Ulisses.

A história de Lóri e Ulisses possui uma origem mítica, pois Loreley, segundo a lenda do folclore alemão, era uma sereia que seduzia os pescadores, que se atiravam ao mar e morriam enfeitiçados pelo seu canto. Ulisses, por sua vez, era um herói grego, que realizou sua travessia marítima sem se deixar seduzir pelas sereias, devido ao seu maior atributo, a inteligência.

A inteligência de Ulisses é como uma ponte que ajuda Lóri a seguir e construir o seu próprio caminho de aprendizagem do prazer e sua travessia interior. Ela não o seduzirá pelo canto, mas sim, pela palavra. A palavra de Lóri, assim como os seus ritos de margem, inventará a si mesma, o outro e o mundo, numa busca pelo autoconhecimento.

Em se tratando de rito de margem, entendemos como um período ritual no qual é promovida a transição de um estágio individual ou coletivo para outro, bem como há uma transposição entre os estágios, os sujeitos rituais, estando no período marginal, dispensam algum tempo numa interestrutura, nomeada também de liminar. O indivíduo não estaria nem na estrutura anterior (rito de separação), nem na seguinte (rito de agregação) a que foi promovido. Assim, esse conceito é percebido na narrativa quando Lóri reflete: “[...] quero esta espera contínua como o canto avermelhado da cigarra, pois tudo isso é a morte parada, é a Eternidade de trilhões de anos das estrelas e da Terra, é o cio sem desejo, os cães sem ladrar. É nessa hora que o bem e o mal não existem.” (LISPECTOR, 1980, p. 31).

O indivíduo adentrou num território desconhecido. Não conseguirá dissociar de seu passado, e nem tampouco estará apto a vivenciar o estado futuro e almejado, a não ser que este se integre completamente. Dessa forma, os ritos de margem “[...] podem constituir uma secção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação [...]” (GENNEP, 2011, p. 30).

A travessia de Lóri pelos ritos de passagem acontece em consonância ao elemento água. Isso porque, sendo “sereia”, sua aprendizagem começa de modo inverso, isto é, por terra, porém, a sua identidade constitui-se como líquida, fluida e contínua: “[...] a chuva e Lóri estavam tão juntas com a água da chuva estava ligada à chuva. [...] Ela era a chuva.” (LISPECTOR, 1980, p. 166-167).

Do calor e da secura de viver no limiar do processo ritual, Lóri reconhece que há umidade no desejo do encontro com Ulisses. O cenário crepuscular que se apresenta da janela da protagonista é o de Marte, o planeta vermelho.

A cor vermelha prenuncia o desejo de partida de Lóri, a sua nova vida e a doçura em atingir o amor de Ulisses. Tudo estava vermelho (no sentido de representar a cor da paixão) nesse espaço do amor, e Lóri estava “[...] seca como a febre que não

transpira [...]. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros – e sobretudo a boca voraz para nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada pelo planeta Marte.” (LISPECTOR, 1980, p. 30).

A protagonista é abrasada pelo calor do verão, o sol que a queima está mais intimamente ligado ao seu aspecto interno do que externo, a ausência de água faz com que Lóri-sereia não consiga exteriorizar o que sente por Ulisses, uma vez que “[...] nenhum sinal de lágrimas e nenhum suor. Sal nenhum. [...] Pensar no homem? [...] Ah, se as mãos comesçassem a se umedecer. [...] Nada escorria. A dificuldade era uma coisa parada. É uma jóia diamante.” (LISPECTOR, 1980, p. 31).

Esse estágio de espera e reflexão diante da vida aponta para Lóri uma delimitação entre o que está fora e o que está dentro de si, como a possibilidade de passagem de uma condição à outra. E, sobretudo, encontramos a imagem da porta, mencionada na epígrafe que sustenta o romance, em especial em Apocalipse, quando expressa, “[...] depois disto, e eis que vi uma porta aberta no céu, e a primeira voz que ouvi era como a trombeta que falava comigo, dizendo: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas.” (LISPECTOR, 1980, p. 14). A imagem da porta sugere a ideia de passagem perigosa e que, por esta razão, associam aos rituais iniciáticos e fúnebres.

De certa forma, Ulisses reconhece no símbolo da porta um sinal de perigo e afirma a Lóri: “– Nós dois sabemos que estamos à soleira de uma porta a uma vida nova. É a porta, Lóri. E sabemos que só a morte de um de nós há de nos separar. Não, Lóri, não vai ser uma vida fácil. Mas é uma vida nova.” (LISPECTOR, 1980, p. 176). O processo iniciático, assim como a morte, equivale a uma passagem de uma fase a outra, de um modo de ser a outro e se conjugam para uma verdadeira transformação ontológica.

Com efeito,

[...] a estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente. (ELIADE, 1992, p. 23).

Nesse sentido, vem de fora o som de um trovão “seco” e longínquo, que anuncia o sinal de mudança, visto que o céu azul assinala que o verão do Rio de Janeiro é tão quente quanto úmido. A protagonista reconhece que a chuva virá, mas percebe também que esta transformará a morte seca em vida plena e, posteriormente, a fará renascer na primavera. “Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. Mas não suporta a espera de uma passagem, e antes da

chuva cair, o diamante dos olhos se liquefez em duas lágrimas. E enfim o céu se abranda.” (LISPECTOR, 1980, p. 32).

Lóri entende que o cair da chuva no planeta Marte traz a claridade de uma nova terra que, a partir de então, será vivida no planeta Vênus, onde acontecerá mais uma etapa da sua aprendizagem, visto que já foi seduzida pelo canto de Ulisses, o que implica que essa história mítica de amor representa uma “odisséia às avessas”.

Lóri-sereia aos poucos passa a assumir sua nova postura em terra, a de tornar-se mulher, pois “[...] ela se tornara mais habilidosa: como se aos poucos estivesse se habituando à Terra, à Lua, ao Sol, e estranhamente a Marte sobretudo. Estava numa plataforma terrestre de onde por átimos de segundos parecia ver a supra-realidade [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 37).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a protagonista nos revela através do espelho uma visão dual de si mesma, o que sinaliza duas almas, uma interior e a outra exterior. Lóri identifica e projeta o seu ego numa persona, ou como o narrador descreve:

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. (LISPECTOR, 1980, p. 97-98).

A identificação do ego com a persona é latente, uma vez que a imagem da sombra é acionada pela personagem, pois o seu lado interior/ sombrio “[...] não é feito apenas de pequenas fraquezas e defeitos estéticos, mas tem uma dinâmica francamente demoníaca.” (JUNG, 1980, p. 28). A pintura no rosto da protagonista revela a máscara que usava no contexto sócio-cultural, sem a pintura seria como a “nudez da alma”.

As mutações sensíveis no rosto de Lóri ao utilizar as máscaras sublinham alguns personagens com os quais Ulisses a identificava, a saber: “[...] ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como prostituta. [...] Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva.” (LISPECTOR, 1980, p. 99-100). A tarefa de escolher a própria máscara é um caminho árduo, uma vez que é algo solitário e está ligado ao gesto voluntário do humano. Lóri ao representar-se e representar o mundo, está solidificando a sua base úmida e instável. Sendo assim, ao se manter ativa, ela já apresenta uma superação de seus obstáculos, afinal, a sua máscara já existia.

Lóri, quando está diante do espelho, descobre-se uma imagem diferente da qual não possuía anteriormente, ou como descreve Regina Pontieri (1988, p. 44-45):

[...] instaura um processo de conhecimento, autoconhecimento e de criação que lhe é espelhístico: meu olho me vê através do olhar que o outro desfere sobre mim. E a cada olhar que desce sobre o meu eu, cria-se um eu-máscara, cristalização do instante do olhar do outro, que toma forma à minha revelia. E em cada eu, surgido a partir de cada um dos infinitos olhares que me olham, eu me revejo, como num espelho partido, em infinitos pedaços. Multidão de máscaras em que me alieno de mim porque perco a dimensão de minha totalidade. Alienação é fragmentação.

A imagem especular que Lóri tem de si mesma é recortada e definida num primeiro momento, porque num segundo momento aparece como signo que a faz mover o corpo, interrogar e descobrir os mistérios das “coisas silenciosas”.

Na vivência dos ritos de passagem se faz necessário à presença do outro para que testemunhe ou até mesmo participe, de modo que compreenda como esse processo se perpetua. Percebemos que a experiência da alteridade que Lóri experimenta ao se encontrar com Ulisses, por quem sente um profundo amor, estabelece a separação entre o “eu e o outro”, porque através desse contato podemos depreender no outro a diferença, um modo de enxergar coisas que o “eu” não vê.

De Ulisses ela aprendera a ter coragem de ter fé – muita coragem, fé em quê? [...] Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo – em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre.

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. (LISPECTOR, 1980, p. 39).

A relação de Lóri e Ulisses aponta, nesse caso, um ponto neutro entre eles, visto que estão situados numa interestrutura dos ritos de passagem, isto é, o período de margem.

Na relação de opostos, Lóri possui apego pela lua, visto que Ulisses equiparase à terra, pois “o que se chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses” (LISPECTOR, 1980, p. 51). A protagonista na ausência do elemento água banha-se nos raios lunares. Estando no terraço numa madrugada fresca, ela reflete sobre esse instante quando diz: “[...] depois chegara à conclusão de que ela tinha um dia-a-dia mas sim uma vida-a-vida. E aquela vida que era sua nas madrugadas era sobrenatural com suas inúmeras luas banhando-a de um prateado líquido tão terrível.” (LISPECTOR, 1980, p. 42).

A imagem da água para Lóri está atrelada à imagem da lua e tem na madrugada o seu poder de emanção, isso porque possui uma mudança e transformação ocultas.

A lua corresponde à rainha enquanto o sol representa a imagem do rei, eles estando unidos e juntos favorecem o “banhar numa fonte”, segundo os preceitos alquímicos. Dessa maneira, a protagonista realiza esse ritual, e, sobretudo sendo a rainha (lua) prefere a madrugada como sendo a melhor luz para se banhar, pois percebe que a luz do sol poderia secar o que de úmido existia em si mesma.

Lóri ao executar o seu rito de separação entende que, a partir deste, ela viverá no período liminar e marginal desse processo, uma vez que tinha receio em se entregar a Ulisses. “O que dificultava a ida. Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde. Ela se guardava.” (LISPECTOR, 1980, p. 50).

A imagem de Ulisses associada à terra e, por sua vez ao processo fecundo que ela representa, encontra na protagonista uma dificuldade de integração. O motivo: “[...] não conseguia unir-se à terra como se não estivesse pronta para ter a ligação de mulher com o que representava filhos. E restava, ainda como sombra da dor sombria de que fora feita antes de Ulisses, [...] era apenas uma pequena parte de si mesma.” (LISPECTOR, 1980, p. 51).

A água e a terra, ou seja, Lóri e Ulisses representam um estado perceptivo e característico desses elementos, especialmente na relação que desenvolvem no decorrer da narrativa. Lóri possui uma postura fluída e instável, pois não se adequa em qualquer lugar, ela está sempre em busca de novos caminhos, o que revela a sua indecisão em acompanhá-lo, visto que o medo de se agregar a ele tiraria o desejo de ser livre, porque ele “[...] entrando cada vez mais plenamente em sua vida, ela, ao se sentir protegida por ele, passara a ter receio de perder a proteção [...] ser tão protegida a ponto de não recear ser livre: pois de suas fugidas de liberdade teria sempre para onde voltar.” (LISPECTOR, 1980, p. 26).

Por outro lado, Ulisses possui uma condição humana “maior” (no sentido de pertencer e viver quase tudo que a terra oferece) do que Lóri. Contudo, ela não conseguirá acertar o seu passo com relação às coisas que a rodeiam. A sua tentativa de “[...] se pôr a par do mundo e tornara-se apenas engraçado: uma das pernas sempre curta demais. (O paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte de sua condição).” (LISPECTOR, 1980, p. 27).

Lóri reconhece que viver o seu lado humano é algo que ultrapassa o seu lado animal, pois o seu mundo é composto pelos instintos, ferocidades e doçuras, o que implica numa irradiação de paz e luta constante. Tornar-se humano para ela seria o mesmo que experimentar a silenciosa alma da vida, afinal entender era sempre ilimitado.

Nesse sentido, Lóri está em processo contínuo de reflexão, estando situada no período de margem, a cada fase ritual vivida, ela se auto-interroga, a fim de buscar respostas de como poderá usar esse momento para mudar algo em sua vida. Contudo, ela procura através das interrogações, encontrar e desvendar como os

seus ritos de passagem podem abrir portas em direção a uma nova fase de vida, pois diante dos acontecimentos que a marcaram no passado esse processo se instaura na medida em que o outro é revelado ao seu olhar. A sua auto-observação é praticada de forma distinta nas seguintes interrogações: “Vai recomeçar, meu Deus? E reunia toda a sua força para parar a dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido?” (LISPECTOR, 1980, p. 59). É latente que essa dramatização da vida surja como apêndice desse mundo especial, pois é “[...] fenômeno coerente, supõe uma narrativa – a narrativa do eu é explicitada [...]” (GIDDENS, 2002, p. 75), ela aprende, descobre e tenta encontrar respostas às suas indagações, afinal, esse momento é fundamental para a afirmação e continuidade do processo ritual.

Lóri busca refúgio no professor de filosofia, e é por quem desenvolve um sentimento amoroso. O professor apresenta-se como detentor e reprodutor do saber, de um saber que envolve o amor à sabedoria. Em Ulisses, Lóri percebe o seu guardião e protetor. Afinal, será ao professor que a personagem indaga: “– Que é que eu faço? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e eu não estou aguentando viver.” (LISPECTOR, 1980, p. 150). Ele, então, responde depois de algum momento de reflexão: “– Mas há muitas coisas, Lóri, que você ainda desconhece. E há um ponto em que o desespero é uma luz e um amor.” (LISPECTOR, 1980, p. 150).

O professor é quem tenta oferecer a ela o caminho para que possa se conhecer, isto é, através de interrogações como “E depois?”, “Será que todas as vidas foram isso?”, e “Como prolongar o nascimento pela vida inteira?”, e traça um diagnóstico sobre o comportamento de Lóri, mas não obtém respostas consistentes e precisas: “– Isso não se responde, Lóri. Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta. Eu mesmo ainda não posso perguntar quem sou eu sem ficar perdido.” (LISPECTOR, 1980, p. 151). E, dessa maneira, ela compreendia e “[...] sabia que era uma feroz entre os ferozes seres humanos, nós, os macacos de nós mesmos. Nunca atingiríamos em nós o ser humano. E quem atingia era com justiça santificado.” (LISPECTOR, 1980, p. 152).

Ulisses é o guia de Lóri, é aquele que acende nela a luz que ilumina o seu caminho. De certo modo, ele sugere a ela que reze, buscando estabelecer um contato consigo mesma, exigindo o máximo de si. Seguindo essa indicação, posteriormente, ela se ajoelha diante do divino que, também sente dentro de si e, com certa prudência e cautela, a fim de que o coração humano suporte.

A prece de Lóri procura uma mão que a ampare em sua jornada diante dos ritos, sendo capaz de amar, ela percebe a morte como parte da vida, conhece a eternidade e compreende com alegria a modéstia de sua existência. E conclui que as perguntas realizadas seriam tão misteriosas quanto às respostas, afinal, ela tinha o desejo de na hora de sua morte encontrar uma mão humana a quem amasse para apertar a sua, pois “[...] quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o

outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada.” (LISPECTOR, 1980, p. 67).

A aprendizagem de Lóri implica no deixar para trás o seu abrigo de sereia, onde metaforicamente não havia nem dor nem emoção, porque era inalcançável por todos e por si mesma, e ao procurar “seu modo de andar” encontra “o seu passo certo”. Trilhando o seu caminho por terra, ela com suas “novas pernas” o percorre numa direção que levará a si mesma, ao seu encontro com a aprendizagem do prazer e do amor de Ulisses.

Os ritos de passagem assinalam a experiência que se efetua através de marcas ou transformações ocorridas no corpo durante a cerimônia de iniciação da protagonista, uma imagem que o indivíduo constrói em sua identificação com o outro, ou até mesmo, numa espécie de mudança que envolve a passagem de uma fase a outra da vida, como os ritos de transição, que confirmam nesse período marginal, o início da fase adulta da protagonista, pois sua identidade é diferenciada dos outros, especialmente quanto às relações sociais. Dessa maneira, será a partir desse signo da diferença que a protagonista poderá se apresentar frente às suas mudanças identitárias, principalmente nos modos de se expor em relação ao grupo.

Segundo Lúcia Pires (2006, p. 239) o tornar-se mulher para Lóri revela que estava

[...] aproximando-se de sua integração, Lóri agora encanta Ulisses não com seu canto de sereia, mas com seu nascente canto de mulher. Ele se surpreende e ela se emociona. Seus olhos ficam úmidos e ela se perturba com a sensação de felicidade que começa a rasgá-la por dentro. Foge, então, espavorida, do perigo que representa o homem – e volta para o seu casulo.

Conforme descreve Michéle Ansart-Dourlen (2009, p. 29), o sujeito que vive à margem, na fronteira, “[...] quer ignorar sua dependência em relação ao outro e seu ideal moral ‘é encontrar à sua volta aquilo que possa satisfazê-lo plenamente’.” Para tanto, a angústia, a solidão e o sofrimento estarão presentes na relação que Lóri estabelece com os outros, pois reconhece a sua própria incompletude, e tenta resgatar, na execução de seus ritos, algo que se perdeu. Começa, então, sua viagem de retorno, a sua aprendizagem diante do “eterno” recomeço.

Lóri aceita o seu destino diante de sua condição humana, uma vez que a solidão lhe é intrínseca. Na relação entre vida e morte, ela escolhe viver, afinal, “antes de morrer se vive”. Ela se prepara para realizar o seu ritual de iniciação sucessiva, porque “[...] é uma naturalidade morrer, transformar-se, transmutar-se. Nunca se inventou nada além de morrer. [...] Morrer deve ser um gozo natural. Depois de morrer não se vai ao paraíso, morrer é que é o paraíso.” (LISPECTOR, 1980, p. 72).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, notamos como o narrador apresenta Lóri equiparada ao período noturno, seguindo o ciclo lunar, pois ela

“[...] tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua pois ela era lunar [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 21). A relação entre Lóri e a lua representa um aspecto transitório da personagem para viver uma outra condição em seu ritual, afinal, o sol surge quando a lua desaparece e vice-versa. Dito de outro modo, a lua equiparada à noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, que irão se desabrochar no amanhecer do dia, revelando a vida em sua plenitude:

Na “perspectiva lunar”, a morte do indivíduo e a morte *periódica* da humanidade são necessárias, assim como são necessários os três dias de escuridão que precedem o “renascimento” da lua. A morte do indivíduo e a morte da humanidade são também necessárias para sua regeneração. Seja qual for a forma, pelo simples fato de existir como tal e de permanecer, ela necessariamente perde o vigor e se torna desgastada. Para recuperar o vigor, precisa ser reabsorvida pelo âmbito disforme, ainda que seja só por um instante; precisa ser restaurada à unidade primordial de onde teve origem; em outras palavras, deve retornar ao “caos” (no plano cósmico), à “orgia” (no plano social), à “escuridão” (para a semente), à “água” (batismo, no plano humano; Atlântida, no plano da história, e assim por diante). (ELIADE, 1992, p. 86, grifo do autor).

Observamos que o mito do eterno retorno se evidencia quando o ritual de imersão de Lóri se dá em sua passagem pela água, mais especificamente no mar. No rito de aprendizagem de Lóri diante do mar percebemos que a relação aparente entre mar/ margem não está apenas no significativo, mas amplia-se ao contexto da significação. Isto é particularmente pertinente em nossa análise, pois insinua e descreve um momento de reflexão que a protagonista passa em relação ao seu amor por Ulisses. Esse deslocamento a faz repensar como será o seu futuro ao lado dele, portanto, não conseguindo identificar qual será o seu próximo rito de passagem, isto é, não sabe o que surgirá mais adiante, o que revela uma espécie de “desorganização profunda” do processo.

E será nesse período de margem (mar) que ela vivenciará uma experiência forte, que a faz encontrar-se consigo mesma: “Eu estou sendo, dizia a árvore do jardim. [...] Eu estou sendo, disse a água verde na piscina. Eu estou sendo, disse o nosso mar verde e traiçoeiro. [...] Lóri estava fascinada pelo encontro de si mesma [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 83-84). De fato, o contato de Lóri com a água do mar demarca o momento de confronto consigo mesma, mais do que isso, pela primeira vez, ela sentiu uma força que a fez revelar a Ulisses a sua alma, especialmente quando disse: “– Um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só.” (LISPECTOR, 1980, p. 85).

Lóri, diante do mar, começa a refletir sobre o seu passado, encontra-se num período marginal, onde a sua vida deve ser repensada e, posteriormente, enfrentada

e transformada por parte do sujeito “transitante”. Do mesmo modo, “[...] qualquer pessoa que passe de um para outro acha-se assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos.” (GENNEP, 2011, p. 35). A isso, Gennep (2011, p. 35) designa pelo nome “margem”, ou como ele mesmo concebe como algo “[...] simultaneamente ideal e material, encontra-se mais ou menos pronunciada, em todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra.”

O grande passo na aprendizagem de Lóri apresenta-se de modo infinito, assim como o mar. A partir de então, a mulher que a habita pode realizar o seu ritual de imersão no mar sem que nada atrapalhe sua cerimônia, visto que, a priori este pertencimento inteiramente a Lóri enquanto sereia.

A presença do mar transfigura-se no homem que falta para preencher a lacuna na vida da personagem Lóri. A inscrição e execução do processo ritual se evidenciam quando esta vai adentrando o oceano. “Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas. [...] Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios.” (LISPECTOR, 1980, p. 92-93).

Não indo ao encontro com o corpo de Ulisses, Lóri corre em direção ao encontro do “corpo” do mar, o que proporciona nessa chegada “[...] a deixar entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto.” (LISPECTOR, 1980, p. 92).

A presença do mar enquanto certeza de encontrar o que lhe falta, ou até mesmo, no sentido de curar as suas angústias e sua dor representa para Lóri algo enorme, profundo e divinizado. Dessa forma, descobre neste, que para ela se revela um ser poderoso, a possibilidade de felicidade, como de uma sobrevivente. A união entre a protagonista e o mar revela-se enquanto mistério de um se entregando ao outro, numa relação entre dois mundos incognoscíveis, onde a confiança é o princípio da relação.

Lóri ao descrever a imagem do mar diz: “[...] ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da Terra.” (LISPECTOR, 1980, p. 91). Essa descrição revela como este se associa à figura de Ulisses, “porque ele é o mistério vivo que não se indaga” (LISPECTOR, 1980, p. 91). Ademais, percebemos o corpo de Lóri em sintonia com o areal da praia, porque necessita sentir-se pronta para adentrar-se no mar, mesmo que não se conhecesse inteiramente.

O mar é visto, enquanto corpo vivo, associado a Ulisses, mas também é relacionado com ela, o que faz com que ela sinta medo do que está por vir. “O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sol, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.” (LISPECTOR, 1980, p. 92). O ritual de

renovação de Lóri acontece quando “[...] abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 93), sinalizando um ritual de batismo, uma vez que se morre para sua vida antiga e surge um novo estágio de vida.

Ao visualizar a imagem de Ulisses atrelada ao mar, Lóri aos poucos vai se recompondo e assumindo uma nova postura diante de tal acontecimento, pois a experiência do rito de margem sinalizou em sua vida o afastamento de seu amor, porém, esse mesmo rito é fundamental para revelar à personagem um momento de reflexão no qual pôde compreender que, de fato, o seu amor por ele é profundo, o que assinala um outro rito, o de agregação. No entanto, podemos assim nomeá-lo como espécie de modalidade que, a partir de então, mais uma vez, a faz ingressar no mundo das relações sociais entre pessoas. Ademais, a protagonista terá que continuar a viver seus ritos de passagem, pois serão estes que lhe possibilitarão conhecer suas transformações e metamorfoses naturalmente.

A cerimônia de Lóri diante do mar celebra o processo de transformação e anuncia que, a partir de então, estará pronta para se entregar a Ulisses. E em seu rito de passagem, ela segue o ritual quando “[...] com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo.” (LISPECTOR, 1980, p. 93). O elemento água enquanto identidade da protagonista coloca-se no mesmo sistema e plano semântico de sintagmas como: mar, lágrimas, nuvens, fonte, sede, navio e se desdobra nos verbos que a levam a mergulhar, flutuar, sonhar, imergir, emergir. Percebemos que estes vocábulos, além de relacionarem-se com aspectos da vida de Lóri, também estabelecem a presença do outro.

Entretanto, o movimento de fluxo e refluxo do mar, revela o processo transitório de Lóri: separação de Ulisses, instauração do seu período de margem e, posteriormente, agregação ao mar. A imagem simbólica do mar pode ser descrita da seguinte maneira, conforme expressa Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 592, grifo nosso):

[...] símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações, e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência que é a incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se conciliar bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a *imagem da vida* e a *imagem do morto*.

Nessa mesma perspectiva, a vida de Lóri segue uma transformação, metamorfose a cada novo momento surgido. Essa dinâmica da vida que se processa diante do mar, assinala a passagem do ritual enquanto sequência solene, focado muitas vezes em algo que se repete naturalmente, assim como o ciclo da vida (do

nascimento à morte), ritual que une o sacro e o profano, o sublime e o grotesco e nesse percurso a vida à morte. Além disso, o “fluxo contínuo” do corpo de Lóri segue paralelamente como a volúpia de um rio, que se agiganta e foge no decorrer de seu curso, para um novo caminho, com suas águas que permeiam e tentam se ajustar em quaisquer espaços, sempre obedecendo a um ritmo natural, “grave e incompreensível como um ritual”.

Depois desse momento epifânico de revelação e descoberta diante do elemento líquido, que é a água, Lóri, agora reconfortada e revigorada, pensa sobre o que poderá acontecer em sua relação com Ulisses, porque, a partir de então, se constituirão como sendo um casal, situação com a qual nunca convivera. Essa identidade de gênero que Lóri se depara revela que “[...] o processo ritual opera por meio de identificações com as figuras de referência dentro do grupo social, que levam à aquisição dos traços definitivos da masculinidade e da feminilidade.” (SOUZA, 2009, p. 54). Contudo, observamos, ainda, o sentido que esse processo identificatório possui para o indivíduo que sofre essas transformações e fases, especialmente “[...] na infância, se traduz pela afirmação ‘eu sou menino’ ou ‘eu sou menina’ deverá mais tarde ser substituído por um sentimento mais complexo que irá se traduzir por ‘eu sou masculino’ ou ‘eu sou feminina’.” (SOUZA, 2009, p. 54).

De fato, “Lóri passara da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto.” (LISPECTOR, 1980, p. 95). E o seu único caminho “era agregar-se a ele e ser grande também” (LISPECTOR, 1980, p. 95).

Lóri, enquanto iniciada no mundo, revela o seu lado místico, afinal ela era “antiga em seu ritual”, “[...] mas que para a mulher sentir-se em paz com ela mesma a vida se realiza melhor através de um processo de despertar progressivo.” (HENDERSON, 1964, p. 153). Dessa maneira, ela liberta a si mesma da imagem que fazia de Ulisses, pois das forças repressivas que a envolvia, ela toma “[...] consciência da sua capacidade de confiar no amor como um sentimento onde natureza e espírito estão unidos, no mais elevado sentido destas palavras.” (HENDERSON, 1964, p. 153).

A terceira e última fase ritual, nomeada de agregação (incorporação ou reintegração), consiste na adequação da protagonista à realidade cotidiana nutrida da força ritualística, uma vez que, ao passar pelo período liminar e marginal do processo de ritualização, a personagem Lóri conheceu pontos de divisão, ruptura, reflexão, de cada estágio vivenciado em sua travessia e transição. O acesso à dimensão ritual a habilitou a assumir seu novo papel, por compreender de outra forma a vida em comunidade. A eficiência nas mudanças de estado em uma sociedade está intrinsecamente conectada à compreensão de sua estrutura ritual e a existência de uma vivência integral dos momentos de passagem. Os rituais

servem, sobretudo, no romance em estudo, para promover a identidade social e construir uma imagem de mulher individualizada, por parte de Lóri, inserida no sistema coletivo.

No entanto, essa nova fase de vida da protagonista denota a possibilidade de travessia, de trilhar um caminho diferente. Ela justifica como as coisas existentes no mundo se perpetuam, uma vez que esse mundo “gira” aos seus pés, e nessa rotação tudo se movimenta, principalmente o amor por Ulisses. No momento de execução de seu rito de agregação a chuva se anuncia pelo vento. Mais uma vez, o elemento água é que lhe traz o renovar das forças, revigorando-a e, a partir de então, ela se dá conta de que chegou o momento esperado. Com efeito, sem avisá-lo, sem se pintar, sai à rua, de camisola e uma capa de chuva por cima, molhando-se toda, em meio à chuva, ela vai ao encontro de Ulisses.

[...] no começo ele a tratara com uma delicadeza e um senso de espera como se ela fosse virgem. Mas em breve a fome de Lóri fez com que Ulisses esquecesse de toda a gentileza, e foi com uma voracidade sem alegria que eles se amaram pela segunda vez. E como não bastava, já que tinham esperado tanto tempo, quase em seguida eles se possuíram realmente de novo, dessa vez com alegria austera e silenciosa. Ela se sentiu perdendo todo o peso do corpo [...]. Eu me sei assim como a larva se transmuta em crisálida: está é a minha vida entre vegetal e animal. Ela era tão completa como o Deus: só que Este tinha uma ignorância sábia e perfeita que O guiava e ao Universo. Saber-se a si mesma era sobrenatural. Mas o Deus era natural. (LISPECTOR, 1980, p. 171-172).

Agregar-se ao outro e conhecer o seu mundo é começar uma viagem em direção ao interior de si mesmo, da união de uma individualidade a outra, formando-se uma unidade, o que assinala a sua constituição, a partir da experiência e amadurecimento, a fim de encontrar no outro a resposta a sua própria existência. Essa é a jornada de Lóri, cujo desfecho é a união com Ulisses, seu porto seguro.

Os ritos de passagem de Lóri representam-na enquanto uma mulher antiga e primitiva e que coloca seu desejo de ser humano num plano transcendental. Em outras palavras, temos que para se tornar uma mulher integrada ao contexto sócio-cultural depois de ter vivido a humanidade “natural”, ela vivencia o paradoxo morte e vida enquanto um princípio constante nesse percurso ritual. Logo, os seus ritos iniciáticos assinalaram as provas que realizou, encontrando no processo a dicotomia morte e (re) nascimento, instaurando, dessa maneira, um ato sobrenatural do humano.

Em suma, Lóri busca atingir um ideal místico-religioso de humanidade, e nesse sentido encontra-se o amor como a causa, o meio e a prova final de sua travessia. O amor de Lóri por Ulisses reflete como o fogo dos conflitos, a fim de queimar as impurezas, purificando a alma. O amor é o seu agente propulsor que a

faz adentrar em caminhos desconhecidos e a leva a experimentar a dor e o prazer, de sereia a mulher.

Ela percebe em Ulisses a substância que falta para completá-la, afinal, o casamento de opostos “[...] é via legítima através da qual duas pessoas de sangue diferente – mas que também são ‘do mesmo sangue’, como será visto – se tornam ‘uma só carne’, dando origem aos filhos, nos quais os dois sangues estão misturados.” (WOORTMANN, 1995, p. 150). Um exemplo dessa relação unívoca está na fruta enquanto sua fonte de vida: “[...] a fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um.” (LISPECTOR, 1980, p. 175).

Por fim, essa terra sagrada e fecunda relaciona-se ao Paraíso, pois o ato de comer a fruta da terra santa equivale ao comer o corpo e o sangue de Cristo, um rito da Eucaristia e, a partir disso, podemos indagar se essa terra não poderia representar o próprio Ulisses, pois a protagonista depois de executar e chegar à completude dos seus ritos, passando por diversas provas e obstáculos, de fato, encontra o seu alento. Ulisses em sua terra fértil faz brotar o fruto “vermelho-sangue” chamado Lóri, onde a água imersa na terra sinaliza o crescer e o transformar da vida em seus ritos de passagem, porque “[...] logo depois de nascer tomado por acaso e forçosamente o caminho que tomara – qual? – e teria sido sempre o que realmente ela estava sendo: uma camponesa que está num campo onde chove.” (LISPECTOR, 1980, p. 166-167), evidenciando, portanto, o significado encontrado por ela quando se questiona “quem sou eu?” “Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi a nossa vida.” (LISPECTOR, 1980, p. 180).

VELOSO, R. F.; SILVA, T. V. Z. Rites, identify and metamorphosis: the rites of margin in *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 65-80, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to analyze the novel Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, by the writer Clarice Lispector, from the theory of the rites of passage, in particular under the articulation of its second specific point, named “margin rites”. This is evident in the novel as being the most prolific of these rituals, since the protagonist is located in an interstructure, understood as a preliminary stage, which is the experience of the lived individuality, a period of isolation and autonomy from the group. In addition, this individuality becomes complementarity as Lori tries to establish a role model of fullness for her social life and it happens in relation to the other, thus constituting her identity. The other rites (separation and aggregation) also have this dynamic, but by following the process and path of the ritual, it is at the period of “margin” that we*

will find the possibility of better development of the actions and representations of the characters of the novel. The studied phases of Lori's life refer to the time of her adult life, her relationship with Ulysses and the deepening of her sexuality.

■ **KEYWORDS:** *Brazilian literature. Clarice Lispector. Identity. Otherness. Rites of passage.*

REFERÊNCIAS

ANSART-DOURLEN, M. A noção de alteridade. In: NAXARA, M.; MARSON, I.; BREPHOL, M. (Org.). **Figurações do outro na história**. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 23-35.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. Tradução José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. Tradução Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 100-153.

JUNG, C. G. **Psicologia do inconsciente**. Tradução Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1980.

PIRES, L. **A trajetória da heroína na obra de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Dantes, 2006.

PONTIERI, R. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SOUZA, A. M. M. **Ritual, identidade e metamorfose**: representações do Kunumi Pepy entre os índios Kaiowá da aldeia Panambizinho. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado em

História) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2009.

WOORTMANN, E. F. **Herdeiros, parentes e compadres**: colonos do sul e sitiante do nordeste. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EdUnB, 1995.

Recebido em 20/08/2015

Aceito para publicação em 12/12/2015



QUANDO ADIVINHAR É SER: O INTERCÂMBIO EU-OUTRO-OUTRO-EU NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Marília Gabriela MALAVOLTA *

- **RESUMO:** A literatura reconhecidamente intimista e introspectiva praticada por Clarice Lispector, cujos narradores e personagens põem-se a perscrutar ermos e meandros alheios e próprios, faz da Identidade um de seus temas constantes e centrais. Recompondo-a sobretudo através de trechos de crônicas (um deles inédito) e de entrevistas, o objetivo deste artigo é apontar para o modo como esta temática é também conduto de questões caras à obra de Clarice, como o processo de criação e os embates com a linguagem, frequentemente aludidos por seus narradores, personagens e pela própria ficcionista por meio de um estilo marcado, por exemplo, por hesitações, repetições, interrogações.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. Processo criativo. Narração. Linguagem. Identidades.

Ser-com-o-outro, uma introdução

Em entrevista concedida à amiga Clarice Lispector (2007, p. 65), o psicanalista Hélio Pellegrino respondeu-lhe, quando lhe foi perguntado o que era o Amor, que este era “surpresa, susto esplêndido – descoberta do mundo”. Amor, prosseguiu, “[...] é dom, demasia, presente. Dou-me ao Outro e, aberto à sua alteridade, por mediação dele, recebo dele o dom de mim, a graça de existir, por ter-me dado.” A temática de um genuíno processo de individuação mediado pelo encontro autêntico com o outro, tal como referenciado pelo amigo, está claramente presente em duas breves crônicas da escritora, atestando importância devotada ao conhecimento da realidade, ao re-conhecimento do outro, ao conhecimento de si – processos conduzidos pelo acurado uso da linguagem ao mesmo tempo em que marcados pela tormentosa consciência das limitações intrínsecas ao ato de nomear. Em uma das crônicas, “Em busca do outro”, de 1968, Clarice sintetiza: “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – mgmalavolta@gmail.com

outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.” (LISPECTOR, 1999a, p. 119). Na outra, “A experiência maior”, de 1975, formula:

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagô dos outros: e o âmagô dos outros era eu. (LISPECTOR, 1999a, p. 385).

Ambas as crônicas explicitam um aspecto que ressurgue sistematicamente na ficção da escritora, e que o presente artigo visa a recompor através de exemplos e proposições analíticas, trata-se da relação entre o “eu” e o “outro” como sendo representativa de um ato narrativo, da instauração de autênticas narração e narrativa, porque correlata ao vislumbre de uma verdade.

Captações e identificações: componentes de um processo criativo

Os romances de Clarice Lispector, assim como os contos e muitas das suas crônicas, são representativos de um trânsito entre sondagem exterior e experiência interior responsável por um singular entrelaçamento entre a realidade observável e a realidade intuída, recriadas no ato da representação. Uma das razões da singularidade desse entrelaçamento entre o que se vê e o que se intui, comum à literatura de linhagem moderna, estaria no fato, conforme observa Benedito Nunes (2009), no ensaio “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”, desta trazer consigo uma consciência preliminar das limitações da linguagem no que diz respeito a uma direta e instantânea relação com a realidade e, segundo Nunes (2009, p. 142), manter “[...] salva a sua vocação realista, fazendo recair sobre a linguagem o ônus de novamente ligá-lo [o romance] ao real.”

Os predicativos deste desalinhado enlace entre realidade e representação e também da busca por um novo código, como o que visa a representar o Real, residem na forma ou na estrutura da obra: na “forma da história ou do discurso”, nos “desdobramentos internos da narrativa”, “na posição do narrador ou do personagem” (NUNES, 2009, p. 142).

Na ficção de Clarice, características da representação fronteira entre o visto e o intuído (resultante de um trabalho com a linguagem que busca acessar o Real-indizível), no que tange sobretudo à posição do narrador em relação às personagens, foram aludidas pela própria escritora. Os exemplos mais frequentes estão em *A descoberta do mundo*, livro que reúne parte das crônicas que a autora publicou no Jornal do Brasil, entre os anos de 1967 e 1973. Um deles traz referência direta ao escritor do Realismo estadunidense, Henry James. Trata-se da crônica “Fios de seda”, de 1969. O trecho transcrito abaixo foi traduzido por Clarice, conforme ela própria esclareceu no início, e é seguido por um comentário.

“Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata de um homem de gênio – ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em revelações.”

Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes [...]. (LISPECTOR, 1999a, p. 194).

A passagem traduzida por Clarice está presente no ensaio jamesiano “A arte da ficção”, de 1884. Nele, James (1968), em rechaço a dicotômicas proposições de Walter Besant acerca do fazer literário, e dirigindo-se a aspirantes ao ofício da escrita, sai em defesa da captação de atmosferas vivenciadas, sentidas, e não necessariamente do registro de experiências totalizantes vividas na realidade. Enquanto Besant afirma que o escritor deveria escrever a partir do vivido, James argumenta em favor da adivinhação do invisível a partir do visível, “de julgar toda a peça pela mostra”, de que a qualidade primeira do escritor consiste em “captar as impressões diretas” – características da mente imaginativa, do homem de gênio (JAMES, 1968, p. 134).

Embora já tendo transposto o enredo de razão psicológica, ao qual James se reporta, Clarice Lispector também responde por essa abordagem da captação, formulada um século antes de sua produção, nessa crítica de James que legitima de modo arejado e agudo características que tomariam corpo mais adiante, com o Modernismo. A literatura de Clarice Lispector opera, sobretudo, não na representação da realidade vivida ou observável, mas na criação de uma, a partir dessa captação sugestiva e subjetiva de matizes do interno ou do externo presentes em pessoas ou situações. No ensaio “Realismo: postura e método”, Tânia Pellegrini (2007, p. 147), ao abordar a crise da representação, oriunda do gradativo esgotamento do Realismo oitocentista, arrola, em decorrência, esse outro modo de lidar com a realidade, e mesmo de conhecê-la:

Os escritores passam assim a questionar a inteligência – a razão –, o mais importante de todos os instrumentos de perquirição do mundo herdados do Iluminismo; a especificidade da experiência material do indivíduo como determinante na relação com o mundo desaparece aos poucos; percebe-se o poder de conhecimento que pode advir da impressão, da sensação, da volição, numa espécie de aprofundamento do caráter cognitivo das emoções e sentimentos, que os românticos da primeira metade do século ou os realistas da primeira hora

não chegaram a perceber. É outra vez um momento da redefinição do sujeito; a unidade e a permanência subjetivas positivistas que se impuseram antes agora são relativizadas inclusive pela ascensão das forças do inconsciente, com Freud, o que vai exigir novos códigos de representação.

A intuitiva escrita clariceana, pautada pelos estados de ânimo captados, é também claramente referenciada na crônica “Sensibilidade inteligente”, que talvez possa exemplificar o caráter cognitivo das emoções a que se refere Tânia Pellegrini. Na crônica, de 1968, se antevê a afinidade com a crítica de James referida mais acima:

O que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com pessoas, cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente. Suponho que este tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça, suponho que seja um dom. (LISPECTOR, 1999a, p. 148).

Por vezes, adensando-se, esses “ligeiros contatos”, essas “captações”, dão lugar a inescapáveis colagens, identificações entre criador e seu material, conforme nos é declarado em “Ao correr da máquina”, de 1971. No trecho transcrito a seguir, lê-se um **eu** reconhecendo-se idêntico a um **outro**, no que este é e sente: “Que fazer, se sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Eu vivo na delas mas não tenho mais força. Vou viver um pouco na minha. Vou me impermeabilizar um pouco mais [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 340).

Esse princípio de colagem, de aderência, entre criador e criatura é o que se lê também nas crônicas “Encarnação involuntária”, “Sem título” e “Não sei”, de 1970, 1971 e 1973, respectivamente.

Ao longo da crônica “Encarnação involuntária”, Clarice explicita o que chama de “intrusão em uma pessoa”, trata-se de perquirição acerca do outro, que resulta em compreensão e compaixão.

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhes o motivo e perdoo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesma [...]. (LISPECTOR, 1999a, p. 295).

Em datiloscrito presente no acervo da escritora junto à Fundação Casa Rui Barbosa, intitulado “Saudade: teia de aranha” (não publicado, até o momento, em coletâneas), lê-se este mesmo expediente da intrusão:

Não posso mais viver. A cidade me fascina com seus edifícios altos, com sua gente feia, gnomos, anões, gigantes. Olho e vejo cada um, e grave na vista cada um. E as prostitutas? Fajudas que essas são. (Fajudas – o que significa mesmo? Falsas?) E o cinema Vitória. Quase xxxx vazio. Sentei-me perto de uma bicha velha e sofri sua vida.

Já na crônica “Sem título”, a identificação, que consiste também em intrusão, reforça a intensa vida íntima, própria ou captada, que dá corpo ao senso de realidade com o qual trabalha a escritora.

Como é que ousaram me dizer que eu mais vegeto que vivo? Só porque levo uma vida um pouco retirada das luzes do palco. Logo eu, que vivo a vida no seu elemento puro. Tão em contato estou com o inefável. Respiro profundamente Deus. E vivo muitas vidas. Não quero enumerar quantas vidas dos outros eu vivo. Mas sinto-as todas, todas respirando. E tenho a vida de meus mortos. A eles dedico muita meditação. Estou em pleno coração do mistério. (LISPECTOR, 1999a, p. 354).

Ao final do conto “A legião estrangeira”, a colagem entre personagem e narradora, paroxismo da aguda percepção intuitiva desta, é também retratada:

Por que – confundia-me eu – por que estou tentando soprar minha vida na sua boca roxa? Por que estou lhe dando uma respiração? Como ousou respirar dentro dela, se eu mesma... – somente para que ela ande, estou lhe dando os passos penosos? Sopro-lhe minha vida só para que um dia, exausta, ela por um instante sinta como se a montanha tivesse caminhado até ela? [...] Olhou-o na mão que se estendia, olhou-me, olhou de novo a mão – e de súbito encheu-se de um nervoso e de uma preocupação que me envolveram automaticamente em nervoso e preocupação. [...] Pela primeira vez me largara, ela não era mais eu. (LISPECTOR, 1999b, p. 107 e p.109).

Em trechos de duas entrevistas, transcritos sequencialmente logo abaixo, também se vê Clarice Lispector, autora, explicitando este mesmo processo de compreensão e de criação, em que à captação de uma atmosfera vivida ou pertencente ao outro, seguida pela gradativa assimilação de outra(s) identidade(s), conforme sugerem os exemplos até agora reunidos, sucede o surgimento da história. O primeiro trecho pertence à entrevista concedida ao apresentador Júlio Lerner, da TV Cultura, em dezembro de 1977.

Que novela é essa, Clarice?

É a história de uma moça que só comia cachorro-quente. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...

O cenário dessa novela é...

É o Rio de Janeiro... Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...

Onde você foi buscar a inspiração, dentro de si mesma?

Eu morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. (LISPECTOR apud ROCHA, 2011, p. 181).

Similarmente, em entrevista a Eric Nepomuceno, publicada na revista *Crisis*, em julho de 1976, a escritora afirma buscar, em seu trabalho, a captação de uma “realidade íntima”, “vívda ou imaginada”:

Como a senhora trabalha?

Para escrever necessito abstrair-me de tudo. Quando escrevo não penso em ninguém, nem sequer em mim mesma. Somente o que me preocupa é captar a realidade íntima das coisas e a magia do instante. Minhas novelas e meus contos vêm em pedaços, anotações sobre os personagens, o tema, o cenário, que depois vou ordenando, mas que nasce de uma realidade interior vívida ou imaginada, sempre muito pessoal, não me preocupo nunca pela estrutura da obra. A única estrutura que admito é a óssea. (LISPECTOR apud ROCHA, 2011, p. 121).

Na escrita de Clarice Lispector, mostram-se, portanto, recorrentes essas imagens de captação, identificação, grude, colagem, intrusão. Essas colocações formuladas pela própria escritora ou pelos seus narradores sugerem que o processo criativo de Clarice Lispector está relacionado a esta intuitiva ligação com a realidade vívida ou sentida, cujo conduto é a questão da identidade, da identificação processada entre a ficcionista e sua matéria, ou entre seus narradores e seus personagens. Parece ser esta uma das molas propulsoras do seu ato criativo.

No limite da linguagem: identificações e fusões

Sobre as personagens clariceanas tomadas pela percepção de uma realidade outra, irredutível, e em luta com as palavras que a exprimam, Benedito Nunes (1995, p. 111-112), em *O drama da linguagem*, identifica o fracasso da linguagem, seguido por uma adesão às próprias coisas de que se tenta falar:

Por um lado, buscando exprimir-se, aderem às palavras de maneira plena; mas por outro, seduzidas pela ideia de plenitude, sentem-se prisioneiras dentro das palavras que as dominam, que lhes furtam ao ser na forma de expressão consumada. [...] Mas essa ambição desmedida (que ainda é uma forma de hybris) de equiparação entre ser e dizer, expõe as personagens ao fracasso e ao desastre. Martim fracassa regressando à linguagem comum, alienada, em que as palavras separam da realidade; G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá o seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas.

“Adesão” é também o termo empregado por Olga de Sá (1979, p. 259-260) para se referir, de modo semelhante a Nunes, à insólita trajetória da personagem GH, que não encontra linguagem que a exprima:

A trajetória de G.H. termina no silêncio e no vazio, na desistência da linguagem, como forma de adesão ao ser. G.H. se despersonaliza, perde sua dimensão humana, para chegar à maior exteriorização possível, à maior objetivação.

Em um breve trecho de *Clarice Lispector: pinturas*, Carlos Mendes Sousa (2013) identifica um equivalente da adesão nomeada por Nunes e Sá. Trata-se do que denomina “trânsito da apropriação”, implicado na posição do narrador diante de seu objeto e, mais uma vez e sobretudo, na busca por uma expressão que não deixe intervalos entre o objeto e o objeto dito. Ao descrever e analisar um dos quadros pintado por Clarice – “O sol da meia noite” –, o crítico identifica um texto da autora que, afirma, “[...] mais do que qualquer outro, [...] pode ser recortado e colocado ao lado deste quadro.” (SOUSA, 2013, p. 211). Trata-se da crônica “Os espelhos”, em que Clarice, de fato, parece descrever aquilo que pintara. Ou, como completa ela, ter sido aquilo que pintara:

Com cores de preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, em um arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água. Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, em tom de discurso. (LISPECTOR apud SOUSA, 2013, p. 211).

Parece lícito propor que as identificações intercambiantes entre o eu e o outro na escrita de Clarice, tal como se tem aqui levantado, acompanham, no que diz

respeito à consciência dos limites da linguagem, esses instantes de “adesão” e de “trânsito da apropriação”, conforme apontaram os críticos citados. As palavras não atingem as nomeações almejadas, e o trabalho empreendido com as identidades dos narradores, dos personagens e da própria ficcionista parece ser, segundo aqui se propõe, mais um modo de lidar com esse expediente lacunar da linguagem, estilisticamente tratado, via de regra, por meio de repetições, interrogações, indefinições, negações, hesitações.

Enquanto se prepara para narrar a história de Macabéa, destacando a dificuldade em encontrar palavra que a exprima, Rodrigo SM, o narrador da novela *A hora da estrela* (1977), apresenta-nos uma imagem de “intrusão”, advinda de sua aguda intuição a respeito da nordestina.

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra. [...] Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos. (LISPECTOR, 2006, p. 22-23).

A crônica “A explicação que não explica”, de 1969, é um dos poucos exemplos em que Clarice Lispector, autora, comenta alguns de seus enredos e personagens. Com ressalva já no título, busca reconstituir a origem de todos os contos que compõem *Laços de família*. Ao rememorar a escrita do conto “Amor”, Clarice destaca uma intensa identificação processada entre ela, autora, e Ana, a personagem. Afirmar se lembrar, ao escrevê-lo, da

[...] intensidade com que inesperadamente caí com o personagem dentro de um Jardim Botânico não calculado, e de onde quase não conseguimos sair, de tão encipoadas e hipnotizadas – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje. (LISPECTOR, 1999a, p. 239).

A se tomar como base essa declaração da escritora, tem-se que, por um instante, Clarice era Ana, Ana era Clarice, assim como Rodrigo SM anuncia que Macabéa era ele; ele era ela. Síntese identitária igualmente intensa, que parte da identificação rumo a uma incorporação, a um intercâmbio de identidades, encontramos em crônica de 1972, intitulada “Carta sobre Maria Bonomi”. Ali, ao comentar a então recente exposição de gravuras da amiga e artista plástica Maria Bonomi, bem como a matriz que lhe pedira e ganhara, Lispector declara:

[...] há entre Maria Bonomi e eu um tipo de relação extremamente confortador e bem lubrificado. Ela é eu e eu é ela e de novo ela é eu. Como se fôssemos

gêmeas de vida. E o livro que eu estava tentando escrever e que talvez não publique corre de algum modo paralelo com a sua xilogravura, inclusive o ela-eu-eu-ela-ela-eu é devidamente e publicamente registrado e lacrado pelo fato de eu ser madrinha de batismo de seu filho Cássio. Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira. (LISPECTOR apud LAUDANNA, 2007, p. 154).

Esse espelhamento de identidades, da ficcionista com seus personagens e consigo mesma, sugere, enfim, ser uma outra veste de questão cara à escritora sobre a qual a crítica, sobretudo a praticada por Benedito Nunes (1995), tanto se debruçou: a consciência do fracasso da linguagem, o debate e o embate com ela. Isso porque a chegada a um ponto de identificação extrema, ao sentir com o outro a ponto de ser o outro, parece representar uma pretensa não defasagem entre a subjetiva captação de um momento de verdade e a objetivação da palavra nomeadora; a fusão, conforme aqui se propõe, representaria um momento agudo de identificação, correlata a uma compreensão, ao fugaz acesso a uma verdade, para o que faltariam palavras que o exprimissem.

Na crônica “Mineirinho”, que trata de um criminoso morto pela polícia com 13 tiros, Clarice, mais uma vez, vale-se do expediente da identidade a fim de lidar com a perplexidade e também com a compreensão sobre o fato.

É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. [...] há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (LISPECTOR, 1999c, p. 124).

Em síntese, as narrações sobre o caso de Mineirinho, sobre a grande amizade com Maria Bonomi – “gêmeas de vida” –, sobre a personagem Ana e sobre a transmutação ocorrida entre Rodrigo SM e Macabéa parecem ter, em comum, a profunda compreensão de uma verdade, para a qual não há palavra nomeadora, mediadora, restando, assim, a eloquência da metáfora de uma fusão: ser-o-outro.

Ser o outro, uma conclusão

“Não, acho que estou precisando de olhar sem que a cor de meus olhos importe, preciso ficar isenta de mim para ver.” (LISPECTOR, 1996, p. 19).

Na obra de Clarice Lispector, o jogo de identidades processado entre autora, narradores e personagens atende aos apelos de uma força intuitiva com a qual tal jogo metaforiza um intenso processo de conhecimento, ou compreensão, e de criação. Em outras palavras, o ato narrativo em Clarice é muitas vezes representado por uma intuição, captadora, que transita entre as identidades de narradores, de personagens e da própria autora, ligando-as, intertrocando-as. Desse jogo, resulta a narrativa. A narrativa é, então, história que se autentica na autenticidade da percepção (transposta em linguagem) que o narrador tem de seu personagem, o que pode chegar ao paroxismo do anúncio de uma fusão entre ambos. Muito adivinhar a respeito do outro, conforme o narrador Rodrigo SM anuncia fazê-lo acerca da personagem Macabéa, é ter para si, na forma de palavras, a verdade desse outro. E tê-la é ser o outro, seja porque as palavras não alcançam a verdade do sujeito, seja porque acessar a verdade do outro, dadas as isenções que isso exige, é um modo de atingir a própria verdade. Assim, o intercâmbio de identidades em Clarice parece ser, também, metáfora da adivinhação, da captação, da compreensão do Real-indizível que habita o eu e o outro – nós.

MALAVOLTA, M. G. When to guess is to be: the interchange i-other-other-i in Clarice Lispector's writing. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 81-91, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The intimist and introspective literature practiced by Clarice Lispector, whose narrators and characters are put to explore their and other's solitudes and deviations, makes the Identity one of her constant and central themes. Recovering this identity from passages of chronicles (one of them unpublished) and interviews, the purpose of this paper is to aim at the way of how this topic relates to questions that are dear to the literary work of this author, such as her creation process and shocks with language, often mentioned by her narrators, characters and Lispector herself, through a style often marked, for instance, by hesitations, repetitions, questions.*

■ **KEYWORDS:** *Clarice Lispector. Creative process. Narration. Language. Identities.*

REFERÊNCIAS

JAMES, H. A arte da ficção. In: VAN NOSTRAND, A. D. (Org.). **Antologia de crítica literária**. Tradução Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1968. p. 122-139.

LAUDANNA, M. (Org.). **Maria Bonomi**: da gravura à arte pública. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Allca XX, 1996. (Colección Archivos, 13).

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. **A hora da estrela**. Edição especial com áudio-livro. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **Clarice Lispector**: entrevistas. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: _____. **A clave do poético**. Organização e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 2009. p. 141-157.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.

ROCHA, E. (Org.). **Encontros**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2011.

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; São Paulo: PUC, 1979.

SOUSA, C. M. **Clarice Lispector**: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 18/12/2015



A (DES)PRETENZA ARTE DE ESCREVER CARTAS: CAIO FERNANDO ABREU E A ESCRITA DE SI

André Luiz ALSELMÍ*

■ **RESUMO:** A edição e publicação de cartas de escritores têm se intensificado nas últimas décadas. Por um lado, isso se deve ao fato de as correspondências promoverem uma impressão de verdade, constituindo, assim, uma forma de reconstituir a identidade de grandes autores. Por outro, ao possibilitarem o acesso ao universo do escritor, as cartas ganham destaque por se apresentarem como um meio de compreender a relação entre biografia e obra. Entretanto, é preciso reconhecer que as correspondências são produtos discursivos de seus emissores, que se valem de estratégias a fim de atingir determinados efeitos de sentido. Este artigo considera as cartas como produtos linguísticos e, a partir da teoria lacaniana, investiga o processo de criação identitária de Caio Fernando Abreu a partir da coletânea *Cartas*. Com isso, pretende-se demonstrar como, para o escritor, as cartas representam, por um lado, uma espécie de monopólio de sua imagem, e, por outro, de acordo com o pensamento de Jacques Derrida, uma forma de inscrever-se na história literária. A fim de se compreender como o autor edifica uma imagem de si, este artigo analisa diversas estratégias empregadas pelo remetente a fim de criar um “efeito de verdade”.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu. Escrita epistolar. Psicanálise. Construção identitária.

Introdução

“Mesmo que não se esteja escrevendo por fora, a gente está sempre escrevendo por dentro.” (ABREU, 2002, p. 42).

Após o enfraquecimento da ideia de “morte do autor”, proposta pela corrente estruturalista da década de 60, as publicações de cartas de escritores têm se avolumado nas últimas décadas. Devido à sua suposta espontaneidade discursiva,

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901. Centro Universitário Barão de Mauá. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14090-180. UniSEB – Centro Universitário Estácio. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14096-160. andre_alselmi@yahoo.com.br

o gênero epistolar promove uma impressão de verdade. Em decorrência disso, geralmente as correspondências são tomadas como instrumentos que possibilitam o acesso às identidades de seus autores, revelando alguns processos relacionados à criação literária. Além disso, também são tidas como meios de se compreender a autoficcionalidade.

Por um lado, é preciso reconhecer que as correspondências de grandes escritores frequentemente transcendem o mero relato de situações cotidianas, apresentando um trabalho linguístico que muitas vezes aproxima o texto epistolar da escrita literária. Por outro, é importante lembrar que as cartas são produtos de linguagem, símbolos que, embora remetam ao real, constituem apenas uma encenação deste. Portanto, assim como qualquer outro discurso oral ou escrito, trata-se de uma representação, na qual o emissor vale-se de diferentes mecanismos com vistas a produzir determinadas impressões no interlocutor.

As missivas fazem-se presentes em diversos lugares e épocas na história literária. Das correspondências de Madame de Sevigné às de Gustave Flaubert, consideradas as mais poéticas da literatura francesa, as cartas sempre exerceram certo fascínio sobre o leitor, sendo consideradas como uma via de acesso ao mais verdadeiro “eu” de seus emissores. No Brasil, o cenário literário também contou com grandes missivistas: Machado de Assis, Olavo Bilac, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Clarice Lispector figuram entre os principais nomes que cultivaram o gênero epistolar. Além desses escritores, também pode-se destacar Caio Fernando Abreu que, segundo sua biógrafa, Jeanne Callegari (2008, p. 113-114), tinha compulsão pela escrita de correspondências: escrevia três, quatro cartas por dia, às vezes, e eram cartas longas, de várias páginas, em que ele se expunha muito.”

Considerado um dos nomes ícones da geração pós-64, a literatura de Caio Fernando Abreu, por um lado, reflete a insatisfação da juventude diante de uma realidade asfixiante caracterizada por repressão, censura, consumismo e desigualdades sociais; por outro lado, a literatura do autor também possui uma faceta intimista, que se manifesta por meio da introspecção, na qual ganha importância a interioridade e a psicologia individual dessa geração. Nessa última vertente, o escritor frequentemente é comparado a Clarice Lispector, por quem é assumidamente influenciado.

As correspondências do escritor tornaram-se mais conhecidas a partir da publicação de *Cartas*, obra organizada por Italo Moriconi em 2002. A coletânea reúne a produção mais significativa do escritor no gênero epistolar. A variedade dos destinatários (familiares, amigos, escritores, jornalistas, atores, entre outros) propicia o emprego de uma linguagem que vai do tom informal ao lírico, revelando as diversas facetas do autor: “O Caio erudito, o Caio pop, o Caio filosófico, o Caio abobrinha, o Caio deprimido [...]” (CALLEGARI, 2008, p. 11) e, poderíamos acrescentar, o Caio poeta e artesão da palavra. Essa diversidade encontra nas

missivas, devido à maleabilidade e flexibilidade do gênero, uma das formas de expressão mais eficientes.

A partir das ideias de Lacan (1978), para quem a linguagem pertence à ordem do simbólico, este artigo considera as cartas como produtos de linguagem e, a partir dessa premissa, analisa alguns aspectos referentes à constituição da identidade do escritor por meio do discurso. A partir da análise de algumas das correspondências da coletânea organizada por Moriconi, pretende-se demonstrar como Caio Fernando Abreu vale-se dos significantes para definir-se, combatendo as “identidades parasitas” sobre sua pessoa. Nesse sentido, demonstrar-se-á como o sujeito das cartas constitui-se como um “efeito de linguagem”.

Para que se possa determinar os mecanismos de construção identitária por meio das cartas, serão analisadas as diferentes estratégias empregadas pelo emissor com vistas a alcançar determinados efeitos de sentido, criando uma ilusão de verdade. Com este estudo, objetiva-se demonstrar como, de um lado, Caio Fernando Abreu pretende, em sua atividade de missivista, passar ao receptor a ideia de escrita de cartas como ato espontâneo, despretensioso e, por outro, como o autor vê nas correspondências uma maneira de sobreviver à morte, confirmando a ideia de Derrida (1995), de que a escrita ocorre em função da mortalidade do escritor, numa tentativa de sobrevivência de seu nome.

“Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos”: a construção e fragmentação identitária

A fim de que se possa analisar a construção identitária de Caio Fernando Abreu a partir da escrita de suas cartas, é necessário retomar algumas ideias de Freud e Lacan. Como se sabe, as teorias do psicanalista austríaco representaram uma mudança nos paradigmas da compreensão do sujeito. Reinterpretadas por Lacan à luz do estruturalismo e do pós-estruturalismo, as teorias de Freud apresentam importantes contribuições ao estudo da concepção do sujeito a partir da linguagem.

Para Freud (1998), o indivíduo é um produto cultural, fruto da repressão de suas tendências à satisfação e ao prazer. Entretanto, essa repressão – chamada de princípio da realidade, em oposição ao princípio do prazer – só pode ser encarada em troca da obtenção de algum benefício. Porém, caso a sociedade exerça sobre o indivíduo uma cobrança excessiva, provavelmente ele adoecerá, desenvolvendo uma neurose. Para o psicanalista, o ser humano, em geral, sofre alguma repressão e pode, portanto, ser considerado um “animal neurótico”. Em síntese, Freud concebe o homem como um produto cultural, fruto de uma repressão maciça exercida pela sociedade.

É sabido que o psicanalista austríaco desenvolveu suas teorias a partir da sexualidade. Para Freud (1996), a constituição da identidade do indivíduo passa por diversas fases: a oral, que ocorre quando o bebê chupa o seio materno, em busca de

prazer; a anal, quando o ânus torna-se uma zona erógena e a criança experimenta prazer ao defecar; a fálica, em que a libido da criança começa a focalizar-se sobre os órgãos genitais. Portanto, a constituição do sujeito se estabelece a partir de um complexo jogo de forças, marcado por uma indeterminação entre o indivíduo e o mundo externo.

Para Freud (1996), para que a criança sobreviva, é necessário discipliná-la. Isso ocorre sobretudo por meio do chamado complexo de Édipo. Esse processo consiste na negação, por parte da criança, do anarquismo, do sadismo e do desejo incestuoso de união sexual com a mãe, desenvolvido nas fases iniciais a partir do contato corporal entre ambos. O complexo de Édipo é tido como uma rivalidade entre a criança e o progenitor do mesmo sexo. No caso do menino, apaixonado pela mãe, a figura paterna apresenta-se como um concorrente. Entretanto, seu desejo incestuoso pela progenitora é abandonado pela ameaça de castração pelo pai, ajustando-se ao princípio da realidade.

Percebe-se, então, que a construção da identidade do sujeito se estabelece sobretudo a partir da transição princípio do prazer para o princípio da realidade, em que há um deslocamento do indivíduo da Natureza para a Cultura. A proibição do incesto, pelo pai, simboliza todas as autoridades e leis, estipuladas por instituições sociais ou religiosas. Nesse sentido, o complexo de Édipo marca o surgimento da moral e da consciência. Porém, os desejos culposos do indivíduo não são apagados: são reprimidos para o inconsciente. Em decorrência disso, o indivíduo não se apresenta como um ser uno, mas como um sujeito dividido entre consciente e inconsciente, sendo que este pode ressurgir para persegui-lo a qualquer momento.

De acordo com Freud (1992), o inconsciente – um lugar marcado pela busca instintiva de prazer – é totalmente livre das leis e associações que regem aquilo que chamamos de realidade. Para o psicanalista, uma das portas de acesso a esse reduto é o sonho, tido como uma manifestação simbólica dos desejos do inconsciente. Além do universo onírico, o inconsciente também se manifesta por meio do que o psicanalista chama de parapraxes, que são lapsos linguísticos, falhas de memória, leituras equivocadas, colocação de objetos em lugares errados. O bloqueio à saída do desejo do inconsciente cria um conflito interno, denominado neurose.

Partindo dessas ideias e incorporando algumas teorias linguísticas, Jacques Lacan (1978) tenta compreender como o sujeito se constitui. A principal contribuição do psicanalista francês reside no fato de este ter retomando as ideias de Freud à luz das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, analisando os conceitos da psicanálise a partir dos estudos linguísticos. As diferentes fases do desenvolvimento apontadas pelo psicanalista austríaco são, portanto, consideradas, na visão lacaniana, a partir da relação do indivíduo com a ordem simbólica da linguagem. Nesse sentido, o sujeito se constitui na e pela linguagem, sendo um efeito desta, um significante em busca de significado.

Em sua teoria, na constituição do sujeito, Lacan (1978) considera primeiramente o estágio “imaginário”, em que não há qualquer centro definido do “eu”, havendo uma fusão entre indivíduo e objeto, ou entre a criança e o corpo da mãe, numa espécie de unidade. Esse período é seguido pela “fase do espelho”, na qual começa a desenvolver-se um ego, iniciando-se a construção de um centro do “eu”. Na concepção lacaniana, esse senso de unidade é construído a partir da imagem que o sujeito vê refletida em algum objeto ou pessoa ao redor. Nessa fase, o indivíduo procura alguma coisa no mundo com a qual possa se identificar, encontrando a plenitude, a sua unidade identitária.

Após essa fase “diática”, que se restringe a dois elementos – a própria criança e o outro corpo, geralmente o da mãe – sucede-se uma fase “triádica”, com a entrada, em cena, da figura do pai. Para Lacan (1978), a figura paterna apresenta-se como uma Lei, perturbando e proibindo a relação incestuosa da criança com a mãe, levando o infante a reconhecer-se como uma parte de uma estrutura familiar e social mais ampla. É a figura do pai, portanto, que repele o desejo da criança para o inconsciente, espaço da ilegalidade. Nesse momento, desfaz-se a ilusão de uma identidade una e coesa, uma vez que a criança é levada a compreender que, à semelhança do signo linguístico proposto por Saussure (1973), a identidade se constitui pela diferenciação. Ao assimilar esses valores, a criança insere-se no que Lacan denomina “ordem do simbólico”, formada pelas relações que constituem a família e a sociedade.

Para Lacan (1978), com a repressão do desejo da criança, esta encontra-se para sempre afastada do contato direto com o real, ou, mais especificamente, com o corpo proibido da mãe. A suposta unidade da fase do espelho foi substituída pelo universo vazio da linguagem, marcado pela diferença e pela ausência. Num mundo estruturado pela linguagem, em que os significantes remetem infinitamente a outros significantes, o desejo apresenta-se justamente como essa busca pela unidade, pela significação definitiva. O signo linguístico será sempre essa ausência que aponta para outro signo e, portanto, para outra ausência. Portanto, “Ingressar na linguagem é separar-se daquilo que Lacan chama de ‘real’, aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica.” (EAGLETON, 2006, p. 252).

Nesse sentido, Lacan (1978) considera o ato comunicativo como uma forte repressão: se o ato de fala levasse em consideração a totalidade da linguagem, o indivíduo seria incapaz de qualquer articulação. Portanto, comunicar-se significa estabelecer relações entre as palavras e suas significações. Entretanto, esse processo não se encontra livre de intervenções do inconsciente e, por isso, o psicanalista francês considera que, em certa medida, todo discurso é um lapso linguístico, pois a significação se constitui como um misto de acerto e fracasso, uma mistura de não-sentido e não-comunicação com o sentido e o diálogo.

A partir dessas ideias, Lacan (1978) acredita que a noção de indivíduo como entidade razoavelmente unificada – um conceito formulado pela consciência – existe apenas no nível imaginário do ego. Para comprovar essa afirmação, o psicanalista contrapõe o “eu” do enunciado (o elemento linguístico) ao “eu” da enunciação (o sujeito concreto da fala), considerando que a unidade conseguida pelos dois “eus” nos atos de fala e de escrita não passa de uma ilusão. Isso porque o “sujeito da enunciação” não pode ser representado plenamente pelo discurso, uma vez que nenhum signo é capaz de resumir inteiramente o ser. Portanto, torna-se impossível “significar” e “ser” ao mesmo tempo.

Assim, considerando as ideias de Lacan, Stuart Hall (2005, p. 38-39, grifo do autor) acredita que a identidade é algo incompleto, em processo. Logo, para o teórico cultural,

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude.

Entretanto, essa busca de uma unidade está fadada ao fracasso, uma vez que o indivíduo não pode fixar o significado de sua identidade. Na língua, a relação do significante com o significado não é fixa e, analogamente, sendo a identidade estruturada como a língua, torna-se impossível determinar-lhe uma estabilidade e uma fixidez. Assim como o signo se define por sua diferença em relação a outros signos, um indivíduo vive a constante busca de autodefinição, procurando construir o sujeito único que, ilusoriamente, ele acredita ser. Entretanto, esbarra sempre no fato de o real não poder ser colocado em palavras. Com isso, sua representação dependerá sempre de uma simbolização, de uma mediatização por meio da linguagem.

Essas ideias levam Lacan (1978) a considerar o inconsciente não como algo instintivo, caótico e profundo, mas como um efeito de nossas relações com os outros, como algo que existe “entre” os homens. Ao invés de manipular a linguagem, o sujeito é que se encontra capturado por ela, pois esta o precede, esperando que o indivíduo possa atribuir seu lugar dentro dela. Portanto, o psicanalista francês considera o inconsciente como o discurso do Outro, ou seja, a alteridade. Logo, considerando-se que o homem só pode manifestar-se pelo simbolismo da linguagem, “O que surge não é mais uma pessoa, nem tampouco o sujeito apenas, mas um sujeito do inconsciente, que se estrutura como efeito de

linguagem. A palavra passa a ser o meio próprio do sujeito.” (CHAVES, 2005, p. 49).

É nesse sentido que se pode questionar a veracidade do discurso das cartas. Em que medida as correspondências possibilitam o acesso à verdadeira identidade do escritor? Se para Lacan a noção de unidade foi para sempre rompida, até que ponto é possível reconstituí-la por meio do discurso? Não haveria no leitor uma tendência a procurar unidade onde existe fragmentação? Até que ponto o “eu da enunciação” representa o “eu do enunciado”? Essas são perguntas difíceis de responder, principalmente quando, no caso de Caio Fernando Abreu (2002, p. 140-141), o próprio escritor reconhece, em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985)¹: “Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos.”

Resta, então, concordar com Ítalo Moriconi (2002, p. 19), que, no prefácio das *Cartas* do escritor, considera que “Toda carta é uma encenação. A própria sinceridade na carta é uma encenação.” Mais uma vez, isso pode ser confirmado pelo próprio escritor gaúcho, que, em carta a Hilda Hilst (14/06/1970), comentando a correspondência que ele havia escrito, reconhece: “PS – Depois de reler – não é tão grave assim. Fui muito dramático. Faça boas vibrações por mim. Por favor, compreenda tudo. E escreva logo. Abraços no Dante.” (ABREU, 2002, p. 409).

Portanto, percebe-se que o discurso consiste numa encenação. À semelhança do quadro *A traição das imagens*, de René Magritte, Caio Fernando Abreu parece enxergar o valor simbólico das palavras. As correspondências constituem, portanto, representações do “eu” e apresentam-se, assim, mais como instrumentos de compreensão dos processos de construção de identidade como documentos que oferecem um retrato fiel de seu emissor. A partir delas, é possível analisar, discursivamente, o percurso trilhado pelo escritor na construção da imagem de si, considerando-se a influência do Outro em sua formação.

Algumas das cartas de Caio Fernando Abreu mostram como o escritor é afetado pela sua projeção no olhar do Outro, como a correspondência enviada a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985):

Pausa. Campainha. O jornal de domingo. Desço, outro chá de boldo. Um comentário de Rubens Ewald sobre *Aqueles dois*, diz que é “excelente”, fala da “dignidade e tratamento delicado dado ao tema”. Lembro da crítica de Sérgio Augusto, de como fez mal por dentro. Já passou. (ABREU, 2002, p. 140).

O fato de ter ficado “mal por dentro” com a crítica feita por Sérgio Augusto revela um sujeito preocupado com sua imagem de escritor. O mal estar, entretanto, rompe-se com uma crítica elogiosa. Portanto, duas imagens sobrepõem-se, evidenciando a impossibilidade de uma identidade unitária do autor. Esse embate

¹ As indicações entre parênteses referem-se às datas das cartas citadas.

em torno da imagem do escritor também pode ser encontrado em carta a Hilda Hilst (29/12/1970), em que o autor afirma:

Milhares de coisas aconteceram, e o que ficou de imagem minha foi a de um escritor “underground”, profunda e naturalmente *maldito*, o que é verdadeiro até certo ponto e não completamente agradável. Agora com a saída do romance talvez as coisas mudem. (ABREU, 2002, p. 412, grifo do autor).

O fragmento evidencia a tensão entre a maneira como é visto pela crítica e a forma como gostaria de ser visto. Estabelece-se, então, um conflito entre o leitor e o escritor em torno da figura deste. Assim, mais uma vez assiste-se à fragmentação do “eu” e o escritor chega a acreditar que, até certo ponto, pode mudar a percepção do outro sobre sua imagem, ao esperar que, “com a saída do romance talvez as coisas mudem”.

Esse conflito imagético também é bastante evidente em carta enviada a Hilda Hilst (13/12/1969), após uma discussão com a escritora:

[...] Tu não estavas me vendo como aquilo que sou, mas como aquilo que querias que eu fosse. Ora, a versão idealizada do Caio vaze quando se rompia e deixava escapar coisas que eram do Caio mesmo, o Caio-gente, o Caio-confuso, o Caio-angustiado que sempre fui e que continuarei sendo até não sei quando. E não aceitavas essa segunda face (que na verdade era a primeira, a única). Daí os choques.

[...]

O que queria que entendesses é que sou *uma* pessoa. Com certa inteligência, certa altura, certa sensibilidade. E certas idéias (que não te agradam). Mudei muito, e não preciso que acreditem na minha mudança para que eu tenha mudado. Essa modificação vinha se processando sem que eu mesmo percebesse e, com minadas leituras e determinadas vivências, ela se consumou. (ABREU, 2002, p. 393, grifo do autor).

Além do embate entre o olhar do outro e a percepção que o escritor tem de si, percebe-se que, para o emissor, embora a identidade seja mutável, há a ilusão de uma unidade, como se houvesse duas faces: uma verdadeira, na qual o escritor se reconhece, e uma falsa, constituída pelo olhar do outro.

A influência do Outro na construção da identidade do escritor toma ainda outra dimensão se considerarmos as ideias de Harold Bloom, para quem, no caso dos escritores, o complexo de Édipo – e, conseqüentemente, a repressão, o peso do olhar do outro – toma outras proporções. Numa releitura da obra de Freud, o crítico americano reescreve a história literária, considerando que

Os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta “forte” anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; e qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar dessa “ansiedade da influência” pela remodelação sistemática de um poema anterior. O poeta, preso à rivalidade edipiana para com seu castrante “perseguidor”, buscará desarmar essa força penetrando-a de dentro, escrevendo de uma maneira que revê, desloca e modifica o poema precursor; nesse sentido, todos os poemas podem ser lidos como uma reescritura de outros poemas, e como “interpretações errôneas”, ou “incapacidade de entenderem” tais poemas, como tentativa de isolar sua força esmagadora, para que o poeta possa abrir espaço à sua própria originalidade imaginativa. Todo poema é, por assim dizer, um “atrasado”, o último de uma tradição; o poeta forte é aquele que tem a coragem de reconhecer esse atraso e procura enfraquecer a força do precursor. (BLOOM apud EAGLETON, 2006, p. 277).

Aplicando-se as ideias de Bloom à literatura, de uma forma geral, pode-se perceber que o grande dilema da formação identitária de um escritor desenvolve-se sobretudo no campo da escrita literária. Se por um lado as leituras e influências constituem importantes elementos na formação de um autor, por outro, também representam uma castração, uma repressão.

A partir das ideias do crítico americano, tomando-se cartas de Caio Fernando Abreu, pode-se facilmente analisar a influência que grandes autores exerceram sobre o escritor, constituindo, muitas vezes, uma espécie de interdição. Isso fica evidente em carta a Hilda Hilst (29/04/1969):

Desde que cheguei, não escrevi nada. Absolutamente NADA. Estive relendo coisas minhas e de outros para descobrir novamente aquilo que falamos uma vez: estou completamente cerceado dentro dessa linguagem. De tudo o que escrevi, só reconheço como uma tentativa de libertação *O ovo*, que tem muita coisa em comum com o *Osmo*. (ABREU, 2002, p. 367).

O trecho da carta apresenta um escritor que, ainda no início da carreira, sente-se limitado pelas influências, com as quais se compara constantemente. O termo “libertação” mostra o peso da tradição e uma tentativa de ruptura com ela, para que possa encontrar sua própria identidade como escritor.

Dentre as principais influências do autor, destaca-se Clarice Lispector, por quem Caio Fernando Abreu (2002, p. 518) nutria uma espécie de adoração, como reconhece em carta a José Márcio Penido (22/12/1979): “Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de ‘meio doida’.” Em carta a Hilda Hilst (29/12/1970), Caio narra seu encontro com a escritora, descrevendo como entrou numa “espécie de transe” e observa que “É impossível

sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável, mas porque a gente pressente que ela está sabendo exatamente o que se passa ao seu redor.” (ABREU, 2002, p. 415).

As cartas escancaram não apenas a admiração que o escritor nutria por Clarice Lispector, mas também a influência que a escritora exerceu em sua literatura. Em correspondência a Thereza Falcão (12/11/1989), ao comentar sobre sua obra infantil, *As frangas*, Caio reconhece que

[...] o livrinho todo não existiria se não fosse Clarice Lispector. De cabo a rabo, é uma homenagem a ela. Penso se, em algum momento, talvez a Ulla poderia ler *A vida íntima de Laura*. Laura é um verdadeiro mito para elas, uma espécie de Marilyn Monroe das frangas. Afinal, foi a primeira vez que foi dito em público que as galinhas também têm uma vida íntima. (ABREU, 2002, p. 177).

O escritor reconhece, assim, que se insere numa tradição. Entretanto, instaura-se, aqui, um paradoxo: se por um lado esta lhe oferece contribuições, por outro, cria-lhe dificuldades em encontrar sua autonomia e identidade como escritor. Afinal, apesar de sua admiração por Clarice Lispector, esta parece representar, muitas vezes, um monumento do qual o escritor constitui apenas a sombra, como pode ser percebido em carta a Lucienne Samôr (11/02/1995): “Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le magazine Littéraire* disse que meu texto parecia o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock’n’roll e tomado algumas drogas. Fiquei lisonjeadíssimo.” (ABREU, 2002, p. 326).

Observa-se, então, um escritor que, numa grande cena literária, ofuscado pelo brilho de suas influências, luta para construir sua própria identidade. Tal embate é tão forte que, segundo sua biógrafa, Jeanne Callegari (2008), o escritor chega, em um momento de sua vida, a se proibir de ler Clarice, pois isso o inibia no processo de escrita, sentido desânimo por achar que a autora já havia escrito tudo o que fosse possível. Na tentativa de autoafirmação e constituição de sua identidade, percebe-se, muitas vezes, uma tentativa de enfraquecimento da tradição, como em carta a Hilda Hilst (13/06/1969), em que Caio expõe que “Relendo a *Paixão segundo GH* cheguei a bocejar em cima. Não sei, aquele entusiasmo todo que eu tinha sentido da primeira vez parece que sumiu.” (ABREU, 2002, p. 373).

As cartas demonstram, frequentemente, essa tentativa de libertação do grande Outro, da tradição, como em uma correspondência enviada a Hilda Hilst (08/03/1971):

Falar em tarefa, estou demais satisfeito com o que estou escrevendo. Acho que finalmente achei a minha forma. Estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção científica. A linguagem é a mais simples, depurei muito e consegui

uma coisa demais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. Não sei se é autoelogio, mas acho que sou o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop MESMO. (ABREU, 2002, p. 417).

A expressão “minha forma” demonstra a vontade do escritor de libertar-se da identidade de outros autores e de suas influências, conquistando um lugar seu, por meio de forma e estilo literários próprios. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu envereda-se pela trilha da literatura POP e, ao considerar-se “o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop MESMO”, parece determinar-se uma identidade. Aqui, pode-se notar como esta é, de fato, constituída pela diferença. Se um signo linguístico significa o que outros não significam, o mesmo acontece com o escritor: este só tem valor na medida em que se diferencia dos demais, apresentando uma significação única e, portanto, uma identidade singular.

Rompendo com as amarras da tradição, o escritor reconhece em carta a Hilda Hilst (11/01/1973): “Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector.” (ABREU, 2002, p. 431). Aos poucos, Caio Fernando Abreu consegue conquistar sua singularidade no universo literário, colocando-se como ícone de uma geração, o que reconhece em carta enviada a José Márcio Penido (22/12/1979):

Mas o melhor que li nesses dias não foi ficção. Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão na última IstoÉ (do dia 19 de dezembro, please, leia), chamado “O recomeço do sonho”. Li várias vezes. Na primeira, chorei de pura emoção – porque ele reabilita todas as vivências que eu tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração. Termina com uma alegria total: reinstaurando o sonho. É lindo demais. É atrevido demais. É novo, sadio. Deu uma luz na minha cabeça, sabe quando a coisa te ilumina? (ABREU, 2002, p. 521).

Aqui, a partir de uma analogia, pode-se utilizar a análise do signo linguístico feita por Pottier (1978) a fim de se comprovar como a identidade se estabelece a partir da diferença. Segundo o linguista, os signos “poltrona” e “cadeira” não se confundem, uma vez que possuem semas em comum (como: encosto; para uma pessoa; com pés; para sentar-se) e semas únicos, distintos (por exemplo, no caso da cadeira, diferentemente da poltrona, sem braços). A mesma comparação pode-se ser estabelecida entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector: embora ambos possuam muitas semelhanças (a introspecção e a epifania, por exemplo), algumas características são únicas (como, no caso de Caio Fernando Abreu, a vertente POP e a linguagem desbocada), determinando a singularidade dos escritores.

Ao interpretar as ideias de Lacan, Lemaire considera que, ao aceder ao universo simbólico da linguagem, o sujeito perde uma parte essencial de si, uma vez que pode apenas ser representado pela linguagem, que o modela. Assim, no embate de forças, a ordem da natureza e da vida sucumbe à ordem da cultura. Logo, o que há de mais essencial e verídico na personalidade de um sujeito encontra-se sobre uma máscara. O que vêm à tona é o discurso consciente, moldado pelas forças culturais. Assim, “Lemaire (1989) afirma que o inconsciente é uma segunda estrutura que se interpõe nas lacunas deixadas pelo discurso consciente.” (CHAVES, 2005, p. 53).

É nesse sentido que as correspondências podem ser analisadas como uma forma meticulosamente calculada e consciente de comunicação, rompendo com a imagem de gênero que abriga uma escrita espontânea, despretentiosa. Logo, as cartas de Caio Fernando Abreu também apresentam-se como uma forma de controle de sua imagem, combatendo as identidades parasitas que giram em torno de sua figura. É justamente esse monopólio da imagem que será discutido no item a seguir.

Escrevo-lhe(s): a escrita de cartas como forma de controle da imagem e de resistência ao apagamento do tempo

Enquanto Lacan centra seus estudos sobretudo na fala, Derrida faz uma leitura de Freud voltada para a escrita, analisando os pontos de contato entre as duas modalidades e apontando alguns equívocos nas distinções entre elas. Nesse sentido, pode-se fazer uma análise das correspondências de Caio Fernando Abreu à luz das ideias do filósofo francês, considerando-se aspectos como a relação presença-ausência e as implicações da materialidade do texto escrito.

Derrida (1995) considera que a escrita encontra-se nos primórdios daquilo que se conhece como história, dada a imensurável capacidade de extensão da linguagem no espaço e no tempo. Assim, contrastivamente, enquanto a palavra desaparece tão logo é pronunciada, “[...] a escritura dura e pode sempre estar de volta para me festejar ou para me condenar.” (BENNINGTON, 1996, p. 40). De acordo com o filósofo da linguagem, a escritura é capaz de comunicar o pensamento de seu emissor durante sua ausência, e até mesmo depois de sua morte, sendo, dessa forma, capaz de atuar sobre o outro – leitor – mesmo postumamente.

Esse jogo entre ausência e presença faz com que, ao ler uma carta, o receptor não saiba exatamente o que o emissor quis dizer: “Me lendo, você não sabe [...] se o que escrevo é bem o que eu teria verdadeiramente querido dizer, em plena posse de minhas faculdades, no momento de escrever etc.” (BENNINGTON, 1996, p. 40). Para Derrida (1995), esta incerteza fundamental e absoluta apresenta-se como uma das características essenciais do texto escrito.

O filósofo francês considera que a escrita tem a função de re-marcando um fato. Para isso, necessita de um suposto destinatário. Entretanto, embora esse destinatário seja determinado por um vocativo, a existência de uma carta não depende de um

destinatário particular. Para que a correspondência se inscreva na história, ela deve permanecer legível mesmo após a morte do destinador e do destinatário. Chega-se, aqui, a um ponto crucial na teoria derridiana, de que “[...] é preciso se abster de celebrar muito depressa a ‘morte do autor’ e de crer que essa morte se contentará com o ‘nascimento do leitor’.” (BENNINGTON, 1996, p. 45). Isso porque, para Derrida,

[...] todo autor escreve em função de sua própria mortalidade – mas pela sobrevivência de seu nome [...] – e da de seus leitores imediatos, para todavia fantasiar um destinatário totalizado, que se chama posteridade, por exemplo (ou o julgamento da história) [...]. (BENNINGTON, 1996, p. 45).

A partir disso, deduz-se que, na qualidade de autor, o emissor já se torna receptor no momento em que escreve, tendo em vista a preocupação com o olhar do outro. Desfaz-se, assim, a oposição atividade / passividade, ou produção / consumo, pois a escrita se estrutura a partir de uma relação entre escritura e leitura. Tem-se, assim, a ideia de “uma certa escritura que se lê”.

Segundo Derrida (1995), a suposta unidade de um texto, marcada primeiramente pela assinatura de seu autor, requer uma contra-assinatura do outro. Entretanto, a mesma morte que espera o autor também se aplica ao receptor. Em consequência disso, “[...] toda contra-assinatura espera por outras, indefinidamente, a leitura não tem fim, ela está sempre por-vir como trabalho do outro [...]” (BENNINGTON, 1996, p. 47). Logo, um texto nunca encontra uma estabilidade e uma interpretação definitiva no sentido (re)descoberto. Assim, ao mesmo tempo em que marcam a “finitude de todo autor e de todo leitor”, os textos possibilitam uma repetição na alteridade. Nessa medida, Derrida considera-os inumanos, ou, mais precisamente, máquinas.

As ideias de Derrida mostram-se extremamente importantes para a compreensão das cartas de Caio Fernando Abreu. Alguns trechos revelam a ideia de um escritor que se lê, de uma escrita consciente, que passa pelo julgamento crítico de seu emissor, como ocorre em correspondências a Vera Antoun (19/10/73), com quem Caio teve um envolvimento amoroso: “Olha, estou com a sensação de estar escrevendo uma carta muito besta. Vou parar.” (ABREU, 2002, p. 453). Deduz-se, então, que o primeiro leitor da carta torna-se o próprio emissor.

As correspondências tornam-se ainda mais reveladoras quando, explicitamente, o escritor manifesta seu desejo de ser lido pela posteridade, não mais pelo destinatário particular, mas por outro, talvez o público leitor de sua obra. É o que Caio revela a Lucienne Samôr (27/11/1995):

Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como eu guardei as suas. Se você guardou, uma idéia – após a minha morte, claro – é

você publicá-las. Vamos que eu me torne um mito literário (melancolicamente póstumo...) De qualquer forma, se você as tem, são suas. É minha herança para você. (ABREU, 2002, p. 340).

O trecho evidencia que, a partir das correspondências, o autor escreve e se inscreve, numa espécie de monopólio de sua identidade. Não é a toa que o escritor chega a recomendar à sua amiga Jacqueline Cantore (18/04/1985): “Já leste carta tão besta? Pois é, vai saindo. Nas minhas obras póstumas, você jura que elimina as mais imbecis?” (ABREU, 2002, p. 127).

Essa visão de Caio Fernando Abreu sobre as cartas é revelada não apenas pelos seus escritos, mas também pela atitude do escritor que, um ano antes de sua morte, procura Flora Süssekind, da Fundação Casa de Ruy Barbosa, no Rio de Janeiro, a fim de entregar as cartas que recebeu de Ana Cristina César, com a finalidade de que fossem publicadas. Ao escrever para Flora (01/12/1995), o escritor recomenda:

[...] vão finalmente as cartas de Ana C. São preciosas. [...]

Tive uma idéia: essas cartas, na minha opinião são tão belas que mereciam ser publicadas. Uma edição discreta, como o livro seu sobre as gavetas dela. No caso de um livro, não sei como ficariam os direitos autorais. [...] Ah: de maneira alguma penso em “faturar” com as cartas da Ana C. No caso de um livro, não me importo de *não* receber direitos autorais. [...] Apenas acho que seria bonito e útil para quem escreve. (ABREU, 2002, p. 341, grifo do autor).

Com a morte do escritor e de seus destinatários, a carta, espécie de monumento, sobrevive, ganhando outras leituras, por outros leitores, jamais tendo sua unidade fixada pelas interpretações que recebe. Isso prova que a linguagem “[...] ultrapassa esse ou aquele utilizador do sistema [...]” (BENNINGTON, 1996, p. 47). Portanto, as cartas, produtos de linguagem, sobrevivem, a despeito da morte do emissor e de seus receptores, encontrando agora um público mais amplo.

Se por um lado Caio Fernando Abreu tem consciência de que pode manipular as informações a respeito de sua imagem a partir das cartas, por outro, o escritor sabe, pela experiência, que esse monopólio sobre sua identidade também escapa ao seu controle. Em carta a Lucienne Samôr (27/22/1995), o escritor relata que foi procurado por uma repórter de *O Globo*, Beth Orsini, disposta a fazer uma matéria sobre as cartas de Ana Cristina César. O resultado da publicação é detalhado pelo escritor:

Saiu a matéria, que nem vi no dia – um amigo me enviou do Rio, semanas depois – e me desagradou o tom vezenuando meio malicioso de certas cartas.

Na sua, por exemplo: eu selecionara um trecho – lindo – em que você fala que fora ao quintal apanhar lenha, era lua cheia, para fazer um chá ou café e escrever

a Maria Rita Kehl. O bonito era a escritora no interior de Minas, seu chá, sua carta. Orsini cortou tudo isso e reduziu a coisa a uma espécie de insinuação de relação lésbica entre você e Maria Rita. Nada grave. Mas... e a ética? (ABREU, 2002, p. 338).

O episódio demonstra como a supressão de trechos ou seleção de fragmentos específicos podem induzir o leitor a fazer determinadas leituras, distorcendo as informações do texto original. Obviamente, o mesmo ocorre ao se analisar a coletânea *Cartas* a partir da perspectiva e organização de Ítalo Moriconi, com seleção de correspondências específicas, supressão de trechos, substituição de nomes próprios por iniciais etc. Isso sem contar aspectos como a letra, o papel utilizado, ou seja, os elementos não verbais que se perdem na publicação de um texto. Reunidas em uma edição destinadas a outros destinatários, as correspondências ganham, agora, novas leituras.

Apesar do processo consciente que frequentemente rege a escrita de cartas, como ocorre no caso de Caio Fernando Abreu, as correspondências ainda têm sido tomadas não como símbolos de seu sujeito, mas como reveladoras das mais profundas verdades que o constituem. Talvez isso se deva, parcialmente, à grande habilidade de escritores na utilização de palavras como forma de encenação de uma realidade. Nesse jogo de representação, vários mecanismos podem ser apontados como formas de promover uma ilusão de verdade.

Uma das estratégias frequentes nas cartas de Caio Fernando Abreu é a interrupção da escrita fluida, com inserção de comentários metalinguísticos, como ocorre em carta a Jacqueline Cantore (24/06/1981):

Pausa. Orlando ligou, não vem almoçar, que eu escolha a cor da casa: um amarelo bem fraquinho, quase branco. Se tenho convite para a festa dos sete anos da *Status*, hoje à noite. Não tenho. CBS ligando do Rio: Deus, o release do Thadeu Matias, tinha esquecido. Fica pronto amanhã? Fica, esta é uma tarefa para o Super-Caio. Tadeu fala um pouco: se vou ao Rio assisti-lo cantar no MPB da Globo dia 10 de julho. Vou. (ABREU, 2002, p. 35).

Além da metalinguagem, o fragmento é marcado por uma fluidez, na tentativa de reproduzir o diálogo que acabara de ter ao telefone. Há, portanto, uma espécie de simulação da fala, com predomínio de períodos curtos e sobrepostos, o que confere uma certa oralidade ao texto, criando, de certa forma, uma ilusão de proximidade com o outro, seu destinatário. A incorporação de comentários banais, sobre cenas do cotidiano, também confere à carta uma ideia de instantaneidade e espontaneidade, como ocorre no trecho de uma carta enviada a Luciano Alabarse (28/08/1984): “Grace chega na janela. Passa uma borboleta preta e amarela. Já tinha passado uma branca.” (ABREU, 2002, p. 73).

A metalinguagem aparece associada a vários outros recursos, como a descrição do espaço em que o autor se encontra, presente em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985):

Te escrevo com um cigarro aceso e uma xícara de chá de boldo. A escrivaninha é muito antiga, daquelas que têm uma tampa, parece piano. Tem um pôster com Garcia Lorca na minha frente. Um retrato enorme de Virginia Woolf. E posso ver na estante assim, de repente, todo o Proust, e muito Rimbaud, e Verlaine, Faulkner, Italo Svevo, William Blake. Umas reproduções de Picasso. Outras de Da Vinci. Um biscoito com pierrô tão patético. Uma pedra esotérica ainda de Stonehenge, Inglaterra, uma caixinha indiana. Todos os meus pedaços aqui. (ABREU, 2002, p. 139).

No fragmento, a descrição parece ter dupla função. Por um lado, é capaz de reduzir, ilusoriamente, a distância espacial entre autor e leitor, por meio da inserção, através do discurso, do destinatário no espaço do escritor. Por outro, ao apresentar o universo de Caio Fernando Abreu, cria no leitor a imagem de um escritor erudito, extremamente ligado ao mundo das artes.

Além dessas estratégias, o próprio discurso do autor se afirma como uma tentativa de produção da verdade. Ao escrever aos pais (21/08/1969), o escritor expõe: “Bem, desculpem, estou escrevendo como se falasse comigo mesmo.” (ABREU, 2002, p. 375). A observação do autor, aparentemente desprovida de um significado profundo, parece uma tentativa de demonstrar que aquilo que expressa na correspondência é a mais profunda verdade. Afinal, quando um sujeito fala consigo próprio, supõe-se que ele seja o mais sincero possível. Há, aqui, uma tentativa de demonstrar a escrita como uma atividade espontânea, fluida. O mesmo se observa em carta a Luciano Alabarse (07/01/1985): “Mas eu tenho medo de sentar pra escrever minhas próprias coisas, Luciano – há demônios às vezes incontrolláveis que vêm à tona.” (ABREU, 2002, p. 110).

Indo além, mais explicitamente, em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985), Caio chega a afirmar que “Não há nenhum subtexto nisto que te escrevo.” (ABREU, 2002, p. 140), como se pudesse ter total domínio sobre seu inconsciente, produzindo uma mensagem transparente e livre de intervenções. Apesar disso, em carta a Maria Adelaide Amaral (29/10/1984), o próprio autor chega a questionar a verdade manifesta nas cartas, ao se questionar: “[...] não seria mais fácil se a verdade pudesse fluir? Um pouco mais além: mas será que a verdade poderia mesmo fluir? Será que *verdade e fluência* não se opõem, contrapõem? [...]” (ABREU, 2002, p. 100, grifo do autor). Mais uma vez, resta admitir que as cartas não podem ser tomadas como documentos portadores de uma verdade irrefutável.

Todos esses mecanismos de construção identitária evidenciam que, embora as cartas sejam tomadas como um discurso verídico, como reveladoras de elementos

constituintes da verdadeira essência do escritor, elas são, acima de tudo, produtos de linguagem e, portanto, representação, como demonstram os mecanismos de que se vale o autor para conferir ao seu texto uma ilusão de verdade. Em decorrência disso, é precisolar o texto epistolar com mais desconfiança, não o tomando como sinônimo de verdade. Afinal, não se pode esquecer que escritores são mestres na arte da ficcionalidade e, como constatou Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”. Num jogo de forças entre consciente e inconsciente, o discurso das cartas, assim como qualquer manifestação verbal ou não-verbal, encontra-se no espaço do “entre”: é tão cindido quanto o próprio sujeito nele representado.

ALSELMI, A. L. The (un)intentional art of writing letters: Caio Fernando Abreu and the writing of the self. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 93-110, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The edition and publication of letters of writers have been intensified in the last decades. On one hand, this is due to the fact that the letters cause an impression of reality, thus constituting a way to rebuild the identity of great authors. On the other hand, by enabling the access to the writer's universe the letters are valuable because they present themselves as a means of understanding the relationship between biography and work. However, we have to recognize that the letters are the discursive products of their authors, who use strategies in order to achieve certain effects of meaning. This article considers the letters as linguistic products, and based on the Lacanian theory, it investigates Caio Fernando's process of identity creation from the compilation Letters. The intention is to demonstrate how, for the writer, the letters represent, on one hand, a kind of monopoly of his image, and on the other hand, according to the thought of Jacques Derrida, a way to subscribe himself to the literary history. In order to understand how the author builds an image of the self, this article examines the different strategies employed by the sender in order to create an “effect of reality”.*

■ **KEYWORDS:** *Caio Fernando Abreu. Epistolary writing. Psychoanalysis. Identity construction.*

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Cartas**. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BENNINGTON, G. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

CALLEGARI, J. **Caio Fernando Abreu: o inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

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

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: M. Fontes, 2006.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 2 v.

_____. **O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 325-342. (Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 16).

_____. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

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

LACAN, J. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MORICONI, I. Prefácio. In: ABREU, C. F. **Cartas**. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 9-21.

POTTIER, B. **Linguística geral**: teoria e descrição. Rio de Janeiro: Presença; Universidade Santa Úrsula, 1978.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1973.

Recebido em 22/09/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



A MUSA DESDOBRADA: TRAJETÓRIAS DO EU AO OUTRO NA OBRA DE ADALGISA NERY¹

Marcelo SANTOS*

■ **RESUMO:** Admirada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima, Adalgisa Nery se tornou musa do círculo de artistas que frequentavam a casa do pintor Ismael Nery. Paralelamente, sua trajetória de vida e obra culmina com um silenciamento autoimposto, que durou até sua morte. Tal recolhimento de Adalgisa, numa estância-asilo em Jacarepaguá, por vezes pode ser pensado não apenas como uma escolha pelo afastamento da sociedade – na qual exerceu carreira política, interrompida nos anos 1960 pela cassação de seu mandato –, mas como um sinal da incompreensão de sua obra, espécie de retrato feminino e feminista da intelectual moderna no Brasil. Nessa encruzilhada entre o culto aurático da musa e a voz singular da poetisa e ficcionista, sua obra será analisada a partir de um tema fundamental de sua escrita: os trânsitos instáveis e complexos entre o eu – a construção de uma voz poética própria – e o outro –, encarnado no exterior, no mundo, ou na figuração do corpo como matéria alheia ao espírito.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Adalgisa Nery. Poesia modernista brasileira. Outridade. Retrato literário.

Retratos da musa, autorretratos

Nos *Exercícios de admiração*, Emil Cioran (2011) compõe perfis que acabam por cumprir a função de autorretrato, ao projetar na admiração pelo outro um diálogo consigo mesmo. A partir da ideia de um “exercício de admiração”, pretende-se perceber as imagens em torno da poeta, romancista, contista e cronista política Adalgisa Nery, entendendo que a imagem de musa construída a tantas mãos, desdobra-se, no caso de Adalgisa, em produção de uma subjetividade aglutinadora do desejo coletivo dos admiradores, e ainda de uma outra subjetividade específica

* UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes – Escola de Letras – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 22290-240 – m.santos1977@gmail.com

¹ Parte do artigo, agora modificada, foi apresentada no Cifale, II Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ – Línguas Literaturas Diálogos, realizado nos dias 2 a 5 de setembro de 2013.

na poesia de Adalgisa a que observaremos mais adiante. Acredita-se, portanto, que nesses desdobramentos de personalidade, a figuração da escritora, tanto em aparições, retratos, memórias dos outros quanto na sua obra poética e ficcional, torna complexa a relação entre o eu e o outro, sujeito e objeto literário nos estudos sobre a autora.

Admirada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ismael Nery (seu primeiro marido) entre outros modernistas, Adalgisa se tornou musa do círculo de artistas que frequentavam a casa do pintor Ismael Nery. Sobretudo, os perfis, fotografias e pinturas (de Portinari e Ismael Nery) que muitos artistas realizaram sobre Adalgisa não deixam de assinalar um ponto de fuga inabordável, hermético, que contribui para certa aura misteriosa em torno da musa, aura reforçada pela própria musa, ao se apresentar nas festas e eventos com ares de *vamp*. Paralelamente, sua obra poética e ficcional, embora reconhecida, continua eclipsada por tal imagem. Objetivamente, sua obra poética não ganhou novas edições desde as edições originais e a reunião de suas poesias completas pela Livraria José Olympio em 1962. Em 1999, Ana Arruda Callado lançou nova luz sobre o fenômeno de Adalgisa com a publicação de seu perfil na Coleção *Perfis do Rio*. Somente agora, em 2015, com curadoria de Ramon Mello (2015), a obra de Adalgisa ganha fôlego com nova edição de *A imaginária* e o projeto de publicação de contos e seleção de poemas.

Sobretudo, a trajetória de vida e obra de Adalgisa culmina com um silenciamento que durou até sua morte. O recolhimento de Adalgisa, numa estância-asilo em Jacarepaguá, por vezes pode ser pensado não apenas como uma escolha pelo afastamento da sociedade – na qual exerceu carreira política, interrompida no final dos anos 1960 pela cassação de seu mandato –, mas como um sinal da incompreensão de sua obra, espécie de retrato feminino e feminista da intelectual moderna no Brasil². Nessa encruzilhada entre o culto aurático da musa e a voz singular da poeta e ficcionista, será preciso produzir um texto ecfrástico desdobrado – entre a admiração e o exercício crítico – que objetive reconhecer a obra de Adalgisa Nery nos quadros cada vez mais instáveis do cânone modernista brasileiro.

O rosto da musa

Como numa espécie de paráfrase retorcida, a vida do casal Nery lembra o conto “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe (2011). Neste, o pintor consome a vida de sua musa ao extrair a tinta da própria existência: ao concluir a obra de arte, a musa cai morta. Naquela, o pintor Ismael Nery espalha em diversos quadros a face de sua musa e esposa, convertida na fantasmal Berenice – coincidentemente ou não, é nome de personagem que dá título a um conto homônimo de Poe –, talvez com

² Mais recentemente, alguns estudos, como os listados na fortuna crítica disposta na nova edição de *A imaginária* (NERY, 2015, p. 347-350), resgatam o entrecruzamento de modernismo e feminismo na obra de Adalgisa.

intuito de, pela figuração surrealizante, conservar o enigma do feminino. Contudo, nesse movimento de retratar a musa, poderia se ocultar o aprisionamento da criatura retratada, a que o crítico Affonso Romano de Sant'Anna (2015), num dos raros ensaios dedicados à obra da escritora, metaforiza a partir da história de Pigmalião. Ao reler o romance *A imaginária*, Sant'Anna percebe e persegue a experiência a um só tempo confessional e ficcional deste escrito em que a criação da figura de Berenice, a personagem, depende do controle absoluto de seu criador para que a criatura não se liberte. O “marido” do romance *A imaginária* vampiriza sua esposa Berenice. Assim como o vampiro, Pigmalião controla sua criatura cerceando o direito de a mesma ter vida livre:

Falei vampirismo. Mas poderia associar a isto uma outra metáfora explorada mítica e psicologicamente na literatura: a relação entre Pigmalião e sua criatura. Estou me referindo ao mito segundo o qual Pigmalião, rei de Chipre, se apaixonou se casou com uma estátua, que ele mesmo esculpiu. Também estou me referindo à utilização arquetípica do mito como foi feita por Bernard Shaw na peça *Pigmalion*, que o homem é o artífice e escultor da alma da mulher que ele escolhe. (SANT'ANNA, 2015, p. 322).

Na história real, também assombrada, ao contrário daquela de Poe, é o pintor Ismael Nery que sucumbe à tuberculose em 1934. Seu velório entrou para a história subterrânea da nossa literatura modernista: é nele que se dá a conversão de Murilo Mendes ao catolicismo. Mas outro episódio se torna inesquecível aos olhos de Pedro Nava (2004, p. 238-239):

Quando Adalgisa apareceu foi como se outro sol esplendesse e o dia subisse mais. Era criatura duma beleza feérica. Magra, tinha a face fina e comprida que os olhos ocupavam – serenos, dramáticos, severos. Eram do mesmo castanho-claro dos cabelos e toda ela era claridade e elegância. Aqueles seus olhos, seu equilíbrio, sua boca e seu longo pescoço eram o que aparecia em todas as figuras, principalmente as femininas, pintadas pelo marido. Por curioso fenômeno ela que influenciava era também influenciada pelas imagens que se desdobravam da sua forma perfeita e cabeça divina no sem-número de telas do pintor – porque em pessoa dava de si a impressão de não ser como as outras e os outros mas ela própria uma estilização como as personagens dos quadros florentinos e suntuosos de Ismael.

Apreciando esse retrato de Nava, podemos perceber o alcance da criação performática da musa modernista. Ao mesmo tempo em que figurava nos retratos, Adalgisa se desdobrava em persona estilizada, talvez para corresponder às obsessões do pintor, talvez para sobreviver à própria criação de seu Pigmalião. De qualquer

modo, o desdobramento é algo bastante específico na vida e na obra de Adalgisa: enquanto musa, inspira, mas também performatiza, se faz musa com sua presença ora etérea, ora lembrando as *vamps* do cinema: desdobra-se em poemas, retratos e aparições no salão aberto aos modernistas na casa de Ismael Nery, na Livraria José Olympio, convivendo com José Lins do Rego, Graciliano Ramos, ou na residência do México, quando casada com Lourival Fontes, braço direito de Getúlio Vargas, convivendo com Diego Rivera, Frida Kahlo, Alfonso Reyes e demais artistas do lugar. Como parceiro de desdobramento, Egon, duplo de Nava, também pinta suas impressões de Adalgisa:

Ela se apresentava como figura desprendida das alegorias do marido. [...] Sua beleza mais que humana era realçada pelo porte imperial de sua cabeça [...] E aparecia luminosa. Tinha alguma coisa das matemáticas, das geometrias, das abstrações – era centro, linha, curva, ângulo, bissetriz e ponto estequiométrico – estequiométrico! Adalgisa! (NAVA, 2004, p. 269).

Esta musa geométrica imantava, aos olhares dos admiradores, as musas eternas e etéreas, surgia como epifânica, inspirava, como dona do tempo e do mundo, musa-mãe do mundo que a tudo impregnava, que em tudo se desdobrava, como Drummond a apresentou em “Desdobramento de Adalgisa”, último poema de *Brejo das almas*, de 1934, do qual lembramos um trecho:

Sou Adalgisa de fato,
Pensais que sou minha irmã
Ou que me espelho no espelho.
Amai-me e não repareis!
Uma Adalgisa traída
Presto se vinga da outra.
Eu mesma não me limito:
Se viro o rosto me encontro,
Quatro pernas, quatro braços,
Duas cinturas e um
Só desejo de amar.
Sou a quádrupla Adalgisa,
Sou a múltipla, sou a única
E analgésica Adalgisa.
Sorvei-me, gastai-me e ide.
Para onde quer que vades,
O mundo é só Adalgisa. (ANDRADE, 2002, p. 63).

Adalgisa é musa cubista, dobrada e desdobrada, múltipla e una, esta e outra. Mas também coletiva: várias mãos a pintar seu retrato, a escrever Adalgisas tão únicas e unas, Adalgisas gêmeas de uma Adalgisa distante, incontornável, inacessível como no poema “O nome da musa” que Jorge de Lima (1997, p. 361-362) dedica a Adalgisa, mas que se dirige a um amigo (Murilo Mendes? Ismael Nery?):

Não te chamo Eva,
não te dou nenhum nome de mulher nascida.
[...]
Esperemos, amigo, que searas gratuitas nasçam de novo
e os animais da criação se reconciliem sob o mesmo arco-íris;
então ouvires o nome da que eu não chamo de Eva
nem lhe dou nenhum nome de mulher nascida.

Nesse lugar vazio do nome, Murilo Mendes (1994, p. 295) evoca o nome fantasmal de Berenice no poema “O amor sem consolo”:

Berenice, Berenice,
Existes realmente? És uma criação da minha insônia, da minha febre,
Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
Berenice, Berenice,
Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de vida,
Ou por que não comesças tua ternura, impelindo-me ao suicídio?

Mais que humana, musa antes de Eva, criação e criatura, Adalgisa é também nova deusa mexicana na pintura com palavras de Diego Rivera, em carta de 18 de junho de 1945:

*Adalgisa, eres en el Sur de América lo que fué Walt Whitman en el Norte [...] engendradora de la poesía entera de nuestro tempo. Pero como tú eres mujer, una mujer maravillosa, puedes subir más rápido y más alto por los rayos de luz y caer al más profundo de las entrañas oscurecer y penetrar más. [...] El hombre contempla, comenta, se transforma, inventa a veces, pero como eres mujer, tu poder creativo, su genio, engendra. Así la madre de los dioses, de lo todo construido, Tonantzin, era mujer. Ahora, entre nosotros, su nuevo nombre es Adalgisa.*³

³ Tradução da carta de Diego Rivera depositada no Arquivo de Adalgisa Nery, Série Correspondência Pessoal – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa e citada no livro de Ana Arruda Callado (1999, p. 56): “Adalgisa, és no Sul da América o que foi Walt Whitman no Norte. [...] engendradora da poesia inteira de nosso tempo. Mas como és mulher, uma mulher maravilhosa, podes subir mais rápido e mais alto para os raios de luz e baixar até o mais fundo das

Essa dobra no próprio tempo, esse desdobramento em musa que inspira e musa inspirada, fez com que sua voz poética e sua verve de ficcionista fossem recebidas com fascínio e certo espanto.

A voz e a outra voz

Adalgisa publicou seu primeiro livro de poemas depois da morte de Ismael Nery. Simbolicamente, após o desaparecimento de seu criador, a criatura se expande em musa que canta com voz própria. E é precisamente sobre a propriedade da voz, e por vezes sua precariedade, que a poesia de Adalgisa Nery se funda. Com versos alongados, não rimados, que apenas se distanciam da prosa por *enjambement*, versos tangidos pelos encadeamentos, como observou Manuel Bandeira (2009, p. 1189), no estudo “Poesia e verso”, começados sempre com maiúscula, como se os versos não produzissem o contínuo, mas eternamente recomeçassem, os poemas servem a Adalgisa como extensão do tom simples, mas elevado, que encena a criação de uma figura mítica. Tipicamente, os poemas de seu primeiro livro, de 1937, são dramatizações da posse da voz e do corpo pela voz do mundo, pelos elementos do mundo, que são frequentemente enumerados nos versos. O poema “Cemitério Adalgisa” é bastante representativo desse grande conjunto de coisas que, como limite do sujeito, acaba por compor esse eu desdobrado:

Sinto que não moro.
Sou morada pelas coisas como a terra das sepulturas
É habitada pelos corpos.
Moram em mim
Gerações, alegrias em embrião,
Vagos pensamentos de perdão.
Como na terra das sepulturas
Mora em mim o fruto podre,
Que a semente fecunda repetindo a vida
No sereno ritmo da Origem.
Vida e morte,
Terra e céu,
Podridão, germinação,
Destruição e criação. (NERY, 1962, p. 3).

Essa dramatização tão próxima do alfa e do ômega cristão poderia se filiar às poéticas de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt,

entranhas obscurecer e penetrar mais. [...] O homem contempla, comenta, transforma, inventa às vezes, mas como és mulher, teu poder criador, teu gênio, engendra. Por isso a mãe dos deuses, de todo o construído, Tonantzin, foi mulher. Agora, entre nós, seu novo nome é Adalgisa.”

poetas de quem Adalgisa foi próxima, e dos quais algumas leituras podem tornar próximos. Contudo, a poesia de Adalgisa parece marcada por uma singularização do sujeito que provoca uma tensão constante; tensão não observada, por exemplo, se contrastarmos com o ritmo mais regular e faustoso da poesia de Schmidt: em Adalgisa, versos instáveis, que sobrepõem o alongamento prosaico à contenção lírica das enumerações estão contrapostos a certa constância da temática da subjetivação desdobrada, o que torna seus primeiros livros homogêneos nessa mitificação de si e do mundo.

Por outro lado, o lado que mais nos interessa, a poesia de Adalgisa vai apresentar, correlata à dramatização de si e do mundo, a dramatização da dupla imagem, do reflexo, em que o desdobramento da musa mostra uma musa gêmea, duplicada, vista em “Gêmea comigo”:

Dentro da minha alma só ficou a angústia
Que continua passeando de minha sombra aos meus cabelos
Como pés que atravessam praças desertas
Nas madrugadas de velório.
É o único ritmo que existe
E que continua a me extinguir no silêncio universal
Gêmea comigo
Desde que fui concebida
Até que for novamente nascida. (NERY, 1962, p. 16).

Muitos poemas flagram essa cena de descolamento de uma *outra* Adalgisa, como numa cena especular em que o eu se investiga, se alastra, se projeta ou se introjeta. O espelhamento confere à enunciação um transbordamento de si para o mundo, como acontece em “Metrotone Adalgisa Nery”:

Saem de mim mundos distantes, diferentes, sem limite, sem o tempo
contado [pelos homens].
Os espíritos da madrugada fogem dos meus olhos
[...]
A vida está pendurada nos meus olhos.
Minha cabeça está solta do meu corpo e recolhe o Universo. (NERY,
1962, p. 24).

Voz, cabeça e rosto, verso e retrato são elementos fundantes da mitificação da musa, a que aproximaríamos do modo como José Gil (1997, p. 165) lê o conceito de rostidade (ou rostoidade): “Como descreve Deleuze e Guattari, a rostoidade apela para uma máquina de significância porque as significações verbais – que a fala constrói na língua – não seriam imagináveis sem um rosto

que a profira; com elas não seriam também possíveis sem uma subjectividade que as ancore [...]”

A construção de uma voz poética, por vezes pendular entre o eu e o mundo, o eu e a *outra*, tantas vezes figurando a cabeça que profere uma voz analista do corpo, vão criando um rosto de humores instáveis, no espectro que vai da onipotência do sujeito à impotência, da distância emocional à melancolia.

Em artigo sobre *A mulher ausente*, segundo livro de Adalgisa, publicado em 1940, Mário de Andrade (1972) assinala a presença maior das rimas, o que, segundo o poeta, marcaria uma maior adoção de ritmos universais, menos singulares que os do primeiro livro, o que é notável se percebemos que essa marca formal tem consequências temáticas: torna-se mais constante o interlocutor, a segunda pessoa nas dramatizações poéticas de Adalgisa. Concordando com Mário, a *relativa* ausência da mulher é sinalizada pela composição de ritmos menos subjetivantes, mas também por essa abertura ao outro (tu), como aparece em “Retrato”, poema do livro seguinte a *A mulher ausente*, *Ar do deserto* (1943):

Contempla a ternura e a misteriosa tonalidade
Que garante o segredo de meus lábios cerrados
E meus olhos perdidos na ausência de amor e fraternidade.
Contempla minha forma nua, despojada de tempo e de alegria
Que vem atravessando as gerações
Na mais cruciante nostalgia. (NERY, 1962, p. 105).

Ao lado disso, sistematiza-se também, a partir de *A mulher ausente*, algo próximo ao que Blanchot (2011) mostrou em ensaios que estudam a poesia de Louis de Fôret e René Char: poemas em que “uma voz vinda de outro lugar” são constantes. Neles, a marca do sujeito da enunciação desaparece, caso de “Desamparo”:

Os movimentos sem finalidade que se alongam no tempo,
Os ruídos que chegam, que passam e que vão,
As formas desconhecidas que sobrem no pensamento.
Que fecundam as ideias potentes e que se dissolvem na ação... (NERY, 1962, p. 101).

A voz vinda do outro lugar parece isolar os elementos enumerados que compunham as cenas da subjetivação do mundo e do outro. De alguma forma, essa voz fantasmática, vinda do fim ou do começo do mundo instaura os mundos apocalípticos. Conforme assinala Blanchot (2011, p. 59), a voz vinda de outro lugar fala uma linguagem profética, que não diz o futuro, mas *indica* o começo. A poesia de Adalgisa pode ser definida como uma modulação da voz poética ao mesmo tempo singularmente subjetivada – como observava Mário de Andrade –,

mas trazendo temas mais universais, originários, esotéricos, como formula Octávio Paz (1993, p. 141-142, grifo do autor):

A singularidade da poesia moderna não vem das ideias ou das atitudes do poeta: vem de sua voz. Melhor dizendo: do sotaque de sua voz. É uma modulação indefinida, inconfundível e que, fatalmente, a torna *outra*. É a marca, não do pecado, e sim da diferença original. [...] O poema expressa realidades alheias à modernidade, mundos e estratos psíquicos que não só são mais antigos como impermeáveis às mudanças da história.

Por essa escolha, tal poesia se alia a certa tendência do *eterno no moderno* dentro de nosso modernismo, representada por Murilo Mendes e Jorge de Lima, a partir do final dos anos 1930, e também pelos primeiros livros de Vinicius de Moraes, pela obra de Cecília Meireles, entre outros projetos poéticos menos ocupados em continuar o prosaísmo ou a ruptura das gerações anteriores. Contudo, essa é uma fase da poesia de Adalgisa que se configura aliada a um tom elegíaco assumido a partir de *Canto da angústia* (1948). Nesse livro, a dramatização das vozes constrói cenas de despedida, como em outro poema intitulado “Retrato”:

Lembro-me desse rosto.
Era risonho mas envolvido numa sombra triste,
Sua voz era clara mas sua língua era tímida,
Voz de criança que suga o seio materno,
Língua de mulher após duros fracassos. (NERY, 1962, p. 131).

O primeiro romance de Adalgisa Nery é publicado em 1959. *A imaginária*, considerado exemplar do *roman à clef* brasileiro, retrata Berenice, *alter ego* de Adalgisa, em fortes quadros íntimos nos quais a personagem tece a paisagem interior provocada pelo mundo e a vida conjugal. Neste romance de matiz psicológica, a prosa de Adalgisa acentua o desdobramento na difícil dobradura entre vida e ficção. Na instabilidade própria do *roman à clef*, a dupla figuração é possível, um duplo retrato se constrói: um que desenha o fora do texto, o outro que dá corpo à personagem, conforme a personagem declara no romance: “Sou uma desassociada de mim mesma.” (NERY, 2015, p. 162).

Essa dissociação ou mesmo a duplicação na sua poesia e as rupturas entre a voz e o corpo, parecem refletir o distanciamento do si mesmo para construir uma instância de contemplação de si como um outro, procedimento afinado às filosofias da outridade, que podem auxiliar no pensamento sobre os desdobramentos de Adalgisa.

Poderíamos aproximar esse desdobramento ao modo como Paul Ricoeur realiza a crítica aos modelos de ipseidade. Como esclarece Jeanne-Marie Gagnebin (1997, p. 226) sobre Ricoeur,

[...] seu último livro mais sistemático, *Soi-même comme un autre*, que já traz inscrita no seu belo título a questão da identidade (*Soi-même*) e de uma invenção da identidade através das figuras da alteridade: *comme un autre*, insistindo tanto na dimensão metafórica como também ética dessa invenção. [...] À “exaltação do *Cogito*” se opõe um *Cogito* “quebrado” (*brisé*) ou “ferido” (*blesé*) como o escreve Ricoeur no prefácio a *Si mesmo como um outro*. Mas essa quebra é, simultaneamente, a apreensão de uma unidade muito maior, mesmo que nunca totalizável pelo sujeito: a unidade que se estabelece, em cada ação, em cada obra, entre o sujeito e o mundo.

A voz poética de Adalgisa, como queremos ver, produz tensões no equilíbrio da voz poética a fim de criar trânsitos entre o eu e o mundo. A crítica ao si mesmo desenvolvida como ética na filosofia tanto de Paul Ricoeur, de acordo com o evocado por nós anteriormente, quanto nas reflexões de Vladimir Jankélévitch (1995) e Emmanuel Lévinas (2010), pode ser útil às discussões sobre os trânsitos entre eu e outro na poesia de Adalgisa. Embora diferentes, as visões de Jankélévitch e Lévinas parecem convergir na tarefa de desvelar um problema-chave da filosofia moderna: o conceito de vida. Afastados do paradigma biológico, e partindo da rearticulação dada ao conceito de vida por Bergson, os dois filósofos serão responsáveis pela transposição de uma especulação da ipseidade para uma crítica ética da mesma, o que faz surgir a questão do outro.

Em “Da ipseidade”, Jankélévitch (1995, p. 221), declara que “A ipseidade, assim como fundamenta minha relação comigo mesmo, fundamenta também minha relação com o outro. Nosso direito é simétrico ao nosso dever.” O surgimento de uma moral e uma ética, ainda no rastro do filósofo, é inerente ao fundamento da construção de si. Construir-se é construir-se perante o dever de ser quem se é. E esse dever parte da relação de simetria enunciada por Jankélévitch.

Para Lévinas (2010), é a ética que impossibilitaria, por uma abertura inestancável, a totalidade de um eu identificado como si-mesmo. Somente a partir de uma responsabilidade pelo outro, que é, para Lévinas, sempre *responsividade* ao outro, a subjetividade pode se dizer e se fazer humana. O sentido de humanismo levinasiano se articula nessa outridade que pode *pôr no mundo* a subjetividade⁴.

Assinalamos o surgimento de uma ética nos trabalhos de Lévinas e Jankélévitch para não nos esquecermos do desdobramento de Adalgisa em figura pública política. Surge, nesse campo, outra voz, simbolicamente expressa na série de *Retrato*

⁴ Os trabalhos de Simone de Beauvoir (2005) e de Catherine Malabou (2014) podem servir de contraponto a uma ética ou filosofia de acento messiânico que atravessam os debates sobre a alteridade.

sem retoque (NERY, 1963), pela qual os assuntos públicos passam pelo crivo combatente: voz política, incisiva, que Adalgisa constrói em suas análises.

O corpo como outro

Quando Adalgisa publica *Neblina*, seu romance de 1972, cuja capa reproduz a famosa pintura de Di Cavalcanti sobre Adalgisa, essa imagem aparece com uma segunda cabeça sobreposta à garganta. Aqui, o drama da voz, que avança na sua poesia, aparece na figuração da “cabeça gêmea” que fala ao corpo da personagem morta: “Acuada e confusa, ouvi as advertências e os ensinamentos da minha cabeça gêmea que, de olhos quase cerrado, insistia em monologar com a minha voz.” (NERY, 1972, p. 8). A personificação da cabeça gêmea descolada do corpo é crucial para se compreender o tema do exame de si mesma que perpassa o romance *Neblina*, mas também a assunção mais programática da voz sem sujeito que predomina no último livro de poemas de Adalgisa (NERY, 1973), *Erosão*. Usando versos menos longos, com maior constância de rimas, essa voz sem fonte, dessubjetivada, é pontuada por imagens acéfalas espalhadas no livro. Erodidos o corpo e o sujeito, a voz surge dessa morte, como mostra o poema “Mulher”:

Na face, a geografia da angústia,
Dos pânticos e das medrosas alegrias.
Cada ruga é um presságio.
E auréola da aflição constante
O esplendor dos cabelos brancos.
[...]
O dom da paz em cada gesto
Cai como noites quietas
Sobre a alma em rancor,
Amor acima do amor. (NERY, 1972, p. 7).

Em poema enviado numa carta de 14 de outubro de 1973, Drummond percebe esse último desdobramento de sua musa e, ao retomar o último verso de “Mulher”, responde ao duplo signo da morte quando uma nova mitologia surge da escatologia:

Sobre tua poesia uma luz grave
pousa e revela a sombra do vivido.
Tua face e teu fundo misterioso
envolvem-se no mesmo halo suave.
Erosão? Polimento? Uma verdade
vem visitar teus lábios experientes.
És mais completa e forte, no limite

da lucidez – diamante e soledade.
Definitiva e diáfana, ao clamor
da angústia existencial, eis que a palavra
maior, genuína e solta de teu verso:
Amor, acima até do próprio Amor.⁵

Em *Erosão*, Adalgisa (1973), como diz o poeta, dá um polimento radical a seus versos, em que a casca do corpo se esboroa e o canto sai depurado. “Erosão? Polimento?”, perguntamos junto com Drummond. Embora permaneça lunar, saturnal, a poesia última de Adalgisa é surpreendente pelo caminho rumo à contenção e à despersonalização peculiares, que se constituiriam, numa leitura atenta, como outra possibilidade para se pensar poéticas mais depuradas. Todavia, qualquer chave de leitura para a obra de Adalgisa Nery parece abrir para outras portas contíguas: a voz vinda de outro lugar, a despeito de se apresentar como dessubjetivada, em alguns poemas parece construir uma intimidade radical proveniente da escuta do corpo no processo erosivo da morte, exemplificada no poema “Canção para dentro”:

A canção do corpo é cantada para dentro
[...]
Geografias em nós morrendo,
Oceanos crescendo, ilhas sumindo,
Rosas nascendo na canção
Que o corpo canta para dentro. (NERY, 1973, p. 62).

A presença do corpo como dissociado, erodido, perdido da própria voz faz surgir esse elemento estranho alheio, completamente outro em alguns poemas de *Erosão*. É neles que percebemos a progressiva dificuldade do trajeto que vai da construção da voz (eu) ao mundo (outro). O corpo é o mundo, a sensibilidade, a distância de um si mesmo próprio. *Erosão* representa na obra de Adalgisa o ômega crístico, quando, enfim, a posseção da voz a que acompanhamos nos primeiros livros de Adalgisa dá lugar ao drama da corporeidade, nas figurações do corpo-carne, matéria alheia, e no desejo de separação entre espírito e matéria:

O desejo absorve dois corpos
E por instantes funde-os na unidade.
Sentimentos com a força das marés vazantes
Baixam sobre dois corpos

⁵ Poema que compõe a carta de Drummond de 14 de outubro de 1973, depositada no Arquivo Adalgisa Nery, série Correspondência Pessoal, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Deixando às próximas marés enchentes
Dois corpos abandonados, flutuando
No oceano aberto. (“Teoria do zero”, NERY, 1973, p. 23).

Hiatos brancos fazem-se mistérios.
Minha mente separada do corpo.
Vejo abelhas transformando o acumulado
Em sumo azedo do caule que não deu flor. (“Hiato”, NERY, 1973, p. 53).

A impossibilidade de isolar-me
De todas as paisagens imaginadas,
De não conversar com multidões compactas
Que se agitam no meu pensamento,
De separar-me do meu próprio corpo
Que carrega em cada linha da sua forma a indagação
De um conceito de utilidade, de um novo falar misterioso. (“Aspiração ao repouso”, NERY, 1973, p. 67).

Em *Erosão*, há um exercício de escuta do próprio corpo para aproximar-se desse “novo falar misterioso”, sensível, tátil a que aproximaríamos de uma consciência da outridade como resposta radical à impossibilidade de uma autoconsciência, conforme desenvolve o filósofo Clément Rosset. Segundo Rosset (1999), a filosofia ocidental teria, principalmente com Kant, erigido um caminho de interiorização de si que se confundiria com a tarefa de produzir a completa sinonímia entre autoconhecimento e identidade. Como alternativa trágico-filosófica, Rosset (1999, p. 12-13, grifo do autor) empreende, a partir de David Hume, o estudo de uma “distância de si mesmo” como fundadora de uma outra filosofia longe da obsessão de si:

Je ne suis pas un autre, je ne suis jamais un autre, voilà ce qu'affirme la conscience commune contre la formulation contraire de Rimbaud dans Une saison en enfer (“Je est um autre”). Autrement dit: je suis moi et je suis toujours moi, de la naissance à la mort. Je puis, naturellement paraître autre: mais alors c'est le moi social qui change, à la faveur par exemple d'une double identité rendue possible par de faux papiers ou l'appartenance à des réseaux d'espionnage, – le moi social et pas le moi “réel” qui ne change jamais. Le problème tourne ici autour du sentimento, véritable ou illusoire, de l'unité du moi, dont on nous assure qu'il est indubitable et constitue un des faits majeurs de l'existence humaine.⁶

⁶ Tradução do autor do artigo: “Eu não sou um outro, eu não sou nunca um outro, é o que afirma a consciência comum contra a formulação contrária de Rimbaud em *Uma estação no inferno* (“Je est um autre”). Dito de outra maneira: eu sou eu e eu sou sempre eu-mesmo, desde o nascimento até a

A poesia de Adalgisa, principalmente em suas últimas investidas, parece dramatizar o problema da unidade no desdobramento de si, nas dissociações e erosões que marcam os trânsitos entre o eu e o outro. Quem empreender a tarefa de ler em conjunto a obra de Adalgisa Nery poderá perceber a trajetória inigualável da poeta, da qual menos interessa a culminação e os resultados, e mais os problemas e impasses que emblematizam os caminhos da nossa poesia moderna. Lutando contra uma angústia imperiosa, Adalgisa Nery, depois de intensa vida cultural, combativa vida pública, toma um táxi para uma casa de repouso, impõe-se a mudez completa de afásica e vem a falecer no dia 7 de junho de 1980. Sua obra, tão admirada à época, mal resiste ao tempo, esquecida. Contudo, basta um leve contato para que volte a soar esse canto marcante que se desdobrou na humana, na mulher, na musa e em tantas outras Adalgisas.

SANTOS, M. The unfolded muse: paths from the self to the other in the works of Adalgisa Nery. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 111-126, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *Admired by Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes and Jorge de Lima, Adalgisa Nery became muse of a circle of artists who attended the house of the painter Ismael Nery. At the same time, her life story and work culminate with a self-imposed silence until her death. Such isolation of Adalgisa in a nursing home in Jacarepaguá can sometimes be thought of not only as a choice for withdrawal from society – in which she exercised a political career, interrupted in 1960 by the cancellation of her term – but as a misunderstanding of her work, a kind of feminine and feminist portrait of a Brazilian modern intellectual. At this crossroad between the auratic cult of the Muse and the unique voice of the poet and fiction writer, her work will be analyzed from a fundamental theme of her writing: the unstable and complex transits between the self-construction of an own poetic voice – and the other, embodied outside of the world or as a body figuration as matter foreign to the spirit.*

■ **KEYWORDS:** *Adalgisa Nery. Brazilian modernist poetry. Otherness. Literary portrait.*

morte. Eu posso naturalmente parecer outro, mas então é o eu social que muda, por exemplo na dupla identidade tida pelos documentos falsos ou ao aparelhamento das redes de espionagem – o eu social e não o eu “real” que não muda nunca. O problema volta aqui em torno do sentimento verdadeiro ou ilusório da unidade do eu, da qual nos asseguramos que é irredutível e que constitui um dos fatos indiscutíveis da existência humana.”

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, M. A mulher ausente. In: _____. **O empalhador de passarinhos**. São Paulo: Martins; Brasília: INL 1972. p. 227-230.
- BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BEAUVOIR, S. **Por uma moral da ambiguidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BLANCHOT, M. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CALLADO, A. A. **Adalgisa Nery**: muito amada e muito só. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. (Coleção Perfis do Rio).
- CIORAN, E. **Exercícios de admiração**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- GAGNEBIN, J.-M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- JANKÉLÉVITCH, V. **Primeiras e últimas páginas**. São Paulo: Papirus, 1995.
- LÉVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2010.
- LIMA, J. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v. 2.
- MALABOU, C. **Ontologia do acidente**: ensaio sobre a plasticidade destrutiva. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- MELLO, R. N. Nota do organizador. In: NERY, A. **A imaginária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015. p. 7-11.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NAVA, P. **O círio perfeito**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2004.
- NERY, A. **Mundos oscilantes**: poesias completas. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.
- _____. **Retrato sem retoque**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. **Neblina**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.
- _____. **Erosão**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

_____. **A imaginária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015.

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

POE, E. A. O retrato oval. In: _____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2011. p. 278-282.

ROSSET, C. **Loin de moi**: étude sur l'identité. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.

SANT'ANNA, A. R. Adalgisa Nery: vampirismo masculino ou a denúncia do pigmalião. In: NERY, A. **A imaginária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015. p. 315-327.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



O DUPLO E O INSÓLITO NA REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM DO CONTO “A MÃO PERDIDA NA CAIXA DO CORREIO”

Antonia Marly Moura da SILVA*
Francisco Edson Gonçalves LEITE**

■ **RESUMO:** Questões relacionadas à identidade do eu sempre despertaram o interesse e a inquietação de estudiosos dos mais variados campos epistemológicos. Tomando como referência essa realidade, objetiva-se, neste trabalho, analisar as configurações assumidas pelo mito do duplo no conto “A mão perdida na caixa do correio”, de Ignácio de Loyola Brandão. O conto aborda a difícil tarefa de constituição de uma identidade em um mundo atual instável. O fenômeno da duplicidade se efetiva a partir de uma cisão operada no sujeito e reflete uma procura pelo resgate das potencialidades latentes do eu inibidas pela sociedade. Nesse sentido, coloca-se em discussão a crise identitária vivenciada pelo homem moderno, segundo a qual o ser duplicado é signo de um eu esfacelado e fragmentado. Embora mantenha em sua essência o símbolo da busca da identidade, o mito do duplo é atualizado nesse conto brasileiro contemporâneo, adequando-se às exigências do contexto histórico atual.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Duplo. Cisão. Brandão.

Introdução

Falar sobre identidade é tratar de um tema que inquieta a humanidade desde os primórdios; afinal, a clássica pergunta “quem sou eu?” inscreve-se ao longo dos séculos, revelando ser uma indagação milenar. Um tema tão antigo e que persiste com vigor ao longo da história da humanidade tem sua razão de ser: interessa ao homem porque trata justamente do que há de essencial nele. Diversas produções humanas, desde as mitologias, passando pela filosofia e pelas artes em geral, entre outros domínios, revelam essa preocupação com questões relacionadas ao tema do

* UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Faculdade de Letras e Artes – Departamento de Letras Vernáculas. Mossoró – RN – Brasil. 59610-210 – marlymouras@uol.com.br

** UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pau dos Ferros – RN – Brasil. 59900-000 – edsongleite1@yahoo.com.br

esfacelamento do eu, o que demonstra a centralidade da problemática em diferentes épocas. Várias foram também as tentativas de resposta para esse questionamento existencial, cada uma delas em estrita consonância com as demandas sociais do período.

No contexto atual, as profundas transformações sofridas pela sociedade em sua estrutura organizacional, inevitavelmente, refletem-se na constituição do sujeito, especificamente na construção do eu e nas relações estabelecidas entre o indivíduo e o meio social. Conforme afirma Jameson (2006), o contexto contemporâneo decreta a morte do próprio sujeito, ao enfatizar o seu descentramento. Hall (2006) comunga dessa mesma ideia, ao afirmar que as identidades centradas e unificadas, que promoviam estabilidade para o sujeito, não encontram mais espaço nesse contexto. Bauman (2005, p. 19) vê a construção do sujeito na sociedade contemporânea – que ele denomina de “modernidade líquida” – sob essa mesma ótica, ao afirmar que “[...] o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados.” A multiplicidade de papéis assumidos pelos sujeitos como resposta às demandas dessa sociedade fluida e instável mina, pois, com a concepção, até então vigente, da constituição homogênea da subjetividade, questionando, com isso, a própria noção do eu como centro da consciência e transparente a si mesmo. Esse cenário moderno traz, portanto, para o primeiro plano as discussões sobre as representações identitárias.

A literatura, a partir de suas relações estabelecidas com o contexto sócio-histórico que a circunda (cf. CANDIDO, 2000), passa à representação dessas identidades fragmentárias. No Brasil, especificamente, o sujeito fragmentado passa a ser alvo de representação literária, principalmente a partir do Modernismo, e assume maior intensidade na literatura contemporânea, sendo o duplo uma dessas vertentes de representação dessa crise da subjetividade na atualidade.

Embora tenha ganhado proeminência na atualidade, o questionamento “quem sou eu?” é antigo e inscreve-se, de formas variadas, na tradição de diferentes sociedades. O mito do duplo, enquanto figura arcaica (cf. BRAVO, 1998), é, portanto, representativo dessa disseminação espaço-temporal das lutas travadas pelo eu na angustiante, mas necessária, busca da afirmação de uma unidade.

No entanto, vale destacar que a temática do duplo não é exclusiva da literatura. Entretanto, é considerada um campo privilegiado em que a mitologia de modo geral, e particularmente o mito do duplo, são, numa transmutação alquímica, constantemente retomados e (re)escritos, através de uma rede intertextual indestrinçável. A historicidade do mito do duplo atesta também o caminho percorrido pelo sujeito da unidade e estabilidade à fragmentação e dispersão das identidades verificadas no contexto atual, embora conserve em sua essência o símbolo da busca da identidade através da relação do eu com o outro.

As primeiras representações do duplo, que datam da antiguidade até o final do século XVI, apresentam um duplo homogêneo (o gêmeo, o sósia). Entretanto, essa homogeneidade é paulatinamente abandonada, dando lugar a representações heterogêneas do duplo. Isso é possibilitado, conforme afirma Bravo (1998, p. 267), pela “abertura para o espaço interior do ser” a partir do século XVII, forçando “[...] ao abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente.” É graças a essa nova percepção que surgem obras como *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, dentre outras, que minam com a ideia de unidade subjetiva das personagens. Essa heterogeneidade na representação do duplo assume uma forma ainda mais radical a partir dos postulados da psicanálise freudiana no início do século XX, principalmente pelas infinitas possibilidades abertas através da exploração das potencialidades do inconsciente humano.

Desse modo, qualquer consideração do duplo nas representações literárias modernas deve necessariamente observar as nuances assumidas por esse mito ao longo da tradição, já que a ideia de dualidade é antiga e sua expressão na mitologia abrange uma variedade de narrativas. Tal postura torna possível considerar os diálogos e as relações intertextuais que emergem no jogo estabelecido com a tradição, de modo a compreender as apropriações metafóricas do mito do duplo na modernidade.

No contexto moderno, em que as concepções de sujeito e de subjetividade são problematizadas, o mito do duplo, mais uma vez, demonstra sua fertilidade e seu poder de adaptação, configurando-se como um motivo literário através do qual são representadas as batalhas do eu pela busca da identidade, emblematizando a consciência da natureza fragmentada e dual do sujeito. Essa recorrência ao mito do duplo na modernidade deve-se muito ao fato de que a ilusão da personalidade una do Renascimento não encontra mais ressonância nesse contexto. O sujeito moderno é cômico de sua duplicidade, razão pela qual as produções literárias das últimas décadas do século XX apresentam nítida recorrência à temática do duplo. É, pois, nessa atmosfera de crise da subjetividade que se insere a narrativa de Brandão (2000) “A mão perdida na caixa do correio”, integrante da obra *O homem que odiava a segunda-feira: as aventuras possíveis*. Nesse conto, buscar-se-á desnudar as nuances e as implicações da representação do duplo, através de um sujeito em crise.

Afinal, o que é o duplo?

Ao longo da história, o fenômeno da duplicidade adquiriu diferentes nomenclaturas, embora todas elas, em última análise, mantenham a ideia central de desdobramento do eu, seja este concebido objetiva ou subjetivamente. López (2006) apresenta alguns dos termos correlatos à palavra “duplo”, como alter-ego,

sósia, o outro, segundo eu e *doppelgänger*, este último cunhado pelo romântico alemão Juan Paul em sua novela *Siebenkäs*.

Se os termos para denominar o fenômeno da duplicidade são múltiplos, a mesma diversidade verifica-se nas tentativas de conceituação e delimitação dele. Essa dificuldade advém, em parte, da própria ambivalência que está na base de sua constituição, bem como dos diferentes traços que adquiriu ao longo da tradição. Contudo, López (2006, p. 17, tradução nossa) identifica um ponto central para o qual diferentes definições, em maior ou menor grau, convergem: “O proteico conceito de duplo gira em torno das noções de dualidade e binarismo, e se constrói em função de uma luta entre princípios, potências ou entidades opostas e complementares ao mesmo tempo.”¹

Enquanto motivo literário, o duplo manifesta-se como resultado de uma confrontação entre duas facetas de uma mesma personagem (o original e a cópia deste), com uma continuação física e/ou psicológica entre os dois: “O duplo aparece quando duas incorporações da mesma personagem coexistem em um mesmo espaço ou mundo ficcional [...]”² (LÓPEZ, 2006, p. 18, tradução nossa). Esse confronto pode realizar-se através da presença simultânea do original e da cópia, por meio do espelhamento e da contemplação de sua imagem pela personagem. O encontro com o duplo apresenta-se sempre como inquietante e desestabilizador para o sujeito, visto que o desdobramento introduz questionamentos sobre sua identidade e unidade, resultado do confronto entre o eu e o outro. Sua materialização no texto literário efetua-se através de elementos recorrentes, como o espelho, o reflexo, a sombra, o retrato, bem como de sequências narrativas que explicitam o conflito potencialmente presente nas manifestações da duplicidade: confrontação entre o original e seu duplo, usurpação de personalidade, dúvidas sobre a verdadeira identidade e impulso para aniquilar o rival (cf. LÓPEZ, 2006).

Desse modo, essas considerações gerais sobre a duplicidade acima apresentadas são suficientes para demonstrar que tal fenômeno caminha num sentido contrário ao pensamento lógico-racional, uma vez que transcende a visão mecanicista e unilateral a qual os olhos do homem moderno se encontram acostumados. Isso justifica também a inquietação, principalmente no contexto da modernidade, que o duplo suscita, pois torna movediço o chão firme sobre o qual se ergue toda a arquitetura conceitual baseada na filosofia do esclarecimento.

¹ “El proteico concepto de doble gira en torno a las nociones de dualidad y binarismo, y se construye en función de una lucha entre principios, potencias o entidades opuestas y complementarias a la vez.”

² “El doble aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexistene nun mismo espacio o mundo ficcional [...]”

A mão perdida na caixa do correio

O conto “A mão perdida na caixa do correio” foi publicado originalmente na coletânea *O homem que odiava a segunda-feira: as aventuras possíveis*, no ano de 1999. É narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente e, como o próprio título já sugere, apresenta a saga de um homem em busca de sua mão, perdida numa caixa de correio. O fenômeno da perda da mão cumpre um importante papel na arquitetura da narrativa, pois assume o *status* de fio norteador de todo o enredo, governando o desenvolvimento e o desfecho da história e instaurando uma atmosfera fantástica. Ademais, o evento insólito suscita uma série de reflexões que, entre outros aspectos, parece constituir, metaforicamente, um questionamento sobre a condição do sujeito humano na sociedade atual.

Como grande parte da literatura de Brandão, a narrativa é ambientada no contexto urbano de uma grande metrópole: o enredo se desenvolve na cidade de São Paulo, maior centro produtor e consumidor do país e ícone da modernização brasileira. Imersa nesse espaço, a trama evidencia as contradições de uma cidade grande, permitindo uma visualização, ainda que limitada, da heterogeneidade que a constitui. Assim, são apresentados ao leitor tanto a imponência das grandes obras arquitetônicas como também o ambiente degradado dos subúrbios, o submundo às margens dos grandes centros, marcas estas inerentes à própria modernidade. Ao abrir espaço, em sua literatura, para as esferas marginais da sociedade moderna, Brandão põe em cena indivíduos a quem comumente, na literatura, não foram dadas nem vez nem voz. É, portanto, desse estrato social que brota o protagonista da narrativa em análise: um escrevente de cartório de meia idade.

Seguindo a tendência dos textos fantásticos, a história inicia-se operando um corte na realidade cotidiana, representado pela perda da mão pelo protagonista. Esse acontecimento insólito irrompe em meio a uma atmosfera de aparente trivialidade e que, a princípio, não teria nenhum outro desdobramento, afinal, são inúmeras as pessoas que diariamente depositam correspondências em caixas de correios: “Forçou o envelope pela abertura, não entrou. A caixa devia estar cheia.” (BRANDÃO, 2000, p. 25). No entanto, é dessa situação corriqueira que se desencadeia um evento não convencional: “Ele forçou a tampa da caixa postal. Ficou assustado ao ver sua mão se soltar e cair dentro da caixa junto com o envelope. Não sentiu dor. Nem o mais leve comichão. A mão simplesmente se desprende, como se estivesse presa por parafusos frouxos.” (BRANDÃO, 2000, p. 26-27). Some-se a isso o modo como a mão se separa do restante do corpo: “A mão deixando o braço, sem sangue e sem dor, deslocando-se mansamente, era para deixar qualquer um desequilibrado [...]” (BRANDÃO, 2000, p. 27). Aqui, o narrador deixa expressa a exata impressão da falta do fluxo de vida entre o membro decepado e o restante do corpo. Do ponto de vista simbólico, o sangue, conforme destacam Chevalier e Gheerbrant (2009), é universalmente considerado como símbolo de vida. Assim, a ausência do fluxo

sanguíneo, quando da cisão do membro, abre a possibilidade para duas interpretações não excludentes entre si: uma literal, que representa, biologicamente, a cessação da vida no organismo animal; outra metafórica, que aponta para uma morte simbólica do sujeito, posição esta que é confirmada ao longo da narrativa. Apesar da natureza inusitada do evento, o narrador apresenta-o de maneira direta, sem rodeios, o que contribui para uma impressão maior de realismo.

Nessa narrativa, os eventos incomuns somam-se a outros, compondo um quadro até certo ponto dantesco. É por isso que se pode afirmar que, tão absurdas quanto o evento em si da perda da mão, são também outras situações que a partir dele se desdobram. O que falar dos fantasiosos pensamentos da personagem sobre a possibilidade de partes do corpo humano, como cabeça, membros, dentre outros órgãos, serem destacáveis e reimplantáveis? E as notícias de acontecimentos bizarros que brotam todos os dias ao redor do mundo, elencadas em abundância pelo narrador, cada uma mais absurda que a outra? Mesmo diante dessas situações inquietantes que parecem normalizar o absurdo, o evento da perda da mão permanece incompreendido.

Nesse contexto em que o insólito se acomoda de modo tão “natural” à realidade das personagens, a tentativa da figura masculina de culpar a segunda-feira pelo acontecimento nem chega a surpreender tanto o leitor: “Era uma situação nova, inesperada. Culpa da segunda-feira, nem precisava pensar, um dia tenebroso.” (BRANDÃO, 2000, p. 27). A perda da mão, dadas as circunstâncias em que se processou, desinquieta a personagem e a leva a uma busca frenética e incessante por essa parte faltante de seu corpo. Entorpecido pela atmosfera de mistério e estranheza que envolve tal evento, o protagonista é constantemente inundado por conjecturas e pensamentos difusos e absurdos. Isso inclusive é o motivo, em algumas partes da narrativa, de o protagonista perder parcialmente o contato com o contexto imediato que o cerca, sendo trazido de volta pela perturbadora realidade da perda da mão: “Outra vez os pensamentos o afastavam da mão. Precisava se concentrar.” (BRANDÃO, 2000, p. 43).

A incapacidade de compreender o evento insólito aparece, também, como uma crítica, ainda que de forma bem-humorada, à estrutura de conhecimento lógico-racional profundamente arraigada nas sociedades humanas. Essa crítica advém de sua insuficiência para explicar racionalmente a perda da mão pela personagem na caixa do correio. Como um homem de seu tempo, ou seja, como sujeito historicamente situado, filho de uma sociedade centrada no *logos* e na razão, é prudente a tentativa de enquadrar o evento insólito dentro de uma estrutura racional de pensamento, quando questiona: “A mão na caixa. Haveria nos recortes e livros uma explicação?” (BRANDÃO, 2000, p. 29). Visto que a ciência desempenha na sociedade atual um papel de destaque, subjugando outras formas de compreensão do universo (a religião, a mitologia), e tem pretensão de explicar todos os fenômenos e dominar, através do conhecimento, o universo, nada mais compreensível do que

a personagem, diante de tal situação, buscar amparo no conhecimento científico. Entretanto, nem mesmo a *Enciclopédia do inexplicável*, de Jerome Clark, *O estranho e o extraordinário*, de Charles Berlitz, e *Casos malditos*, de Charles Fort, obras essas integrantes da biblioteca particular da personagem, apresentam-lhe uma resposta satisfatória. Como se sabe, os livros, de modo geral, configuram-se como os repositórios do conhecimento científico e racional produzido pelo homem. Nesse conto de Brandão, os nomes dados aos títulos dos livros, por si sós, já chamam atenção do leitor, principalmente pela natureza incomum dos conteúdos que sugerem, adentrando, portanto, num universo de ilocidade e irrealidade. No entanto, a crítica realizada à ciência de modo geral é indissociável de um humor sutil que ajuda a criar um clima leve na narrativa.

A ruptura efetuada pelo episódio insólito no cotidiano da personagem acarreta-lhe sérias consequências. A partir desse momento, o protagonista parece adentrar em outro nível de realidade, em que uma série de eventos estranhos passa a ser aceita por ele com certo ar de naturalidade. Em algumas passagens, o nítido contraste que se apresenta entre as bizarras atitudes do protagonista e a postura, considerada racional pela sociedade, de outras personagens da narrativa, chega a tornar-se risível. Como exemplo, pode-se citar a passagem em que o protagonista tenta evitar que uma mulher deposite uma correspondência na caixa em que, pouco antes, perdera a mão:

–Pode me dar licença?

A voz irritada despertou-o, viu a mulher suada, com um perfume doce, desesperador, agitando um envelope roxo.

–Posso colocar minha carta? Se não for perturbá-lo muito!

–Claro que pode. Mas não deve!

–E por que não?

–A caixa está engolindo mãos.

–Ora, faça-me o favor. Gozações logo de manhã, com esse calor, a chuva ameaçando? Quem garante que não vem outra inundaçã? Cada dia tem mais louco e ladrão em São Paulo, não dá pé! (BRANDÃO, 2000, p. 37).

Dessa forma, percebe-se, na figura da mulher que vem depositar a carta, o protótipo do cidadão “comum e racional” que tem uma vida corrida e uma série de outras preocupações diárias. Aqui, tem-se a síntese do perfil de uma parcela da sociedade atual, de homens e mulheres que são “esmagados” pelas ocupações e preocupações cotidianas e que levam uma vida automatizada. Na referida situação, a mulher não acredita na advertência de que “a caixa engoliria mãos”. Esse instante desestabiliza também o leitor, que se vê diante de duas reações opostas: a do protagonista e a da mulher. A confrontação entre esses dois extremos – o racional

e o irracional – chega, em algumas situações, a beirar o limite do ridículo, caso representado pelo diálogo entre o protagonista e um funcionário dos correios:

Ele chegou diante do guichê. O funcionário espirrava. Tinha um lenço verde na mão.

–Sim, sim, atchim, sim, atchim... posso ser útil?

–Perdi a mão.

–E por que vem ao correio? Perdeu aqui dentro?

–Numa caixa de coleta.

–Estava endereçada?

–Como endereçada?

–Tinha destinatário? Remetente? CEP correto?

–E por que eu iria colocar CEP na mão?

–Está no manual, doutor. Preciso fazer as perguntas. Atchim.

(BRANDÃO, 2000, p. 50).

Nessa cena, o funcionário, preocupado em seguir estritamente as normas burocráticas para atendimento aos clientes, não demonstra qualquer surpresa com o objeto procurado pela personagem (inclusive, parece desconsiderá-lo). Dessa forma, o diálogo não se torna absurdo unicamente pela natureza do objeto procurado, mas, principalmente, pela forma como o atendente conduz a situação, ao fazer perguntas descabidas, considerando o contexto. Isso se deve, substancialmente, à obediência irrestrita do funcionário aos manuais, que, supostamente, reúnem um conjunto de protocolos a fim de racionalizar o atendimento ao público, visando à eficácia, à eficiência e à produtividade. Aqui, percebe-se, na verdade, através da ironia e de um humor sutil, uma crítica ferrenha às instituições públicas, que, burocratizando excessiva e desnecessariamente seus serviços, chegam ao limite do absurdo.

Durante o processo compreendido entre a perda da mão e o desfecho da narrativa, a personagem vivencia uma série de outras situações inusitadas que rompem com os padrões da normalidade cotidiana, enredando-se completamente nelas: passa a noite inteira a vigiar a caixa do correio em que perdera a mão, a fim de flagrar o momento da coleta; como não obtém sucesso, segue para a Agência Central dos Correios, dirigindo-se especificamente para o guichê “Encontrados”, na expectativa de recuperar o membro perdido; de lá, é direcionada, por fim, para outro departamento dos Correios, a Expedição, onde um funcionário obsessivamente amedrontado de perder o emprego finda matando-a estrangulada.

Estrangulou-o e manteve o arrocho bastante tempo, até certificar-se de que o outro estava morto. Envolveu o corpo num saco plástico, grosso, jogou-o dentro de uma embalagem de lona, onde estava escrito em letras vermelhas: CORRESPONDÊNCIA EXTRAVIADA. (BRANDÃO, 2000, p. 63).

Dessa forma, a busca pela mão tem um desfecho trágico, uma vez que resulta na morte da personagem. Tão emblemático quanto isso é o nome anotado na embalagem para descarte do corpo dele, “correspondência extraviada”, escrito em caixa alta, numa clara tentativa de chamar a atenção do leitor para a atroz ação realizada pelo funcionário. Isso, evidentemente, aponta para a descartabilidade do sujeito humano no mundo moderno e ressalta a frieza que impera nas relações humanas.

A narrativa encerra-se com um fato ainda mais surpreendente, acrescentado pelo narrador como uma espécie de apêndice no qual é revelado ao leitor o real destino da mão: encontrada por uma funcionária dos correios, é trazida para a casa desta e, dada sua inutilidade, atirada no quintal para o cachorro. Aqui, o narrador não deixa dúvidas de que a personagem realmente havia perdido sua mão numa caixa de correio – se é que essa dúvida ainda pairava na mente do leitor. No entanto, esse acontecimento insólito é apresentado pelo narrador de forma natural e, por conseguinte, aceito também pelo leitor, no final da narrativa, dessa mesma maneira – embora esse fato não diminua em nada a estranheza do evento, que permanece inexplicável. O que chama atenção é a finalidade com que a funcionária recolheu a mão e trouxe-a para sua casa: obter algum tipo de compensação financeira. Acrescenta-se a isso a naturalidade com que essa mesma personagem, para desfazer-se da mão, joga-a no quintal para o cachorro, demonstrando frieza e nenhum interesse em sequer questionar como tal membro fora parar numa caixa de correio.

Tão importante quanto o fato principal gerador do enredo, no caso, a perda da mão, são as reflexões efetuadas e as situações vivenciadas no interstício entre o momento da perda e o desfecho da história, que ajudam o leitor a compreender melhor o contexto em que as ações se desenvolvem. Nesse percurso, o protagonista se vê inundado por uma série de questionamentos e outros pensamentos difusos que, dentre outros aspectos, suscitam significativas reflexões sobre o homem e a sociedade atuais. Isso porque o fantástico, nessa narrativa, assume uma perspectiva crítica: a realidade é ela própria tornada absurda, o que permite ao narrador questionar, de forma irônica e com algumas doses de humor, aspectos importantes da sociedade atual, aqui implicados o mundo moderno, bem como homem e instituições sociais por ele criadas e sustentadas.

O conto expressa em suas páginas marcas indeléveis impostas pela modernidade, com suas contradições e conflitos característicos. A importância da abordagem de tais aspectos reside basicamente na consideração de que é no seio das relações sociais que o sujeito se constitui: o contexto circundante interfere diretamente no modo como o indivíduo constrói sua identidade.

Fica evidente na narrativa a relação conflituosa entre o velho e o novo, dialética inscrita nas entranhas da sociedade moderna e que afeta, inevitavelmente, os sujeitos imersos nesse contexto. A própria personagem enfrenta os problemas trazidos pela

modernidade no âmbito das relações profissionais e de trabalho. Na condição de escrevente, ofício esse, aliás, ameaçado de extinção, esse ser sente na própria pele as consequências da modernização, representada pela introdução do computador no ambiente de trabalho: “Se cuide você! Esses livros velhos e incômodos vão se acabar levando a tua raça junto. Ninguém mais escreve à mão.” (BRANDÃO, 2000, p. 39). Como se vê, a modernidade impõe uma dinâmica própria à sociedade. Cabe ao indivíduo adaptar-se a esse novo contexto ou, do contrário, ser excluído dele. A instabilidade provocada pela constante inserção do novo, que, por sua vez, requer uma reorganização do sistema, é temida pela personagem, possivelmente influenciada por sua experiência pessoal.

Os indivíduos da sociedade moderna convivem diariamente com essas incertezas, embora muitos deles sequer tenham consciência desses fatores, imbricados que se encontram no sistema e automatizados pelo ritmo frenético da rotina diária: “A maioria passa o dia assim, daí a nebulosidade do cotidiano, a sensação de que todos vivem semiadormecidos ou hipnotizados, trabalhando e vivendo sem emoções.” (BRANDÃO, 2000, p. 30). Esse modelo de vida pregado e exigido pela modernidade reflete inevitavelmente no modo como o indivíduo vê o mundo e relaciona-se com ele. Com foco no individual, perdem-se as relações estáveis e autênticas com o outro e o sentimento de coletividade, resultando numa atomização e na solidão vivenciada pelo sujeito moderno. A personagem do conto, abandonada pela mulher, isola-se do mundo em termos afetivos. O que sobra dessa relação é uma foto de sua esposa pelada, na qual ele parece projetar os sentimentos que nutria pela sua companheira real, refletindo claramente um culto do simulacro: “A foto ficou. [...] Todas as manhãs e todas as noites ele estaria diante do espelho, a adorá-la. Você é a minha oração de cada dia, ele disse.” (BRANDÃO, 2000, p. 42).

Além de interferir no plano das relações pessoais, a modernidade também altera profundamente o modo como o sujeito se relaciona com a sociedade a sua volta. Se, como observa Lukács (1999), o romance nasce como oposição à epopeia clássica, com vistas a representar retratos da vida privada numa sociedade centrada no sujeito individual, a modernidade acelera esse processo de atomização do homem, em que o sujeito, em sua individualidade, passa a agir segundo convicções próprias que não mais coincidem com as expectativas da totalidade. Na narrativa de Brandão, verifica-se a radicalização dessa postura, no momento em que uma personagem do conto convoca o protagonista da história a se juntar a um movimento em prol da extinção da segunda-feira:

Tudo é culpa da segunda-feira, um dia terrível, nada dá certo nele. Aceitem meu convite, venham para a reunião. Vamos debater o porquê da existência da segunda-feira. Vamos propor sua extinção. Precisamos fazer um movimento nacional, que empolgue o povo, como o Diretas-já. Vamos para as ruas com as caras pintadas. (BRANDÃO, 2000, p. 38).

Mais uma vez, utiliza-se do humor para criticar e ridicularizar um pseudoativismo que se mostra absurdo. O discurso acalorado conclamando a personagem a se unir a um movimento nacional à semelhança do “Diretas-já” revela dois aspectos sintomáticos da perda do sentido de coletividade no contexto da modernidade. Primeiro, o movimento tem como origem um sentimento de uma pessoa em particular, que odiava a segunda-feira por se sentir doente nesse dia. Segundo, trata-se de uma causa fútil, a saber, a abolição da segunda-feira. O engajamento em tal movimento revela, na verdade, a falência e/ou a falta de ideais autênticos compartilhados por uma coletividade. No caso específico da narrativa em análise, a apologia pelo fim da segunda-feira, consideradas as devidas proporções, simboliza as falsas “bandeiras” erigidas pela sociedade moderna, a fim de preencher a lacuna deixada pela perda do sentimento de coletividade. Portanto, a ausência da sensação de continuidade e a relação de atrito entre homem e meio social ajudam a reforçar a solidão vivenciada na modernidade.

É, portanto, nesse contexto heterogêneo e tumultuado da modernidade que Brandão insere a saga de um ser fictício que, inesperadamente, vê-se diante do fato insólito da perda da mão. Perante isso, faz-se a seguinte pergunta: por que a mão era tão importante para a personagem, a ponto de ela perder sua vida na busca por esse membro? O conto apresenta algumas pistas que sinalizam para uma relação de proximidade afetiva entre esse ser e sua mão. Em primeiro lugar, sua profissão de escrevente dependia diretamente de sua mão, e o próprio reconhece isso: “Um escrevente sem mãos?” (BRANDÃO, 2000, p. 47). Além disso, partindo para um lado mais simbólico, pode-se estabelecer uma relação entre a mão da personagem e sua vida, explicitada ao se referir às linhas presentes na mão como representativas das linhas de sua vida: “Na palma estão as linhas de minha vida, não gostaria de perdê-las.” (BRANDÃO, 2000, p. 58); “As linhas da vida... ah, aquelas linhas.” (BRANDÃO, 2000, p. 60). Por fim, o protagonista assinala e reconhece o impacto causado em sua vida pela perda da mão, através do que se percebe a importância e o valor que esse membro assumia para ele: “Nem quando a mulher o tinha deixado para se juntar ao dono de uma locadora de vídeos tinha sentido tanto.” (BRANDÃO, 2000, p. 41).

Além dessas evidências apresentadas pelo conto, a mão, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), é símbolo de atividade, poder e dominação, o que corrobora a linha de interpretação que considera a mão como uma parte importante e significativa para a personagem, ao representar seu agir e seu poder. A partir disso, pode-se interpretar a simbologia da mão no conto como representativa, metonimicamente, do duplo do sujeito. A mão é como uma espécie de extensão do eu, por ser uma parte do próprio ser, mas que, devido à importância assumida com sua perda, é alçada a uma condição de quase ser autônomo (ou o outro da personagem), razão pela qual ela se reveste de uma significação tão especial. A cisão operada no ser leva-o à busca pela mão, ou melhor, pelo seu duplo. Uma vez que se coloca em

cheque a problemática da identidade, a perda da mão o conduz, inevitavelmente, a um questionamento de seu próprio eu e de sua existência e o faz reavaliar uma série de situações anteriores de sua vida.

Além do evento principal representado pela perda da mão, o tema da cisão aparece recorrentemente na narrativa, por exemplo, através das divagações da personagem: “Vai ver, há partes que se destacam, só que nunca precisamos retirá-las [...]” (BRANDÃO, 2000, p. 31). Essa possibilidade de fragmentação física do corpo humano é levada a consequências extremas pela personagem em seus devaneios: “E se todas as partes do corpo forem removíveis? De repente, solta-se a perna, o joelho, a coxa, a barriga. Que maravilha ser a cabeça e olhar pedaços do próprio corpo espalhados.” (BRANDÃO, 2000, p. 35). Por fim, a imaginação fantasiosa leva o protagonista da narrativa aos limites do absurdo, quando visualiza a possibilidade de duplicação de si mesmo caso perdesse também a cabeça, tornando-se, portanto, dois: o homem-cabeça ou o homem-sem-cabeça.

Evidentemente, por mais absurdo que possa parecer à primeira vista, nada é gratuito numa narrativa curta. Qual seria, então, a razão de ser desses eventos fantasiosos? Em primeiro lugar, deve-se ter em mente que tais episódios não se encontram desarticulados da trama narrativa. Ao contrário, eles relacionam-se com o acontecimento inicial da perda da mão e são, por assim dizer, consequências deste: é a cisão do membro que leva o pensamento da personagem para essas veredas da fantasia e da imaginação. Além disso, devido à ocorrência primeira, a temática da cisão, ao longo da narrativa, tem a função de complementar a impressão inicial deixada no leitor pela perda da mão, reforçando, portanto, a noção de fragmentação do ser.

Esse esfacelamento físico e exterior tem como correlato interno a psicologia de um sujeito em crise: um homem de meia idade, escrevente de um cartório (ofício este, aliás, em vias de extinção), abandonado pela mulher; enfim, um sujeito solitário, marginalizado na vida e no trabalho e que, inesperadamente, perde sua mão numa caixa de correio, fator esse considerado o estopim responsável pela sua desestabilização completa. De um ponto de vista alegórico, pode-se considerar esse esfacelamento físico da personagem no conto como uma metáfora do sujeito moderno. Afinal, não seria essa a imagem mais emblemática do homem moderno, a do ser dividido, esfacelado, fragmentado? Aragão (1991), discutindo sobre as facetas do Narciso moderno, aponta, possivelmente, um dos mais importantes traços que caracterizam o sujeito na modernidade, a saber, a consciência de sua dualidade e de sua fragmentação. No conto, a figura do sujeito mutilado torna-se impressiva e forte, uma vez que a divisão rompe os limites da identidade e da constituição subjetiva do sujeito para se materializar em sua constituição física, através da imagem do corpo esfacelado.

O caráter ilógico da narrativa instaura uma atmosfera fantástica no conto, uma vez que tal acontecimento, ao transcender a racionalidade, pertence à categoria de

fatos não explicáveis pelas leis naturais. Isso provoca a hesitação do leitor – uma das condições para a instauração do fantástico, conforme Todorov (2008) –, haja vista que aquele não consegue compreender e enquadrar tal acontecimento como um evento natural, tampouco aceitá-lo como um elemento sobrenatural. Desse modo, o leitor flutua, ao longo da narrativa, entre esses dois polos, indefinidamente.

Além disso, o fantástico apresenta no conto uma perspectiva crítica muito clara: algumas das situações absurdas, acima mencionadas, denunciam abertamente comportamentos e práticas ilícitas verificadas em instituições públicas, assim como certas posturas assumidas pelo homem e pela sociedade modernos. Nesse sentido, o fantástico adquire, aqui, um tom de denúncia, em que a aparente banalidade e absurdez do enredo encobrem um tom irônico e crítico, entrecortado com algumas doses de humor. O desfecho do conto revela, possivelmente, a crítica mais nua e incisiva ao homem e mundo modernos, através de uma imagem forte e impactante: a mão, em cuja busca seu dono perde a vida, é comida por um cachorro. Isso aponta para uma imagem de mundo em que as relações humanas autênticas valem cada vez menos e a vida torna-se sem valor e descartável.

Nesse conto de Brandão, a temática do duplo assume uma configuração particular. A mão, embora sem vida própria, é alçada à condição de duplo da personagem, principalmente por introduzir no interior desse sujeito o questionamento de sua identidade. A cisão que impõe um corte entre a mão e o restante do corpo instaura uma dinâmica específica na relação entre o sujeito e seu duplo: embora separada, mantém uma relação de pertencimento com seu dono, além de ser metonimicamente considerada como representativa do outro da personagem. Apesar disso, não se pode falar aqui de uma continuação física, como se concebe numa acepção tradicional, entre o indivíduo e seu duplo: mais importante do que a relação de espelhamento é a problematização da identidade inserida na psicologia do sujeito por meio da perda da mão. Desse modo, a busca da mão perdida na caixa do correio, empreendida pelo sujeito, assume duas dimensões: no plano exterior, trata-se da recuperação do membro perdido; no plano subjetivo, reflete uma procura por si mesmo. Quanto à origem, evidencia-se na narrativa um duplo por cisão, de acordo com a classificação de Bargalló (apud LAMAS, 2002). Seguindo a tipologia de Jourde e Tortonese (apud LÓPEZ, 2006), trata-se de um duplo subjetivo, já que o protagonista da narrativa se confronta com seu próprio duplo, e externo, pois este assume uma forma física, no caso a mão que representa, metonimicamente, o outro da personagem.

Por fim, pode-se destacar o tom risível que adquirem algumas situações vivenciadas pelos personagens na narrativa. Abundantes, elas conectam-se, direta ou indiretamente, ao fenômeno insólito motivador da trama (a perda da mão), brotando com naturalidade ao longo de toda a história. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), a mutilação está, quase sempre, relacionada a uma desqualificação, já que imprime uma marca que diferencia negativamente o sujeito das demais pessoas

que constituem a sociedade: “O deformado, o amputado, o estropiado têm isso em comum: acham-se colocados à margem da sociedade humana [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 628). Assim, a deformidade física da personagem, na medida em que a diferencia das demais pessoas, aparece, a princípio, como um campo em potencial do riso a ser explorado. Tratando especificamente do riso, Bergson (1983) destaca alguns aspectos importantes sobre ele: (1) é próprio do ser humano; (2) é insensível; (3) funciona como uma forma de correção de uma imperfeição individual ou coletiva; (4) é inconsciente, pois o personagem cômico torna-se visível para os outros e invisível para si mesmo. No conto analisado, verificam-se com nitidez esses aspectos acima apontados: a personagem, inserida num corpo social, diferencia-se negativamente das demais devido a uma imperfeição causada pela perda de uma parte de seu corpo. À medida que se entrega por completo à tentativa de recuperar a parte do corpo mutilada, vivencia situações inusitadas que causam o riso no expectador (e no leitor). Esse efeito é conseguido graças à insensibilidade do narrador (e, mais uma vez, do leitor que o acompanha) em relação aos acontecimentos, pois no riso não há espaço para a emoção. Bergson (1983) lembra ainda que a ridicularização é um fator propiciador do riso. Em Brandão, o esfacelamento do corpo constitui atributo que causa a diferença, na medida em que a quebra de um protótipo motiva o riso. Assim, embora circulando ao longo dos anos no domínio extraoficial e na literatura considerada menor (cf. BAKHTIN, 1987), o riso aparece nesse conto de Brandão como uma importante ferramenta que ajuda a compor uma visão crítica do homem e da sociedade modernos. Atrelado a uma crítica social contundente, o riso atua, pois, como importante ferramenta de denúncia de condições sociais degradantes às quais o homem moderno está submetido: o “sério” é expresso por meio de uma literatura bem-humorada, dialética intrínseca à produção de contos desse escritor.

Conclusão

Neste trabalho, a problemática da identidade foi abordada tendo como referência norteadora o mito do duplo, à luz de perspectivas clássicas e modernas. Apesar de sua tradição, verificada por sua inscrição em diferentes discursos humanos ao longo da história (religião, filosofia, mitologia, literatura), o mito do duplo vem, no decorrer desses séculos, mostrando sua fertilidade. Dentre os campos do conhecimento acima citados, a literatura despontou como verdadeiro “conservatório dos mitos”, segundo palavras de Brunel (1998), em virtude da adaptabilidade de tal tema a diferentes contextos e das suas infinitas possibilidades de reescritura. Entretanto, o mito não funciona aqui como uma camisa de força que aprisiona o autor e obriga-o a seguir determinadas condutas, pois, conforme afirma Mielietinski (1987), o conteúdo do mito, no campo literário, é ressignificado e reinventado, renovando-se continuamente.

No contexto moderno, o tema da identidade é problematizado de maneira incisiva em diversos domínios e, particularmente, na literatura, em que as representações de sujeitos cindidos e esfacelados se colocam como determinantes no conto brasileiro contemporâneo. Sendo assim, procurou-se, nesse trabalho, verificar as configurações assumidas pelo mito do duplo no conto “A mão perdida na caixa do correio”, de Ignácio de Loyola Brandão, autor contemporâneo e representativo da literatura brasileira atual em que a problemática da identidade, e especificamente o tema do duplo, ganha destaque.

Nesse conto de Brandão, o tema da dualidade aparece como consequência ou desdobramento de uma situação insólita vivenciada pelo personagem: um evento inusitado acomete o personagem, quando acontece a perda de uma parte de seu corpo. Dessa forma, o fenômeno da duplicidade opera-se através de uma cisão imposta ao personagem. Essa cisão instaura um processo de busca pela parte faltante, o que, num plano metafórico, aponta para a procura da verdadeira identidade do sujeito em um mundo burocratizado e governado por rígidas normas de conduta e de comportamentos que inibem a liberdade individual em prol de um suposto bem-estar coletivo. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), a mutilação assume valor simbólico de iniciação. Na narrativa, essa iniciação é representada pelos questionamentos existenciais instaurados no interior do sujeito em razão da perda, o que o leva a uma melhor compreensão de si e do mundo a sua volta. Assim, a cisão exterior, verificada devido à perda da mão, reflete, no plano subjetivo, um esfacelamento interior desse sujeito, expressão da instabilidade psíquica e de uma crise de identidade.

Dessa forma, pode-se concluir que a busca da mão remete à procura do duplo especular que permite ao sujeito diferenciar-se e reconhecer-se como uma individualidade. Ademais, revela, simbolicamente, a procura pela verdadeira natureza e essência do ser, o resgate e o desenvolvimento das potencialidades do sujeito que o guiam no caminho de sua individuação. Essa procura pela individualidade e pela diferenciação contrasta, pois, com os movimentos de massificação no processo de construção identitária e de dessubstancialização do sujeito humano verificados no contexto atual, os quais acabam por igualar os sujeitos pela impossibilidade de expressão de suas potencialidades. Portanto, a perda da mão nesse conto de Brandão desperta o personagem, que parecia viver no que Cavalcanti (1997) define como “escravidão psíquica”, em sua negação da verdadeira essência.

No contexto da modernidade, em que as identidades se mostram instáveis e descentradas, o mito do duplo aparece com vigor, inscrevendo-se como importante motivo literário a partir do qual se realiza a representação dessa crise identitária do homem moderno, esfacelado, fragmentado e cômico de sua duplicidade. Na literatura contemporânea, o mito do duplo vem reinventando-se e atualizando-se, como se verifica no caráter mimético do conto investigado e no diálogo entre a literatura e o mito.

SILVA, A. M. M.; LEITE, F. E. G. The double and the unusual in character's representation in the short story "A mão perdida na caixa do correio". **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 127-143, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *Questions related to the identity of self have always drawn the interest and inquietude of scholars in the most varied epistemological fields. Taking this fact as reference, this paper has the purpose of analyzing the configuration which the myth of the double assumes in Ignácio de Loyola Brandão's short story "A mão perdida na caixa do correio". The short story presents the difficult task of an identity construction in an unstable world nowadays. The phenomenon of duplicity is represented through a fission operated in the subject and it reflects the subject's search for the rescue of the self latent potentialities inhibited by the society. In this sense, it's object of discussion is the crisis of identity experienced by the modern subject, according to which the doubled human being is the sign of a fragmented and unfolded self. In spite of keeping in its essence the symbol of the identity search, the myth of the double is updated in this contemporary Brazilian short story, as a way of adapting itself to the demands of its historical context.*

■ **KEYWORDS:** Double. Fission. Brandão.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, V. O estilhaçamento de Narciso na modernidade. In: CARDOSO, Z. A. (Org.). **Mito, religião e sociedade:** Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. São Paulo: SBEC, 1991. p. 69-74.

BAKHTIN, M. Rabelais e a história do riso. In: _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987. p. 51-123.

BAUMAN, Z. **Identidade:** entrevista a Beneditto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BERGSON, H. **O riso:** ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRANDÃO, I. L. **O homem que odiava a segunda-feira:** as aventuras possíveis. 3. ed. São Paulo: Global, 2000.

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998. p. 261-288.

BRUNEL, P. Prefácio. In: _____. **Dicionário de mitos literários.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998. p. 15-20.

CANDIDO, A. A literatura e a vida social. In: _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 17-39.

CAVALCANTI, R. **O mito de Narciso**: o herói da consciência. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LAMAS, B. S. **Lygia Fagundes Telles**: imaginário e a escritura do duplo. 2002. 296 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 30 out. 2009.

LÓPEZ, R. M. **Las manifestaciones del doble en La narrativa breve española contemporánea**. 2006. 663 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2006. Disponível em: <<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-1013106-110206/rml1de1.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2010.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad Hominem**, São Paulo, tomo 2 - Música e Literatura, n. 1, p. 87-117, 1999.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Recebido em 14/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



POLIFONIA E DIALOGISMO EM *CADERNO DE UM AUSENTE*: AS FRONTEIRAS DO EU E DO OUTRO

Milena Karine de Souza WANDERLEY*
Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES**

■ **RESUMO:** De acordo com os estudos da enunciação, do discurso e da polifonia presentes na ação dialógica, o indivíduo nunca é movido linguisticamente de forma monológica. Ao contrário disso, seu discurso é construído por forças coercivas que atuam no processo de forma dialógica e são identificáveis como pontos axiológicos na constituição dos textos, sejam eles orais ou escritos. Nesse sentido, a produção literária contemporânea nos tem sido generosa no que tange à possibilidade de exploração analítica da polifonia presente na caracterização das vozes que constituem arquitetonicamente as características volitivo-emocionais de narradores e personagens. O romance *Caderno de um ausente* (2014), de João Anzanello Carrascoza, é um exemplo da exploração do dialogismo, da polifonia e do silêncio como procedimento arquitetônico da constituição de seu narrador, bem como de suas personagens. Nesse sentido, sob a égide dos questionamentos bakhtinianos, propomos aqui uma análise procurando investigar como a natureza da fronteira entre o eu e o outro é esteticamente arquitetada e diluída nesse romance.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Dialogismo. Silêncio. Narrador autobiográfico. Polifonia. Memória.

Diálogos e intenções: invenção artística e o sopro de vida na linguagem

Talvez tenha sido Bakhtin o teórico que mais discutiu a realização literária como expressão mais intensa da linguagem, já que, segundo ele,

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse

* UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Três Lagoas – MS – Brasil. 79600-080 – milena.wanderley@gmail.com

** UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Programa de Pós-graduação em Letras. Três Lagoas – MS – Brasil. 79600-080 – kelcilenegracia@gmail.com

todos os sucos da língua que aqui se supera em si mesma. (BAKHTIN, 2010, p. 48).

Desde *Marxismo e filosofia da linguagem*, ele apresenta argumentos que vinculam a vivacidade da língua no seu processo de realização contextual, polifônica e social, à articulação artístico/literária, tendo em vista que o registro literário quebrara, ao longo da história, muitos paradigmas que o formalismo estrutural já não daria conta de analisar. Assim, para entender como a língua se comporta no contexto artístico e também nos muitos contextos de realização social/pragmática, precisávamos repensar o próprio modo de conceber a língua em caráter filosófico. De fato, a novidade que o discurso bakhtiniano traz, faz-nos entender a realização literária sob a égide da estética e toda a complexa rede de enunciação que envolve o aparato de construção e constituição dos textos de natureza estético/literária. Esses questionamentos são desenvolvidos em obras como *Estética da criação verbal* e *Questões de literatura e estética*. Dessas três obras, como uma crescente no que tange à caracterização dos textos de natureza literária e sua relação com os estudos da linguagem, podemos relacionar os seguintes discursos:

Existe um abismo entre a sintaxe e os problemas de composição do discurso. Isso é totalmente inevitável, pois as formas que constituem uma enunciação completa só podem ser percebidas e compreendidas quando relacionadas com outras enunciações completas pertencentes a um único e mesmo domínio ideológico. Assim, as formas de uma enunciação literária, de uma obra literária, só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literárias. Se encerrarmos a obra literária na unicidade da língua como sistema, se a estudarmos como um monumento linguístico, destruiremos o acesso a suas formas como formas da literatura como um todo. Existe um abismo entre as duas abordagens: a que refere a obra como sistema linguístico e aquela que a refere à unicidade concreta da vida literária. Esse abismo é intransponível sobre a base do objetivismo abstrato. (BAKHTIN, 2006, p. 106).

A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo. (BAKHTIN, 2010, p. 30).

A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro. (BAKHTIN, 2003, p. 29).

É justamente essa barreira que é intransponível do ponto de vista do objetivismo abstrato que vai ser transposta quando ele propõe a análise literária

por meio das formas estéticas que lhe constituem discursivamente. Ou seja, ele acaba por inserir a obra literária num campo específico de estudo cujo objetivo se coaduna com a investigação da essência da natureza estética que constitui as várias formas literárias. Dentro desse contexto, o dialogismo ocorre tanto no plano das estruturas arquitetônicas que o autor lança mão na tessitura da obra, quanto no plano da enunciação, sobretudo, quando a articulação poética aprofunda ainda mais as formas que são características da narração literária e das vozes que a constituem.

No que concerne aos procedimentos de construção das estruturas narrativas, Bakhtin acaba por aprofundar as relações estabelecidas entre criador e criatura, acentuando o papel do autor como uma consciência criadora de consciências, um “eu-criador” que se fenomenaliza na criação de “outros” que, por sua vez, não são pedaços da sua psique, mas frutos de uma intenção criadora que empresta ao mundo criado as cores que a sua consciência criadora julga que lhes são convenientes para existir. Ou seja, dentro da perspectiva de construção ficcional, a diegese é, para Bakhtin, não o reflexo do autor, mas fruto de suas intenções criadoras, as quais são possibilitadas por formas arquitetônicas concernentes ao plano enunciativo literário. Sobre a relação do autor com a personagem de ficção, ou herói em algumas traduções, Cristovão Tezza (2003), em *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, e Carlos Alberto Faraco (2011), no artigo “Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares”, concordam:

É preciso olhar diretamente para relação entre autor e o herói, para *natureza, intensidade, conteúdo, tipo e forma dessa relação*. Dela dependerá diretamente a qualidade estética, ou não, da linguagem. Não há, assim, no universo de Bakhtin, nenhuma diferença essencial, metafísica, entre “linguagem prática” (ou qualquer outro nome que se dê ao uso cotidiano da linguagem), tomada em sua estrutura formal, e “linguagem poética” (em qualquer manifestação artística, poética *stricto sensu* ou *lato sensu*), também tomada em sua estrutura formal; não absolutamente nada nessas formas históricas, consideradas em seus sinais, que nos autoriza a delas extrair ou não a sua esteticidade. O estético nasce de uma relação viva de consciências sociais, não de uma relação reiterável de sinais axiologicamente neutros. (TEZZA, 2003, p. 207, grifo do autor).

Para Bakhtin (1990, p. 278), o estético, sem perder suas especificidades formais, está enraizado na história e na cultura, tira daí seus sentidos e valores e absorve em si a história e a cultura, transpondo-as para um outro plano axiológico precisamente por meio da função estético-formal do autor-criador. É o posicionamento valorativo do autor-criador que constitui o princípio regente para a construção do todo estético. É a partir dele que se construirá o herói e seu mundo, isto é, se enformará o conteúdo do objeto estético. (FARACO, 2011, p. 22).

Diante do que se considera como atividade estético/criadora, dentre as várias possibilidades de articulação e construção literárias e das formas composicionais que são comuns a sua realização, as que são típicas da composição/criação do romance foram estudadas pelo teórico. E é na procura pela sua caracterização estética que os questionamentos são desenvolvidos em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2003):

- quando ele trata da relação do autor/criador com as personagens no ato da criação;
- quando trata da forma espacial das personagens e do excedente de visão que constitui o interior e exterior delas no processo de construção ficcional;
- quando trata da relação das interioridades e das exterioridades em detrimento do tempo;
- e quando trata do todo semântico que uma personagem representará na constituição do romance.

De fato, o elemento humano e sua complexa rede de relações em alteridade, seja interna ao mundo ficcional criado, ou mesmo externa no efeito semântico de sua existência, quando contemplado pelo leitor, será o cerne dos estudos bakhtinianos no que se refere aos procedimentos de arquitetura literária. E é sobre a caracterização da forma, do conteúdo e sua relação com o todo cultural que constitui o indivíduo (criador/criatura) que mais desdobramentos serão articulados, sobretudo quando se trata do ato artístico. Aqui, as várias vozes que constituem o indivíduo, na sua complexa e correlativa existência, serão o ponto de partida para o entendimento das relações entre o que é formalmente e conteudisticamente construído. Assim, o “eu” e o “outro” no processo de criação e articulação literárias passam pelo princípio de serem compostos por uma forma esteticamente acabada cujo conteúdo precisa encontrar estabilidade tanto nas intenções de criação quanto na acessibilidade à contemplação.

O desenvolvimento das estruturas arquitetônicas narrativas, sob a perspectiva dialógica que permeia a noção de alteridade, nesse sentido, propõe uma visão de narrativa que vai além da simples identificação dos elementos que compõem a tessitura dos romances. Assim, através da lente bakhtiniana, se pode analisar, por exemplo, como se dá a realização da enunciação literária dentro da perspectiva de construção arquitetônica narrativa procurando entender de que modo forma e conteúdo interagem a fim de que se entenda como se podem ampliar as relações entre os elementos estético/estruturais da narrativa.

Sobre a proposta de análise estética, Faraco (2011, p. 23), no artigo já mencionado, em que argumenta sobre a expressão “excedente de visão” como

conceito bakhtiniano que procura atrelar as ideias estéticas às éticas, comenta acerca da forma material da articulação literária:

A forma do material da arte literária não é nem apenas a atualização da gramática (mero momento técnico), nem apenas a transcrição pura e simples dos enunciados concretos (mera estenografia da língua viva no evento da vida), mas uma transposição da língua viva (situada) para outro plano axiológico, para o interior de outro enunciado concreto que está corporificando uma determinada forma arquitetônica e composicional.

Por isso a formatação do contexto da enunciação é tão importante e precisa estar atrelada às intenções artístico/criadoras que constituem o todo acabado do conjunto estético/arquitetônico.

Ainda nesse artigo, além de apresentar o arcabouço do que é essencial para que se entenda a essência caracterizadora da teoria estética bakhtiniana, em diálogo com Medvedev, Faraco (2011) amplia a discussão sobre como a arquitetura literária é construída dialogicamente diante da complexidade que envolve o processo de criação face às formas arquitetônicas que se realizarão de acordo com as formas composicionais, explicando também como as vozes sociais, *heteroglossias*, estarão envolvidas nesse processo de criação artístico/literária tanto no que tange ao excedente de visão, quanto no que se refere ao acabamento ficcional em si.

Entendendo os procedimentos que envolvem a construção do objeto estético como imanentes à realização do objeto em si, bem como a complexa rede axiológica que permeia a construção do universo ficcional é que se vê a necessidade de mais análises literárias que levem em consideração a interação entre os elementos da arquitetura composicional que corporificam, para utilizar um terno cunhado por Faraco (2011), as vozes que constroem o universo ficcional. E é seguindo essa perspectiva de análise estética que propomos a leitura de *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza (2014), procurando elucidar como as subjetividades das vozes ficcionais são dialogicamente construídas e realizadas segundo procedimentos de arquitetura estética.

Monólogo dialógico: a construção de si através do outro

João Anzanello Carrascoza, escritor e professor universitário, estreou no cenário editorial brasileiro em 1994 com o livro *Hotel solidão*. Dele, até *Caderno de um ausente* (2014) são vinte anos de ampla produção literária e técnica que o coloca como um dos pensadores mais expressivos na área de Comunicação. O livro em questão é o seu segundo romance, seguido de *Dos 7 aos 40* (2013). Contista premiado, João Anzanello Carrascoza tem como temática frequente a infância revisitada e ressignificada nas vozes de suas personagens.

Caderno de um ausente, por sua vez, sai do horizonte infantil e repousa sob a visão de um homem de meia idade que acaba de ser pai, novamente. A narrativa é construída pela voz desse personagem autobiográfico que empreende diálogo com Bia, filha do seu segundo casamento, que acabara de nascer no início do enredo. No que diz respeito à estrutura formal mais aparente, não há a divisão paragrafada tradicional e os capítulos são marcados por longas lacunas entre um e outro e iniciados por letra capitular. São totalizados 23 capítulos que não marcam uma linearidade temporal, haja vista a ampla ocorrência de analepses e algumas prolepses, mas apontam para uma sequência confessional/dialógica em que a cronologia diegética é pressuposta por passagens que revelam o dia do nascimento de Bia e o seu primeiro aniversário, quando, após algumas semanas, se dá a ausência que marca o fim da narrativa. Temos, assim, meios de supor, que o tempo da narrativa se dá entre 31 de abril de 2012 e algumas semanas depois de 31 de abril de 2013.

O romance é todo construído sob a perspectiva de um interlocutor arquitetado internamente: Bia, uma segunda pessoa que dinamiza a função estético/criadora no que tange à construção das vozes que “enformam” o conteúdo matizando as personagens através de uma situação dialógica.

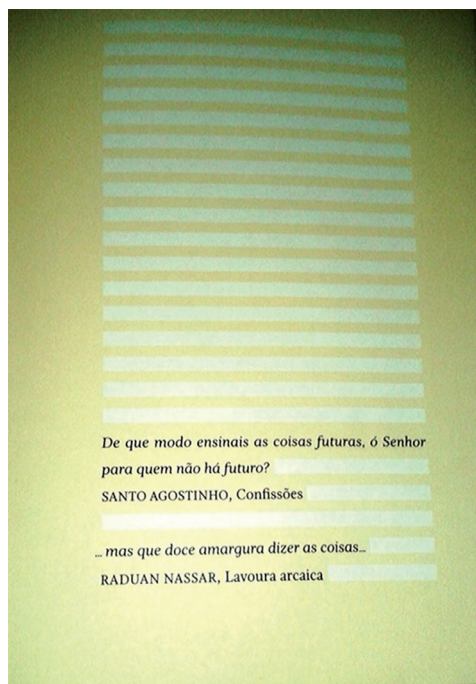
A memória que pode ser acessada como herança através de um caderno, a memória de um possível “ausente”, é um dos dados que salta os olhos nesse romance. A recordação tomada através de imagens resgatadas que partem de um presente: “acabas de nascer” (CARRASCOZA, 2014, p. 9), e caminham para um passado: “mal eu te peguei no colo, e pronto, *já chega*, disse a enfermeira, e te recolheu de mim” (CARRASCOZA, 2014, p. 9, grifo do autor), remontam acontecimentos que acompanham o nascimento da criança, da ancestralidade do seu pai e da família que a recebe. Esse recurso dentro da narrativa funciona na intenção de que se construa um futuro alicerçado na continuidade de uma história familiar, como uma cápsula do tempo composta por palavras. Essa digressão temporal tem como ponto axiológico o presente buscando passado para que se construa um futuro, assim como fazemos com a vida na busca pelo conhecimento de nossa existência.

É através da voz de João, personagem autobiográfico, que conhecemos todos os outros. É através das imagens selecionadas por esse personagem de ficção, no dito e no não-dito, que se aprofundam, sobremaneira, as relações que podem ser estabelecidas com as personagens e seu todo estético e isso se dá tanto pelo recurso dialógico escolhido como centro discursivo na narrativa, tendo em vista a presença constante de uma segunda pessoa que funciona como interlocutora interna, quanto pela própria dinâmica de pegar emprestada a voz dos outros para construir a sua: “*já chega*, disse ela” (CARRASCOZA, 2014, p. 9, grifo do autor).

Seguindo a premissa da desestabilização das formas discursivas, comuns à narrativa do século XXI, encontramos, aqui, um interessante recurso gráfico que fenomenaliza imagetivamente o silêncio e a ausência. É pelo aprofundamento da

ação desconstrutora que a dinâmica das características das formas composicionais são caracterizadas também graficamente através das lacunas, espaços em branco, postas durante toda a obra. Isso ocorre desde o projeto gráfico da capa e contracapa, até os agradecimentos e epígrafe, como se pode ver na figura reproduzida abaixo (Figura 1):

Figura 1 – Epígrafe



Fonte: Carrascoza (2014, p. 7).

O espaço em branco como aprofundamento do vazio será um recurso significativo na construção da relação de João com a memória, com a presença e com a ausência, tanto no que tange à subjetividade arquitetada pela sua voz quanto a que está verticalizada pelo silêncio e pela poesia. De Agostinho à Nassar, da metafísica filosófica, ao romance entumecido pela intersubjetividade, Carrascoza propõe, já na epígrafe, um percurso narrativo que se dará pelas interioridades, sinalizando que o próprio tempo, senhor das coisas futuras, será o esteio para a arquitetura dialógica que se iniciará nas páginas seguintes.

O tempo, nesse romance, está consistentemente atrelado à memória e às intencionalidades dialógicas construídas por João e seu desejo de assegurar o registro da sua essência para filha que acaba de nascer.

Seguindo um percurso confessional e centrando o discurso no evento dialógico, como numa conversa guiada por imagens recordadas, a voz de João, assim, representa uma singularidade que se significa na representação do outro, ou seja, ele é um personagem arquitetado essencialmente pela alteridade e sua ação representa isso, assim como a expressão coletiva da vida, como um plano transposto a outro pelas interioridades de outrem. Para Bia, ele diz:

[...] embora haja ocasionalmente umas alegrias, não há como negar – as verdadeiras vêm travestidas, é preciso abrir os olhos dos teus olhos pra percebê-las. Acabas de nascer e eu tenho de te explicar, como se já pudesses entender, e, da mesma forma, estou dizendo a mim, que não vamos passar muito tempo juntos, que deves te preparar para viver mais longe de mim do que perto – eu farei parte, pra sempre, só do início de tua história; não há outro jeito, mesmo com a maior das esperanças, de te ver crescer como vi teu irmão e continuarei a vê-lo até se tornar adulto, ele à beira de ser o homem que será, talvez até dê tempo pra que eu o veja se casar e me dar, quem sabe, um ou dois netos. |_____|¹ Mas tu, não. Vens com essa marca, de minha ausência, a envolver inteiramente tua vida, e este é um dos primeiros sustos que temos nesta existência, somos o que somos, não há como alterar a nossa história, sobretudo se ela já começa no meio, ou mais próxima ao fim – esta porta do hospital, de vaivém, foi tua porta de entrada, talvez seja a minha de saída –, se há destinos emaranhados, o meu e o teu vão apenas se resvalar feito fitas [...]. (CARRASCOZA, 2014, p. 9-11).

Apresentando-se como estrutura semântica embasadora da arquitetônica do romance, a ausência, o estar fora da existência significada pelo tempo que articula a tensão, a barreira, entre João e Bia, é o que, na verdade, o impulsiona à construção de uma narrativa que o signifique na vida dela, como uma forma consciente de subversão do tempo, como um placebo para a eternidade. Bia, a segunda pessoa, a quem João se direciona constantemente, a interlocutora arquitetada dentro da ficção, não fala durante toda a narrativa, já que, dentro da arquitetura ficcional, essa personagem inicia recém nascida e termina com um ano e algumas semanas: “Filha, acabas de nascer [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 9) e “[...] para brincarmos com os presentes que ganhastes, semanas atrás, em teu primeiro aniversário [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 117). A ação criadora de consciências nesse romance amarra todos os fios narratológicos na arquitetura dessa voz que é construída por si mesma, ou seja, há aqui uma transposição de consciência aparentemente

¹ Esse recurso procura reproduzir a representação gráfica que o autor constrói no romance. Optamos pela utilização da barra vertical e do traço rasteiro porque acreditamos que as lacunas graficamente construídas no texto aprofundam o significado da ausência bem como permitem uma verticalização polissêmica na construção dos significados da narrativa.

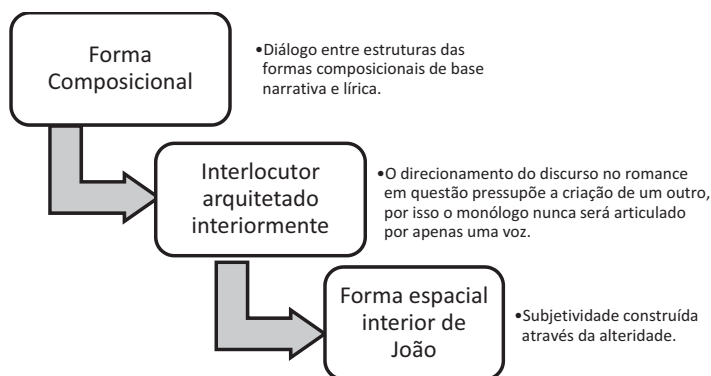
monológica, dado o tom confessional, mas que se fenomenaliza através do outro que não fala devido ao seu todo semântico exterior – uma criança que acaba de nascer – e interior – a filha que carregará consigo a herança que se pretende deixar –, pois ao revelar o que há de si mesmo, João passa a revelar também as possíveis características de uma Bia futura, uma Bia idealizada e marcada pela ausência, assim como ele o é.

Não obstante, as interioridades recriadas se valem da linguagem poética para que se forme espacialmente a personagem, para utilizar um conceito desenvolvido por Bakhtin (2003) com quem procuramos dialogar para analisar como se dá a arquitetura da personagem em questão diante do evento ficcional empreendido. Sobre as subjetividades construídas através da alteridade, da observação do outro, externa e internamente, o teórico assinala:

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual como ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele como excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2003, p. 23).

O horizonte da consciência de João vem-nos esteticamente arquitetado pela poesia, o que assinala mais uma reconfiguração da forma composicional romance a qual se constrói a partir de bases que não lhe são comuns. Perceber o mundo com os olhos desse personagem de ficção é atravessar os fatos que o enformam na vida, é sentir o tempo através do seu discurso e da sua constituição interior, é poder imaginar uma Bia formatada pelo seu olhar e voz, uma Bia futura corporificada no presente pelas suas palavras. Adentrar no mundo que será de Bia, através de João, é, dessa forma, entender como a consciência de si pode se dar através do outro. Por isso, em *Caderno de um ausente*, a dialogia se dá no plano da forma espacial interior da personagem de ficção, no recurso do interlocutor construído no interior da ficção e no plano da forma composicional com a hibridização de recursos da narrativa e da lírica. Vejamos o quadro abaixo (Figura 2):

Figura 2 – Arquitetônica dialógica em *Caderno de um ausente*



Fonte: Elaborado pelos autores.

Ainda tratando da arquitetura interna do romance no arranjo de suas personagens, temos a apresentação de um núcleo familiar primário: João, Bia (Beatriz) e Juliana que se expande através das presenças e das ausências parentais secundárias. Tudo isso é apresentado dentro da ficção de forma consistente e factual. Um exemplo, do que foi falado é a forma como a imagem exterior de Bia é construída, vejamos:

_____ | Filha, tua mãe, amanhã, vai abrir o teu livro de bebê e anotar na primeira página o que, em verdade, já está escrito – a mão dela vai apenas confirmar, como um compositor confirma, ouvindo o seu ritmo interior, as notas que ele dispõe na partitura. *Nome do bebê:* Beatriz *Sexo:* feminino *Tamanho:* 50 centímetros *Cor da pele:* branca *Cor dos olhos:* cinza (tua mãe gostaria que se tornassem azuis, mas serão castanhos) *Cor dos cabelos:* preto *Dia de chegada:* 31 de abril *Ano:* 2012 *Horário:* 14h21 *Lugar:* Maternidade Santa Catarina *Cidade:* São Paulo *País:* Brasil *Nome da mãe:* Juliana *Nome do pai:* João. (CARRASCOZA, 2014, p. 18, grifo do autor).

Observando essa passagem, pode-se ver que, além dos planos já mencionados, há a observação da utilização de uma linguagem que caminha da linearidade dos fatos corriqueiros e se verticaliza por recursos comuns à linguagem poética, multidimensionalizando a construção da imagem exterior e interior das personagens: desde a ação da mãe que registra o que já está escrito na existência, até a metáfora do compositor que se vale das interioridades para encontrar o ritmo que se fará arte. Essa subversão, do ponto de vista semântico, já foi articulada por outros escritores, sobretudo por aqueles que produziram na forma composicional conto, como é o caso de Carrascoza, e também pelos

romances que passaram a dialogar com estéticas outrora chamadas vanguardistas. Todavia, nesse romance, há um capítulo inteiro em que, além do largo uso de tropos metafórico, a musicalidade também é assegurada, e não por um poema que se constrói dentro da ficção, mas na própria articulação narrativa:

Eu ia te ensinar como desviar das trilhas tortas que vão se colar na sola de tuas sandálias, e como te manter em calma quando os ventos acusatórios te açoitem, [] eu ia te ensinar a fugir das circunstâncias que nos arrastam aos abismos, ia te treinar a distinguir os diferentes verdes da paisagem, [] eu ia te explicar por que a chuva lava a pele do solo e revolve as profundezas, eu ia te ensinar a aceitar as vicissitudes como aceitamos a curvatura dos planaltos, o curso sinuoso dos rios, a consistência do ferro e a sua vocação para ferrugem, eu ia te exortar a defender uma causa perdida e a ela te entregar, ia te exercitar como as ferramentas que a verdade nos dá quando o motor da fé engasga, eu ia te mostrar com quais pedras e gravetos se faz um ninho, ia te treinar a desfazer o nó que invariavelmente cega as nossas ideias, eu ia provar, com mil exemplos, que se pode inventar metáforas em cores a partir de clichês cinzentos, [] e, em movimento oposto, eu não ia aplaudir o brilho do tecido se o que te agasalha é o forro, eu não ia te receitar fórmulas pra apaziguar tuas inquietações – eu só acredito no antídoto que, reagindo com nossa química, é rebento do próprio veneno –, eu não ia te falar em pétalas se o momento exigisse espinhos, não Bia, [] eu não ia, jamais, te emprestar, se me fosse dada a prerrogativa do não, a minha miopia, para que não visse no grão o grandioso, no cão o lobo, no lume a lama [...] (CARRASCOZA, 2014, p. 32-33).

O trecho acima está no quinto capítulo que é inteiramente composto por um período marcado pela repetição do pronome pessoal do caso reto “eu” e a articulação verbal variante não padrão do verbo ir no futuro do pretérito do modo indicativo “ia”. Notemos que, mesmo a forma verbal mencionada indicando o pretérito imperfeito do indicativo, no contexto, a sua articulação indica futuro improvável, assim como é largamente utilizado na fala em substituição do “iria”. Reforçando a intenção dialógica também através de construções que são típicas da oralidade, esse capítulo adensa ainda mais as relações de hibridização entre as formas composicionais “romance” e “poema”, dado que a poesia estreita ainda mais as fronteiras das formas estruturais que compõem esses dois modos de construção de texto literário. Fazemos um exercício de desconstrução formal da prosa separando as estruturas que compõem parte do trecho acima propondo uma reinvenção do discurso através do verso:

Eu ia te ensinar como desviar _____	10
das trilhas tortas _____	04
que vão se colar _____	04
na sola de tuas sandálias, _____	08
e como te manter em calma _____	10
quando os ventos acusatórios _____	10
te açoitarem, _____	03
_____ eu ia te ensinar a fugir _____	08
das circunstâncias _____	04
que nos arrastam aos abismos, _____	08
ia te treinar a distinguir _____	08
os diferentes verdes _____	06
da paisagem, _____	03
_____ eu ia te explicar por que a ² _____	06
chuva lava a pele do solo _____	08
e revolve as profundezas, _____	07
[...]	

Tomando o exercício acima como um procedimento de reconstrução estrutural da forma para analisarmos até que ponto a musicalidade, com certa simetria rítmica, também é uma marca formal desse capítulo, em específico, procuramos construir os versos de acordo com as estruturas que se repetem, assim como optamos pela separação de termos que são sintaticamente dependentes articulando *enjambements* entre um verso e outro a fim de termos o nosso ponto axiológico estrutural num recurso amplamente utilizado em formas composicionais tipicamente líricas.

A cadência rítmica, por sua vez, não vem pela rima, mas pela manutenção de uma estrutura sintática que se repete criando elementos sonoramente semelhantes, haja vista a repetição de estruturas com oito sílabas sonoras, só nesse trecho em que promovemos esse exercício analítico. Dessa forma, a desestabilização dos recursos estruturais formais do romance pela presença de elementos comuns à construção poemática é mais um dado relevante para considerar que a articulação dialógica no romance em questão se dá também no plano da forma.

² Nessa reconstrução da prosa em estrutura poemática, optamos por separar o artigo que acompanha o substantivo “chuva” numa relação morfológico/sintática que comumente não se é quebrada, porque, sonoramente, o “a” elide ao “e” do “que”, no décimo quarto verso proposto. E, como nossa proposta é um exercício de desconstrução da prosa para visualização da musicalidade das estruturas, como se elas tomassem forma de verso, prezamos, nesse caso, pela sonoridade e não pela manutenção da norma padrão.

Eu-outros: polifonia na arquitetura do romance, as vozes através da personagem.

Considerando um evento discursivo em que o *eu-para-si* é o ponto axiológico da construção ficcional, para tratar da posição assumida pelo narrador em *Caderno de um ausente*, falar de polifonia, das vozes ideológicas que são reveladas pelo texto diante da diversidade de pontos de vista construída pelas vozes de personagens diversos, parece contraditório, todavia, se considerarmos que essas vozes são apresentadas pelo narrador nas diversas situações colocadas, tanto no passeio pela memória, quanto nos fatos que constroem o percurso diegético mais superficial (nascimento/morte – presença/ausência), entenderemos que esse também é um dado precioso a ser levado em consideração.

Em tempo, é importante também assinalar que o romance em questão trata de uma autobiografia ficcional, ou seja, o autor-criador lançou mão de recursos de construção estética que põe o narrador na condição de um indivíduo que constrói uma autobiografia a partir da projeção de um outro que está presente no momento da enunciação, mas que se fenomenaliza na arquitetura ficcional interna. E, sendo assim, essa relação com a ancestralidade passa a ser um dado que constrói a caracterização volitivo-emocional de quem fala, dando-lhe uma feição pluralizada pelos outros que o habitam e que estão emaranhados em sua existência. A consciência desse fato é uma das molas propulsoras para que o caderno seja escrito e nele habite a vida condensada em poesia.

As vozes que caracterizam o tempo em que se vive, o tempo do imediatismo, da inovação tecnológica e da miscelânea de acessos, é apresentado desde o início da narração, quando João reproduz o discurso da enfermeira “já chega” (CARRASCOZZA, 2014, p. 9, grifo do autor) e faz um percurso temporal do seu nascimento, do nascimento do irmão de Bia e do dela. Desde o parto tradicional por parteira, sem a presença instrumentos tecnológicos de registro, passando pelo registro fotográfico do nascimento do irmão de Bia, até a filmagem do nascimento dela, o narrador-personagem situa o espaço/tempo³ em que se vive: “esse é um mundo de expiação” (CARRASCOZZA, 2014, p. 9). Ou seja, diante da arquitetura narrativa, João, narrador autobiográfico, é atravessado pelas diversas vozes que concluem sua existência no espaço/tempo ficcional, o que corrobora com a noção bakhtiniana de que a manifestação linguística se dá essencialmente por vias dialógicas,

Assim na prática viva da língua, a consciência linguística do locutor e do receptor nada tem a ver com um sistema abstrato de formas normativas, mas

³ Aqui, utilizamos o espaço atrelado ao tempo porque dentro da construção ficcional em *Caderno de um ausente* o tempo é entendido em detrimento do espaço e vice-versa.

apenas com a linguagem no seu sentido conjunto dos contextos possíveis de uso de cada forma particular. (BAKHTIN, 2006, p. 96).

A dicotomia presente na busca pela singularidade diante uma realidade plural, a tensão existente no definir-se como indivíduo através da noção de coletividade, é um dado relevante das vozes que perpassam João e sua intenção de herança discursiva para Bia. No segundo capítulo, ao tratar dos objetos que servirão como meios de acessar lembranças para Bia em seu momento de nascimento e das várias orientações já destinadas a essa projeção futura, ele afirma:

[...] não há fronteiras, filha, para criatividade – e para a pieguice – humana, tudo para honrar a tua história, pra te conferir uma aura de singularidade, embora sejas apenas mais um, entre milhares de neófitos, que vai te igualar a todos no espanto de te descobrir finita, no aprendizado do amor e da inveja, na dolorida jornada rumo à conscientização de tuas misérias, no sonho de encontrar a explicação que te salve de ti mesma, a magia que retire de teu corpo o limite que o aprisiona, e de tua imaginação o medo que a refreia. (CARRASCOZA, 2014, p. 18-19).

Essa noção de finitude, de significância/nulidade diante de um mundo vasto e diverso, além de remeter às bases da filosofia existencialista, para tratar do dado transgrediente, do excedente de visão, no processo de construção discursiva do personagem autobiográfico em questão, também urde, dentro da ficção, a situação que promove o fenômeno dessa interrelação discursiva, pois, ao dividir com a filha o que lhe constitui como sujeito numa forma de compartilhar o aprendizado e de assegurar a manutenção de uma essência, ele configura essa intenção dialógica. A dialogia, nesse sentido, acaba por diluir ainda mais as fronteiras entre o eu e o outro, já que a significação de si mesmo se dá pela presença/ausência do outro, ambos dados da existência.

O estar ou não estar presente na existência passa a ser um dado relativo à forma como os discursos ecoam no indivíduo e assinalam a permanência de outros através dele, ou seja, aqui, a polifonia encontra terreno fértil não só no enquadramento de personas que são formatadas ideologicamente e habitam o mesmo espaço/tempo ficcional, mas, principalmente, quando da percepção de que o indivíduo só o é a partir do momento em que, na busca por si mesmo, percebe o quanto de outros o forma, sendo ele singular e plural, concomitantemente. Assim, através do discurso de João, podemos acessar não só as vozes, as quais o singularizam diante da arquitetura ficcional e tornam-no um personagem esteticamente concluído na diegese, mas também participar ativamente desse processo de descoberta dele através da projeção de um outro, assim, esse *eu-para-si*, que “[...] é o outro na consciência, com quem a vida exterior pode ser suficientemente móvel [...]”

(BAKHTIN, 2003, p. 140), torna-se, dentro da ficção, um outro-para-si que opera um movimento de *eu-para-mim*, no qual

[...] percebo a mim mesmo numa coletividade: na família, na nação, na humanidade culta; aqui a posição axiológica do outro em mim tem *autoridade* e ele pode narrar a minha vida com minha plena concordância com ele. Enquanto a vida flui em indissolúvel unidade axiológica com a coletividade dos outros, é assimilada, construída e organizada no plano da possível consciência alheia dessa vida, é percebida e construída como uma possível narração que sobre ela o outro faz para os outros (os descendentes); a consciência do possível narrador e o contexto axiológico do narrador organizam o ato, o pensamento e o sentimento em que estes estão incorporados em seus valores ao mundo dos outros; cada um desses momentos na vida pode ser percebido no todo da narração – a história dessa vida pode estar na boca das pessoas; minha contemplação de minha própria vida é apenas antecipação da recordação dessa vida pelos outros, pelos descendentes, simplesmente pelos meus familiares, pelas pessoas íntimas (varia a amplitude do aspecto biográfico da vida); os valores que organizam a vida e a lembrança são os mesmos. (BAKHTIN, 2003, p. 140-141, grifo do autor).

A novidade do estar na vida e reconhecer-se diante de uma pluralidade de referenciais em que o eu e o outro estão em relação direta de construção, descoberta e redescoberta é, segundo Bakhtin (2003), um dos pontos axiológicos que ativam a relação de criação artística. Assim, Bi, é esse *eu-para-mim* idealizado, esteticamente projetado, dentro da existência ficcional de João. Aqui, o excedente de visão, a massa de significação transgrediente à narração, é também um dado configurador da polifonia em *Caderno de um ausente*.

As vozes sociais são representadas na existência de João através do resgate memorialístico, das memórias e dos discursos que o formaram como indivíduo e que, por sua vez, o enformam dentro da narrativa. Dessa forma, a polifonia, as vozes ideológicas que compõem o discurso e são vertidas em situação de dialogia, também perpassam a relação que o indivíduo mantém consigo ao considerar-se outro, ou a partir dos outros.

Eu-profundo: memória, herança e descendência

Seguindo com a análise proposta, encontramos no sexto capítulo a concentração narrativa do que embasa as intenções discursivas de João ao construir um caderno: assegurar que a projeção de Bia esteja ciente das suas memórias. É nesse capítulo, através da apresentação de objetos captadores de momentos, que a personagem autobiográfica iniciará um passeio pela sua memória através do resgate de imagens, fotografias, as quais serão apresentadas a Bia como um itinerário para memória

que a constituirá como indivíduo, mais uma a carregar a miscelânea de vozes que compõem a sua ancestralidade e asseguram a sua descendência.

São cerca de dez laudas e meia de resgate da memória que configuram o maior dos capítulos. Nele, João apresenta os nomes das pessoas da família sem precisar, primeiramente, qual a relação de parentesco que todos eles mantêm com Bia, coisa que ele fará durante todo o capítulo. Seguindo a narrativa no sexto capítulo, ao resgatar a própria história através das imagens, a personagem depara-se, primeiramente, com uma fotografia, “[...] vês?, este é teu avô comigo, eu ainda menino, o teu avô André, homem maior, pena que nunca verás os olhos verdes dele – doía a gente mirar, tão bonitas eram aquelas esmeraldas vivas! [...]” e ressalta, “[...] veja que, entre tantas fotos, foi esta, de teu avô André, que saltou primeiro a nossa vista, embora não importe a sequência de cartas para o destino de um baralho, aqui, Bia, nesta caixa, jaz um tanto do que tu és e um outro tanto do que serás.” (CARRASCOZA, 2014, p. 38). O resgate de André, pai de João, agricultor, imigrante fugitivo do franquismo, através da primeira fotografia apresentada, faz da caixa significação física da memória, como se João fosse composto internamente pelas imagens que resgata, já que, ao contar a história do seu pai, a dele mesmo se escreve, assim como a de Bia. Pois ao mesmo tempo em que se apresenta por meio das fotografias que remetem a sua infância, João também se apresenta num processo de autoconstrução mediado pela interlocução com Bia, pela memória e pelo instante em que vive os fatos:

[...] aqui deve ter uma foto dele lá comigo e com minha irmã no quintal às brincadeiras, se bem me lembro, era um dia ensolarado, o pé de romã que minha avó Sara havia plantado anos antes todo florido, o ventre das frutas aberto, deixando entrever os grânulos de um vermelho intenso, um dia que era só sol, sol, sol, e eu nem imaginava que seria o professor que, em parte, me tornei, e em parte, o mundo, à sua maneira, me torneou, eu diferente de qualquer outro, embora até às tampas das dúvidas de todo homem [...]. (CARRASCOZA, 2014, p. 39-40).

André (pai), Sara (avó), Marisa (irmã), Luíza (mãe), Mateus (filho), Tiago (primo), João (avô), Frederico (tio) são o coletivo de vozes que formam João, uns em maior medida e outros em menor medida, todavia, todos presentes no resgate que ele empreende de si mesmo através dos outros. Do seu pai, André, herdou a relação com as palavras, “[...] – ele que me ensinou que elas, as palavras, servem para abrir e fechar; se bem combinadas, estreitam latifúndios e alargavam veredas – [...]” (CARRASCOZA, 2014, p. 41), com sua mãe, Luíza, observou como sentir a vida através do toque no outro,

[...] a tua avó era do tato, gostava de tocar, como se o corpo do outro lhe desse a segurança de que estava viva, de que o amor seguia seu andamento, como se a pele da gente, e mesmo dos objetos que ela apanhava, fosse o ancoradouro de que precisava pra se sentir inteira [...] (CARRASCOZA, 2014, p. 41).

Já sobre sua bisavó, Sara, com quem João conviveu apenas durante últimos anos de vida dela, há o resgate não só das lembranças, mas do discurso grafado na edição em itálico,

[_____] a tua bisavó Sara, que lia a mão das pessoas, era versada noutras leituras, dizia que era possível, no escuro do quarto, saber pela respiração a qualidade do nosso sono, se bom ou mau, ela podia adivinhar até com o que sonhávamos, *posso ler o seu sonho como se lê a uma história*, ela dizia, a voz dela cheia de velhice, já com ecos do outro lado [...]

[...] a gente percebia, a bisavó Sara na varanda; foi com ela, Bia, que eu aprendi a captar a hora da despedida, com ela eu descobri que a gente se agarra até mesmo a fiapos de vida quando não ao seu próprio bagaço, o restolho mais macerado ainda guarda algum sumo, no ato consumado resta um nada a ser extraído, a tua bisavó Sara dizia com seus gestos, à mesa ou na cadeira de balanço, *estou indo embora*, a tua bisavó escrevia nas folhas do silêncio, *estou indo em paz*, a tua bisavó Sara me dizia com aqueles olhos mouros, *não se preocupe, a vida te prepara pra morrer*; [_____] [...] (CARRASCOZA, 2014, p. 43-44, grifo do autor).

O discurso da bisavó é a lembrança mais antiga e profunda de João e trata-se de uma pessoa com quem ele não conviveu muito por ter nascido quando ela já estava em idade avançada, o que nos leva ao início da narrativa quando o personagem autobiográfico menciona suas intenções de construção do caderno, da sua possível ausência em um futuro no qual Bia viverá sem tê-lo fisicamente por perto.

Ao apresentar as vozes ancestrais que o constitui como indivíduo, o narrador cumpre o papel de manter a essência do que lhe formou ecoando não só nas heranças genéticas de Bia, mas, sobretudo, na essência da pessoa que ela se tornará diante de uma realidade diversa da que ele vive. E o eco ancestral mais profundo é justamente representado por Sara e seus modos holísticos de leitura, como a multimodalidade que já conhecemos ser característica da linguagem e suas manifestações textuais, só que mais profundo. É no silêncio, nos gestos de Sara que João conhece a morte e a serenidade de uma ausência física que é suplantada pela essência resgatada pela memória.

Da dialogia que perpassa o todo arquitetônico de *Caderno de um ausente*, até o adensamento da polifonia manifestada nas vozes que constituem o personagem autobiográfico pelo resgate memorialístico, a narrativa construída por Carrascoza

ainda há de nos apontar muitos questionamentos diante da profundidade das massas arquitetônicas que consolidam esse romance como um dos mais bem articulados na contemporaneidade.

Sem muitos rodeios, como numa conversa, o diálogo finda em meio ao silêncio. A lacuna se alonga para uma ausência não anunciada, como na vida não se anunciam as faltas, como, no excedente de visão, no cerne transgrediente à ficção, é a existência: um ciclo em eterno movimento a assinalar no espaço/tempo nossa relação com o eco que nos permanece nos outros. A experiência com *Caderno de um ausente* é, por assim dizer, o testemunho da articulação da alteridade através da poesia, é a recriação da narração condensada na multidimensão que habita entre um ruído e outro, é a vida que pulsa na linguagem dando sentido à atividade estética. Não há metro para arte, assim como não há metro pra vida, mas há pontos axiológicos convincentes para o desvendar de seus mistérios e eles nos interessam.

WANDERLEY, M. K. S.; GRÁCIA-RODRIGUES, K. Polyphony and dialogism in *Caderno de um ausente*: boundaries between self and other. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 145-163, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *According to enunciation, discourse, and polyphony studies present in the dialogic actions, the individual is never linguistically moved by a monological format. However, on the contrary of all that, monological format consists of coercive forces operating in the dialogic process and are identifiable as axiological systems in text construction, whether oral or written. In this regard, the contemporary literary production has been generous with respect to the possibility of analytical exploitation of polyphony present in the characterization of voices which constitute architecturally the volitional-emotional characteristics of narrators and characters. The novel *Caderno de um ausente* (2014), by John Anzanello Carrascoza, is an example of the exploitation of dialogism, polyphony and silence as architectural procedure of setting up its narrator, as well as its characters. Accordingly, under the Bakhtinian perspective, it is proposed an analysis aiming at investigating how the nature of the boundary between self and other is aesthetically crafted and diluted in this novel.*

■ **KEYWORDS:** *Dialogism. Silence. Autobiographic narrator. Polyphony. Memory.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: M. Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

_____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

CARRASCOZA, J. A. **Caderno de um ausente.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FARACO, C. A. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Recebido em 30/09/2015

Aceito para publicação em 21/12/2015



O PROBLEMA DA PERSONAGEM: AS IDENTIDADES E O *SER-NO-MUNDO EM UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO

Ilse Maria da Rosa VIVIAN*
Maria Thereza VELOSO**

■ **RESUMO:** Investigar as imagens do homem e suas formas de narrar a si mesmo como remédio à insaciável sede de identidades, cuja temática é, no campo literário, matéria privilegiada pelo gênero romanesco, é o objetivo geral perseguido pelo presente trabalho. O artigo consiste numa proposta de leitura do romance contemporâneo a partir das estratégias de construção da personagem. A figura ficcional é focalizada, aqui, como fenômeno que, condicionado pela temporalização inerente ao processo de configuração narrativa, põe em evidência a natureza constitutiva do eu, possibilitando ao leitor a formulação de imagens do homem em plena atividade de ser. Mediante o cruzamento temático entre personagem, identidades e memória, analisa-se o romance pós-colonial das Literaturas Africanas, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), de Mia Couto, em cuja narrativa, devido às condições históricas, sociais e culturais, observa-se a incidência de temas que problematizam, hoje, de forma mais aguda que em outros espaços literários, a formulação das identidades.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Personagem. Identidades. Memória. Mia Couto.

“A linguagem é em si mesma da ordem do Mesmo; o mundo é o seu Outro. A atestação dessa alteridade provém da reflexividade da linguagem sobre si mesma, que, assim, se sabe dentro do ser para versar sobre o ser.”

Paul Ricoeur (2010, v. 1, p. 133-134).

As modificações sofridas pela noção de identidade, principalmente a partir da década de 1990, ampliam os horizontes dos estudos literários, sobretudo no

* URI – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Mestrado em Letras: Literatura Comparada. Frederico Westphalen – RS – Brasil. 98400-000 – ilsevivian@hotmail.com

** URI – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Mestrado em Letras: Literatura Comparada. Frederico Westphalen – RS – Brasil. 98400-000 – theve47@gmail.com

que diz respeito à personagem. As noções de identidades plurais relacionadas aos processos de identificação, que se vão transformando de acordo com a realidade do homem, revelam um sujeito que se compõe dialeticamente na relação com o universo multicultural a que pertence:

O sujeito, para constituir-se como indivíduo, necessita ter a sua identidade reconhecida, mas esse próprio movimento que o leva a identificar-se com esse ou aquele, ao longo da vida, para ser aceito e sentir a si mesmo como uno, indica que carece de reconhecimento e de unidade. Assim, a identidade, vista culturalmente, é um processo de subjetivação marcado por contradições, por identificações provisórias, movidas por contextos nacionais, culturais, econômicos, de gênero, de classe social, de raça, de etnia, de idade, de posição política e religiosa. (BORDINI, 2006, p. 140).

Dessa forma, a personagem contemporânea não pode mais ser estudada sob os limites funcionais de uma estrutura narrativa. É preciso observá-la como ser que realiza e se realiza por processos identitários nos movimentos de subjetivação. Conforme Maria da Glória Bordini (2006, p. 141), é só através do amplo contexto cultural que se pode pensar, hoje, o problema da personagem:

De deslocamento em deslocamento, analisando-se como a personagem vai-se formando e refigurando, multiplicando seus eus, mesclando-se com as alteridades e fraturando-se ante as exigências contraditórias com que se depara, tanto de sua interioridade e psiquismo quanto da exterioridade e das relações, tem-se uma direção alternativa para uma teoria da personagem conformada aos tempos atuais.

Não se pode esquecer que o “prazer próprio”, de que trata Aristóteles (2011, p. 91) na *Poética*, é articulado às condições de produção, ou seja, a finalidade interna da construção narrativa orienta-se à recepção. Ao extrair o prazer do texto, o leitor articula uma composição. Por meio da personagem, o leitor articula uma pessoa. Ricoeur (2010, v. 1, p. 82) mostra que, mesmo que a “*mimesis*-invenção” seja o eixo principal da *Poética*, Aristóteles já sugere que a obra expõe um mundo do qual o leitor se apropria e, nessa apropriação, afirma-se a relação indissolúvel entre poesia e cultura. A partir disso, é preciso concordar com Ricoeur (2010, v. 1, p. 84, grifo do autor) quando diz que:

[...] para que se possa falar de “deslocamento mimético”, de “transposição quase metafórica da ética para a poética, é preciso conceber a atividade mimética como ligação e não apenas como corte. Ela é o próprio movimento de *mimesis I* para *mimesis II*. Se não resta dúvida de que o termo *mythos* marca a descontinuidade,

a própria palavra *práxis*, por sua dupla filiação, garante a continuidade entre os dois regimes, ético e poético, da ação.

Essas perspectivas elucidam pressupostos que serão considerados ao longo da leitura do romance proposto como *corpus* do presente trabalho, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto: a personagem, como afirma Bakhtin (2003), compondo-se no horizonte e no ambiente das ações pela sua própria voz, com a autonomia que lhe é própria, permite a observação de sua natureza enquanto composição dinâmica de uma consciência.

Todavia, de modo diferente do que ocorre com a personagem no romance de consciência do século XX, que expressava a relação do homem com o mundo através da singularidade de uma consciência, com a diluição das marcas temporais e a negação da realidade histórica, a personagem Mariano, que protagoniza o referido romance, para narrar-se, multiplica-se a partir da sua condição cultural e, sobretudo, pela percepção do outro. A busca pelo reconhecimento de si somente se aprofunda através das múltiplas perspectivas adotadas, cuja elaboração exige a diversidade de experiências do eu no tempo.

Conceber a personagem contemporânea, então, é pensar sobre a fragmentação, o dilaceramento, a pluralidade e todos os sentidos, no plano da vivência, inerentes à condição temporal do sujeito. Assim, é, sobretudo, com base na verdade da *pessoa*¹ de que se reveste a personagem, construída durante o movimento de constituir-se como ser no mundo, que vejo existir o eu na narrativa.

Por *ser-no-mundo*, entendo que o ser “[...] não só está em geral em um mundo, mas se comporta em sua relação ao mundo segundo um modo de ser predominante [...]”; no mais das vezes, “é tomado por seu mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 331). A expressão deve ser compreendida, nesse sentido, como fenômeno que se dá de forma unitária, embora possa ser observado em momentos estruturais constitutivos e de maneiras infinitas.

No movimento subjacente ao ato de narrar, a personagem exhibe modos de ser, ganhando forma quando se estrutura pela atividade de ser-no-mundo, compreendendo-se modos de ser como o que o sujeito é para si mesmo, ou seja, o que conhece ser e que continua sendo, de modo que pensa sobre si mesmo a partir do que já era. Conforme Heidegger (2012, p. 81) ele é, então, o seu passado, e “[...] em cada modo de ser que lhe é próprio e portanto também no entendimento-de-ser que lhe é próprio, ingressa numa interpretação que lhe sobrevém e na qual ele cresce.”

Essa dinâmica impulsiona a personagem e permite observá-la quanto à construção de sentidos que dão transparência a sua existência, o que a conduz

¹ O conceito é tomado de empréstimo à teoria de Michel Zéaffa (2010), em *Pessoa e personagem*. A noção de **pessoa** consiste na visão da personagem como configuração que comporta uma concepção da existência humana aliada à determinada experiência do real.

constantemente a novas interrogações sobre si mesma e, com isso, abrem-se novas possibilidades de modos de ser. O conceito de ser-no-mundo implica a noção de que só pela experiência o sujeito pode se constituir; a personagem, então, só existe enquanto forma inacabada. Com a sua existência condicionada à ação, a personagem tem como destino ser no mundo. A visão sempre inacabada de si mesma faz com que ela busque incessantemente se reconhecer. É essa abertura que predispõe ao leitor a ativa intervenção na composição da sua imagem.

Na história da filosofia da linguagem, a abordagem do si e da enunciação não se desenvolve plenamente, sendo insuficientes as reflexões suscitadas a respeito das mudanças que afetam um sujeito capaz de designar a si próprio e, através disso, expressar o mundo e a si mesmo. Em grande parte das teorias, o problema da identidade pessoal restringe-se a conceber o sujeito como idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados.

Entretanto, o problema da personagem é reconhecer-se e, para isso, precisa buscar uma forma de permanência no tempo que responda à pergunta “quem sou eu”. Essa forma pode ser observada por um conjunto de marcas distintivas que permitem reidentificar um ser como sendo o mesmo, pelo caráter e pela palavra, ou seja, por meio do acúmulo de traços pelos quais é descrita a pessoa, pode-se perceber sua identidade. Entretanto, a significação construída por esses traços “[...] é uma história na qual a sedimentação tende a recobrir e, em última análise, a abolir a inovação que a precedeu.” (RICOEUR, 1991, p. 146).

A operação narrativa, assim, com seu modelo específico da intriga, é o meio adequado através do qual a identidade é sempre posta em questão sem, todavia, anular ou destituir os sentidos que dão contornos à identificação. A investigação da constituição do eu torna-se possível porque a narrativa exhibe modos de configuração que deixam visíveis as marcas do ser, tanto as que se fixam num tempo, como aquelas que a narrativa tende a desenvolver. Para Ricoeur, a configuração narrativa é uma síntese do heterogêneo, o que significa que entre a diversidade de acontecimentos na narrativa e a unidade da forma temporal, entre as disparidades da ação (intenções, causas e acasos) e o encadeamento da história, ocorre a subversão ou a abolição da cronologia.

Com o objetivo de contemplar o processo de constituição do eu por meio da figuração, presumindo que esse se forma pela relação dialética que se abre com a condição da experiência fictícia do tempo, que permite ao sujeito os deslocamentos da consciência, é necessário abarcar o aspecto imaginativo constituinte da memória, o qual se torna o cerne das transformações da personagem; é o que permite a (re) elaboração de si e do mundo que a cerca, fundamentada nos sentidos de sua própria história. Dessa forma, a memória é o lugar possível para a existência do ser que, no trajeto do próprio reconhecimento, só pode vislumbrar algum sentido sobre si e sobre o mundo pela experiência das temporalidades.

A memória, se é que comporta uma função veritativa ou um compromisso com a verdade, está totalmente atrelada aos componentes que formulam a imagem do ser nas suas diferentes formas de ser no mundo. Ela torna-se matriz de ressonância do mundo em ação dada por uma consciência pessoal, regida pela dinâmica interior da personagem. Suas relações com o exterior, pela atividade imaginativa, a partir de sonhos, devaneios ou lembranças, subvertem ou deformam determinada condição existencial.

Tendo em vista que a personagem manifesta as próprias experiências no tempo quase sempre no inverso da causalidade, mas, sobretudo, pela repercussão das imagens que cria e dá origem à temporalidade do ser, para tratar da constituição do eu e da dinâmica do imaginário projetada pela memória, é preciso considerar que a dimensão da memória

[...] é antes a faculdade de *deformar* imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. [...] Graças ao *imaginário*, a imaginação é sempre *aberta, evasiva*. [...] Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. Como proclama Blake: “a imaginação não é um estado, é a própria experiência humana”. (BACHELARD, 2001, p. 1, grifo do autor).

No trabalho de observar a “deformação das imagens”, conforme expressa Bachelard (2001, p. 2), há duas formas opostas de persegui-las: pela constituição das imagens e pela mobilidade das imagens. Embora a estabilidade da imagem seja de mais fácil descrição, é a mobilidade das imagens que alimenta o poder de imaginar, sobretudo de imaginar o ser; pela dinâmica no movimento nascido da linguagem, “[...] o ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano.” (BACHELARD, 2001, p. 3).

Considerando que “[...] a maneira pela qual escapamos ao real designa claramente a nossa realidade íntima [...]” (BACHELARD, 2001, p. 7), seria impossível compreender a personagem sem a observância da sua atividade transfiguradora, que faz aparecer a sua específica densidade de ser e a sua energia de devir, cujos efeitos apresentam relevância na atividade prospectiva que se realiza entre texto e leitor. Pelo contar, sonhar, lembrar, esquecer, desejar, devanear, que acumulam todas as dialéticas da alegria e da dor, da atividade e da passividade, da

esperança e do desalento, penetro, então, no universo de Mariano, cuja constituição pretensamente procuro desvelar.

Da morte ao nascimento. Assim poderia ser resumida a trajetória de vida da narrativa de Mariano, jovem estudante que, ao atravessar o rio, dirige-se à Ilha Luar-do-Chão, sua terra de origem, por ocasião do enterro de seu Avô Dito Mariano. Esse fato origina uma série de experiências, cuja trajetória, desvelando um mosaico de lembranças, leva Mariano ao questionamento da própria identidade:

Há anos que não visito a Ilha. Vejo que se interrogam: eu, quem sou? Desconhecem-me. Mais do que isso: irreconhecem-me. Pois eu, na circunstância, sou um aparente parente. Só o luto nos faz da mesma família. Seja eu quem for, esperam de mim tristeza. Mas não este estado de ausência. Não os tranquiliza ver-me tão só, tão despedido de mim. (COUTO, 2003, p. 30).

Estrangeiro na sua própria terra, cuja tradição preconiza que “todos são irmãos em totalidade” (COUTO, 2003, p. 29), Mariano desloca seu olhar e, pelas perspectivas do outro, observa seu estado de ausência. Pelo contato com cada um, incursiona-se ao passado da família, expondo o contraditório e complexo universo cultural africano, projetado pelas figuras do Avô, da Avó Dulcineusa, de Miserinha, mas, sobretudo, pelas desavenças ideológicas das discrepantes personalidades do pai Fulano e os dois tios, Tio Últmio e Tio Abstinência.

A personagem aparece como lugar instável, cuja imagem vai se formando a partir de seu horizonte, pelo cruzamento das várias identidades postas em seu percurso. A partir disso, multiplicam-se as possibilidades de exposição de seu modo de ser e de refletir a própria existência.

A primeira visão do leitor, ao abrir o romance, repousa sobre a percepção de Mariano, que pensa sobre o acontecimento que o obriga a retornar à terra natal, após longos anos de residência na cidade, onde realizava seus estudos. Ao cruzar o rio, linha divisória entre os dois distantes universos nos quais viveu, o urbano e a primitiva Ilha Luar-do-Chão, Mariano, sugestionado pela lembrança da “voz antiga do Avô”, pressente a finitude de um tempo:

Vejo esse poente como o desbotar do último sol. A voz antiga do Avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No Avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais para de morrer. (COUTO, 2003, p. 15).

O sentido paradoxal da morte é responsável pela primeira imagem da personagem e seu modo de habitar o tempo. O leitor tem acesso, antes de tudo,

à vivência psicológica e instantânea da personagem através da expressão dos pensamentos e da descrição das sensações manifestadas pela voz que se enuncia a partir do volúvel e precário presente.

O significado da imagem da cicatriz, que torna “tão dentro” o que é “tão longe” e que, justamente pela ausência, gera a eterna e permanente presença do “morto amado”, apresenta ao leitor um sujeito em pleno movimento no curso da própria vida e que é levado, inevitavelmente, a confrontar-se com a imponente e contraditória condição temporal de ser no mundo.

A figura da morte, que se localiza “ali onde afunda o astro”, é proposta pelo prolongamento existente entre o sentimento e o mundo ou, nas palavras de Mariano, entre “o dentro” e o “poente”. Nesse contexto, imbricados cosmos e homem, a morte é o signo da face dupla do tempo, que se manifesta tanto pelos efeitos de finitude e ruptura, como de eternidade e permanência. A identificação do ser-no-mundo tem início, portanto, pela sua confrontação com a morte.

Essa forma de apresentação, que desnuda o ser pela dialética do interior e exterior, privilegia o aparecimento da personagem como pessoa², uma vez que sua imagem começa a ser erguida pela dinâmica das conjecturas que cria e mantém no decorrer da própria vivência.

A morte como signo da ruptura com o tempo anterior, explicitada pela voz do narrador, “Vejo esse poente como desbotar do último sol”, e a menção à sua eterna e contínua presença, expressa na abertura do romance, “A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência”, anunciam, além do fato pontual que desencadeia a crise do eu, a perspectiva existencial da narrativa.

Nesse sentido, a morte figura como uma das dualidades constituintes do ser. A morte que paira, impondo ao ser a finitude da sua condição no mundo, leva o sujeito à reclamação da sua permanência no tempo, o que desperta a necessidade da busca por reconhecer-se, única forma de reinscrição no mundo.

O efeito de instantaneidade, que se cria com a enunciação do presente e o aparecimento do narrador em primeira pessoa, cujo ponto de vista é desprovido do poder de onisciência, faz emergir a imagem da personagem a partir das suas limitadas capacidades de habitar o universo que tem como horizonte, mediante o total desconhecimento de seu destino, com o qual mantém apenas a relação de expectativa e pressentimento.

Tal configuração predispõe ao leitor um lugar. Ao partilhar da dúvida pessoal da personagem sobre si mesma e perante a incerteza do devir, lado a lado com Mariano, o leitor é movido pela ação narrativa a articular os fragmentos da vivência para a composição de uma personalidade.

² Conforme aceção de Zéaffa (2010), na obra *Pessoa e personagem*.

É claro que a atemporalidade da narrativa que caracteriza o gênero ficcional é mantida, seja com o uso do tempo verbal no pretérito ou no presente, pois o leitor não experimenta como passado o enredo narrado no pretérito, assim como sabe que o presente, uma vez narrado, é acontecimento já experimentado pelo narrador. A respeito desse aspecto, Käte Hamburger (1986, p. 68), em *A lógica da criação literária*, afirma que

[...] se o pretérito da ficção narrativa não tem mais a função de passado é porque não é atualizado no sentido temporal. A noção de atualização não é apenas inexata em sua ambiguidade; ela é errônea e enganadora para a designação da estrutura da literatura ficcional, mimética. Significa aqui ficcionalização. E não é contraditório dizer que apesar disso o enredo do romance se desenrola “agora e aqui”, deixando entender assim que não é vivenciado no passado. Pois “agora e aqui” [...] significa do ponto de vista epistemológico e também linguístico primeiramente o ponto zero do sistema de realidade, que é determinado pelas coordenadas do tempo e do espaço.

Desse modo, seja enunciado a partir do tempo presente ou do tempo passado, é estabelecido o “ponto zero” no momento em que se concretiza o ato da leitura, momento em que leitor e personagem habitam o mesmo sistema de realidade, cuja coordenação origina, em menor ou maior grau, pela intersecção entre a realidade ficcional e a realidade do leitor, a plena, embora sempre móvel, imagem do eu. Nesse sentido, a personagem só começa a existir mesmo no romance quando

[...] experimentamos o enredo de um romance como acontecendo “agora e aqui”, como a experiência de seres fictícios (como diz Aristóteles: atuantes) – o que não significa nada além de nossa experiência de seres humanos em sua *eu-origo* fictícia, à qual se referem todas as possíveis indicações temporais, como as demais indicações. (HAMBURGER, 1986, p. 68, grifo do autor)³.

A atemporalidade do “ponto zero”, que circunscreve leitor e personagem ao mesmo universo temporal do romance, realça o tempo verbal da enunciação narrativa. O relato do eu enunciado do presente, por ser impregnado da forma testemunhal, intensifica alguns efeitos específicos que incidem diretamente na

³ Käte Hamburger (1986), por considerar que o ponto de vista puramente gramatical não dá conta das situações específicas apresentadas pelo texto ficcional, e, considerando que muitos são inconscientes ao narrador, substitui o termo sujeito-de-enunciação pelo termo epistemológico eu-origo. Em concordância com a autora, observa-se que “[...] nenhum domínio da linguagem mostra mais nitidamente do que a criação literária que o sistema da sintaxe pode ser logo estreito demais para a vida criativa da linguagem, que tem a sua fonte como tal no domínio mais amplo do pensamento e da imaginação.” (HAMBURGER, 1986, p. 48).

forma como se concebe a pessoa, ou seja, no modo de assimilação e identificação do leitor em relação à personagem e a todos os significados que dela derivam.

Embora o tempo do relato não seja, de forma alguma, substituinte do presente histórico, é porque o presente verbal do narrador aponta para uma experiência pessoal que o ocorrido só pode se referir à pessoa, e, consequentemente, ao lugar e ao tempo projetados por ela, que são o aqui e o agora do passado. Dessa forma, o narrador, ao contar o passado como se fosse presente, trazendo à cena a vivacidade e o dinamismo da vivência, dissolve os limites entre passado e presente, atualizando, com muito mais realidade, os sentidos da própria vida, cuja autenticidade é atestada e testemunhada pelo leitor. Para Hamburger (1986, p. 71), esse efeito de atualização só pode ser encontrado no relato em primeira pessoa, pois:

[...] na lembrança pessoal a representação viva coincide com a impressão de então e, sendo reproduzida na memória, coincide por outro lado com o momento da lembrança e da experiência renovada. O significado e a função exclusivamente existencial da recordação (que ao mais pode ser transferida no sentido metafórico a outros processos espirituais, p. ex. do conhecimento) também se torna válido na iluminação do presente histórico.

O efeito de atualização da forma autobiográfica decorre, sobretudo, do fato de uma experiência de vida ser atribuída a um eu, o qual surge, portanto, como constructo da memória pessoal. A configuração do relato pessoal aprofunda o investimento na personagem pela experiência de seus processos da lembrança, cuja temporalidade aporética induz à constituição do eu pela figuração de seus aspectos existenciais de ser. A ênfase do discurso recai, assim, com a dimensão temporal com que se configura a narrativa, no eu que conta a própria vida, cuja tessitura só passa a existir pela combinação entre a dialética da mesmidade e da ipseidade desenvolvida no ato narrativo e as diversas formas pelas quais se manifesta a dinâmica da memória.

Dito de outro modo, os tempos verbais linguísticos perdem sua autonomia em relação ao tempo vivido. Na medida em que o sistema narrativo se articula pela experiência atribuída a um eu, os modos temporais verbais estruturam-se pela dimensão projetada pela ação narrativa. A memória do narrador-personagem constitui-se como um meio de emancipação da temporalidade da diegese. O sistema de referência temporal, então, para o leitor, tem como base de organização a rede conceitual e simbólica que se forma pela imagem da pessoa que narra.

O título do primeiro capítulo, “Na véspera do tempo”, acrescido dos dois parágrafos iniciais, já anuncia ao leitor uma posição no tempo. A configuração narrativa, pela estratégia temporal contida no discurso, indica não apenas que o curso da intriga será regido pelo movimento da consciência da personagem-narradora, a qual, ao cogitar futuros, concebe o hoje como “véspera”, mas, sobretudo, que a

ação narrativa é orientada pela visão prospectiva. Essa se origina da expectativa da personagem gerada pelo desconhecimento do que possa sobrevir e alterar a vida:

Quem sabe mesmo o Avô não chegasse nunca a ser enterrado? Ficaria sobrado em poeira, nuveado, sem aparência. Sobraria a terra escavada com um vazio sempre vago, na inútil espera do adiado cadáver. Mas não, a morte, essa viagem sem viajante, ali estava a dar-nos destino. E eu, seguindo o rio, eu mais minha intransitiva lágrima. (COUTO, 2003, p. 18).

Mariano, perante o inusitado, sugere possibilidades de desvio ao fluxo do tempo que o arrasta em direção à situação-limite. No curso do impiedoso tempo que flui eternamente como o rio, está, inevitavelmente, a morte a “dar-nos destino”. Considerando que “[...] a ideia de um *ser-para-o-fim* se propõe como o existencial que traz a marca de seu próprio fechamento interno [...]”, pois “‘findar’, no sentido de morrer, constitui a totalidade do ser-aí” (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 108, grifo do autor), a morte é o signo que, ao expor a precariedade da condição humana, tornando-se notável como interrupção das possibilidades de poder-ser⁴, enfatiza a necessidade de exploração das capacidades em busca de atestação da própria vida.

Em meio aos pensamentos de Mariano, que cogitam futuros, irrompe a recordação: “Na guerra, eu tivera visões que não queria repetir. Como se essas lembranças viessem de uma parte de mim já morta [...]” (COUTO, 2003, p. 27), fazendo submergir o passado e as marcas monumentais da história. Desse modo, a configuração da narrativa, ao imbricar o presente da experiência e sua decorrente expectativa ao passado lembrado, mais do que localizar o leitor e situá-lo no espaço narrativo, realiza a temporalização do eu que narra.

A significação de que se reveste o discurso narrativo apresenta a pessoa como o insólito lugar de íntima implicação entre futuro, presente e passado. Tal como afirma Ricoeur (2010, v. 3, p. 116), na noção de ser já está contida a articulação do tempo que é intrínseca ao projeto primordial da compreensão do si, de modo que “deixar-se advir a si é o fenômeno originário do por-vir”. Com base na teoria heideggeriana, Ricoeur (2010, v. 3, p. 117-118, grifo do autor) diz que

[...] a passagem do futuro ao passado cessa de constituir uma transição extrínseca, porque o *ter-sido* parece chamado pelo *por-vir* e, em certo sentido, contido nele. Não existe reconhecimento em geral sem reconhecimento da dívida e de responsabilidade. [...] Pode-se então dizer, resumidamente: “Autenticamente por-vir é o ser-aí autenticamente tendo-sido”. Essa abreviação é a do retorno a

⁴ Utilizo a expressão tendo por base as noções desenvolvidas por Ricoeur (2006, p. 105), em *Percurso do reconhecimento*, em que trata da fenomenologia do homem capaz, cujas capacidades decorrem da consciência reflexiva sobre si mesmo, diferença primordial entre o pensamento moderno e o grego, e que está implicada no processo do próprio reconhecimento.

si inerente a toda tomada de responsabilidade. Assim, o tendo-sido procede do porvir.

Ao “advir a si”, portanto, é necessário que se crie o efeito de desmoronamento do tempo, ou seja, apagamento do tempo cronológico para dar lugar à temporalidade própria do sujeito. A emissão da voz a partir do tempo presente reforça a expectativa sobre o porvir, uma vez que, com o efeito da instantaneidade, salienta-se o discurso da experiência. A expectativa sobre o curso da vida, assim, leva à reabertura do passado, cuja ação consiste no porvir da vida, e da narrativa para o leitor. O eu da personagem que narra, portanto, aparece conforme são implicadas as formas temporais no movimento da memória. Nesse sentido, como constata Ricoeur (2010, v. 3, p. 118), a autenticidade da pessoa é atestada pela identidade dinâmica construída pelo regime da própria história relatada.

Entretanto, o desmoronamento do tempo que faz aparecer o eu pela temporalidade própria da experiência pessoal só pode existir em contraste com a realidade que se apresenta como horizonte do sujeito. Essa realidade é estranha ao protagonista recém-chegado à Ilha Luar-do-Chão. A monumentalidade do tempo é expressa por Mariano, entre outras formas, pela oposição ideológica que as figuras do pai Fulano Malta e do Tio Últmio encerram:

Meu pai, por exemplo, tinha a alma à flor da pele. Já fora guerrilheiro, revolucionário, oposto à injustiça colonial. Mesmo internado na Ilha, nos meandros do rio Madzimi, meu velho Fulano Malta transpirava o coração em cada gesto. Já meu Tio Últmio, o mais novo dos três, muito se dava a exibir, alteado e sonoro, pelas ruas da capital. Não frequentara mais a sua ilha natal, ocupado entre os poderes e seus corredores. Nenhum dos irmãos se dava, cada um em individual conformidade. (COUTO, 2003, p. 16).

As referências à história do regime colonial e à decorrente reação anticolonialista, duas formas da ação política da vida coletiva no país, são evocadas no primeiro plano da narrativa pelo viés da história familiar, cuja matéria ressurgue a cada incursão de Mariano ao passado. Como alternativa a essa dicotomia política, há a figura do Tio Abstinência, cujo nome já indica a opção pelo isolamento e o exílio, “ocupado a trançar lembranças” de um “tempo nunca havido” (COUTO, 2003, p. 17). A descrição do pai e dos tios, logo no início do romance, manifesta, mais uma vez, o lugar periférico, agora de ordem cultural, de onde se enuncia o narrador, posição que revela, mais que qualquer outra, a instável e frágil condição do sujeito em relação ao outono percurso do reconhecimento:

Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás, quase violento. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto

à margem, o rabisco divide dois mundos – de um lado, a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, o Tio Abstinência profere:

– *O Homem trança, o rio destrança.*

Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinência e meu pai avançam para os abraços. Voltando-se para mim, meu tio autoriza:

– *Agora, sim, receba os cumprimentos!*

Nada demora mais que as cortesias africanas. Saúdam-se os presentes, os idosos, os chegados. (COUTO, 2003, p. 26, grifo do autor).

O distanciamento da personagem da vida social e cultural da Ilha aproxima sua situação da posição do leitor. O ritual “que divide dois mundos” explicita a Mariano sua condição de estrangeiro, apesar de se tratar da sua terra natal. Nesse caso, o recém-chegado Mariano, do ponto de vista dos habitantes, é o outro. A estranheza que supostamente possa haver na leitura decorrente da falta de pré-compreensão da tradição africana é amenizada pela semelhante condição da personagem que, como narradora, guia o leitor.

O discurso de Mariano, assim, enunciado da instável e plural posição a que Edward Said (2004) denomina “fora do lugar”, apresenta-se como a percepção do sujeito que, desconhecendo os códigos de determinado universo social e cultural, por ter sofrido constantes deslocamentos culturais, por transferências geográficas, movimenta-se de formas distintas da lógica que se orienta pelo alinhamento à determinada cultura ou estabilidade de uma tradição. O sujeito “fora do lugar” é impelido a reinventar-se a cada novo contato. Essa estratégia narrativa elabora a “suspensão dos meus preconceitos”, como afirma Gadamer (1998, p. 13), ao se referir aos afrontamentos culturais que compõem a experiência do leitor, uma vez que a minha visão como leitor, num primeiro contato com a tradição africana, acompanha a percepção da personagem, que age e conta sob semelhante circunstância.

Essa configuração caracteriza a narrativa da personagem, pois o percurso do reconhecimento, no plano da consciência reflexiva do si-mesmo, constitui-se pela elucidação dos signos que, na relação de afecção com o universo que lhe é próprio, compõem a própria vida. A capacidade de narrar-se da personagem, cuja dialética sempre implica a ação do leitor a articular os sentidos para a constituição do eu, é, aqui, assim, intensificada pela condição “fora do lugar”, da qual decorre o estranhamento à tradição local, postura com a qual se identifica o leitor. A parcial e plástica imagem que resulta da descrição da Ilha, no início do romance, evidencia o olhar afetivamente descompromissado de Mariano sobre a sua terra de origem:

Me empoleiro no atrelado do tractor, vou circulando entre caminhos estreitos de areia. Até há pouco a vila tinha apenas uma rua. Chamavam-lhe, por ironia, a Rua do Meio. Agora, outros caminhos de areia solta se abriram, num emaranhado. Mas a vila é ainda demasiado rural, faltam-lhe a geometria dos espaços arrumados. Lá estão os coqueiros, os corvos, as lentas fogueiras que começam a despontar. As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado. Ainda vejo numa parede o letreiro já sujo pelo tempo: “A nossa terra será o túmulo do capitalismo”. (COUTO, 2003, p. 27).

Entretanto, o contato com o outro, que acontece à medida que Mariano é despertado pelas lembranças do passado familiar, gradualmente diminui a distância afetiva da personagem em relação ao que lhe surge. A religação de Mariano com o lugar acontece, primeiramente, pela recordação da convivência com o Avô Dito Mariano, figura central no processo de reconhecimento do sujeito:

Para Dito Mariano, a banheira era uma outra espécie de cama. Se havia que se lavar, ele queria a água bem viva, a correnteza do rio, o despenho da chuva. [...] Olhando-o, assim, tão de fato e gravata, me recordo de sua afável temperança. (COUTO, 2003, p. 42).

Aquele era um tempo sem guerra, sem morte. A terra estava aberta a futuros, como uma folha branca em mão de criança. Vovô Mariano era apenas isso: o pai de meu pai. Homem desamarrado, gostoso de rir, falando e sentindo alto. [...] Ter um avô assim era para mim mais que um parentesco. Era um laço de orgulho nas raízes mais antigas, ainda que fosse uma romanteação das minhas origens mas eu, deslocado que estou dos meus, necessitava dessa ligação como quem carece de um Deus. (COUTO, 2003, p. 43-44).

Embora Mariano recorde, o faz com a consciência do presente. O sentimento de perda pela morte do avô acompanha e matiza a recordação, que é considerada, pelo narrador, como “uma romanteação” necessária ao “deslocado” eu. A memória, aqui, não transpõe as barreiras do tempo sucessivo da vida da personagem, cumprindo apenas a função de efetuação da lembrança com relação aos valores constitutivos do passado. Com esse processo “[...] a ênfase é posta na mesmidade, sem que a característica da identidade pela ipseidade esteja totalmente ausente.” (RICOEUR, 2006, p. 123).

Entretanto, pela rememoração das experiências, o leitor é sugestionado a projetar os acontecimentos futuros da narrativa. Ao lembrar-se da infância com o Avô, Mariano afirma que “O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.” (COUTO, 2003, p. 45). Dessa forma,

cria-se a troca fronteiriça entre as duas perspectivas temporais que movimentam o ato narrativo na constituição do eu: a fala do Avô, embora provinda do quadro estável da lembrança, apresenta-se como elemento gerador de expectativa ao leitor.

Conforme Gilles Deleuze (2010), a memória sob esse signo, denominada memória *voluntária*, que se estende do presente atual a um passado que foi, ou seja, conservando o passado em si tal como era, deixa escapar ao sujeito o que lhe é essencial: “o ser-em-si do passado”. Nesse movimento da memória, o quadro percebido apenas marca uma realidade que pouco aprofunda a reflexão sobre o si-mesmo:

O passado da memória voluntária é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que é agora passado. O que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com os presentes. [...] Dessa maneira, no entanto, a essência do tempo nos escapa, pois se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente e passado, ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo. (DELEUZE, 2010, p. 54).

Esse modo de irrupção do passado, embora não expresse, diretamente, a reflexividade sobre o si-mesmo a ponto de manifestar o “ser em si” projetando-o para além do que já é, engendra o horizonte da personagem, trazendo à cena, por meio de diversos episódios vividos com o outro, a realidade das heranças culturais e toda simbologia que atravessa, pela lembrança, a experiência de Mariano no presente. Pela figura de Juca Sabão, admirado pelo conhecimento da sabedoria local, Mariano relembra importantes ensinamentos adquiridos na Ilha:

Juca Sabão era para mim uma espécie de primeiro professor, para além da minha família. Foi ele que me levou ao rio, me ensinou a nadar, a pescar, me encantou com mil lendas. Como aquela em que, nas noites escuras, as grandes árvores das margens se desenraizam e caminham sobre as águas. Elas se banham como se fossem bichos de guelra. Regressam de madrugada e se reinstalam no devido chão. Juca jurava que era verdade. (COUTO, 2003, p. 61).

Portanto, o conhecimento do passado de Luar-do-Chão chega a Mariano pela figura do outro. Diante dos relatos do pai Fulano Malta, da Avó Dulcineusa, do Padre Nunes, do médico Amílcar e, sobretudo, das cartas do Avô Dito Mariano, o protagonista testemunha os diversos fragmentos de vidas. As histórias pessoais dos habitantes da Ilha erigem-se, assim, como signos do passado, cuja compreensão e articulação são necessárias, no nível da intriga, à perseguição dos objetivos

impostos pelo Avô à Mariano, e no nível discursivo, à elaboração da própria vida para o reconhecimento de si-mesmo.

A memória individual, carregando em si a capacidade de uma visão histórica, constitui-se como um ponto de vista da visão coletiva. O conjunto heterogêneo de seres que atravessam a trajetória de Mariano, ao mesmo tempo em que realizam o desdobramento do tempo pelo aspecto episódico do relato, singularizam a experiência da personagem, cuja ação é mobilizada pela necessidade de reordenação do universo apresentado como seu horizonte.

Nesse sentido, para penetrar no caráter substancial mais íntimo da personagem, não basta reconhecer a sua ação e o seus significados, bem como não basta compreender a memória como estratégia de acesso ao passado. É preciso observar mais que seu conteúdo narrativo que remete à imaginação reprodutora, matéria exaustivamente explorada em diversos campos de conhecimento. São os aspectos da imaginação criadora da memória que se enuncia que trazem ao primeiro plano da narrativa as revelações mais profundas da percepção do homem como ser-no-mundo.

VIVIAN, I. M. R.; VELOSO, M. T. The problem of the character: identities and the being-in-the-world in A river called time, by Mia Couto. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 165-180, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The general goal pursued by this work is to investigate the images of mankind and their ways of narrating themselves as a remedy to the insatiable thirst for identities, whose theme is, in the literary field, a privileged matter for the novelistic genre. The paper consists of a reading proposal of this contemporary novel from character building strategies. The fictional figure is focused here as a phenomenon, which conditioned by the inherent temporality in the narrative setting process, highlights the constitutive nature of the self, allowing the reader to formulate pictures of the man in his full exercise of being. The post-colonial novel of African Literature, A river called time (2002), by Mia Couto, is analyzed from a thematic crossing of character, identity and memory. In this narrative, due to historical, social and cultural conditions, there is an incidence of themes that question, today, more keenly than in other literary fields, the formulation of identities.*

■ **KEYWORDS:** *Character. Identities. Memory. Mia Couto.*

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

Itinerários, Araraquara, n. 42, p.165-180, jan./jun. 2016

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2001.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: M. Fontes, 2003.

BORDINI, M. G. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 135-142, set. 2006.

COUTO, M. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GADAMER, H.-G. **O problema da consciência histórica**. Tradução Anselmo Freitas e Luísa M. Ferreira. Porto: Estratégias Criativas, 1998.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução, organização, nota prévia, anexos e notas Fausto Castilho. São Paulo: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. **Tempo e narrativa**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 3 v.

SAID, E. **Fora de lugar**: memórias. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950. Tradução Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em 13/09/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



A “APRENDIZAGEM DA AGONIA” COMO EXPERIÊNCIA DO MUNDO CONTEMPORÂNEO EM *OS CUS DE JUDAS*

Ana Paula SILVA *

Angelo Adriano Faria de ASSIS**

- **RESUMO:** A “aprendizagem da agonia” iniciada pelo narrador de *Os cus de Judas* na Guerra Colonial é também aprendida pelo ser humano em outras batalhas impostas pela sociedade contemporânea, em que as identidades fixas, calcadas no pertencimento a coletividades promotoras de segurança e conforto, estão sendo estilhaçadas. Assim, a reconfiguração da identidade nacional se desdobra na reconfiguração da identidade individual, na busca agônica por uma resposta à pergunta: “Quem sou eu?”. Nesse sentido, este trabalho se propõe a estudar como é configurada a identidade do narrador-protagonista no romance contemporâneo português *Os cus de Judas*, apoiando-se, especialmente, nas teorizações de Paul Ricoeur acerca da escrita da memória e de Zygmunt Bauman a respeito das condições sociais desta era chamada por ele de “modernidade líquida”, além da apreciação da fortuna crítica do autor e da obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance português contemporâneo. António Lobo Antunes. Memória. Identidade. *Os cus de Judas*.

Como bem nos lembra Maria Alzira Seixo (2002), o tema da Guerra Colonial na obra de António Lobo Antunes deve ser visto como motivação pretextual para a transfiguração da condição humana na escrita. Observamos em seu segundo romance, *Os cus de Judas*, que o tema da guerra aponta para a condição humana na contemporaneidade. Nessa obra, o médico marginalizado pela sociedade portuguesa como retornado da guerra não se identifica mais com as comunidades às quais pertencia, sentindo-se estrangeiro em sua pátria, estranho em sua casa. Ele não consegue estabelecer relações sociais, sejam aquelas interrompidas pela guerra, por

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100. IFTM – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro. Campus Ituiutaba – Núcleo Comum. Ituiutaba – MG – Brasil. 38305-200 – anapaulasilva@iftm.edu.br

** UFV – Universidade Federal de Viçosa. Departamento de História – Programas de Pós-Graduação em Letras, e Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania. Viçosa – MG – Brasil. 36570-900 – angeloassis@ufv.br

exemplo o casamento, seja aquela oportunizada no presente da enunciação, pois o contato com a mulher do bar – a quem dirige a narrativa de que se constitui o romance – não passa de um encontro casual, sem importância, e não se estende por mais de uma noite. Uma vez que as falas da interlocutora limitam-se à função fática e, ainda, são filtradas pela voz do narrador, apenas marcando a presença dela, a escutá-lo, o diálogo torna-se como um monólogo diante do espelho. Nesse diálogo em que se dirige a si mesmo como a um outro, o retornado busca, na narrativa de suas memórias, a identidade. Essa busca revela-nos, para além dos traumas da Guerra Colonial, tanto individuais quanto coletivos, a precariedade das identificações e a fluidez das relações humanas. Assim, identidade outrora basilada nas instituições da família e da nação não basta ao homem contemporâneo.

Para Ricoeur (1991, p. 143), a identidade pessoal articula-se no tempo, e é a partir da dimensão temporal que o filósofo aborda a questão identitária: “Toda a problemática da identidade pessoal vai girar em torno dessa busca de uma invariante relacional, dando-lhe a significação forte de permanência no tempo.” O que poderá explicar essa dialética de sedimentação e inovação é, para o filósofo, a narrativa. Ricoeur vê no hábito a “história” do caráter, uma vez que este se trata da sedimentação daquele. Ele toma a sedimentação como uma “contração”, no sentido de “abreviação”, e assim explica a dimensão narrativa do caráter: “o que a sedimentação contraiu a narração pode tornar a desenvolver” (RICOEUR, 1991, p. 148). Nesse sentido, é pela teoria da narrativa, segundo Ricoeur, que se ultrapassa a distinção simplista entre ipseidade e mesmidade na compreensão da dimensão temporal da identidade.

Ainda nos lembra o filósofo que é pela memória que se identifica o caráter enquanto permanência do si no tempo. Por nos lembrarmos dos hábitos de uma pessoa é que a ela atribuímos determinado caráter. Porém, para nos atribuímos um caráter, seria-nos necessária uma impressão de nós mesmos, como numa observação distanciada. Desse modo, procuramos pela imaginação construir uma imagem desse passado, a qual não será, contudo, a recriação do passado ou da impressão causada, mas apenas uma imagem construída desse passado. Desse modo, as “variações imaginativas” sobre a identidade pessoal suscitam questões acerca da configuração da intriga, que Ricoeur (1991, p. 169) define como “arte da composição que faz mediação entre concordância e discordância”, reunindo elementos discordantes, os aspectos que marcam a diferença (*ipse*) e a mesmidade (*idem*) num todo coerente. Assim, a mediação entre concordância e discordância é o que torna coerente e, portanto, compreensível as alterações observadas nos episódios de uma narrativa.

O romance cuja intriga independe do personagem enquanto caráter prescinde também da narrativa no sentido atribuído ao narrador tradicional por Benjamin (1994a), ou seja, o intercambiar de experiências visando à sabedoria, como num ensaio para a conclusibilidade em nossa vida. A narrativa, então, torna-se

inconclusiva, como a identidade do personagem. Observamos isso nos romances pós-modernos quando se diz deles que não possuem enredo ou este é fragmentado e insuficiente para garantir que a obra tenha um fim conclusivo.

A perda da identidade, entretanto, é recolocada por Ricoeur (1991, p. 178) como perda da mesmidade, pois o caráter fora designado como suporte do “mesmo” no tempo. Tem-se, portanto, a identidade enquanto ipseidade apenas, desprovida da mesmidade. Essa identidade *ipse*, sem o suporte no tempo, torna “corporal e terrestre” a condição humana. Tomando a corporeidade como mediação entre si e o mundo, o homem tem sua existência ancorada na ação; também na ficção, a ação é imitada segundo essa “condição corporal e terrestre”. Desse modo, para narrar nossa própria vida, seria necessário que tivéssemos a memória de nosso nascimento e o conhecimento de nossa morte. Como isso não é possível, Ricoeur questiona a unidade narrativa de uma vida, considerando que o autor não pode coincidir com aquele que experiencia essa vida, e busca na ficção a resposta. Para o filósofo, buscamos na ficção o auxílio para dar sentido à vida, pois, ainda que não sejamos autores dela, podemos dar-lhe sentido, como se numa tarefa de “coautoria”. Associando experiência e fabulação, Ricoeur (1991, p. 192) explica como a literatura contribui para essa construção de sentido da narrativa de uma vida:

Desse modo, é com a ajuda dos começos narrativos com os quais a leitura nos tem familiarizado que, forçando de algum modo o traço, estabilizamos os começos reais que constituem as iniciativas – no sentido forte do termo – que utilizamos. E nós temos também a experiência, que se pode dizer inexata, do que quer dizer terminar um curso de ação, uma parte da vida. A literatura nos ajuda de algum modo a fixar o contorno desses fins provisórios. Quanto à morte, as narrativas que a literatura faz sobre ela não têm a virtude de embotar o espinho da angústia diante do nada desconhecido, dando-lhe imaginariamente o contorno desta ou daquela morte, exemplar a um título ou a outro? Assim a ficção pode concorrer para a aprendizagem do morrer.

A literatura, a despeito dessa aprendizagem, não pode nos oferecer qualquer fim à narrativa de nossa vida. Ainda, para Ricoeur (1991, p. 192), a narrativa literária é retrospectiva, e por isso “[...] só pode ensinar uma meditação sobre a parte passada de nossa vida.” No entanto, o filósofo reorienta o sentido da assertiva lembrando-nos de que a narração é o “quase-passado da voz narrativa” e, por isso, aos olhos do narrador é que os fatos pertencem ao passado. Para os personagens a história narrada inclui projetos e esperas, o que os remete ao futuro. Assim Ricoeur (1991, p. 193) pode chegar à resposta que buscava na ficção literária sobre a “unidade narrativa da vida”: “Num certo sentido, ela [narrativa] narra apenas a preocupação. Razão pela qual não há absurdo em falar da unidade narrativa de uma

vida, sob o signo de narrativas que ensinam a articular narrativamente retrospecto e prospecção.”

Essa resposta, contudo, se satisfaz à questão da unidade narrativa da vida, não satisfaz à questão identitária: “Quem sou eu?”. Não lhe ocorre, portanto, o fio de continuidade no tempo que Ricoeur denomina mesmidade. Não nos asseguramos de nossa identidade no tempo, ao contrário, rompemos os elos da continuidade e as identificações tornaram-se fragmentárias. Somos capazes de assumir inúmeras identidades, acordadas em contextos diversos, porém dificilmente as conservamos. Tornou-se mais fácil a versatilidade do que a continuidade, esta que embasa a confiança, a segurança. Associada à “modernidade líquida”, termo usado por Bauman (2005), à ideia de descentralização, conforme as de Stuart Hall (2005) e ao conceito de “comunidade imaginada” elaborado por Benedict Anderson (2008), a identidade não pode ser definida hoje em termos limitantes ou finitos.

Nesse sentido, Bauman (2005, p. 18) aponta que

[...] nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de ideias e princípios”, sejam genuínas ou supostas, bem integradas ou efêmeras, de modo que a maioria tem problemas em resolver [...] a questão da *la mêmète* (a consciência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo). Poucos de nós, se é que alguém, são expostos a apenas uma “comunidade de ideias e princípios” de cada vez, de modo que a maioria tem problemas semelhantes com a questão da *l'ipseidade* (a coerência daquilo que nos distingue como pessoas, o que quer que seja).

Dada essa fragmentação, nem sempre conseguimos estabelecer a coerência em nossas existências. Fica comprometido então o reconhecimento de si enquanto o mesmo no tempo. Também não conseguimos, muitas vezes, apontar para nossas próprias escolhas, distinguindo-as dentre tantas a que somos induzidos a assumir pela participação em grupos até mesmo de visões contrárias entre si. São sobrepostas às referências familiares não uma, mas várias e muitas ao mesmo tempo, sejam as do estado, da escola, dos grupos religiosos, aos quais nos ligam a própria família; sejam aquelas dos grupos a que nos juntamos na vida adulta, como os profissionais, artísticos, entre outros. Esse complexo de referências acaba por se tornar um labirinto, onde, perdidos entre escolhas muitas vezes contraditórias e que nos cegam, tentamos construir nossa identidade.

Desse modo, retomando o conceito de hibridização, Bauman problematiza o significado de identidade. Para o sociólogo: “A imagem de uma ‘cultura híbrida’ é um verniz ideológico sobre a *extraterritorialidade* atingida ou declarada.” (BAUMAN, 2009, p. 42, grifo do autor). As identidades que, segundo o conceito de hibridização seriam formadas a partir da incorporação das diferenças constam hoje,

para Bauman, na autonomia, na liberdade de viajar pelo mundo sem demarcações territoriais, recusando ao que se possa tornar doméstico. Com essa nova perspectiva de si no mundo, tem-se a dificuldade de estabelecer a coerência na identidade significada a partir da mesmidade e da ipseidade. Para Bauman (2009, p. 43, grifo do autor):

Os devotos do significado ortodoxo de “identidade” ficariam desconcertados com essa ideia. Uma identidade heterogênea – e efêmera, volátil, incoerente, eminentemente mutável? As pessoas familiarizadas com os clássicos modernos da identidade, como os de Sartre e Ricoeur, se sentiriam inclinadas a ver essa noção como uma contradição em termos. Para Sartre, a identidade é um projeto de toda uma vida; para Ricoeur, é uma combinação de *l’ipséité* que presume *coerência e consistência* com *la memête*, significando continuidade: precisamente as duas qualidades que a ideia de “identidade híbrida” enfaticamente rejeita. Mas deve-se observar que o significado ortodoxo foi feito sob medida para o Estado-nação e o processo de construção nacional. Do mesmo modo, a autodefinição das “classes instruídas” e o papel social que então desempenhavam ou reivindicavam agora estão quase abandonados.

Na narrativa pós-moderna observamos, com Paul Ricoeur (1997), a tentativa do homem de estabelecer essa conclusão e sua impossibilidade. Apesar da consciência de que é impossível a conclusibilidade nas condições da vida líquida, o narrador pós-moderno procura, na sua escritura fragmentada, tornar coerente a existência humana, ainda que a busca pela conclusibilidade seja vã. Assim a narrativa pós-moderna deixa em segundo plano o enredo, a linearidade e todos aqueles elementos que contribuem para traçar o caminho do final conclusivo da narrativa, mas procura, nessa fragmentação, proporcionar a construção da coerência pelo leitor. Por isso, interpretamos a questão identitária como uma “questão muda”, nas palavras de Paul Ricoeur (1997). E essa mudez não pode ser confundida com nulidade, mas com a preponderância da ipseidade sobre a mesmidade. Tomada a identidade como uma busca e não um contorno já alcançado de si-mesmo, bem como uma tentativa de estabelecer a coerência e não a coerência propriamente alcançada, julgamos que as considerações de Bauman e Ricoeur completam-se, apesar das considerações feitas pelo primeiro na última citação acerca das teorias do segundo.

Bauman (1998), em diálogo com Freud, coloca em sua obra o que considera como o mal-estar da pós-modernidade. Para o pensador contemporâneo, esse mal-estar se refere ao paradoxo do excesso de liberdade que se tem hoje face à perda dela quando outrora fora trocada pela segurança garantida pela civilização. Enquanto para o mal-estar da civilização, as liberdades eram tolhidas em prol da civilização, no caso do mal-estar da modernidade, para a preservação da liberdade, perdem-se as seguranças que os grupos e, ou, relacionamentos estáveis possam

garantir. Essa questão pode ser vista em consonância com a questão temporal e, em especial, com a experiência do tempo pelo homem. Essa experiência do paradoxo da liberdade e da segurança individuais, caracterizada por Bauman em diversos aspectos, como na vida afetiva ou nos relacionamentos profissionais, por exemplo, tem na teoria de Ricoeur sobre a configuração da identidade uma referência para que se possa analisá-la.

Para Bauman (2005, p. 16-17), busca de identidade se trata da “tarefa intimidadora de ‘alcançar o impossível’”, e segundo ele, “[...] essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem ser realizadas no ‘tempo real’, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude [...]” A noção de infinitude, já apontada em outro século por Agostinho como questão angustiante para o ser humano, torna mais difícil a tarefa de construção da identidade. Tanto é difícil a busca da identidade enquanto espelho de si próprio como é difícil assumir tais identidades por períodos prolongados.

A partir da noção de busca, recorremos às teorias de Ricoeur sobre a construção da memória. Segundo o filósofo, a imaginação de que a rememoração lança mão para a construção da imagem da lembrança é ostensiva. Recorremos ainda a Ricoeur para compreender melhor a metáfora do espelho, pois a imaginação, em sua filosofia, teria por função “por debaixo dos olhos” aquilo de que não temos a visão direta. O espelho, portanto, coloca-nos diante dos olhos a imagem de nós próprios. Cabe-nos a imaginação, porém, ostensiva, como a da aprendizagem construída e não aquela de que se constitui a memorização de imagens pré-fixadas.

O espelho é recorrente no romance *Os cus de Judas*, tanto espelhos propriamente ou superfícies que refletem imagens como um espelho – por exemplo os azulejos do banheiro, que destacamos na cena em que simula um diálogo com Sofia – ou, ainda, o mar, que convida à reflexão, à interioridade. Na obra de Lobo Antunes, a imaginação ostensiva é levada mais adiante e põe debaixo dos nossos olhos não só o passado de quem rememora, mas a condição do ser humano nessa busca. Considerando que a identidade narrativa é a maneira pela qual o tempo se torna humano, é também pela narrativa que se dá essa busca, a qual, como já nos apontou Bauman (2005), só é possível na infinitude, na plenitude do tempo. Isso nos mostra também o conceito ricoeriano de identidade narrativa: “Só a narrativa é capaz de configurar a experiência humana do tempo. É na narrativa que se pode reconhecer a identidade de um indivíduo ao longo de sua vida.” (RICOEUR, 1997, p. 424). Podemos então considerar a escrita antuniana em *Os cus de Judas* como a busca de si. Essa busca constitui-se numa “aprendizagem da agonia”, a agonia de uma busca na infinitude do tempo. A aprendizagem da escrita, como a do abecedário que aprendemos para escrever, também é o que proporciona ao narrador escrever a si próprio.

Também é preciso destacar a necessidade de reaprender a narrar nesse mundo em que as experiências estão em queda (cf. BENJAMIN, 1994b). A pontuação conota

o fluxo de uma consciência que não se articula, como a narrativa tradicional, pela linearidade temporal ou espacial, mas pelo fluxo da rememoração. Entrecruzam-se na narrativa da memória passado e presente, África e Portugal. A viagem contada, ao contrário do canto épico, denota não a aprendizagem da vida, mas a da agonia. Na viagem empreendida no tempo, entre passado e presente, e no espaço, entre África e Portugal, em vez de sabedoria ou acúmulo de experiência, o personagem traz na bagagem a agonia, denotando a substituição da experiência de vida pela experiência da morte, da incapacidade de amar, da impotência perante a injustiça, do horror e do medo em vez da coragem e da descoberta.

É por meio da narrativa que o narrador busca construir sua identidade; então, o relato feito à mulher no bar torna-se uma reflexão proporcionada pela palavra. E pela composição, a palavra literária torna-se espelho da condição humana. Numa biografia tornada ficção, António Lobo Antunes dá-nos nessa narrativa de suas memórias a dimensão da aprendizagem não só do médico do exército português na Guerra Colonial, ficcionalizado, mas da aprendizagem da agonia do homem no mundo da modernidade líquida, conforme denominação de Bauman para as condições sociais contemporâneas.

A presença da morte é notada em *Os cus de Judas* desde o início do romance. No primeiro capítulo, na despedida dos jovens portugueses que seguem de navio para a África a fim de lutar na Guerra Colonial, a multidão que acena é comparada à do quadro por meio do qual Lobo Antunes (2007, p. 14) alude à Revolução Francesa, “[...] que representa o povo em uivos de júbilo ateu em torno de uma guilhotina libertária.” Porém, a multidão portuguesa, apesar de “agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina”, “vinha ali assistir, impotente, à sua própria morte” e não a daqueles que a subjugavam pelo poder absoluto da ditadura, aos quais, aliás, agradecia a oportunidade de uma “metamorfose” de seus jovens (ANTUNES, 2007, p. 14). A morte dos desconhecidos, das tropas anónimas garantiria a imortalidade da coletividade por meio da nação pela qual eles morreriam nos campos de batalha. Segundo Bauman (2008, p. 46, grifo do autor): “A morte do herói nacional podia ser uma perda pessoal, uma tragédia, mas o sacrifício era amplamente recompensado, ainda que não pela salvação da *alma* imortal de quem morria, mas pela imortalidade corpórea da nação.” No romance de Lobo Antunes, o patriotismo reúne pela memória da nação os jovens que embarcam para a morte na guerra e aqueles patriotas que ainda veem na morte dos combatentes não uma perda humana, mas a imortalidade coletiva. O navio segue então para a África, numa viagem de aprendizagem, porém não da vida, mas da agonia.

A morte na guerra, nos “cus de Judas”, seria muito diversa daquela imaginada quando criança: uma partida com a mesma graciosidade com que rodopiava em espirais o professor de patinação (cf. ANTUNES, 2007, p. 11). Na sua imaginação infantil, a cena completava-se com árvores que se fechariam atrás de si, entrelaçando sombras. Sabe o narrador, entretanto, que a morte é concebida nos nossos tempos

como um “naufrágio” em medicamentos e orações, destituída de mistério. Portanto, essa imagem mística não corresponderá à concepção de morte de que o narrador tem memória, isto é, aquela comum em nosso tempo, em meio às tentativas de evitá-la por meio da medicina, dos chás ou de garantir a vida eterna da alma.

Para Bauman (2008, p. 46): “Todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte.” O sociólogo destaca, dentre diversas maneiras de suportar a consciência da morte em culturas diversas, a negação da ideia de morte como fim, ela seria apenas uma passagem de um mundo a outro. Aquele que morre não tem o seu fim decretado, apenas conclui uma etapa. Assim, a morte escolhida pelo narrador quando criança é um desaparecimento místico, embora sua memória já aponte para a imagem da morte em meio às tentativas de evitar que ela se efetive. A imaginação do menino dá sentido à morte como a conclusão de um ato teatral, porém nega o seu caráter de fim, visto que esse ela é concebida como uma partida. Também a religião católica, referida na citação das orações ao Divino Espírito Santo, concebe a morte como a passagem de um mundo para outro, ou seja, da realidade carnal terrena para a realidade espiritual dos céus.

Desse modo, na memória coletiva, a morte na guerra tem ainda outro significado, o qual tomamos das teorizações de Bauman (2008, p. 47): “[...] o sacrifício de uma vida pessoal pela sobrevivência da nação não é apenas uma maneira de sobreviver à morte, mas também a condição de um universo para o qual a existência póstuma pode ser transplantada, e no qual ela pode florescer e se sentir segura [...]” Portanto, pode-se dotar a morte de um significado mais digno do que o fim de uma vida pessoal: a garantia da imortalidade na continuidade da nação.

Na Guerra Colonial, nas Terras do Fim do Mundo, a certeza da própria morte atemoriza o jovem médico:

[...] descíamos do Luso para as Terras do Fim do Mundo, em coluna, por picadas de areia, Lacusse, Luanguinga, as companhias independentes que protegiam a construção da estrada, o deserto uniforme e feio do Leste, quimbos cercados de arame farpado em torno dos pré-fabricados dos quartéis, o silêncio de cemitério dos refeitórios, casernas de zinco a apodrecer devagar, descíamos para as Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilômetros de Luanda, Janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia, sentado na cabina da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia. (ANTUNES, 2007, p. 36).

A morte torna-se mais próxima, real, em oposição àquela imaginada pelo narrador quando criança, e o místico desaparecimento sonhado pelo menino ainda inocente dá lugar à certeza da morte como fim. Nesse tempo de proximidade da morte, paradoxalmente, o tempo é marcado pelo cigarro que se torna infinito nas

Terras do Fim do Mundo, tornando infinitamente estendido o presente, tempo da “dolorosa aprendizagem da agonia”.

Notamos que, para além da morte na guerra, há a morte como metáfora de fim. Fim nos relacionamentos amorosos, nas amizades, nas relações de emprego. Todas as relações são fugazes, com fim antevisto. A iminência do fim é constante e se destaca na vida líquida, segundo as teorizações de Bauman. Para o sociólogo: “A morte foi incorporada ao fluxo da vida.” (BAUMAN, 2008, p. 64). Tornando-se parte integrante da vida, embora ela não se mostre como metáfora de um fim definitivo, trata-se de fins de episódios, os quais se sucederão. Ao fim de um relacionamento, sucederá outro, ao fim de uma amizade, outra, à demissão de um emprego, a admissão em outro, enfim, nenhum término é conclusivo, mas parte integrante de uma sucessão de episódios, nem sempre facilmente conectados.

Nesse mundo líquido-moderno, é preciso, então, acostumar-se ao fim, aprender a esperar o fim. Porém, apesar de essa morte ser diária, sempre nos angustia o fim. Por isso, não é possível ao narrador, apesar do convívio cotidiano com a morte – seja na guerra, seja no retorno à pátria pela morte social – esperar a morte – inclusive as mortes metafóricas – sem o sentimento da agonia. A separação é descrita por ele em meio à invenção de uma ternura a fim de, desesperadamente, evitar esse fim, já antevisto: “[...] inventando uma desesperada ternura em que se adivinhava a angústia da separação próxima.” (ANTUNES, 2007, p. 70). A separação, paradoxalmente, reúne o alívio e o remorso:

Separámo-nos, sabe como é, numa paz feita de alívio e de remorso, e despedimo-nos no elevador como dois estranhos, trocando um último beijo em que morava ainda um resto indigerido de desespero. Não sei se consigo aconteceu assim, se por acaso conheceu a agonia dos fins-de-semana clandestinos em estalagens à beira-mar, numa desordem de ondas cor de chumbo esmagadas contra o cimento lascado da varanda e as dunas a tocarem o céu baixo de nuvens idêntico a um tecto de estuque esfarrapado, se abraçou um corpo que ao mesmo tempo se ama e se não ama na pressa ansiosa com que os macacos pequenos se dependuram dos pêlos indiferentes da mãe, se jurou sem grande convicção promessas precipitadas, mais decorrentes do pânico da sua angústia do que de uma ternura generosa e verdadeira. Durante um ano, percebe, tropecei de casa em casa e de mulher em mulher num frenesim de criança cega a tactear atrás do braço que lhe foge, e acordei muitas vezes, sozinho, em quartos de hotel impessoais como expressões de psicanalistas, unido por um telefone sem números à amabilidade vagamente desconfiada da recepção, a quem a minha bagagem exígua intrigava. (ANTUNES, 2007, p. 108).

No entanto, o médico não mais se ilude com a possibilidade evitar essas “mortes” e admite à sua interlocutora: “já vivemos o suficiente para correr o risco

de nos apaixonarmos” (ANTUNES, 2007, p. 136). Tanto ele quanto a mulher já não conseguem assumir uma relação estável. Os relacionamentos longos, casamentos, empregos estáveis tornaram-se obsoletos, nossas amizades podem ser instantâneas e fugazes ao sabor da atividade a que nos dedicamos no momento, ou, mais recentemente, enquanto estivermos conectados à Internet. Isso proporciona a banalização do fim, de modo de que nos acostumemos com ele, com a ausência que se seguirá. Contudo, a essa ausência segue um substituto para nossa atenção, para nosso afeto, e assim não temos tempo de viver a experiência do fim. Falta-nos, portanto, o tempo de luto, período necessário para superação da perda (cf. RICOEUR, 2007).

No cotidiano líquido-moderno, é preciso ter a habilidade para se livrar do que se tornou indesejável ou obsoleto:

A vida líquido-moderna é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria unimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes. Entre as artes da vida líquido-moderna e as habilidades necessárias pra praticá-las, livrar-se das coisas tem prioridade sobre adquiri-las. (BAUMAN, 2009, p. 8).

No romance *Os cus de Judas*, essa habilidade é ironizada na canção de Paul Simon, quando o narrador se lembra da separação de sua ex-mulher, cujos “grandes olhos graves” parecem enxotá-lo “para o canto de sombras das inutilidades esquecidas” (ANTUNES, 2007, p. 54). Citamos a primeira estrofe dessa canção:

The problem is all inside your head
She said to me
The answer is easy if you
Take it logically
I'd like to help you in your struggle
To be free
There must be fifty ways
To leave your lover¹ (ANTUNES, 2007, p. 52).

Na música, o término do relacionamento é dado como fácil, pois são muitas as maneiras que existem de se fazer isso, sem dor. O fim de um relacionamento é apresentado como porta para a liberdade. O que o narrador trata como uma expulsão para o canto das inutilidades é, ironicamente, dado como liberdade por

¹ Apresentamos em nota uma tradução da música composta por Paul Simon (2012) que é citada por Lobo Antunes, “50 ways to leave your lover” (50 maneiras de deixar sua amante): “O problema todo está dentro da sua cabeça, ela me disse/ A resposta é fácil se você tomá-la logicamente/ Eu gostaria de ajudá-lo no seu esforço em ficar livre/ Deve haver 50 maneiras de deixar a sua amante”.

aquele que se propuser a deixar sua amante. Destacamos, ainda, nesta música, a imagem que nos remete ao professor preto no ringue de patinação nas primeiras páginas do romance de Lobo Antunes: o deslizar para trás. Também aqui, essa imagem nos remete à fluidez do mundo líquido-moderno e à continuidade garantida pelos sucessivos retornos, reinícios. Para se enfrentar o “fim”, deve-se voltar para trás e retomar outro caminho, reiniciar; não há motivo para se lamentar. Conforme Bauman (2004, p. 11), as habilidades adquiridas para lidar tranquilamente com o fim repercutem no desaprendizado do amor: “É tentador afirmar que o efeito dessa aparente ‘aquisição de habilidades’ tende a ser, como no caso de Don Giovanni, o desaprendizado do amor – uma ‘exercitada incapacidade’ para amar.”

Portanto, o homem deste mundo líquido-moderno acumula destruições. O consumismo, característica apontada por Bauman nessa sociedade, provoca a “destruição” daquilo que se conquista, como se, uma vez consumido, o sentimento acabasse. Tornamo-nos então capazes de destruir continuamente, capacidade que torna necessária, segundo o narrador, para “[...] defender-nos de nós mesmos, a ser capazes de continuar a destruir.” (ANTUNES, 2007, p. 72). Essa postura de defesa só é possível, contudo, sob o efeito do álcool, que faz a existência recobrar pouco a pouco a tonalidade agradável e, desse modo, possibilita que se aprecie a si mesmo: “Mas aqui está o cognac: ao segundo gole, vai ver, a ansiedade principia a mudar de rumo, a existência recobra a pouco e pouco uma tonalidade agradável, recomeçamos lentamente a apreciar-nos [...]”. (ANTUNES, 2007, p. 72). É, pois, a lucidez que não permite o abandono de si aos sentimentos, mas, ao contrário, a destruição de qualquer possibilidade de laços afetivos que sejam duradouros e que, portanto, exijam o compromisso, a lealdade, enfim, a permanência no tempo.

Em referência a essa dificuldade de permanência no tempo, temos o lixo, apontado por Bauman (2009, p. 17) como o principal produto da sociedade líquido-moderna: “Entre as indústrias da sociedade de consumo, a produção de lixo é a mais sólida e imune a crises. Isso faz da remoção de lixo um dos principais desafios que a vida líquida precisa enfrentar e resolver. O outro é a ameaça de ser jogado no lixo.” A ameaça de ser jogado no lixo faz ainda aumentar a “insatisfação do eu consigo mesmo” (BAUMAN, 2009, p. 19, grifo do autor), a fim de se evitar ser jogado na pilha de lixo. Em *Os cus de Judas*, o narrador observa essa abundância de lixo:

Vivo num mundo morto, sem cheiros, de poeira e de pedra, onde o enfermeiro da policlínica do primeiro andar passeia, de bata, a barba surpreendida de fauno, buscando ao seu redor, em vão, relvas fofas de margem. Vivo num mundo de poeira, de pedra e de lixo, principalmente de lixo, lixo das obras, lixo das barracas clandestinas, lixo de papéis que virevolteiam e se perseguem, ao longo dos tapumes, sarjetas fora, soprados por um hálito que não há, lixo de ciganos

vestidos de preto, instalados nos desníveis da terra, numa espera imemorial de apóstolos sabidos. (ANTUNES, 2007, p. 180).

Apesar do temor de ser lançado à pilha de lixo, o homem não consegue fixar-se, assumir compromissos que o liguem a uma referência, a um espaço que se torne doméstico. No mundo líquido-moderno, a satisfação de um desejo basta em si mesma, pois a continuidade torna-se já enfadonha. O espaço doméstico limita a liberdade, tão cara nas condições da pós-modernidade. A falta de liberdade da civilização corresponde a falta de segurança da pós-modernidade. Portanto, a liberdade que a vida líquida nos garante tem por contrapartida a solidão, conforme atesta o narrador de *Os cus de Judas*: “A vida contra a corrente possui também, no entanto, as suas desvantagens: os amigos afastaram-se a pouco e pouco de mim, incomodados como o que consideravam uma ligeireza de sentimentos vizinha da vagabundagem libertina.” (ANTUNES, 2007, p. 126). Os grupos sociais garantiam a segurança, como o aconchego familiar ou a confiança dos amigos, já a necessidade de liberdade tem por consequência o abandono e, portanto, a solidão.

Nessas condições, em que se convive com a morte diariamente, como metáfora de fim na precariedade das identificações e fluidez dos relacionamentos, o homem vivencia, como na guerra, a “dolorosa aprendizagem da agonia”, pois é constante a iminência da morte. A espera da morte constitui-se no cotidiano como espera do fim iminente nas relações afetivas. Essa falta de capacidade de uma “ternura verdadeira”, como refere o personagem, confere à vida um caráter de morte metafórica. Desse modo, embora tenha sido iniciada na guerra, a era líquido-moderna também proporciona essa aprendizagem ao tornar cotidiana a morte.

E, desse modo, uma vez que a morte já fora inserida no fluxo da vida e o medo dela está ausente ou apenas recuado, segundo Bauman (2008), a vida perdeu a coesão, o sentido de início e fim. Daí a constante busca de progresso, visto ter-se perdido também o sentido da vida, da quietude, numa sede constante do que seja novo.

A aprendizagem da agonia implica, então, o consumo, a quantidade de relacionamentos descartáveis, cujo objetivo se finda na conquista e na satisfação imediata, dispensando-se a progressividade dos sentimentos, livrando-se dos desafios e dificuldades do comprometimento. A busca da coesão da vida torna-se então agônica, numa tentativa de se estabelecer, pela configuração narrativa da identidade, a coerência que nos possibilitaria o reconhecimento de uma identidade pessoal, de um si mesmo. Na narrativa romanesca de *Os cus de Judas*, que mimetiza o caminho errante do personagem, em contraposição ao destino predeterminado do herói épico, configura-se não só a identidade inconclusa de um personagem, mas a aprendizagem da busca agônica pela conclusibilidade num mundo já não mais orquestrado por deuses que nos poderiam prover de fados devidamente configurados segundo os desígnios do Olimpo.

SILVA, A. P.; ASSIS, A. A. F. “The learning of agony” as an experience of the contemporary world in *Os cus de Judas*. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 181-194, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The “agony learning” triggered by the narrator of Os cus de Judas during the war is also learned by the human being in other battles imposed by the contemporary society, in which the fixed identities, based on the belonging to promoting groups of safety and comfort, have been shattered. Thus, the reconfiguration of the national identity works on restructuring the individual identity in the anguishing search for configuring an answer to the question: “Who am I?”. Is this sense, this paper proposes an study of the configuration of the author/protagonist’s identity in the contemporary Portuguese novel Os cus de Judas. Supporting the arguments are the theoretical works of Paul Ricoeur about memory writing and Zygmunt Bauman on the social conditions of this age called by him “liquid modernity”, in addition to the appreciation of the criticism on the author and his work.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary Portuguese novel. António Lobo Antunes. Memory. Identity. Os cus de Judas.*

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

ANTUNES, A. L. A. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

_____. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Medo líquido**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

_____. **Vida líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 197-221. (Obras Escolhidas; 1).

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 115-119. (Obras Escolhidas; 1).

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

RICOEUR, P. **O si mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. tomo 3.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SEIXO, M. A. **Os romances de António Lobo Antunes**: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

SIMON, P. **50 maneiras de deixar sua amante**. Título original: 50 ways to leave your lover. Disponível em: <<https://m.letras.mus.br/paul-simon/207857/traducao.html>>. Acesso em: 11 abr. 2012.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 22/12/2015



“GEORGE”: A ERRÂNCIA EM BUSCA DA LIBERDADE

Renata Quintella de OLIVEIRA*

■ **RESUMO:** Esse trabalho propõe fazer uma breve análise do conto “George”, da ficcionista portuguesa contemporânea Maria Judite de Carvalho. Esse texto está inserido no último livro publicado em vida pela escritora: *Seta despedida* (1995). Pretendemos focalizar uma questão que parece fundamental nesse conto: a identidade, que constitui-se, aqui, fragmentada, descentrada, verdadeira “celebração móvel”, como afirma Stuart Hall, ao abordar a identidade do sujeito pós-moderno. A partir desse tema central, surgem outros, igualmente importantes na análise e compreensão do conto citado, como a dissolução de posições cristalizadas atribuídas aos gêneros (George, termo ambíguo, aparentemente masculino, constitui o nome de uma personagem feminina que protagoniza o conto), a trajetória da personagem, que emblematiza a sociedade do simulacro e caracteriza-se pela constante deriva, e fuga interminável de um sujeito que erra pelo mundo e pelo interior de si mesmo.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Ficção portuguesa contemporânea. Identidade. *Seta despedida*. Maria Judite de Carvalho.

Considerações iniciais

Maria Judite de Carvalho inicia sua carreira literária com a publicação de *Tanta gente, Mariana* (1959) e a encerra com a publicação da coletânea de contos de que estamos tratando neste trabalho: *Seta despedida* (1995). Porém, outras duas obras da escritora foram publicadas após sua morte, em 1998: *A flor que havia na água parada* (uma coletânea de poemas) e *Havemos de rir?* (uma peça teatral).

É comum afirmar que Maria Judite de Carvalho foi e ainda é uma escritora quase ou praticamente desconhecida do público. Entretanto, paradoxalmente, a escritora obteve considerável sucesso na crítica, recebendo diversos prêmios por vários de seus escritos. Dentre as obras premiadas, encontram-se: *As palavras poupadas* (1961), Prêmio Camilo Castelo Branco, da S.P.A.; *Este tempo* (1991), Prêmio da Crônica A.P.E.; *Seta despedida* (1995), Prêmio da Associação

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – renataquintella@bol.com.br

Internacional de Críticos Literários, Prêmio Pen-Clube, Prêmio Revista *Máxima*, Prêmio da A.P.E.; Prêmio Vergílio Ferreira, atribuído ao conjunto da sua obra.

A obra de Maria Judite de Carvalho é constituída basicamente por novelas, contos e crônicas, ocorrendo frequentemente uma interpenetração entre esses gêneros, sendo difícil, desta forma, sua delimitação. Em sua obra encontramos textos que possuem características simultaneamente de crônica e conto, por exemplo. A escritora publicou uma infinidade de crônicas em jornais e revistas, tendo sido algumas delas reunidas e publicadas em livros, mas a grande maioria ainda não foi recolhida. A crônica foi, portanto, o gênero predileto de Maria Judite de Carvalho. Foi com a crônica que a escritora iniciou sua carreira e a influência deste gênero nas suas outras formas de ficção é bem evidente, como se pode notar em *Seta despedida*.

A preferência por essa forma breve alia-se perfeitamente à temática que permeia a obra da escritora. É um lugar comum, em sua ficção, a temática da consciência da efemeridade da vida, o mistério da passagem do tempo, a vida como antecipação da morte. Outro tema central na obra de Maria Judite de Carvalho é a solidão. Segundo Esteves (1999, p. 2), este tema, presente em toda a obra da escritora, pode ser detectado de diferentes maneiras, correlacionadas às vivências das personagens, tais como:

[...] a casa onde se mora (muitas vezes em quartos alugados ou casas sub-alugadas já mobiladas), é a paisagem urbana, é o ar irrespirável, é o corpo/invólucro no qual o coração não metaforiza os sentimentos, mas onde é apenas um órgão fisiológico que se cansa com o decorrer dos anos.

Ainda segundo Esteves (1999), o foco do texto de Maria Judite de Carvalho é sempre o mundo interior. A ficção juditeana tem um forte caráter intimista. Há narrativas em primeira e terceira pessoas, mas neste último caso há a interrupção constante do monólogo interior.

O crítico afirma ainda que a escrita de Maria Judite de Carvalho possui uma aparente simplicidade. Porém, tal simplicidade traduz-se como perturbadora. A linguagem econômica, sugestiva, marcada por extrema contenção, metaforizando “gritos abafados” e “lágrimas represas”, mostra, de forma lúcida, uma visão do ser humano “sem qualquer laivo de paixão”. Através dessa linguagem “simples” e contida, a escrita de Maria Judite de Carvalho consegue desvelar a inquietação íntima por que passa o homem do século XX, tendo que viver em uma sociedade que tem a tendência a apagar sua existência como sujeito.

Os contos de *Seta despedida* são, segundo Esteves (1999, p. 5), “[...] simples incidentes do quotidiano, com significado humano, que suporta o desenrolar da ação, muito próximos do registro da crônica.” Nesses textos, os personagens enfrentam frequentemente situações sem saída, mergulhadas muitas vezes em

profunda alienação, de forma quase mórbida. Diante da impossibilidade de reversão do quadro em que se encontram, as personagens vivenciam uma existência desencantada, resignada e ataráxica. Essa impossibilidade de recomeço leva os personagens a experienciarem uma espécie de “morte em vida”, buscando por vezes alguma espécie de fuga real ou imaginada, seja através do suicídio, seja através da própria imaginação ou do sonho.

Porém, na visão de Esteves, a sobrevivência da escrita de Maria Judite de Carvalho não se revela “apocalíptica”, mas representa, em certa medida, uma visão de esperança. Apesar de os personagens vivenciarem melancolicamente a impossibilidade de vencer o tempo e o destino inexorável, a própria obra de Maria Judite de Carvalho o consegue: existindo como escritura, a obra vence o próprio tempo, ludibriando o destino e a própria morte, insistindo em permanecer viva. A obra surge, desta forma, como o grito que permanecia apenas murmúrio. Desta forma há, segundo Esteves (1999), o entrever de uma alegria.

“George” e a questão da(s) identidade(s)

Ao iniciarmos a leitura do conto “George” percebemos, logo nas primeiras linhas, um elemento que causa estranhamento: a descrição dos vestidos daquelas que, a princípio, seriam duas personagens: “Trazem ambas vestidos claros, amplos, e a aragem empurra-os de leve, um deles para o lado direito de quem vai, o outro para o lado direito de quem vem, ambos na mesma direção, naturalmente.” (CARVALHO, 1995, p. 32).

O trecho transcrito nos remete à imagem do espelho, já que os dois sujeitos que caminham têm seus vestidos empurrados em sentido contrário, mas “ambos na mesma direção, naturalmente”, como uma imagem refletida em espelho. A partir da leitura desse trecho e de tal reflexão, sugere-se a possibilidade de tratar-se de uma só pessoa e não duas como se havia imaginado antes.

A questão, portanto, que nos parece ser a principal deste conto, (mas não a única) é a fragmentação da representação unitária da identidade, já que a personagem George dialoga com seu passado e com seu futuro personificados em Gi e Georgina, respectivamente. Diversos críticos, como o já citado Stuart Hall (2006, p. 12), apontaram para uma compreensão da identidade como algo complexo e fragmentado: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.”

Gi, essa suposta “outra” pessoa com quem George se encontra, revela-se como alguém mais jovem. A descrição de Gi apresenta-se extremamente difusa: faltam-lhe contornos precisos. Ora, se considerarmos Gi uma outra figuração de George, essa descrição imprecisa poderia ser explicada como o resgate pela memória, já que esta sempre recupera fatos de forma difusa. George estaria, então, travando um

diálogo com o seu passado, através da mediação da memória, que o resgata sem precisão. Gi seria quem George foi um dia e quer esquecer.

Para complexificar ainda mais esta questão, surge na narrativa Georgina. Agora, mais velha que George, em oposição à Gi, Georgina passa a aconselhar a artista plástica renomada. A narrativa dá diversos indícios de que se trata, de fato, de um desdobramento do próprio sujeito que finge ser outro, ao projetar-se, agora no futuro.

À maneira de Fernando Pessoa, Maria Judite de Carvalho constrói um ser disperso, sem unidade aparente. George aparece multifacetada e, tentando compreender-se, trava um intenso diálogo (ou monólogo?) consigo própria. O narrador apresenta ao leitor o que se passa no espaço interior de George: o confronto incessante entre esses diferentes “eus”. Tentando compreender e esquecer o que foi, George dialoga com Gi, jovem de 18 anos e ainda ingênua e inexperiente em relação às decisões importantes da vida. Tentando visualizar seu futuro, George dialoga com Georgina, senhora de quase 70 anos, já vivida, experiente e fisicamente decrépita, que não é, contudo, quem George quer ser.

Nesta busca incessante e permanente, a personagem George procura uma explicação que confira sentido à sua existência interior. Terá encontrado? Ou julga ter encontrado pelo fato de ser bem sucedida, artística e financeiramente?

Apesar das visíveis rupturas com o modelo de narrativas tradicionais, uma questão constante em “George” e que se mantém desde os tempos de Camões, é a febre de Além. Na narrativa de Maria Judite de Carvalho, essa questão apresenta-se amalgamada com outra, esta sim, atual e transgressora: a quebra de valores destinados à mulher. Conforme Magalhães (1994, p. 189), durante o período das grandes navegações, “[...] estabeleceu-se uma distinção entre a cosmovisão feminina e a masculina: os homens partiam e as mulheres ficavam.” A ruptura desse padrão ocorre em “George”, no momento em que a protagonista do conto deseja abandonar a sua terra e os padrões patriarcais referentes ao seu lugar de origem: “Já não sabe, não quer saber, quando saiu da vila e partiu à descoberta da cidade grande, onde, dizia-se lá em casa, as mulheres se perdem. Mais tarde partiu por além terra, por além mar.” (CARVALHO, 1995, p. 33).

Contradizendo o condicionamento das mulheres, estabelecido durante o período áureo do povo português, Gi abandona seu lar e seus costumes, rompendo com o paradigma inerente à cultura portuguesa até meados do século XX. A saída da personagem de sua terra natal revela um desejo voraz de além, de liberdade e de reconfiguração identitária: “Fez-se loiros os cabelos, de todos os loiros, um dia ruivos por cansaço de si, mais tarde castanhos, loiros de novo, esverdeados, nunca escuros, quase pretos, como dantes eram.” (CARVALHO, 1995, p. 33-34).

A personagem vê sua versão mais jovem de forma esfumada, como quem se recusa a enxergar sua origem, e, mais tarde, vê sua versão futura (a senhora experiente que dá conselhos) e se irrita quando esta sugere que sua visão de

liberdade lhe trará solidão. Para remediar esta situação, a personagem abriga-se, por hora, em pensamentos e em determinadas certezas que só poderão vir a ser desconstruídas com a maturidade.

Ao se deparar com seu passado, aos dezoito anos, George descobre uma jovem fechada em um local enraizado, no qual o tempo parara e o acesso ao conhecimento desejado jamais chegaria. A casa dos pais e a vila circunscrevem os anseios de Gi ao casamento, à maternidade e ao exercício da pintura como distração: “E eles acham que eu tenho muito jeitinho, que hei-de um dia ser uma boa senhora da vila, uma esposa exemplar, uma mãe perfeita, tudo isso com muito jeito para o desenho. Até posso fazer retrato das crianças quando tiver tempo [...]” (CARVALHO, 1995, p. 37).

Dessa forma, Gi seria respeitada na casa (espaço privado) e na vila (espaço público) e reproduziria o modelo feminino imposto pela sociedade na qual nascera. As relações de poder estabelecidas, nos espaços pertencentes à jovem Gi, são, para George, um profundo aprisionamento. A protagonista não é incluída ou ela mesma se exclui do modelo predeterminado.

A busca de George: a febre de além

Por não aceitar os espaços designados para Gi, George resolveu partir. Em busca de uma identidade, o sujeito da narrativa torna-se transgressor, rompe com as antigas relações, transforma sua aparência e habita novos espaços. Ao abandonar a sua raiz – a casa na vila – George cria asas e, ao não desejar criar vínculos, aluga casas com mobília (novo espaço privado) e adota o estilo de vida da cidade grande (novo espaço público).

Na cidade, a personagem se desenvolve cultural e economicamente. Torna-se uma profissional das artes: a pintura, que seria um *hobby* para Gi, transforma-se em profissão para George. Ela ganha o mundo, ao viajar para vários países. A relação de submissão, na casa dos pais e na vila, é substituída por uma relação de poder absoluto sobre si.

Nesse novo espaço público e privado, a estabilidade do sujeito não depende do casamento ou dos filhos que a completarão como mulher. A possibilidade de completude se baseia nas várias experiências amorosas e realizações profissionais. O respeito adquirido não se associa ao seu caráter como exímia dona de casa, mas como alguém que multiplicou seu capital através do próprio trabalho.

No encontro com Georgina, a narrativa propõe uma reflexão a respeito da efemeridade do poder em uma sociedade excludente. De acordo com a futura versão de George, a casa mobiliada e a cidade grande não lhe farão sentido em sua velhice. Sua capacidade de produção não será mais a mesma e ela será excluída do jogo de interesses. Através da fala de Georgina, a narrativa nos deixa a seguinte questão: nessa constante troca de espaços, de valores e de ausência de determinados

conhecimentos, chegará George a algum lugar?: “E, se for um pouco sensata, ou se souber olhar em volta, descobrirá que este mundo já não lhe pertence, é dos outros, dos que julgam que Baden Powell é um tipo que toca guitarra e que Levi Strauss é uma marca de calças.” (CARVALHO, 1995, p. 32).

A vontade da personagem é o motor que impulsiona todas as suas conquistas, principalmente, a ânsia de liberdade. Por isso, George, ao optar pela não criação de laços afetivos permanentes, não quer se prender a móveis e família. Dessa forma, estará sempre pronta a partir.

Há, inclusive, uma incerteza quanto à sexualidade da personagem, que assumiu um pseudônimo ambíguo (masculino/feminino), tanto que não se sabe se “o último dos seus amores” é um homem ou uma mulher: “[...] Vai morar com o último dos seus amores.” (CARVALHO, 1995, p. 44).

Além disso, o nome George não é um nome próprio típico de Portugal. Uma família portuguesa tradicional não nomearia um de seus membros por George, o que reafirma a negação de uma identidade originária e o desejo de ser outro. Observa-se, assim, uma diluição de fronteiras antes demarcadas, no que diz respeito às questões de gênero, à temporalidade (passado, presente, futuro) e aos níveis do real e do imaginário, presentes no espaço textual.

O aparente diálogo apresenta-se, ao longo do conto, ora em itálico, representando a voz do imaginário (Gi/Georgina). “– *Ninguém ouve ninguém, não sabes? Que pretendeste com a vida, mulher?*” (CARVALHO, 1995, p. 38, grifo do autor), ora em redondo, representando a voz situada no real (George). Tais recursos gráficos possibilitam ao leitor uma interpretação mais precisa, no que se refere à distinção das “vozes” das possíveis personagens.

A refugiada e a “exclusão inclusiva”

Segundo Buescu (2008, p. 229), a personagem protagonista é uma verdadeira “refugiada”, pois é praticamente forçada a viver em constante processo de fuga da realidade inelutável na qual se encontra imersa. Aachamos pertinente concordar com Buescu, no momento em que ela interpreta esse processo de fuga da personagem George como uma “reafirmação da regra que conduziu à exclusão”. Ao tentar viver sem apego a pessoas, lugares e coisas, morando em casas alugadas e mobiladas e tendo romances passageiros (mesmo os que julga definitivos), a personagem não conquista, em verdade, a sua liberdade; vivencia, de fato, a condição de banimento característica do *homo sacer*, a “exclusão inclusiva”, que a força a viver “fora” mesmo “dentro”. Nada pode chamar de seu, nem ao menos o seu nome, questão que já discutimos previamente nesta seção, pois George é o pseudônimo de pintora, não o nome que lhe conferiria de fato uma identidade real:

De novo, muito pouco sabemos sobre George – que o seu nome é, ambivalentemente, um nome masculino que só depois compreendemos corresponder ao pseudônimo da pintora cujo brevíssimo regresso à sua cidade natal seguimos, para vender a casa. [...] Assim, por um lado, não sabemos (e nunca nos é explicitamente dito) qual o verdadeiro nome que foi negado e se oculta debaixo deste nome masculino e estrangeiro – apenas sabemos estar ele ligado a uma vontade de partida de um espaço enclausurado, a vila limitada, o país fechado, os países fechados também. [...] O nome dos refugiados é isso mesmo, apenas a sinalização do seu estado de banimento, não uma identidade (que o seu estatuto de refugiados aliás torna impossível). Uma condição de não-integração. (BUESCU, 2008, p. 229-231).

Desta forma, George está, como afirma Buescu (2008), em constante condição de não-integração. Não se prende à família, amigos, lugares e objetos que poderiam lhe trazer lembranças, dores de consciência de perda. Mas não se prende porque não pode. Não há regresso possível para esta *mulier sacra*, condenada para sempre ao “não lugar”, vivendo, como afirma mais uma vez a crítica citada, “fora do espaço” e também “fora do tempo”, pois nega o seu passado e o seu futuro, mas vive em um presente que, no fim, não lhe trará conforto, satisfação e plenitude.

A vida de George é, portanto, para Buescu (pautada, como sabemos, nas reflexões de Agamben), uma “vida nua”, porque é nulificada no mais alto grau. Afinal, se George não é Gi nem Georgina, quem ela é? Buescu (2008, p. 232) afirma, também, que George vive, portanto, um permanente “estado de exceção” (mais um termo agambiano):

George vive então em permanente estado de exceção, que o próprio estatuto de refugiada pressupõe: sem nome próprio, apenas um nome profissional; sem casa nem coisas nem amigos, nada que seja verdadeiramente seu, que a prenda a um lugar e a uma gente; sem um verdadeiro passado – que é aquele que se sabe ter sido vivido, mas justamente como passado. Ora, George não “enterrou” o passado: a sua fuga é, no fundo, a mesma que teve início no momento em que saiu da sua vila natal, apenas em círculos mais largos.

A reconfiguração identitária: o ser melancólico

Segundo Faria (2002, p. 9-10), o conto “George”, ao revisitar um dos eixos paradigmáticos da ficção portuguesa – o partir e o ficar – “[...] inscreve a errância de um sujeito pelo mundo, capaz de viajar por dentro de si mesmo, em tempos e espaços diferenciados, desdobrando-se e dispersando-se naquela que foi, aos 18 anos (‘Gi’) e naquela que jamais gostaria de ser (‘a velha Georgina’).”

O tempo, como vimos, é fragmentado e superposto (passado, presente e futuro se interceptam), mas também o é o espaço (espaço interior e exterior se mesclam). Os espaços externos são apresentados de forma extremamente significativa, já que, ao encontrar Gi, George está numa rua (espaço de trânsito) e, quando se defronta com Georgina, a personagem está num comboio (igualmente um espaço de trânsito). Tais espaços conectam-se perfeitamente à temática apresentada no conto, já que a personagem é uma eterna errante: parte para chegar a algum lugar, com o único intuito de, depois, novamente partir. Não se contenta com a vida começada na vila onde nascera e busca novos espaços onde, entretanto, não assenta morada permanente. O espaço de “George” é, justamente, o de um sujeito errante, que não quer se prender, quer se sentir livre. Faria (2002, p. 10) salienta que “[...] esse ser itinerante [George] rompe com o vínculo e com a tradição, cria a sua própria história e deliberadamente não quer criar raízes.”

Apesar de o comportamento da personagem ser, como já vimos, uma quebra do vínculo com a tradição, um rompimento de barreiras estabelecidas secularmente, especialmente para as mulheres, George revela-se, momentaneamente, como afirma ainda Faria (2002, p. 10), “[...] um ser melancólico e fragilizado emocionalmente, instável no teatro do mundo, envolvido com vários amores que se sucedem, com ‘uma lágrima no olho direito, enquanto o outro, que esquisito, sempre se recusa a chorar’.” Desta forma, vemos que George busca (sabemos que inutilmente) “[...] auto iludir-se e diluir, euforicamente, a melancolia que poderia vir a se apoderar dela.” (FARIA, 2002, p. 11). Quando, na conversa com o seu outro eu, a velha Georgina é tomada momentaneamente pela melancolia, “George fecha os olhos com força e deixa-se embalar por pensamentos mais agradáveis, bem-vindos: a exposição que vai fazer, aquele quadro que vendeu muito bem o mês passado, a próxima viagem aos Estados Unidos, o dinheiro que pôs no banco.” (CARVALHO, 1995, p. 43). Porém, como salienta Faria (2002, p. 11), esta personagem é apenas alguém que “[...] parece superar a ideia de perda, defendendo-se contra a melancolia, buscando sair de seu calabouço e encontrar a chave, julgando vivenciar o triunfo da alegria e denegando o luto.”

OLIVEIRA, R. Q. “George”: the wandering to liberty. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 195-203, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This work proposes a brief analysis of the short story “George”, by the Portuguese contemporary writer Maria Judite de Carvalho. This text is inserted in the last book published by the author in life: Seta despedida (1995). We intend to focus on an issue that seems important in this story: the identity, which appears here fragmented, decentered, a true “mobile celebration”, as stated by Stuart Hall, when addressed to the identity of the postmodern subject. From this central theme others emerge, equally*

important to the analysis and understanding of the story: the dissolution of crystallized positions assigned to genres (George, ambiguous word, apparently male, is the name of the female character who leads the story), the trajectory of the character, which symbolizes the society of the simulacrum and is characterized by the constant drift and endless escape of an individual who wanders around the world and inside herself.

■ **KEYWORDS:** Portuguese contemporary fiction. Identity. Seta despedida. Maria Judite de Carvalho.

REFERÊNCIAS

BUESCU, H. C. Somos todos *Homines Sacri*: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho. In: DUARTE, L. P. (Org). **De Orfeu e de Perséfone**: morte e literatura. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2008. p. 209-213.

CARVALHO, M. J. **Seta despedida**. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1995.

ESTEVES, J. M. C. Seta despedida de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver. **Le Cahiers du CREPAL**, Paris, n. 6, p. 1-8, 1999. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/investigacao-catedras-ic/catedra-lindley-cintra-paris-ouest-nanterre/1544-1544/file.html>>. Acesso em: 31 ago. 2015.

FARIA, Â. B. C. Tempo de afetividades ameaçadas: a melancolia em Antônio Lobo Antunes e Maria Judite de Carvalho. In: SEMINÁRIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: PORTUGAL E ÁFRICA. ENTRE O RISO E A MELANCOLIA, DE GIL VICENTE AO SÉCULO XXI, 3., 2002, Niterói. **Anais...** Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2002. 1 CD-ROM.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAGALHÃES, I. A. Aquém e além: espaços estruturantes da identidade portuguesa? In: _____. **O sexo dos textos, e outras leituras**. Lisboa: Caminho, 1994. p. 187-206.

Recebido em 31/08/2015

Aceito para publicação em 13/12/2015



ISHIGURO'S *WHEN WE WERE ORPHANS*: FROM THE MODERN REALISTIC SHELTER TO FLOATING SHATTERS

Silvia Mara TELLINI*

■ **ABSTRACT:** The present work is a reading of the tension forces between the modern and what some critique calls 'post-modern' logics in constant dispute, by focusing on detective Christopher Banks' narrative, in Kazuo Ishiguro's fifth novel, *When We Were Orphans* (2000). The binary positivist logics of this narrative encounter a world where the simplistic jigsaw puzzle solving rationality cannot aid to signify the new social and political context, now under extreme changes. Therefore, this analysis discusses with cultural studies the implications of new theories regarding the concepts of identity and memory, in its interrelations to the sociological and historical discursive aspects of collective memories in the narrative.

■ **KEYWORDS:** *When We Were Orphans*. Kazuo Ishiguro. Identity. Memory.

Introduction

Kazuo Ishiguro was born in Japan and moved at the age of five to England. However, his family kept him under the Japanese customs shelter while he was experiencing the British world at school. Bauman (2004, p. 14) believes that great authors and philosophers, such as Jacques Derrida, Samuel Beckett, Jorge Steiner, Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov, have a particularly easiness to move in different linguistic universes, as they create from a "cultural cross-road". That seems also to be truth to this author, raised in between-worlds.

One of the recurrent themes explored in Kazuo Ishiguro's narratives is wartime spaces and moments of intense political and social crisis. In his first novel, *A Pale View of Hills* as well as in *The Remains of the Day*, his third novel, Ishiguro (1991, 1986) portrays characters inhabiting the world subsuming to pressures due to conflicts raised during the Second World War. However, it is in both his second novel, *An Artist of the Floating World*, and his fifth novel, *When We Were Orphans*

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

(ISHIGURO, 1989, 2000), as he places the narrators in the areas of conflict when he is able to capture, through their fragmentary memory, a singular perspective of modern societies which have been shattered, leaving no safe shelter to those conformed within the binary positivist mode of thinking.

It seems no coincidence that Ishiguro seems particularly interested in these two novels to explore different linguistic, as well as cultural territories. His protagonists enunciate from different lands-in-between, or lands that have not-yet-become, be it from the psychic or linguistic dimensions, or else from the interrelations within the different historical and social worlds, as they do not quite belong to their lands any longer, if they had ever, indeed, belonged once. The fantasy idea of fully belonging to an idealized community is constantly at stake in Ishiguro's work.

At the present moment, the discussion regarding whether there is a new historical period that could be identified as post-modernity is not a concern. The parameter here is the Second World War as the turning point between two stages in history; however, both stages are understood as in a relation of continuation and discontinuation simultaneously.

Christopher attempts to solve the great mystery of his life, the disappearing of his parents in Shanghai when he was a child, a narrative which seems at first in the modes of the realistic English detective novels; however, the modern ideologies come to a halt, at a time when the stable concepts of nation and family do not fit the context anymore. Christopher's perception of his role in the world as being central to the combat against what he refers to as "the great evil" loses its signifying anchor, thus, provoking the fragmentation of histories, which are retold during the narrative. As the world becomes decentralized of its binary colonial political and economic relationships, identities became fragmentary, allowing multiple voices to emerge in the narrator's subjective memory, which in turn, will represent their subjective voices in interrelations with collective memory, which struggles to crystallize a representation of those societies.

Therefore, this analysis aims at discussing with cultural studies the implications of new theories regarding the concepts of identity and memory, in its interrelations to the sociological and historical discursive aspects, considering both the psychic dimensions and the collective memory work in the narrative.

Before resuming to that, one might ask what is the relevance, if there is any, in discussing the Oriental Stage of the Sino-Japanese War, under the lenses of Western culture?

In his review, "International settlements: Ishiguro, Shanghai, humanitarianism", Alexander Bain (2007, p. 240), asserts that "[...] at the same time, economic globalization normally serves as a kind of substratum upon which developed nations and their citizens balance narratives of strategy and interest against those of ethics and obligation [...]", hence connecting far away crises and conflicts globally. Nevertheless, simultaneously, there are disruptive chaotic tensions active

in signifying such connections, or else, de-signifying and re-signifying what seems homogenous at an economic global level.

In times of traumatic wars, meaning can be easily distorted, creating what he calls “schisms” (BAIN, 2007, p. 241), in other words, a chaotic lack of connection. He explains that in war periods the distortions of realities can be generated through manipulative discourses, for instance, those pseudo-humanitarian interventions performed by governmental institutions such as the United Nations and NATO.

He understands that *When We Were Orphans* portrays a scenario which has been recurrent in a number of recent novels and films, in which there is a convergence between the globalized economy and the chaotic political and ethnical identities in struggle to survive a conflict. This novel can be schematized according to the following passage:

An impassioned citizen from a Western nation travels to a war-torn land for reasons that are, at least to the citizen, clearly defined. This citizen is armed with specialized professional competency, and has a deep knowledge of the area which should allow for an effective but also thoughtful intervention. But, drawn into a politically opaque landscape in which no one is innocent and no one can be trusted, the citizen is increasingly torn by competing demands that can't be satisfied, and by conflicting motives that can't be articulated. The result is cognitive breakdown, a rupture in habit which might presage some alteration in outlook or outcome. (BAIN, 2007, p. 241).

This scheme points to two elements at stake in the narrative: memory and identity, because they are contextualized in a world where values such as state and nation are crumbling, allowing through the cracks silenced and multiple voices to be heard; thus, identities can be articulated in the interconnections of different remembered discourses that emerge from memories, be it individual or collective, creating areas of crystallized substance; conversely, identities are also built (or avoided in the case of Bauman's liquid societies) in amidst conflicting tensions, leading to the shattering of the trusting positivist rational view of the world, as detective Christopher Banks experience in Ishiguro's novel.

According to Nikolas Rose (HALL; DU GAY, 2005, p. 128-129), human history needs to be thought from the perspective of ideas attempted to be understood in their interconnections with philosophy, cosmology, aesthetics and literature, but need also to be approached as changing ideas, practices and techniques of everyday life, while not excluding the psychic dimension of the *self*.

Considering these historical, sociological and psychic dimensions approached from the perspective of cultural studies theories, the concepts of identity and memory, pertinent to a reading of Ishiguro's *When We Were Orphans*, will be further discussed.

Identity: theoretical discussions in cultural studies

Identity and culture are necessarily related, but if culture is historical, then we will think of the “American or European culture”, ideologically replicating the ethnocentric and imperialist view. Considering that, the umbrella term ‘multiculturalism’ already offers a problem, since it is in fact a normative ethical concept, insofar as societies cannot not be multicultural, once they constantly rearticulate and negotiate its culture through differences.

In cultural studies discourse is constituted by three logics: difference, individuality and temporality, which encompasses the logics of otherness and productivity.

Identity is understood as incomplete, fragmentary, relational, and unstable and its relations are established upon differentiation. This is one of the fundamentals to bear in mind when approaching identity in this context, a concept which cannot be in alignment with those analyzed as having an integral, originary and unified identity. Identities can only be understood in a contextualized scenario, hence being able to open up to the discourse of minorities, whose singularities such as ethnics, race and nationality are also taken into account.

When we take the deconstructive approach, key concepts are examined under some blurriness, some distrust, indicating key concepts themselves can no longer offer a totalizing, unifying and complete explanation. They do not serve to think with anymore, but since there are no substitutes or replacements to them, there is nothing to do rather than to think with them, keeping in perspective that they are, indeed, detotalized and deconstructed in their forms.

In this manner, identification can draw its significations from discursive, psychoanalytic repertoire as well as from the semantic field, without being limited to those. It is always incomplete as a process from the discursive point of view. It is not determined as it can be either sustained or abandoned in the area of contingency. It is always thought in the articulation between subject and discursive practices. Therefore, identity is a strategic and positional concept rather than an essential one (HALL; DU GAY, 2005, p. 1-3).

From a psychoanalytic perspective, Freud (2008, p. 161-178) asserts in “Mourning and melancholia” that identity is not constructed in relation to that which binds one to a present object, but it rather emerges in that relation to an abandoned object choice, hence it is a process that seeks and finds in the relation to the other, that is, through alterity, a compensation for the loss of the libidinal pleasures of primal narcissism. The loss of the other can be processed in the mourning, a loss that may be related to some abstraction which has taken the place of the one, such as fatherland (motherland), liberty, an ideal and so on.

Stuart Hall relates that to the discursive process Derrida describes as being subject to the play of ‘*différance*’. Identity is not formed by the imposition of, for

instance, an ideal of nation; it is not molded within common stable history. Identity is fragmented and fractured and subject to an ongoing transformation. He, thus, defines identity as our possibilities of the representation of ourselves and to the other, which is inevitably constructed discursively as he explains:

We need to situate the debates about identities within all those historically specific developments and practices which have disturbed the relatively 'settled' character of many populations and cultures, above all in relation to the process of globalization, which I would argue are coterminous with modernity (HALL, 1996) and the processes of forced and 'free' migration which have become a global phenomenon of the so-called 'post-colonial' world. Though they seem to invoke an origin in a historical past with which they continue to correspond, actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being. (HALL; DU GAY, 2005, p. 4).

Identity is understood in cultural studies as constituted within the play of power, hence is more a mark of exclusion and difference than the all inclusive sameness. It is constituted in the relation to the other, the one which is not the same, and which is yet-to-become.

According to Lawrence Grossberg (HALLS; DU GAY, 2005, p. 98-99), everyone exists within a phenomenological field, having access to experience and acquiring knowledge about themselves and their world. Everyone has some form of subjectivity that can be both 'subject' and 'subjected', occupying more than one position. The modern subjectivity functions to authorize experience itself, producing an epistemological value, an authority to the subject.

That is due to the fact that the unity of the subject depends on time, subjectivity is constructed as the experience of internal time and the special experiencing of the world from a determined position; identity is the temporal construction of difference and agency is the temporal displacement of difference.

Heidegger (1998) had already hinted on how to think outside the binary mode, in *Being and Time*, as he deconstructed traditional ontology, displacing 'Being' from the abstracted and detached conception of the Platonic tradition, repositioning it as the idea of 'Being' as *Dasein*, or, a 'being-in-the-world', which has not-yet-become. In other words, men recognize themselves in relation to themselves and the world, as they build an identity which is never complete, which is in constant projection into the future.

Nevertheless, if identity is not a stabilized concept, but emerges out of differences and is incomplete, Avtar Brah (1992, p. 143) asks: "How is post-colonial gendered and racialized subjectivity to be analyzed? [...] How do the symbolic

order and the social order articulate in the formation of the subject? In other words, how is the link between social and psychic reality to be theorized?"

Ideology works at both levels, psychic and discursive formation and practices. Identity arises at the intersection between these two non-identical areas, therefore being apprehended in-betweens, in the fractures and divisions of representation. Hall cites Peter Osborne's review of Lacan's mirror stage to explain that point:

The mirror stage (Lacan's essay) is not the beginning of something, but the interruption – the loss, the lack, the division – which initiates the process that 'founds' the sexually differentiated subject (and the unconscious) and this depends not alone on the instantaneous formation of some internal cognitive capacity, but on the dislocating rupture of the look from the place of the Other. [...] Furthermore, that place has only meaning in relation to the supporting presence and the look of the mother who guarantees its reality. (HALL; DU GAY, 2005, p. 9).

He criticizes Lacan's exaggerated focus on the process of the development of subjectivity as been exclusively dependent on the resolution of the Oedipal crisis, not considering the context, as if the image of the child constituted an abstract absolute being. Moreover, Lacan posed the problematic as if it were related to the opposition between the individual (small animal that is not yet a subject) and the subject, considering the individual could possess a *tabula rasa* in his mind.

Despite Foucault's contributions, Hall (HALL; DU GAY, 2005, p. 11) has a critical view of his emphasizing the idea of the body as the point of application of disciplinary regulation, between the subject, the individual and the body through discourse.

Hall considers that Judith Butler developed and amplified Foucault's theories when inter relating them to psychoanalytic theories, being able to analyze identity as constituted in a dimension less concrete and more volatile. Butler explains how imagination and the capacity to symbolize play a part in identity formation:

[...] identifications belong to the imaginary; they are phantasmagoric efforts of alignment, loyalty, ambiguous and cross-corporeal cohabitations, they unsettle the I; they are the sedimentation of the 'we' in the constitution of the I, the structuring present of alterity in the very formulation of the I; Identifications are never fully and finally made; they are incessantly reconstituted and, as such, are subject to the volatile logic of iterability. They are that which is constantly marshaled, consolidated, retrenched, contested and, on occasion, compelled to give away. (BUTLER, 1993, p. 105).

Significations composing multifaceted identities can only exist in relation to an imagined project. If in "Mourning and melancholia" Freud (2008) focalizes the relation of identity formation and the loss of the other, in *Beyond the Pleasure Principle* (FREUD, 1962) he approaches this imaginary, focalizing the capacity one has to project into the future, as a mechanism of the delay in achieving gratification, which constitutes this gap between the primary processes, the *Lust-Unlust* principle, and the secondary processes, realities of the present, thus, constituting a driving factor of identity-building (FREUD, 1962).

If these psychic mechanisms are expanded to the functioning of cultures, the concept of culture as difference allows us to think of what Habermas (1987, p. 346) calls the "[...] differentiation and condensation at once – a thickening of the floating web of the intersubjectivity threads that simultaneously holds together the ever more sharply differentiated components of culture, society and person."

These intersubjectivity threads are represented in Ishiguro's stories, through hybrid features of the protagonists' discourse. In the case of Christopher (ISHIGURO, 2000), hybrid discourses are constituted in the intersections between individual voices and collective representing conflicting forces, which can be manifest in Christopher's constant dislocation, which leaves him disoriented.

Hybridity is another umbrella concept being used in different contexts. Here, hybridity is taken as the dialectic territory of differences that is constituted in the cross-roads between decentralized voices, minority positions, inscribing versions of collective memory. Bhabha (HALL; DU GAY, 2005, p. 58) refers to Bakhtin to explain this territory as a space of interconnected knots which have not been assimilated one another, as we can read in the passage below:

The hybrid is not only double-voiced and double accented [...] but also double language; for in it there are not only (and not even so much) two individual consciousness, two voices, two accents, as there are [doublings of] socio-linguistic, consciousness, two epochs [...] that come together and consciously fight it out on the territory of the utterance [...] it is the collision between differing points of view on the world that are embedded in these forms historically: they are pregnant with potential for new world views, with new 'internal forms' for perceiving the world in words. (BAKHTIN, 1981, p. 360).

Bhabha (HALL; DU GAY, 2005) understands Bakhtin asserts that the dialogic negotiation opened by the hybrid agencies does not imply assimilation or collaboration, but makes possible the creation of a space in-between which refuses the binary representation, inasmuch as it is free from determinism.

The approach of identity in cultural studies can assume different dimensions according to the areas of interconnections one focalizes. Considering the narrative

strategies Ishiguro articulates in his novels, be it discursive, linguistic, or historical, memory from different perspectives is a concept that needs to be addressed in its relation to theories considering identity formation.

Memory and identity in Christopher Banks discourse in *When We Were Orphans*

Bauman (2004, p. 11) understands that the question of identity becomes an issue once you are exposed, not only to a community of individuals that live together, but also to a community that is ‘welded together by ideas and principles’. Individuals try to come to terms with the contradictions and impossible demands from society.

Christopher Banks, in *When We Were Orphans* is also trying to find meaning in putting together his jigsaws as a detective. He moves from Shanghai to London and back to Shanghai, also travelling to Hong Kong and to the countryside of England.

Christopher is living at the threshold between two eras, between the modern, and what some have defined as the post-modern world. According to Bauman (HALL; DU GAY, 2005, p. 18-36), in his article “From pilgrim to tourist: a short history of identity”, the symptoms of post modernity could already be manifest in that period of the great world wars.

For Bauman, the figure of the pilgrim, from ancient Christianity, has gained a new twist in modernity. Whereas the pilgrim connected his present with a history of the past and a possibility of the future, through the delay of his gratification in time and space, the figure of the tourist is that of a systematic seeker of experience. The tourist willingly experiences the bizarre and strange, so that he can tame and domesticate it, while notwithstanding he has a home. And yet, this home is both his shelter and prison.

For the pilgrim, beyond identity building, identity preservation is important. For the tourist, however, the effort is to prevent the sticking to one identity, as he keeps his options open in an ever ending sequence of *nows*, of presents, without either a past or a future.

The easiness with which Christopher travels from one continent to the other, and his obsession in deciphering conundrums (taming paradoxical strange realities) can be associated to the figure of the tourist, whereas Ono’s inability to cope with the fast changing ideologies of his time, as well as his efforts to preserve every element of his identity as they were once in history, reminds us of the figure of the pilgrim.

Bauman argues one of the characteristics that starts to change after the great wars is the fact that people started to believe in identity as something to be created rather than to be discovered, a process still current and intensified in modern societies

in late capitalism. That is the reason why, he observes, it is not adequate to try to ask Durkheim or Weber what identity is, since their readings were from a different time, when identity was an object of philosophical thought. The difference is that today, it is not identity that is at the center of our thought, but the fascination that it draws (BAUMAN, 2004, p. 17). To illustrate the transformation in the position of identity from the modern world to the world after the second war, Bauman (2004, p. 19) explains:

The nation-state, as Giorgio Agamben has observed, is a state that makes 'nativity of birth' the 'foundation of its on birth'. 'The fiction that is implicit here', Agamben points out, 'is that birth [nascita] comes into being immediately as nation, so that there may not be any difference between the two moments.' [...] After all, asking 'who you are' makes sense to you only once you believe that you can be someone other than you are; only if you have a choice, and only if it depends on you what you choose [...]. But this is precisely what did not occur to the residents of the back-water villages and forest settlements (in Poland before the break of the II World War) – who never had a chance to think of moving places, let alone to seek, discover or invent something as nebulous [...] as another identity.

In the era of nation-states, the power play needed to be legitimated through a fiction embedded in identity. National identity formation took a lot of force, subjugation, vigilance in order to maintain the cohesiveness of the aggregate, holding centralistic ambitions, insofar as 'belonging' may have become seductive when opposed to exclusion.

Modern societies created an artificial national identity, as they were part of an era of non-mobility, a time when they were born and died in the same place.

Changes happen as the disintegration of institutions such as family, state and church is caught within new social interactions that have emerged. Therefore, "[...] once identity loses the social anchor that made it looks 'natural', predetermined, and nonnegotiable, 'identification' becomes ever more important for the individuals desperately seeking a 'we' to which they may bid to access." (BAUMAN, 2004, p. 24).

Bauman asserts that globalization shook the state-nation marriage and drove the hierarchy of identities to a collapse, as national assets, both labor and capital, is taken over in the free flow global market finances. In such a context, Bauman understands that the longing for identity is also the longing for security.

Christopher is in search of a vanished past, of ghosts, of parents that only exist in his memory. At a certain point, towards the end of the book, he recognizes he has been chasing ghosts. It is the aurora of post-modern times, an era when bonding and investing in relationships has become 'wax and wane' (BAUMAN, 2004, p.

29). Engagements become increasingly frailer, whereas intimate and more personal relationships are not sought.

Another aspect Bauman approaches is how the association with a working class determined identity during imperialism, but in the end, it has created a social exclusion; humans have become disposable and wasted once they no longer are active in the economical cycle. He argues:

The stake of imperialism of the solid modern era was the conquest of territory in order to magnify the volume of labour subject to capitalist exploitation. Conquered lands were taken over by the conqueror's administration, so that the natives could be reprocessed into a sellable labour force. That was [...] a continuation, a restaging on the global stage, of the processes internally practiced by each of the capitalist countries of the West; [...] and reaffirmed the Marx's selection of class as the principal determining factor of social identity. [...] however, it has become salient that a most spectacular [...] dimension of the planetary-wide expansion of the West has been [...] the production of human waste, or more precisely wasted humans – humans no longer necessary for the completion of the economic cycle and thus impossible to accommodate within a social framework resonant with the capitalist economy. (BAUMAN, 2004, p. 40).

Was human waste only produced during late capitalism? In *When We Were Orphans* (ISHIGURO, 2000), Christopher, a child in Shanghai, faces two worlds, which are not actually two worlds, as his narrative develops bifurcation points. They include the inside the walls of his colonial house, managed by his mother, who helps underclass people by promoting charity programs. However, their house with a “grand stair case”, a “[...] gleaming banister rail following the curve of the stairs down to the spacious entrance hall [...]” (ISHIGURO, 2000, p. 60) was maintained by the company Morganbrook and Byatt, where his father worked. M&B is a company that like other British companies, engaged in illegal trade “[...] by importing Indian opium into China in such massive quantities [that] had brought untold misery and degradation to a whole nation [...]” (ISHIGURO, 2000, p. 61), a sentence Christopher's mother says as she shames an inspector from the company when he comes to instruct her to get rid of her servants on the account that they lived in Shantung where “[...] opium addiction [...] has now advanced to such deplorable levels that entire villages are to be found enslaved to the pipe.” (ISHIGURO, 2000, p. 61).

While having their lives supported by the company, the Banks are caught in between the moral, social dilemma, of both perpetuating the economical impoverishment of the local community by the importation of opium and the labour-servant relations, as well as by Christopher's mother's moral discourse

in campaigning against the Chinese miserable social and economical conditions through charities and tea meetings.

Nikolas Rose (HALL; DU GAY, 2005, p. 140) points to the fact that since the Victorian period, England was indeed under the ideology of the good morals of virtue and promotion of charity were representations of that, as he explains:

Victorian intellectuals were problematizing all sorts of aspects of social life in terms of moral character, threats to character, weakness of character and need to promote good character and arguing that the virtues of character – self-reliance, sobriety, independence, self-restraint, respectability, self-improvement – should be inculcated in others through positive actions of the state and statesman [...] one sees the programmes for the reform of secular authority within the civil service, the apparatus of colonial rule and the organizations of industry and politic, in which the persona of the civil servant, the bureaucrat, the colonial governor will become the target of a whole new ethical regime disinterest, justice, respect for rules, distinction between the performance of one's office and one's passion.

In those new forms of relations, they found meaning in altruism and philanthropic work as measures of one's good character.

The British merchant companies in Shanghai, particularly those engaged and largely profiting from the opium trade, reduced what Bauman refers to as the "bios" of the underclass to a pure "zoo" in Giorgio Agamben's words (2000, p. 21), that is, reduced their social identities, to an attribution of animal-like qualities. There is a dehumanized identity to the ones living outside the walls of Christopher's beautiful childhood home, a place which works as an alienating bubble from the real world. There is a distortion of reality, affecting both, the inside family intimate life and the awareness of their social context in Shanghai.

This huge social and economical gap, between the privileged colonizer and the underprivileged colonized would be one of the dilemmas modern societies would need to tackle. While overcoming nationalist systems, and also guarantying minimal citizenship rights in the welfare states, governments would bear in mind what Bauman calls 'the quandary' of those thirty years of post war reconstruction, that is, "[...] *how to achieve unity in (in spite of) difference and how to preserve difference in (in spite of) unity?*" (BAUMAN, 2004, p. 41-42).

The nation state homogenizes differences by mastering social time, having one measure reducing all temporalities into one time, producing a special binary between whole and partial societies, "one as the principle of the other's negation" (HALL; DU GAY, 2005, p. 57). Minorities are assumed to be a foreign body, an imposition from the outside, as well as a disjunction inside the whole.

Christopher lives at a time when the identity of a person was still very much determined by the productive role one performed in the social division of labor. Notwithstanding, his trajectory anticipates the posterior period when identities do not invest their trust on a notion of nation-state anymore, and are “floating and drifting in search of alternative havens” (BAUMAN, 2004, p. 45). Particularly, in detective novels the city can be a dangerous metropolitan labyrinth represented.

In this context, for James Donald the male character usually cannot recognize himself in the image of the other he created for himself and has obsessively chased. He believes citizenship is a substancelessness, as he explains:

The citizen-subject has no identity [...] other than that produced by the law. [...] But it is the lack of primordial identity that produces the need for identification. [...] This fantasy structure of identification shows why citizenship inevitably becomes enmeshed with questions of national belonging and communal self-definition. (HALL; DU GAY, 2005, p. 171-176).

As mentioned previously Christopher can be associated with the image of the tourist Bauman describes as a figure model of post modernity, inasmuch as he is constantly drifting from one city to another, convincing himself his greatest case will be to discover the truth about his parents' disappearance, only to conclude at the end of his journey that “[...] for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadow of vanished parents.” (ISHIGURO, 2000, p. 335-336). He anticipates the position of “[...] the exile of the thrust from the home where it dwelled for the most part of modern history.” (BAUMAN, 2004, p. 45).

Consequently, his social interactions change constantly, as he comes in contact with people who have come from different backgrounds. His parents are British, who lived in a house in Shanghai with Chinese servants during his childhood, while his best friend was a Japanese boy named Akira. Later on, when he goes back to Shanghai to try and find his parents, he describes the city as an international community.

At that point, he mentions a typical social practice of the city that irritates him: “[...] the way people [...] seem determine at every opportunity to block one's view.”, assuming it is a custom that has grown in Shanghai's International Settlement due to “[...] all the national groups that make up the community here – English, Chinese, French, American, Japanese, Russian – [that] subscribe to this practice with equal zeal [...] cutting across all barriers of race and class.” (ISHIGURO, 2000, p. 163). He continues to explain that such a costume was the cause of a “disorientation” which threatened him during his first days back in the city (ISHIGURO, 2000, p. 164). Contrastingly, he believes that after a few days he has come to adapt himself to Shanghai's life, but his story develops into actions and

discoveries that are increasingly disorienting and his narrative seems to be on edge of hallucination.

While crossing the city in search for his parents, in an unreal scenario of war, he believes he has met his childhood friend, Akira, now a soldier on duty. Later, he finds out his father died of typhoid, while his mother was kidnapped by a warlord, Wang Ku, who had kept her as a sexual slave during years, while being the true benefactor of his inheritance. His Uncle Philip, a close friend of his mother's, finally confesses that he helped Wang Ku take her once he lusted her (ISHIGURO, 2000, p. 316).

It seems Christopher's reminiscing narrative announces the subsequent increasing deregulation of the state government insofar as he is a private detective dwelling in-between nation states, which are cohabitated by multiple nationalities, composing a picture of globalized territories, despite maintaining the roles of colonizer and colonized still alive. On another dimension, Christopher's orphanage seems to glimpse into the disintegration of the family institution, which according to Bauman (2004), follows suit the nation-state decadence.

Contrastingly, Christopher's identity is furnished with modern features. For instance, his work as a detective pursuing the goal to find out the truth about his own family, leads him irrevocably to the conclusion that nothing seems to be what he thought they were. Bauman (2004, p. 49) asserts that "[...] the solving of puzzles follows the logic of *instrumental* rationality (selecting the correct means to a given end)". The problem is that such rationality will not bear identity constructions since this "[...] is guided by the logics of *goal* rationality (finding out how attractive the ends are that can be achieved with the given means)" (BAUMAN, 2004, p. 49). Particularly in the modern period Bauman (2004, p. 49) explains how the individual's role is connected with one's identity:

Once modernity replaced pre-modern *states* (which determined identity by birth and hence provided few if any occasions for the question 'who am I?' to arise) with *classes*, identities became tasks which individuals had to perform [...] through their biography. As Jean Paul Sartre memorably puts it then, to be a bourgeois is not enough to be born a bourgeois – one needs to live one's whole life as a bourgeois [...] one needs to prove by its on deeds.

It is as if life was a mission and your deeds would be the proof that you have lived up to your life.

Christopher presents some contradictory voices at the end of the book, when he suddenly seems to find meaning in Sartre's project of life. The detective concludes at the end of the story that: "There is nothing for it but to try and see through our missions to the end, as best we can, for until we do so, we will be permitted no calm." (ISHIGURO, 2000, p. 335).

Nevertheless, he adds to that that “[...] there are those times when a sort of emptiness fills my hours [...]” (ISHIGURO, 2000, p. 335), pointing to the moment of change his world is experiencing, when blind spots appear, opening up to disorienting experiences, still empty of signification before his eyes. After all, the “[...] strategy of *carpe diem* is a response to a world emptied of values pretending to be lasting [...]”, in Bauman’s words (2004, p. 53).

Final considerations

Christopher’s experiences seem to be lived in-between the threshold of modernity and what has become known as the post modern world.

Modernity was invented by Northern Europe and North America and transformed tradition in ‘the pre- modern’. Modernism relies in the difference between tradition and modernity. Traditional societies are thus those which are not open to self-awareness and have absolute certainties. Therefore, kinship can involve both traditional and modern sources of identity-constitution to individuals, inasmuch as they are developed in the tensions between those two different values (HALL; DU GAY, 2005, p. 41, p. 45).

For Marilyn Strathern (HALL; DU GAY, 2005), what separates modernity from post-modernity is exactly the direction towards societies where traditions would cease to exist (theoretically). Not changing equates now to a static life, which is unconceivable.

Moreover, Kevin Robins (HALL; DU GAY, 2005, p. 62) argues that the dynamic modern spirit questions everything and is self-questioning. In western culture modernity is established through a constant negation, moving things into a constant change, without limits as opposed to the imagined static Orient. The dual polarization established the Other, the Orient as the opposition to the western world project of development. This project was admired and the ones who were not modernized yet made themselves open to the development, suffering in the end, from not having the expected outcomes. The efforts to imitate did not result in authentic modernization. According to him, “[...] the exposure to modern culture (that is to say, western culture) resulted, not in cultural creativity and emancipation, but in conformism and dependency. This was the consequence of an excessive openness.” (HALL; DU GAY, 2005, p. 62). Just to mention one of the dependencies, the simulation of an open trade led the Chinese to engage in the opium business, traded from India by the British.

There were counter reactions, attempts to recover an ideal of the traditionalist past compensating for the lack of creativity. The relation of dependency on the West, implicates that “[...] there is an obliteration of personality; [...] a borrowed mind, a borrowed life.” (RICOEUR, 1992, p. 123).

In terms of the dualistic construction Orient/West, Said (2003) in *Orientalism* describes how the dominant power constructs the repressed other as difference. The notion of Orientalism is ambiguous, as Said suggests that it is a representation used to differentiate us from the other, as well as is the I a thought based on ontological and epistemological distinctions. The question is: does the Orient exist apart from Orientalism, that is, is there an Orient which is not constructed through the colonial discourses? If the Orient can only exist as a construction of colonial discourses, then the knowledge of it must be appropriative and oppressive. This construction has put the west and the orient in an unequal relation. For Said, "Orientalism involves actual material process of colonization, travel, exploitation and domination." (HALL; DU GAY, 2005, p. 96).

The Orient as it was before that, existed independently of these processes. Colonialism produces a different subjectivity of the colonized and it also creates impediments to certain possibilities of subjectivity.

Spivak (1988) actually questions the concept of subjectivity as she understands it is a western category in the colonial relation, as the West can then name its other in the imperialist world. Therefore, difference and diversity constitute two of the modes to manage the politics of race, class and gender, creating the marginal and the oppressed.

Identities can be contradictory as they are situational, involving the political game around the multiple representations of decentered identities (HALL, 1992).

In conclusion, Ricoeur (1992, p. 123) has a point in saying that it is time to leave our concerns with cultural identity and move on to a preoccupation with cultural reciprocity and receptiveness, as a way out of the imposition of the binary choice between either the assimilation of modernity or the fake reenactment of origins. However, if we choose to leave one in detriment of the other, we will be still acting in the same binary mode. Therefore, I believe Ishiguro's narratives approach how difficult it is to rule out questions concerning identity, as they are elements involved in reciprocity and receptiveness as much as in difference and individuality.

TELLINI, S. M. When We Were Orphans de Ishiguro: do refúgio realista moderno a estilhaçamentos flutuantes. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 205-221, jan./jun. 2016.

■ **RESUMO:** *O presente artigo é uma leitura das forças de tensão entre as lógicas modernas e as chamadas por alguns críticos de "pós-modernas" em constante disputa, com foco na narrativa do detetive Christopher Banks, no quinto romance de Kazuo Ishiguro, When We Were Orphans (2000). As lógicas binárias positivistas dessa narrativa se deparam com um mundo onde a racionalidade simplista de resolução de*

quebra-cabeças não pode auxiliar na significação do novo contexto político-social, agora sob mudanças extremas. Assim, essa análise discute junto a estudos culturais as implicações de novas teorias a respeito dos conceitos de identidade e memória, em suas inter-relações com os aspectos discursivos históricos e sociológicos das memórias coletivas na narrativa.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** When We Were Orphans. Kazuo Ishiguro. *Identidade. Memória.*

REFERENCES

AGAMBEN, G. **Means without ends:** notes on politics. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

BAIN, A. M. International settlements: Ishiguro, Shanghai, humanitarianism. **NOVEL: A Forum on Fiction**, Durham, v. 40, n. 3, p. 240-264, Summer 2007. Available in: <<http://www.jstor.org/stable/40267702>>. Access: 20 Aug. 2015.

BAKHTIN, M. Discourse in the novel. In: HOLQUIST, M. (Ed.). **The dialogic imagination:** four essays. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p. 269-422.

BAUMAN, Z. **Identity:** conversations with Benedetto Vecchi. Cambridge, UK: Polity Press, 2004.

BRAH, A. Difference, diversity and differentiation. In: DONALD, J.; RATTANSI, A. (Ed.). **Race, culture and difference.** London: Sage, 1992. p. 126-145.

BUTLER, J. **Bodies that matter.** London: Routledge, 1993.

FREUD, S. “Beyond the pleasure principle”, “Group psychology” and “Other works”. In: _____. **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVIII:** (1920-1922). Translated from the German under the general editorship of James Strachey in collaboration with Anna Freud. London: The Hogarth Press, 1962.

_____. Mourning and melancholia. In: _____. **General psychological theory:** papers on metapsychology. With an introduction by the editor, Philip Rieff. New York: Simon and Schuster, 2008. p. 161-178.

HABERMAS, J. The normative content of modernity. In: _____. **The philosophical discourse of modernity.** Translated by Frederick G. Lawrence. Cambridge, MA: MIT Press, 1987. p. 336-385.

HALL, S. Race, culture and communications: looking backward and forward at Cultural Studies. **Rethinking Marxism**, Amherst, v. 5, n. 1, p. 10-18, Spring 1992.

HALL, S.; DU GAY, P. (Ed.). **Questions of cultural identity**. 8. ed. Trowbridge: Cromwell Press, 2005.

HEIDEGGER, M. **Being and time**. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Blackwell, 1998.

ISHIGURO, K. **The remains of the day**. London: Faber & Faber, 1986.

_____. **An artist of the floating world**. New York: Random House, 1989.

_____. **A pale view of hills**. London: Faber & Faber, 1991.

_____. **When we were orphans**. New York: Random House, 2000.

RICOEUR, P. Universality and the power of difference. In: KEARNEY, R. (Ed.). **Visions of Europe**. Dublin: Wolfhound Press, 1992. p. 117-125.

SAID, E. **Orientalism**. London: Penguin, 2003.

SPIVAK, G. C. Can the subaltern speak? In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (Ed.). **Marxism and the interpretation of culture**. Urbana: University of Illinois Press, 1988. p. 66-111.

Recebido em 09/09/2015

Aceito para publicação em 13/12/2015



A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO AUTOR EM J. M. COETZEE E ENRIQUE VILA-MATAS

Pauliane AMARAL *

■ **RESUMO:** Esse trabalho expõe as estratégias da construção da identidade autoral a partir da análise das narrativas de dois romances contemporâneos que brincam com os limites da ficção autobiográfica: *Verão* (2009), de J. M. Coetzee e *Doutor Pasavento* (2005), de Enrique Vila-Matas. Enquanto a narrativa do primeiro romance se volta para a construção póstuma da identidade do autor através da coleta de depoimentos e consulta a cadernos de anotações deixados pelo fictício escritor, a narrativa de Vila-Matas agrega uma estrutura ensaística a elementos temáticos recorrentes na obra do escritor espanhol (como a autorreferência, a citação de outros textos literários, o tema do desaparecimento do escritor e a cessação da escrita – apelidada de Síndrome de Bartleby). Nossa leitura indica que esses dois romances ilustram a impossibilidade de encerrar uma identidade única de autor e que uma saída encontrada pela literatura contemporânea é incorporar em sua estrutura narrativa elementos que compõem essa aporia.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Depoimento. Ensaio. Ficção autobiográfica.

Com a superexposição de autores na internet, na televisão e em outros meios de comunicação, não é difícil para o leitor criar uma imagem de determinado autor. A publicação de biografias – autorizadas ou não –, as frequentes entrevistas e palestras dadas pelos escritores contribuem para que o leitor construa uma imagem do autor. Para Philippe Lejeune (2008, p. 194) “[s]e ainda resta algo a ser imaginado, será, paradoxalmente o que [o autor] terá escrito”, isso porque muitos reconhecem o autor pela sua imagem mesmo sem ter tido contato com a obra. Essa imagem midiática, ao lado da obra, é um dos elementos que formam a identidade de um autor.

Os dois romances analisados nesse trabalho questionam os caminhos da construção da identidade do autor ao encenar na própria estrutura narrativa a tênue fronteira que separa verdade e ficção. O que destaca os romances *Verão*, de J. M. Coetzee (2010), e *Doutor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas (2009) de outras narrativas que propõem essa mesma reflexão é escapar da abordagem

* UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Três Lagoas – MS – Brasil. 79611-001 – paulianeamaral@gmail.com

recorrente na ficção (auto)biográfica de simples transfiguração da experiência vivida em experiência literária. Enquanto no primeiro romance a vida do autor só pode ser resgatada através de depoimentos de outras pessoas, já que o autor está “morto” (tornando-se um autor ausente consumado, ao menos ficcionalmente); no segundo romance acompanhamos o escritor Andrés Pasavento em sua busca pelo desaparecimento, mesmo que seja à custa da usurpação de outras identidades.

À primeira vista destoantes, as estruturas desses romances se aproximam pela sua trajetória labiríntica, que não deixa ao leitor certeza alguma, apenas expõe o exercício esquizofrênico que é tentar dar conta da construção da identidade desses autores-personagens. A poética de Enrique Vila-Matas se transforma na busca de Doutor Pasavento, que se metamorfoseia em Doutor Ingravallo ou em Doutor Pinchon, até que todas essas vozes se confundam cada vez mais. O ficcional John Coetzee se transformará em diversos outros Coetzees em cada uma das vozes que compõem a narrativa de *Verão*.

Lemos esses romances como exemplares das *escritas de si* na literatura contemporânea. Tendo em vista estudos de Philippe Lejeune e Paul de Man, Pedro Galas Araújo (2011, p. 12) afirma sobre a *escrita de si*:

[...] não se trata de um gênero específico, com características ou qualidades bem definidas e rígidas, mas, antes, do caráter que esse texto assume, e que inclui, conforme foi dito, diários, memórias e escritos em primeira pessoa em geral – é uma modalidade literária autobiográfica que se caracteriza por uma tentativa, por parte do sujeito, de objetivar o eu que fala.

Tomando essa concepção de *escrita de si*, ressaltamos que o contraste na forma com que os dois romances apresentam o problema da construção identidade do autor constitui um bom exercício analítico, mostrando que há diferentes abordagens literárias para o mesmo problema. Enquanto o livro de Vila-Matas adota uma linha ensaística (a referência à Montaigne é uma das pistas deixadas pelo autor), o de Coetzee apropria-se do domínio discursivo do depoimento e do diário – chamado no romance de “caderno de anotações” – para criar seu amálgama discursivo.

Entendemos que a identidade de autor não deriva apenas da configuração do autor-criador (instância discursiva) mas também do autor-pessoa, que carrega consigo uma força simbólica que ultrapassa os limites de sua obra. Bakhtin (2011), em *Estética da criação verbal*, propõe a distinção entre autor-criador do autor-pessoa para distinguir o artista de sua função estética organizadora da obra. É o autor-criador que sustenta a personagem e seu mundo. Para Bakhtin (2011), a relação entre autor-criador e autor-pessoa se baseia em um fluxo contínuo de troca de valores. Para entendermos essa dinâmica, devemos lembrar que

[n]o ato artístico [...] a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes valorações sociais porque a vida se dá num complexo caldo axiológico) é transposta para outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. (FARACO, 2005, p. 38).

Mesmo quando uma obra é autobiográfica, o autor deve “[...] tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar a si mesmo com os olhos do outro [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 13), porque “[u]m acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem.” (BAKHTIN, 2011, p. 20). No caso de uma obra autobiográfica essas duas consciências nascem do desdobramento do eu em um outro, possibilitando o acontecimento estético. Mas esse desdobramento não é exclusivo das ficções autobiográficas e “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 33), esse outro sem o qual não é possível a criação de uma personalidade externa acabada que na obra de arte literária é representada pela figura do herói.

Assim, concebemos a identidade do autor como uma soma dos valores do autor-criador e da imagem do autor-pessoa. A singularidade dos romances que constituem o *corpus* desse texto permite que façamos a pergunta: como é abordada a questão da formação da identidade do autor nos romances *Doutor Pasavento* e *Verão*, narrativas que propõem novas formas de problematizar a questão do (auto) biográfico na ficção?

J. M. Coetzee: reinventando o caminho biográfico

“Um grande escritor se torna propriedade de todos nós.”
(COETZEE, 2010, p. 234).

Verão é o terceiro livro da trilogia *Cenas da vida na província*, composta também por *Infância* (1998) e *Juventude* (2002). Nesse romance J. M. Coetzee coloca em xeque o estatuto do biográfico ao criar uma narrativa que emula a construção de uma biografia. Quem tenta refazer os passos do ficcionalmente falecido John Coetzee é o jornalista inglês Vicent, que pretende escrever uma biografia que se atém aos anos da volta de Coetzee para a África do Sul, “em 1971-2, até o primeiro reconhecimento público em 1977”, “um período em que ele ainda estava procurando sua posição de escritor” (COETZEE, 2010, p. 233).

A voz do autor surgirá nessa narrativa na medida em que é traçado o caminho da pesquisa biográfica de Vincent, que pretende formar uma imagem do autor-

pessoa/autor-criador¹ Coetzee, a partir da leitura de fragmentos deixados em seus cadernos de anotações e da coleta de depoimentos de pessoas que conviveram com ele. A estrutura do livro não é a de uma biografia finalizada, mas a de uma biografia em processo. Ela mostra os bastidores do processo criativo e investigativo do biógrafo, evidenciando suas escolhas.

A narrativa é estruturada em sete capítulos: o primeiro e o último são trechos retirados dos cadernos de anotação deixados pelo escritor e os demais apresentam as entrevistas feitas com Julia, Margot, Adriana, Martin e Sophie. O tipo de relação que essas personagens tiveram com o escritor é diversa, indo do âmbito familiar (Margot) ao profissional (Martin). No fim, o leitor tem a sua frente um mosaico formado por diversas vozes em primeira pessoa que tentam dar conta de um aspecto da personalidade de John Coetzee.

A identidade discursiva das personagens passa pela consciência que tem dos modos de subjetivação do narrado e a postura assumida pelo jornalista e biógrafo Vincent é um exemplo dessa faculdade noscitiva. Sua consciência de que não se pode recuperar a *bios* de uma vida sem que haja um exercício de criação surge quando explica à personagem Júlia porque optou por não procurar Coetzee quando o escritor ainda era vivo: “Eu nunca procurei John Coetzee. Nunca me correspondi com ele. Achei que seria melhor eu não ter nenhum compromisso com ele. Me deixaria com mais com mais liberdade para escrever o que quisesse.” (COETZEE, 2010, p. 41).

Em um dos capítulos do livro, a personagem Margot alega imprecisão quando ouve a leitura de Vincent da versão editada de seu depoimento, já sem as interferências do entrevistador, resultando em uma narrativa ininterrupta em primeira pessoa (a voz de Margot): “[...] Alguma coisa soa errado, mas não consigo identificar o que é. Só posso dizer que a sua versão não soa com a que eu contei.” (COETZEE, 2010, p. 99). Porém, antes que começar a leitura, Vincent explicara a Margot que, como a história era bem longa, ele decidiu dramatizá-la e deixar “as pessoas falarem com suas próprias vozes” (COETZEE, 2010, p. 95).

Não tão preocupada com a precisão de seu relato, outra personagem, Júlia, chegar a declarar que há invenção em seu depoimento sobre John Coetzee: “[F]alo com franqueza: quanto ao diálogo, eu estou inventando enquanto falo. O que deve ser permitido, eu suponho, uma vez que estamos falando de um escritor. O que estou contando pode não ser ao pé da letra, mas é fiel ao espírito da coisa, isso eu garanto.” (COETZEE, 2010, p. 39).

Verão encena a possibilidade de eleger diferentes episódios de vida e de adotar diversos focos narrativos para se construir a identidade de uma mesma

¹ Conceitos expostos e sistematizados por Mikhail Bakhtin (2011) em “O autor e a personagem na atividade estética”. Para nossa discussão é importante ressaltar que a consciência do autor-criador engloba a consciência e o universo da personagem: “[...] o autor é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 10).

personagem – o “falecido” John Coetzee. A única personagem que se aproxima da visão do arquinarrador é Vincent, que encara com maleabilidade a relação entre os fatos e a ficção no texto biográfico. A escolha de apresentar várias perspectivas também ressoa nas palavras da personagem que, em última instância, remetem às escolhas do arquinarrador:

Claro que nós somos todos ficcionistas. Não nego. Mas o que a senhora preferiria: um conjunto de relatos independentes de uma gama de perspectivas independentes, a partir das quais a senhora pode então tentar sintetizar um todo; ou a autoprojção compacta, unitária, compreendida na obra dele? Eu sei qual eu prefiro. (COETZEE, 2010, p. 234).

O conceito de arquinarrador pode nos ajudar a entender o sentido ideológico por trás das opções daquele que escolhe qual personagem irá falar e sob qual ponto de vista. Ismael Cintra (1981, p. 8) explica que o arquinarrador é a instância discursiva responsável por “[...] ordenar o discurso, escolher, dispor e alterar no decorrer da narrativa as funções e a posição do narrador e decidir o estilo (direto, indireto, indireto livre, monólogo interior etc.).”

A visão totalizadora que o leitor tem do universo representado é, “de certa forma, prevista e promovida pelo arquinarrador” (CINTRA, 1981, p. 9), isso porque, “[n]a codificação da história pelo arquinarrador [...] o escolher determinado foco significará ocultar sempre outros possíveis.” (CINTRA, 1981, p. 10). Nesse jogo de escolher o que mostrar e o que esconder está parte do sentido ideológico da narrativa. A ideologia mais profunda, que sustenta as bases do romance², não é dada pelo narrador, mas pelo arquinarrador.

Uma das saídas encontradas pela literatura contemporânea para lidar com o problema do foco narrativo enquanto postura ideológica é “[...] incorporar ao texto ficcional o problema do contar: hesita-se na escolha do foco narrativo, afirma-se a impossibilidade de se saber qual narrador adequado.” (CINTRA, 1981, p. 11).

Refletindo sobre uma possível ótica do arquinarrador a partir do ponto de vista das diferentes vozes do romance de Coetzee, parece-nos que o intuito maior é levar o leitor à dúvida proporcionada pelo contraste entre diferentes imagens do autor-pessoa e do autor-criador.

Pensando nas escolhas do arquinarrador dentro do romance de Coetzee nos perguntamos: por que há majoritariamente vozes femininas na narrativa, qual a intenção por trás dessa escolha? Nossa hipótese é de que essa opção do autor reflete um procedimento recorrente em biografias, que é dar destaque ao burburinho das relações amorosas. A perspicácia do autor está na abordagem irônica da vida íntima do biografado, que será descrito como inapto para as relações sentimentais pelos

² Ver CINTRA, 1981, p. 11.

seus ex-pares. Todos esses elementos ajudam a compor uma imagem de autor muito distante da imagem-fetice do autor-gênio e faz com que a autoironia seja uma das faces da identidade do autor J. M. Coetzee.

A consulta a documentos pessoais é o único momento em que a voz do autor surge no primeiro plano da narrativa, sem mediação. Os cadernos com fragmentos de pensamentos que iniciam e encerram a narrativa, mistura diário e anotações, assim como de relatos romaneados de fatos cotidianos – aqui se repete o procedimento adotado por Coetzee em outras narrativas, que é falar de si na terceira pessoa. Esses excertos pouco sentido fazem se isolados das outras partes da narrativa (os depoimentos), porque mesmo nesses momentos em que o leitor se depara com a voz do “falecido” Coetzee é ele quem deve preencher as lacunas e tentar ligar a forma de ver o mundo do autor à forma como as outras personagens imaginam que esse autor via o mundo.

Com exceção dos trechos dos cadernos, a interlocução de Vincent se faz presente nos depoimentos, mostrando que o biógrafo também interfere na postura dos entrevistados e pode mesmo manipular algumas informações. Alertando sobre a perniciosidade de pensar o caminho biográfico como um trajeto lógico e sucessivo, Bourdieu (2006, p. 185, grifo nosso) diz:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma *ilusão retórica*, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa reforçar.

O nome próprio, ao transformar-se em nome de autor, passa a obedecer a uma lógica identitária diferente. É isso que permite que a identidade do autor se transforme mesmo após seu desaparecimento, sua morte. Abel Barros Baptista (2003, p. 11), na introdução à edição brasileira de *A formação do nome*, lembra a “[...] possibilidade essencial de todo o nome próprio: poder designar o portador na sua ausência, poder chamá-lo ou invocá-lo mesmo quando já não se pode responder por ele – mesmo quando está morto.”

Se “[o]s acontecimento biográficos se definem como *colocações e deslocamentos* no espaço social” (BOURDIEU, 2006, p. 190, grifo do autor), quando esses acontecimentos disserem a respeito a um nome de autor, deverá se levar também em consideração os elementos sócio-históricos que regem sua função-autor, principalmente no que diz respeito aos modos de circulação do nome de autor e à posição que o autor ocupa no campo discursivo da obra³.

³ Michel Foucault (2006), quando apresenta o conceito de função autor em 1969, na *Société Française de Philosophie*, elenca quatro possíveis locais enunciativos no qual aparece a função autor: no nome de autor; na relação de apropriação; na relação de atribuição e na posição do autor.

O nome de autor é dotado de uma *superfície social*, é uma *personalidade* designada pelo nome próprio que “[...] age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos.” (BOURDIEU, 2006, p. 190). Se o caminho biográfico se constrói na busca pelo excepcional, pela descoberta das características que fazem um homem ser digno de ter sua história resgatada literariamente, a identidade de autor e o inerente reconhecimento social que seu nome carrega garantem a relevância biográfica.

Considerando que o nome de autor transcende o registro civil do autor-pessoa e se torna uma posição enunciativa, que vive e se define pelo texto e, ao mesmo tempo, aponta para uma realidade exterior ao texto, o exercício de ficção autobiográfica da narrativa de *Verão* mostra que ao encenar sua morte, o autor indica sua presença subversiva, que desnuda procedimentos da técnica realista para mostrar que a história de uma vida sempre será contada com uma pitada ou pedaço de invenção. Essa autoconsciência irônica molda a identidade do autor Coetzee.

Enrique Vila-Matas: escrever para ausentar-se

“A cada momento se faz mais patente que vivo numa tensão entre eleger certa visibilidade e desaparecer completamente.”
(VILA-MATAS, 2009, p. 362).

O protagonista do romance de Vila-Matas é o escritor Andrés Pasavento que, ao ser convidado para falar em um encontro literário em Sevilha, decide desaparecer. A narrativa acompanha essa procura pelo desaparecimento e o guia dessa busca é o escritor suíço Robert Walser, que já havia figurado na narrativa de *Bartleby e companhia* (2001). Ao empreender sua busca, Pasavento diz dar “[...] o primeiro passo para voltar a ser aquele que não se preparava para entrar no mundo, mas sim para sair dele sem ser notado.” (VILA-MATAS, 2009, p. 130).

Ao longo do romance, evocações metaliterárias (Salinger, Pynchon, Walser) irão se somar às personagens ficcionais, como o Doutor Ingravallo – personagem que é um desdobramento da identidade de Pasavento – e o Doutor Pinchon, para abordar não só o tema do desaparecimento, mas o da solidão, da fama e da morte. Além das inúmeras referências ao universo literário, o romance traz outras marcas da literatura de Enrique Vila-Matas, como o humor nonsense e o exercício da livre imaginação.

O caráter ensaístico do romance de Vila-Matas permite que o narrador passe de uma citação a outra em poucas linhas, abarcando temas tão variados quanto complementares. O aspecto ensaístico do texto também permite que o narrador reflita sobre o próprio fazer literário, abordando questões como a originalidade, o peso da tradição literária sobre o escritor contemporâneo, o desejo de reconhecimento junto

à crítica e ao público e a necessidade da solidão como parte do processo criativo do escritor.

Espirituosamente, a originalidade do projeto literário de Enrique Vila-Matas repousa justamente no trabalho de apropriação da obra e história de vida de outros autores. Quanto a esse último aspecto é exemplar a narrativa de *Breve história da literatura portátil* (1985), romance em que o autor reescreve episódios de vida de famosos escritores do início do século XX, a fim de inseri-los na imaginária confraria dos portáteis.

No início da narrativa de *Doutor Pasavento* o narrador Andrés Pasavento dá ao leitor pistas sobre a forma como irá apresentar a história: “Encerrado aqui, conto a história de minha viagem de trem para Sevilha e simultaneamente vou ensaiando ideias que me servem para estudar a mim mesmo e minhas solidões.” (VILA-MATAS, 2009, p. 37). Nesse trecho final já estão presentes algumas inquietações que irão acompanhar Doutor Pasavento: a necessidade do isolamento (solidão); o ensaio e a autoanálise que levará o escritor à reflexão metaliterária.

Se na literatura contemporânea é impossível falar sobre a formação da imagem do autor sem abordar o peso do universo midiático nessa construção, Vila-Matas o faz de maneira direta e bem-humorada quando expõe o paradoxo presente na identidade do autor: ele quer ser reconhecido, mas ao mesmo tempo tem medo da exposição. Essa ambiguidade surge no romance quando, já vivendo no anonimato, Doutor Pasavento se recorda com nostalgia de seus dias de fama (VILA-MATAS, 2009, p. 326).

Seguindo uma das pistas deixadas por Vila-Matas, é possível aproximar seu projeto literário deglutinador dos *Ensaio*s de Montaigne, quando lembramos que o pensador francês se valia da autodescrição para investigar a ambiguidade de seu próprio eu. Para Montaigne, “[i]nteressava-lhe saber o que fazia dele ele mesmo e só ele. O autor francês foi o primeiro a perceber que, ao mesmo tempo em que narrava sua vida, construía seu eu.” (ARAÚJO, 2011, p. 14). Refletindo sobre o isolamento em que Montaigne e Descartes conceberam seu legado, Pasavento conclui: “[...] se pode dizer que o sujeito moderno não se deu em contato com o mundo, mas sim em cômodos isolados, nos quais pensadores estavam a sós com suas dúvidas e certezas, a sós consigo mesmos.” (VILA-MATAS, 2009, p. 12).

É essa imagem de solidão essencial do ato criador que será perseguida por Doutor Pasavento e suas outras identidades ao longo da narrativa. A grande ironia é que nessa busca, o narrador nunca se encontra só, está sempre se esgueirando, tentando fugir do outro. Ou seja, ele tem sempre o outro em vista.

Tratando do projeto artístico como um todo, Boris Groys (2010, p. 2) afirma que “cada projeto é uma tentativa de adquirir uma solidão sancionada”. Pensando na imagem mítica do escritor como um gênio isolado em uma torre, percebemos como essa percepção ainda ecoa na concepção contemporânea de autor como aquele que consegue sancionar seu isolamento a partir da elaboração de um projeto artístico.

Se “[...] os indivíduos que não estão preparados para se comunicar a qualquer momento com seus companheiros são rotulados como difíceis, anti-sociais e hostis, e estão sujeitos à censura social [...]” (GROYS, 2010, p. 2), o escritor, trabalhando em um projeto literário, consegue conquistar a solidão sancionada, que o autoriza a evitar o contato social. Vila-Matas trabalha com signos do contemporâneo ao conceber o autor como uma figura que vive na linha limítrofe que separa a “compulsão total pela comunicação e total contemporaneidade coletiva” da “reconquista do isolamento radical” (GROYS, 2010, p. 4).

Quando o escritor espanhol reconhece a criação de um cânone particular, “com autores que não são necessariamente os canônicos” (VILA-MATAS, 2010), deixa claro o caráter idiossincrático de seu projeto literário e acaba indo em direção à fidelidade, à ambiguidade de seu próprio eu, tal como preconizada por Montaigne. Para Doutor Ingravallo, uma das identidades em que Pasavento se desdobra, “[n]osso sentido de eu [...] está formado pelo infindável monólogo, pelas conversações que mantemos conosco mesmos e que duram toda a vida.” (VILA-MATAS, 2009, p. 401). O diálogo consigo mesmo leva Vila-Matas a dialogar com suas personagens e, em última instância, leva a sua literatura a dialogar com outras.

A possibilidade mais radical de desaparecimento do autor apresentada por Vila-Matas é o suicídio, tema problematizado em *Doutor Pasavento* através da figura de Robert Walser, que foi encontrado morto na neve depois de sair para um passeio nos arredores do manicômio onde residia. Ironicamente, o romance-biografia de Coetzee mostra que mesmo após sua morte, o autor permanece vivo não só através de sua obra, mas da lembrança daqueles que com ele conviveram. Importante ressaltar que na obra de Vila-Matas a ideia do suicídio nunca é um signo de derrota; é apenas mais uma possibilidade de desaparecimento.

O tema do apagamento do autor também foi abordado em outras narrativas de Vila-Matas, como no conto “A arte de desaparecer”, da coletânea *Suicídios exemplares* (1991). É o próprio autor que, em entrevista, faz a ligação entre o conto e a narrativa de *Doutor Pasavento*:

[Suicídios exemplares] precede *Doutor Pasavento* porque no conto “A arte de desaparecer” se fala, pela primeira vez em minha obra, sobre o tema de recusar-se a publicar, o medo de sofrer a exposição pública como se fosse uma ofensa; uma sensação de desnudar-se e de humilhar-se como se estivesse diante de uma comissão médica militar uniformizada. (VILA-MATAS, 2015).

A narrativa de *Doutor Pasavento*, assim como a de “A arte de desaparecer”, questiona os limites da morte do autor tal como sistematizada por Barthes (1988) quando encena a impossibilidade do desaparecimento do autor. *Bartleby e companhia* (2001) aborda a vida de escritores que, por razões diversas, decidiram parar de publicar. A recusa em cumprir tarefas que marca a psicologia da famosa

personagem de Melville tornou-se, na narrativa do escritor espanhol, metáfora para àqueles que, à semelhança de Walser, recusam-se a continuar escrevendo. A Síndrome de Bartleby é uma das fixações de Vila-Matas.

A construção da identidade autoral em Vila-Matas passa pela impossibilidade de se apagar por completo o escritor da obra, de alcançar com êxito uma morte do autor tal como proposta por Roland Barthes (1988) em seu famoso texto “A morte do autor”. Se, para Barthes (1988, p. 65), “[a] escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para aonde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco onde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve [...]”, para o narrador de *Doutor Pasavento* a procura pela neutralidade constitui uma utopia e ao mesmo tempo uma força vital que permite o desdobramento da personagem em diversas outras identidades. Ponto em comum entre as ideias apresentadas por Barthes em “A morte do autor” e a poética defendida por Vila-Matas é a de que o texto é “um espaço de dimensões múltiplas”, “um tecido de citações” (BARTHES, 1988, p. 69). As citações em Vila-Matas, no entanto, não são apenas simples transcrições retiradas das obras de outros autores. Há todo um processo de criação, como explica o próprio escritor: “Trabalho com as citações como se fossem uma sintaxe para construir o que quero dizer. Na metade das vezes, as citações são inventadas, ou transformadas para dizer o que quero dizer, ou seja, metade delas são falsas.” (VILA-MATAS, 2010).

Signo icônico do desaparecimento, os microgramas de Robert Walser, escritos com letras minúsculas, também fazem parte do jogo de referências de *Doutor Pasavento*. Assumindo a identidade de Doutor Pinchon, Pasavento apresentará à personagem Doutor Humbol, um escritor que não publica mais, uma série de microgramas intitulados sete tentativas suicidas. Aqui temos um exemplo do sorvedouro que é a rede de referências na obra de Vila-Matas, esse ciclone que arrasta o leitor para um mundo ficcional cuja matéria-prima é a própria ficção.

Conclusão

A partir de diferentes abordagens os romances *Verão* e *Doutor Pasavento* expõem a dificuldade de organizar o sujeito contemporâneo através de uma narrativa pautada na linearidade de uma trajetória de vida. Os múltiplos pontos de vista colocam em primeiro plano essa impossibilidade no romance de Coetzee, enquanto no romance de Vila-Matas o narrador se recusa a assumir uma única identidade, iniciando um vertiginoso percurso que passa pela apropriação de outras identidades (principalmente dos escritores Robert Walser e Thomas Pynchon), pela invenção e pela dissimulação.

As narrativas de Coetzee e Vila-Matas apontam ao leitor a impossibilidade de fechamento da identidade de seus protagonistas e ao mesmo tempo indicam uma imagem de autor (de autor-criador) que propõe novas maneiras de tratar

de temas tão seculares quanto o diálogo com o cânone literário e a presença de elementos não-ficcionais na narrativa. Quem apresenta esses questionamentos nos dois romances são personagens que constituem um alter ego dos próprios autores. No caso de Coetzee, é o “falecido” Coetzee que estabelece uma proximidade com a figura do autor desde o nome partilhado; e, no caso de Vila-Matas, é Doutor Pasavento aquele que fará na ficção o que o autor desejou fazer fora dela⁴.

Entendendo que “[...] a representação de si sinaliza para uma tentativa de organização do eu pós-moderno, descentrado, fragmentado, cujas identidades múltiplas giram ao redor de um núcleo caótico e mutante [...]” (ARAÚJO, 2011, p. 8), o que esses romances mostram é a impossibilidade de reescrever uma vida (um caminho que leva a uma identidade) tentando impor a ela alguma coerência. A saída encontrada por Vila-Matas e Coetzee é expor a descontinuidade nas trajetórias de seus alter-egos por meio de uma representação de si inacabada. No romance-ensaio de Vila-Matas (2009, p. 148) há uma reflexão sobre essa condição fragmentária do homem na contemporaneidade:

[...] o indivíduo de hoje em dia, carente de unidade, já não pode desejar nada, pois já não é um indivíduo como os de antes, já não é sujeito capaz de paixões, agora é só um feixe de percepções, uma espécie de homem fragmentado, que é nada e, ao mesmo tempo, uma gargalhada desesperada.

Em *Verão*, J. M. Coetzee coloca em xeque o estatuto do biográfico ao apresentar ao leitor inúmeras possibilidades de formar uma identidade de autor a partir de uma série de pontos de vista que compõem o mosaico que é a narrativa desse romance. Morto na diegese, o ficcional Coetzee tem sua presença no texto garantida não só pelo depoimentos das personagens, mas também pela inserção de trechos de seus cadernos de anotações. Esse afastamento, garantido em parte pela sensação de ausência do autor, potencializa a autoironia.

Apropriando-se de uma estética realista, a narrativa de *Verão* questiona o “[...] modo realista-romântico de fortalecimento da credibilidade do narrador e da veracidade de sua narração.” (SARLO, 2007, p. 51). O trabalho do arquinarrador é fazer o leitor desconfiar da representação da subjetividade, ver que “[q]ualquer relato da experiência é interpretável” (SARLO, 2007, p. 61).

Vila-Matas cria a personagem Doutor Pasavento que, por sua vez, se apropria de outras personas autorais (Robert Walser, Thomas Pynchon) para tentar realizar a impossível tarefa de se tornar um autor desaparecido, missão essa que remete à própria imagem autoral de Vila-Matas, para quem o tema do desaparecimento do autor é *topos* recorrente.

⁴ “Creio que no livro o que fiz foi levar ao texto o que não sou capaz de fazer na vida.” (VILA-MATAS, 2010).

A presença do *vacuum*, daquilo que não existe senão na ausência⁵, é a metaforizada através da morte nas duas narrativas. No romance-ensaio de Vila-Matas o signo da morte do autor acompanha a busca estética e existencial do protagonista, sinalizando que a identidade do autor assenta-se na escolha do tema da ausência como componente essencial de seu projeto literário. Na narrativa de Coetzee, o autor, ficcionalmente morto, ganha nova vida e identidade através da ficção dos outros – os depoimentos das personagens e os recortes feitos pelo biógrafo. É nas escolhas do arquinarrador que vislumbramos uma identidade de autor autoirônica.

Mesmo pertencendo a duas tradições literárias distintas – uma de matiz realista e outra que aposta em uma metaliteratura que gravita em torno de um cânone particular –, as narrativas aqui analisadas se aproximam por mostrarem estratégias narrativas que dão novo fôlego para a discussão da formação da identidade do autor (calcada na intersecção vida-projeto literário), a partir de romances que desestabilizam a noção de ficção autobiográfica.

AMARAL, P. The construction of the author identity in J. M. Coetzee and Enrique Vila-Matas. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 223-236, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *This paper presents the construction strategies of authorial identity by the analyses of two contemporary novels which play with the limits of autobiographic fiction: Summertime (2009), by J. M. Coetzee and Doutor Pasavento (2005), by Enrique Vila-Matas. Whilst the narrative in Coetzee's novel turns to the construction of the author's posthumous identity through the gathering of testimonials and research in notebooks left by the fictional writer, the narrative of Vila-Matas adds an essay structure to recurring thematic elements in the work of the Spanish writer (as the autoreference, citation of another literary works; the subject of disappearance and the writing cessation – dubbed Bartleby Syndrome). Our reading indicates that these two novels illustrate the impossibility of ending a unique author identity and one solution found in contemporary literature is to incorporate into the narrative structure elements that make up this quandary.*

■ **KEYWORDS:** *Testimonial. Essay. Autobiography fiction.*

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, G. A. **Trato desfeito:** o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto

⁵ Ver SARLO, 2007, p. 101.

de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9975>>. Acesso em: 28 out. 2015.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: M. Fontes, 2011.

BAPTISTA, A. B. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. São Paulo: Unicamp, 2003.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Tradução Luiz Alberto Monjardim et al. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

CINTRA, I. Â. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). **Revista Literatura**, São Paulo, v. 21, p. 5-12, 1981.

COETZEE, J. M. **Verão**: cenas da vida na província. Tradução José Rubens Siqueira. Cia. das Letras, 2010.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-45.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298. (Ditos e escritos; 3).

GROYS, B. A solidão do projeto. Tradução Roberto Winter. **Temporada de Projetos na Temporada de Projetos**, 2010. Disponível em: <<http://projetosnatemporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>>. Acesso em: 28 out. 2015. Tradução de: The loneliness of the project. New York Magazine of Contemporary Art and Theory, New York, v. 1, 2002.

LEJEUNE, P. A imagem do autor na mídia. In: _____. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização Jovita Maria G. Noronha, tradução Jovita Maria G. Noronha et al. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 192-204.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

VILA-MATAS, E. **Doutor Pasavento**. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Livro de Vila-Matas aborda dilema entre exposição e reclusão. Entrevistador: F. Victor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 fev. 2010. Ilustrada.

_____. Três perguntas para Vila-Matas. **Blog Cosac Naify**. Disponível em: <http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_tb_suicidios.html>. Acesso em: 28 out. 2015.

Recebido em 30/10/2015

Aceito para publicação em 21/12/2015



MARYSE CONDÉ E TITUBA INDIEN: FEITICEIRAS DO IMAGINÁRIO¹

Irene de PAULA*

■ **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise da obra *Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem*, da autora de língua francesa Maryse Condé. Trata-se de pensar como a força sobrenatural/magia, sobretudo através figura da feiticeira, transgressora e questionadora dos mecanismos de poder (presente no realismo mágico) e a dramatização do “eu” pela escrita (presente nesta “autoficção póstuma”) contribuiriam para perturbar e desestabilizar – enquanto centralidade – a identidade socialmente imposta da narradora, construída a partir de representações estereotipadas (escrava, negra, mulher, feiticeira, etc..), para dar voz ao sujeito-narrador a partir de novas e inusitadas elaborações subjetivas e identitárias.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade. Alteridade. Realismo mágico. Feiticeira. Estereótipo.

“Bendito seja o amor que derrama sobre o homem o esquecimento. Que o faz esquecer sua condição de escravo. Que faz recuar a angústia e o medo!” (CONDÉ, 1986, p. 259).

*Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem*²! Início este artigo colocando em evidência este título que traz em si e antecipa toda a força do romance de Maryse Condé que analisarei aqui. Basta um primeiro contato do leitor com o referido título para que uma cadeia semântica da exclusão, da opressão e da marginalização se coloque em curso em seu imaginário: feiticeira, negra, mulher e escrava (Tituba). Porém, simultaneamente, uma contraditória e intrigante impressão sobrepõe-se: encabeçando o título, o pronome pessoal “Eu” se impõe soberano apropriando-se do nome, do estereótipo e da História. Antecipa-se, assim, a noção de uma transgressão: a narradora do romance, ao contrário da personagem histórica de mesmo nome – Tituba Indien, acusada de bruxaria no século XVII em uma das

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200 – irepaula@gmail.com

¹ Este artigo é fruto de um projeto pesquisa de Pós-doutorado amparado pelo CNPq entre os meses de setembro 2014 a setembro de 2015.

² *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* (CONDÉ, 1986). As citações foram traduzidas da versão francesa para o português pelo autor.

colônias inglesas da América do Norte, mas silenciada e esquecida pela História oficial –, poderá, finalmente, contar sua versão da história.

O leitor encontrará, em seguida, em uma nota introdutória, que antecede o primeiro capítulo, a seguinte advertência da autora: “Tituba e eu vivemos **intimamente ligadas** durante um ano. Foi durante nossas intermináveis conversas que ela me disse essas coisas que não havia confiado a ninguém.” (CONDÉ, 1986, grifo nosso). Esse tipo de observação, usada, em geral, como estratégia para dar credibilidade e “veracidade” à narrativa que se seguirá, serve nesta obra, ao contrário, para desestabilizar as certezas do leitor. Por um lado, a referida advertência deixa de imediato entrever a abordagem inverossímil e realista mágica que caracterizará o texto, tendo em vista a concreta impossibilidade do encontro entre autora e personagem, já que a primeira, como informado na página anterior, vivia naquele período nos Estados Unidos e a escrava Tituba, como exposto na contracapa, viveu no século XVII. Como essa comunicação teria se dado? Podemos supor, hipótese que se mostrará plausível após a leitura, que a feiticeira Tituba, em sua forma invisível e espiritual, teria vindo visitar a autora (do além) para lhe transmitir sua história e salvando-se, assim, do esquecimento? Ou que, talvez, a tenha possuído em espírito? Por outro lado, a expressão “intimamente ligadas”, usada para descrever os laços que uniriam *Moi, Tituba e Moi, Condé*, anuncia um entrelaçar de vozes que nos leva a crer em uma sobreposição de perspectivas, da autora e da narradora, da história e da ficção, da biografia e da autobiografia.

A narrativa inicia-se, assim, na fronteira dos gêneros. *Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem* coloca em cena uma personagem que de fato existiu e foi julgada por bruxaria em Salem, no ano de 1692, mas sobre a qual nada se sabe, além dos poucos registros de seu julgamento por feitiçaria (HANCIAU, 2004, p. 234). Condé, ao se interessar pela história da escrava Tituba, se surpreendeu, sobretudo, com a falta de informação e interesse por parte dos historiadores da universidade americana onde ensinava na época (HANCIAU, 2004, p. 233). Essa indiferença por parte da comunidade acadêmica lhe soou como o reflexo de um preconceito e racismo históricos e arraigados, e que a própria autora experimentou (três séculos depois) nesta mesma América (HANCIAU, 2004, p. 233): “Tive então vontade de escrever eu mesma sua história, reinventar seu destino.” (CONDÉ apud HANCIAU, 2004, p. 234). Condé se propõe, assim, a bibliografar a vida, a reescrever o destino desta mulher desconsiderada pela História oficial. Reivindicação estética e literária, mas também política, na medida em que resgata uma versão da história que se perdeu, dando voz a muitas mulheres que, como ela(s), foram marginalizadas pela cor, pela origem ou pelo gênero.

Durante a narrativa Tituba vai intervir (mais de uma vez) para reclamar da postura de seus **futuros historiadores** que apenas a mencionam como uma “comparsa sem interesse”: “Não se preocupariam nem com meu nome, nem com minha idade, nem com minha personalidade. Ignorariam-me [...] nenhuma

biografia atenciosa e inspirada recriando a minha vida e seus tormentos! E essa futura injustiça me revoltava! Mais cruel que a morte!” (CONDÉ, 1986, p. 173).

Condé, novamente confunde o leitor, sobrepondo sua voz à de Tituba – que intervém como se conhecesse seu futuro – e criando uma estratégia metanarrativa que simultaneamente desnuda e constrói a ficção. No plano diegético, será possível interpretar essas intervenções como sobrenaturais, pois Tituba continuará viva após a morte, interferindo e interagindo de diferentes formas no mundo real.

Tituba narrará, assim, sua história do início ao fim, ou melhor, antes mesmo de seu início (nascimento) e para além de seu fim (morte), fornecendo de sua vida pregressa uma versão íntima e subjetiva, como se, renascida na literatura, pudesse, enfim, escrever sua “autobiografia póstuma”. A narrativa da vida da protagonista lembra em alguns aspectos o gênero narrativo da escravatura do século XIX, denominado “autobiografia retrospectiva”, escrita na primeira pessoa pelo próprio escravo, que oferecia apenas sua/uma história pública (HANCIAU, 2004, p. 239). Condé mostrará a história pública e coletiva de um massacre histórico; contudo, irá além, revelando o profundamente íntimo e a busca de sentidos que move o sujeito. Combina, assim, narrativa histórica, (auto)biográfica e ficcional. Poderíamos falar, nesse sentido, de uma “autoficção póstuma”: a reinvenção da história de uma vida a partir de certos dados referenciais ou, em outros termos, a recomposição poética e híbrida do sujeito/“eu”, que, neste caso, remeteria simultaneamente à autora (viva) e à narradora (morta).

A autoficção, segundo Serge Doubrovsky (1988, p. 70), questiona, justamente, a capacidade do sujeito de dizer-se sozinho, “[...] como se conhecer se o autoconhecimento passa pelo reconhecimento do outro?”, essa compreensão acaba com a noção de solidão romanesca. Assim, ao reinventar o destino e dar voz a Tituba, Condé reinventa-se a si mesma, dando voz à própria subjetividade. Ao falar de (ou através de) Tituba, Condé fala de sua condição de mulher, de negra, de antilhana, em constante deslocamento, em busca da própria origem e identidade, e retrazando, simbolicamente, a trajetória da opressão que historicamente se exerceu contra a mulher. E é esse entrelaçar de vozes, que mescla verdades, fantasmas, desejos e reivindicações sociais que torna o texto tão potente, no sentido de um transbordamento de humanidade. Nas palavras de Núbia Hanciau (2004, p. 280), o texto propõe uma visão e uma escrita duplas: “[...] inscritas num espaço em que as duas categorias – autobiografia e romance – se interpenetram caracterizando a obra, no conjunto, pelo jogo irônico entre ficção e não-ficção, memória e imaginação.”

Poderemos pensar, doravante, na tese desenvolvida pela teórica da literatura Marthe Robert (1972), que, em sua árdua tarefa para analisar e definir o gênero romanesco, tão essencialmente heterogêneo e livre, se propõe a abordá-lo, não através das categorias classificatórias ou históricas, mas a partir do desejo que move o ato da escrita. A única lei que rege o romance é:

[...] o desejo utópico em que está enraizado, mas este desejo não encontra seu sentido nas convenções literárias tradicionais, ele só existe nas fronteiras da literatura e da psicologia. Neste caso, sem dúvida, o romance não diz, ele próprio, o que é, mas o que quer e para que lado tende, através do crescimento arbitrário de suas formas e idéias. (ROBERT, 1972, p. 41).

Robert explica esse desejo que funda a escrita romanesca através do que Freud (1950) nomeou “romance familiar dos neuróticos”, atividade fantasmática inconsciente que consiste em se inventar outra família, outra história, a “corrigir a existência”. Um relato fabuloso, mentiroso, portanto, maravilhoso (ROBERT, 1972, p. 43). Assim como a fabulação sobre sua origem é uma estratégia usada pela criança para poder lidar com situações traumáticas da infância, todos os romances têm sua origem nessa mesma necessidade de transgredir a ordem das coisas, de transformar a vida. Nessa perspectiva, o romance revela que a sua vocação não é a de reproduzir o real, nem “espelhar uma ilusão”, mas de transfigurá-lo e desfigurá-lo, via fabulação.

É a partir dessas reflexões que penso a reescrita existencial e identitária de Tituba: motivava por este “desejo utópico” no qual todo romance está enraizado, de reinventar e refundar a existência. Nas palavras de Condé (2012, p. 131), a literatura representa uma urgência, assustadora e misteriosa, onde é possível exprimir-se e desvendar-se: “[...] o lugar onde eu expresso meus medos e minhas angústias, onde eu tento me liberar de questionamentos obsessantes.” Assim sendo, não se trata tão somente de uma reapropriação da História, mas de um desvendar simbólico do sujeito da opressão, das histórias que subjazem a toda história oficial. Condé resgata marcos históricos fundamentais, como o tráfico negreiro, os abusos da escravidão, as perseguições e o massacre contra as supostas feiticeiras em Salem, a resistência *marron*³ nas Antilhas, mas agrega a eles novas perspectivas e pontos de vista que terminarão por subvertê-los.

A Tituba do romance nasce nas ilhas Barbadas e é levada como escrava para Salem, colônia inglesa da América do Norte, onde também será julgada por bruxaria. A personagem encarna o que há de menos valorizado na escala hierárquica de poder (aspecto que seguramente coincide com a personagem histórica): mulher, escrava, feiticeira, exilada, mestiça, prisioneira. Fruto da mais pura violência: o estupro de uma escrava negra (sua mãe Abena) por um marinheiro inglês dentro de um navio negreiro – “[...] é desta agressão que eu nasci. Deste ato de ódio e desprezo.” (CONDÉ, 1986, p. 13). Abena chega grávida à América, é rapidamente vendida a um senhor de escravos que nem desconfia de tal fato. A curta vida da mãe é (assim como será a da filha) “um acumulo de tempestades” (CONDÉ, 1986, p. 15): o incêndio do vilarejo natal, o assassinato dos pais, o abuso sexual, a

³ *Marron* (quilombola) era o nome dado nas Antilhas, durante o período colonial, aos escravos que fugiam das propriedades às quais pertenciam.

gravidez indesejada, que lhe trará como punição a expulsão da casa grande, para lhe servir como mulhere distração a um escravo (Yao) que atentava amiúde contra a própria vida. Essa punição será, inesperadamente, a fonte da única felicidade que ambos puderam conhecer: “[...] a triste felicidade de escravo, incerta e ameaçada, feita de migalhas quase impalpáveis.” (CONDÉ, 1986, p. 16-17). Yao amará genuinamente Abena e assumirá Tituba como filha, preenchendo sua vida de um amor incondicional: “Uma imensa e doce piedade encheu o coração de Yao. Parecia a ele que a humilhação desta criança [Tituba] simbolizava a humilhação de todo o seu povo, despossuído, dispersado, vendido [...]” (CONDÉ, 1986, p. 16).

Amar Tituba incondicionalmente será um ato simbólico que a salvará da miséria da escravidão – que transforma, como um rolo compressor, sujeito em estereótipo, autoestima em marginalização, desejo em frustração.

Mas essa “triste felicidade de escravo” terá vida curta, Tituba (aos sete anos) verá sua mãe ser enforcada por resistir a uma segunda tentativa de estupro: “[...] refugiada sob a saia de uma mulher, senti se solidificar em mim, como uma lava, um sentimento que deveria nunca mais me deixar, mescla de terror e luto.” (CONDÉ, 1986, p. 20). Expulsa da plantação, a menina será acolhida e cuidada por uma escrava nagô (Man Yaya) também marcada pela violência, tendo visto morrer companheiro e filhos. Assim, se dará sua entrada no mundo real: terreno árido, cruel, violento, absurdo, mas de onde, por vezes, brotam inesperados frutos, atos excepcionais de generosidade, solidariedade e amor.

O encontro com Man Yaya, curandeira e feiticeira conhecida e temida na região, será responsável por abrir a Tituba as portas de um novo mundo: onde se entrelaçam poderes sobrenaturais e conhecimentos naturais. A escrava nagô lhe ensinará sobre as propriedades (venenosas e curativas) das plantas e a sabedoria de falar com os mortos. “Man Yaya me ensinou as plantas [...] me ensinou a escutar o vento [...] me ensinou o mar [...] me ensinou que tudo vive, que tudo tem uma alma, um sopro.” (CONDÉ, 1986, p. 22). A Magia será, doravante, sua grande fonte de sobrevivência e elaboração identitária, a narradora descobrirá que tem o dom de curar – prática solidária que exercerá durante toda sua existência, mesmo após a morte – e de se comunicar com os falecidos ancestrais – os espectros de Abena, Yao e Man Yaya a acompanharão por toda a vida, cuidando dela e aconselhando-a.

Assim, Tituba tornar-se-á “feiticeira”, muito antes de conhecer as diferentes acepções deste termo. Condé se inspira para construir as personagens das feiticeiras nas crenças afroantilhanas (mágicas e humanistas), às quais oporá o puritanismo americano (racional e cruel). A narrativa dramatiza a opressão através destas figuras que aparecerão como força (feminina) perturbadora da ordem. Marginal e associada aos poderes maléficos e diabólicos, a feiticeira é resgatada de maneira poética e humanista por Condé e será essencial para a elaboração do “eu”/da subjetividade da narradora, que se formará em torno desse dom, dessa herança marginalizada.

A partir da iniciação perpetrada por Man Yaya, Condé lançará mão, em sua reinvenção existencial de Tituba, de elementos que subvertem a realidade – através da presença constante de práticas mágicas e sobrenaturais. A obrapossui, nesse sentido, traços marcantes de realismo mágico, tendo em vista que o natural e o sobrenatural, a realidade e a irreabilidade coabitam de maneira não conflituosa, sem hierarquias. Este aspecto se evidencia se percebemos que a magia, embora esteja sempre presente na vida da narradora e seja seu manancial de força e proteção, não a impedirá de sofrer, nem de passar por todo tipo de humilhação, preconceitos ou injustiças pelos quais passaram seus pares negros, escravos ou feiticeiras no curso da história. O realismo mágico tem na narrativa a função de abrir uma brecha, um espaço de conforto e consolo em um mundo impossível de controlar. É uma forma de olhar a realidade sob um novo ângulo, de onde se vislumbra a possibilidade de uma saída para a dureza da realidade.

Segundo Irleamar Chiampi (1980, p. 21), a adoção do termo realismo mágico “[...] revela a preocupação elementar de constatar uma nova atitude do narrador diante do real [...]”, que passa a perceber a realidade de uma perspectiva incomum, sem transcender os limites do natural, mas induzido por um senso de irreabilidade. Em sua acepção mais frequente, refere-se a obras onde duas visões contrastantes de mundo são colocadas: uma mágica e outra racional, mas apresentando-se como não contraditórias⁴ (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 411). Trata-se, segundo Angel Flores, de uma “naturalização do irreal” ou, segundo Alexis Marquez Rodriguez, de uma maravilha criada pelo homem, de um conceito estético, que parte de uma realidade concreta, deformando-a intencionalmente para criar a obra de arte (apud ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 404).

Historicamente, tendo florescido em contexto de opressão, o realismo mágico carrega em si a ideia de subversão pelo imaginário de verdades estabelecidas: a realidade é ultrapassada (com a magia), dando voz a perspectivas marginais, invisíveis e proibidas (ROUSSOS, 2007, p. 7). Estratégia política que, na expressão da teórica da literatura Katherine Roussos (2007), provocaria uma “descolonização do imaginário”. Sob esse ângulo, a presença do sobrenatural na obra de Condé potencializa a expressão do desejo de fabulação da origem e de transgressão, não somente a realidade do texto, mas diversas formas de opressão inerentes às relações de poder (étnicas, de gênero ou classe). Trata-se, nesse sentido, de observar como a força sobrenatural, questionadora dos mecanismos de poder (presente no realismo mágico) e a dramatização do “eu” pela escrita nesta

⁴ Essa acepção mais aceita pela crítica latino-americana atual se assemelha muito e praticamente substituiu o conceito do cubano Alejo Carpentier de realismo maravilhoso, usada de maneira mais restrita, para explicar sua obra e falar da realidade americana. À origem deste conceito está a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem e ocorreram fatos que podem parecer insólitos aos olhos estrangeiros (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p. 399).

“autoficção póstuma” contribuiriam para perturbar e desestabilizar, enquanto centralidade, a identidade socialmente imposta da narradora, construída a partir de representações estereotipadas (mulher, escrava, negra, feiticeira), para dar voz ao sujeito-narrador a partir de novas elaborações subjetivas.

Depois da morte de Man Yaya, Tituba viverá um período de total isolamento – “foram os momentos mais felizes de minha vida” (CONDÉ, 1986, p. 24), “estava longe dos homens e, sobretudo, dos homens brancos” (CONDÉ, 1986, p. 25) – acompanhada unicamente por seus “invisíveis”, em meio à natureza, cultivando a terra. Até que o encontro com o escravo John Indien (descendente de um índio arawak e de uma escrava nagô) acarreta uma nova reviravolta na narrativa: “[...] eu desejava seu amor, como nunca tinha desejado nenhum outro.” (CONDÉ, 1986, p. 35). Ignorando os conselhos das ancestrais Man Yaya e Abena – “[...] os homens não amam. Eles se apossam. Eles oprimem.” (CONDÉ, 1986, p. 29) –, Tituba abdicará de sua liberdade, se converterá ao cristianismo e passará a trabalhar como escrava doméstica na casa da proprietária de Indien, para, somente assim, poder estar ao seu lado. Essa experiência lhe permitirá viver o amor (e o desejo), mas também lhe revelará a um mundo de hipocrisias, preconceitos, dor.

Essa mudança levará Tituba a descobrir, progressivamente, no “olhar do outro”, do branco(a), mas também do negro(a), uma imagem de si mesma que até então desconhecia. Suzanna Endicott, proprietária de Indien, a quem Tituba passará a servir, lhe fornecerá um espelho onde verá refletir uma imagem degradante e negativa de si: “Nos seus olhos, cor da água do mar, eu podia ler toda a repulsa que eu a inspirava. Ela me fixava como um objeto repugnante.” (CONDÉ, 1986). Tituba era vista como um ser invisível, insignificante e, ao mesmo tempo, amedrontador.

Elas [Endicott e suas amigas] me riscaram do mapa dos humanos. Eu era um **não-ser**. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis, pois eles, ao menos, detinham um poder que todos temiam. **Tituba, Titubasó existia em função da vontade dessas mulheres.** (CONDÉ, 1986, p. 44, grifo nosso).

Será possível perceber ao longo da narrativa um intermitente desencontro entre a imagem que a narradora tem de si mesma e o espelho-olhar que o mundo lhe fornece, o uso da terceira pessoa (como na citação acima) para se referir a si mesma, sinaliza esse desajustamento. Essa experiência lhe conduzirá a uma recorrente sensação de esfacelamento, “parecia-me que eu desaparecia completamente” (CONDÉ, 1986, p. 173), e de desajuste identitário, “[...] sim, eu me tornava outra mulher. Uma estrangeira para mim mesma” (CONDÉ, 1986, p. 105). A narradora tanto pode se mostrar incrédula diante das depreciações quanto diante dos raros elogios: “Como você é bonita Tituba [...] Bonita? Eu pronunciava essa palavra incrédula, pois o espelho que me havia estendido Suzanne Endicott e Samuel Parris tinham me persuadido do contrário.” (CONDÉ, 1986, p. 65).

O espelho que lhe estende John Indien, no primeiro encontro, também é desolador e a força a se olhar e (re)ver sua imagem: “Nada surpreendente que as pessoas tenham medo de você. Você viu a sua aparência?” (CONDÉ, 1986, p. 27). Tendo vivido isolada, longe do espelho do outro, Tituba desconfia do que ouve, contudo, tempos depois, reatualizará para si mesma esta imagem: “Nada surpreendente que me temam, eu tinha um ar assustador [...] Assustadora e repugnante!” (CONDÉ, 1986, p.106).

Tituba, a exemplo do negro da diáspora, descrito por Frantz Fanon (1952) em *Peau noire, masque Blanc*, se verá coisificada e criará a respeito de seu esquema corporal um esquema epidérmico-racial, imposto pelo olhar do Outro: “o branco, que tinha me tecido com mil detalhes, anedotas, narrativas” (L’HERMITE apud FANON, 1952, p. 92); “como a um preparado de colorante” (FANON, 1952, p.88). Fanon (1952) tomou de empréstimo a teoria do “estádio do espelho” de Jacques Lacan⁵, para, entre outras coisas, explicar que a identidade do negro da diáspora se constrói em função da relação especular com o Outro, o branco, e que é este olhar que produz a sua inferioridade (ROUDINESCO, 1998, p. 223). Para Lacan (1966), a identidade (o ego) da criança não se forma sozinha, no interior de seu ser, mas a partir da projeção especular em um outro – o “[...] eu se confunde com esta imagem que o forma e o aliena, a captação especular abole o sujeito no outro.” (LAPLANCHE, 1992, p. 177). É nesse eterno reconstruir-se em relação ao outro (olhando e sendo olhado) que o processo identitário se estabelece. O que, em síntese, nos explica Fanon (1952) é que a ideia, o conceito, que se criou do negro é uma construção ideológica, forjada pelo colonialismo, logo pelo contato (pelo olhar) com o Outro, o branco colonizador.

Além disso, segundo Lacan (1966), o sujeito será durante sua existência sobredeterminado e capturado por um número limitado de significantes que determinará a imagem que este terá de si mesmo.

Antes de poder dizer ‘noite e dia’, explica Lacan, a noite e o dia não existem. Não há nada além de variações de luz. Uma novidade absoluta, total, surge quando se introduzem no mundo os significantes ‘noite e dia’. A própria experiência se estrutura a partir do significante que engendra a oposição como começo absoluto. (MILLER, 1987, p. 136).

No caso de Tituba-feiticeira-mulher-negra-escrava, e dos negros em geral, trata-se de uma cadeia semântico-ideológica da dominação e do estereótipo. Já que os significantes “negra”, “feiticeira”, “escrava” e mesmo “mulher” ficarão, invariavelmente, associados ao racismo, ao diabólico, ao maléfico, ao perverso, em oposição às ideias de pureza, inocência e aceitação. O estereótipo, conforme

⁵ Fanon foi até mesmo considerado, nos anos 90, nos Estados Unidos, um “Lacan negro”, por sua referência à teoria do “estádio do espelho” (ROUDINESCO, 1998, p. 223).

Homi Bhabha (1998, p. 120), é uma forma limitada e simplificada de representação identitária, que impede a livre circulação do significante, e que precisa, para que seja efetivamente assimilado, ser associado a novos estereótipos e repetido exaustivamente:

O estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o “mascaramento” metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática.

Seu grande paradoxo está no fato de que embora pretenda veicular a “verdade” sobre os objetos/sujeitos da diferença (sexual ou racial), nega a eles uma identidade original e uma singularidade (BHABHA, 1998, p. 107).

Será através de John Indien que Tituba ouvirá pela primeira vez o significante “feitiçeira”, descobrindo-se a ele associada: “Tituba, você sabe o que dizem de você, que você é uma *feitiçeira*!” (CONDÉ, 1986, p. 35, grifo nosso); “Mais uma palavra! [...] [mas] o que é uma feitiçeira?” (CONDÉ, 1986, p. 33). A narradora desconhece seu significado e, sobretudo, não entende porque ela representaria uma ameaça se só “sentia ternura e compaixão” (CONDÉ, 1986, p. 26). Será unicamente após sua viagem para Salem que a narradora compreenderá e sentirá na pele o significado pejorativo e degradante do que seria uma feitiçeira. Quando Suzanna Endicott vende o casal ao fanático reverendo puritano Samuel Parris, eles são transportados para esta “[...] pequena comunidade de homens e mulheres dominados, sufocados pela presença do diabo.” (CONDÉ, 1986, p. 104). Só então Tituba terá “a justa medida da extensão dos estragos caudados essa religião de Samuel Parris” (CONDÉ, 1986, p. 104). Em Salem toda uma cadeia semântica do mal – pecado, maléfico, culpa, demônio, diabo, entre outros – era repetida a todo instante, sem trégua, envenenando a tudo e a todos. A narradora se verá, por lógica, confrontada à existência de Satã, a qual ignorava até então, mas de quem seria, a supor pelos rumores, grande aliada e emissária visível: duplamente, em função de suas práticas de cura (“feitiços”), mas, sobretudo, de sua cor. “Minha cor era um sinal de minha intimidade com o Maligno [...]” (CONDÉ, 1986, p. 104), “em Salem essa convicção era partilhada por todos” (CONDÉ, 1986, p. 105), lá os “negros eram mais mal tratados que os animais dos quais se ocupavam” (CONDÉ, 1986, p. 108).

O espelho turvo da interiorização (fornecido pela grande maioria), embora termine por abalar sua autoimagem positiva, levando-a a internalizar certos valores e estereótipos impostos pela sociedade – “*Tituba* tornava-se feia, grosseira, inferior porque elas [Endicott e as outras] haviam decidido assim.” (CONDÉ, 1986, p. 44) –, jamais a impedirá de questionar-se e de resistir a explicações simplistas. Ainda que devastador, o abuso, a opressão e a interiorização não abalam sua capacidade

reflexiva e crítica: “[...] que mundo é esse que havia feito de mim uma escrava, uma órfã e uma pária?” (CONDÉ, 1986, p. 82); “[...] porque se confessar? [Se o] que se passa no meu coração só diz respeito à mim.” (CONDÉ, 1986, p. 69); “[...] porque nesta sociedade a feiteiceira é vista como maléfica?” (CONDÉ, 1986, p. 152); “[...] a faculdade de comunicar com os invisíveis, de tratar e de curar não seria uma graça superior de natureza a inspirar respeito?” (CONDÉ, 1986, p. 34). Essas e outras indagações, que povoam o imaginário de Tituba, se traduzirão em uma forma de resistência silenciosa, porém subversiva.

Cabe a nós, leitores, retomar e repensar os questionamentos fundamentais para narradora e narrativa. Afinal, o que representa e encobre o significante feiteiceira? Seriam elas, assim como discorreu Fanon (1952) (a propósito dos negros), meras construções ideológicas forjadas no contato com o Outro? Segundo Jules Michelet (1966), as mulheres julgadas feiteiceiras eram, em geral, curandeiras e parteiras, proibidas de exercerem esse ofício, exclusivamente autorizado aos homens diplomados. Assemelhar-se-iam, em sua perspectiva, a cientistas, pois buscavam na natureza a cura para mortes tidas como divinas – “[...] o único médico do povo durante mil anos foi a feiteiceira.” (MICHELET, 1966, p. 32). Essas mulheres foram, entretanto, perseguidas e massacradas, pois, tendo um saber que lhes dava grande poder, representavam uma ameaça tanto para o patriarcado quanto para a Igreja.

A ideia de que o poder das feiteiceiras vinha do diabo, dado em troca de sua obediência absoluta, se difunde fortemente entre os séculos XVI e XVII, período histórico que, segundo Jean Delumeau (1978), foi o de maior medo desmedido do demônio no Ocidente, que passa a estar presente em todas as circunstâncias da vida cotidiana, inclusive na da elite ocidental, que deixa de resistir a este tipo de representação. Essas e muitas outras convicções sobre os poderes maléficos do diabo atravessam toda a literatura teológica e mesmo científica do renascimento. Adversário sobre-humano, sedutor, esperto e ilusionista (DELUMEAU, 1978, p. 326), o diabo engana o homem através das feiteiceiras que enfeitiçam a vítima, mas não fazem ferida real, apenas alteram ilusoriamente seus sentidos, recorrendo à magia para fazer o que está acima de suas forças (DELUMEAU, 1978, p. 328). Nesse contexto, fica impossível distinguir realidade de ilusão e todos se tornam potencialmente culpados. O diabo passa a ser uma justificativa para qualquer ato considerado negativo, de má fé ou perverso. As representações satânicas são usadas tanto para encobrir e mascarar condutas julgadas pecaminosas (culpa-se o diabo e não a si mesmo), quanto como forma de controle social, de punição para os que a sociedade julga inadequados, imorais, ameaçadores ou, simplesmente, estranhos. Podemos, nesses termos, pensar a noção de feiteiceira, elaborada a partir da Idade Média, “[...] como objeto catártico de uma sociedade dominada pela Igreja que demonizava o que soasse herético [...]” (BRUXAS..., 2006, p. 32), fora das normas ou que representasse uma ameaça ao poder vigente.

Do mesmo modo que por trás do medo do diabo está o medo da feitiçera, por trás do medo da feitiçera está o medo da mulher, e por trás do medo da mulher está o medo do imponderável. Freud (1996, p. 134), ao se perguntar: “o que é a mulher?” as remete à condição de um enigma; segundo Delumeau (1978, p. 400), é essa sensação que gera no homem sentimentos contraditórios, de desejo e de repulsa, mas, sobretudo, de medo. O medo da mulher, fonte de tantos tabus e rituais, faz dela um “santuário da estranheza” (LEDERER apud DELUMEAU, 1978, p. 400), objeto de adoração e de temor. E o estereótipo nasce para dar conta destes sentimentos irracionais e contraditórios.

Esse medo espontâneo da mulher foi, conforme Delumeau (1978), transformado em medo construído racionalmente pelo poder hegemônico (disseminados, em grande medida, pela Igreja), se tornando uma eficaz justificativa para a “caça às bruxas”. A Igreja em todas as épocas condenou a sensualidade e as pretensões espirituais das mulheres. Pandora grega ou Eva judaica, foi a mulher que introduziu na terra o pecado, a tristeza e a morte, orgulhosa, impura, traidora, ameaça para igreja e para homem (aquele que se abandona ao prazer da carne idolatra o diabo), feitiçera nata, inconstante, falante, ignorante, invejosa, colérica, incorrigível, é o pecado por excelência (DELUMEAU, 1978, p. 403). Esses, entre outros, “vícios e más condutas” estão catalogados no *De planctu ecclesiae*⁶ (*O pranto da Igreja*), segundo Delumeau (1978, p. 414), o documento de maior hostilidade clerical com relação à mulher na história. É este texto, profundamente misógino, que serve como referência e argumento central para a elaboração do *Malleus Maleficarum* (1487)⁷ (*O Martelo das Bruxas*), manual oficial da inquisição e de combate à feitiçaria durante mais de três séculos. Trata-se de um guia de como proceder, indo da reunião de provas ao julgamento e à tortura das supostas feitiçeras, mulheres em sua ampla maioria (HANCIAU, 2004, p. 91). Conforme este manual: “toda feitiçaria tem origem na cobiça carnal insaciável das mulheres” (KRAMER; SPRENGER apud HANCIAU 2004 p. 145), por isso “[...] é preciso dizer a heresia das feitiçeras e não dos feitiçeiros; estes são pouca coisa.” (SPRENGER apud MICHELET, 1966, p. 2). É a partir dessa “perturbação coletiva”, que absorve formas estereotipadas (HANCIAU, 2004, p. 88), que se fabrica a feitiçera.

Ao transformar os “heréticos” no “próprio mal” a sociedade legitima a necessidade de punir, excluir ou exterminar. Esses documentos funcionaram como ferramenta de controle e repressão da mulher, da sua autonomia, poder e sexualidade, mas tornaram-se, muito além disso, sob pretexto da regeneração moral e da proteção social, justificativa para o funesto episódio que serve de pano de

⁶ Redigido por Álvaro Pais por volta de 1330. Descreve mais de cem “vícios” das mulheres.

⁷ Redigido por dois inquisidores e demonólogos dominicanos, Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, é dividido em três partes: a primeira enaltece os poderes do demônio ligando-os às feitiçeras; a segunda ensina a reconhecer as feitiçeras; a terceira descreve os julgamentos e as sentenças. É um importante registro dos primeiros massacres às feitiçeras.

fundo para a narrativa de Condé: o genocídio de mulheres inocentes. A caça às feitiçeiras, o controle e a opressão históricos sofridos pela mulher, a misoginia e o racismo têm em comum esse desejo de enquadrar ou eliminar os dissidentes da norma – os enigmáticos, os heréticos, os excêntricos. Assim como não se nasce “negro”, nos mostrou Fanon (1952), não se nasce “mulher”, “colonizado”, “feitiçeira” ou “judeu” – as célebres reflexões desenvolvidas, respectivamente, por Simone de Beauvoir, Albert Memmi, Jules Michelet e Jean-Paul Sarte, não nos deixam esquecer –, pois torna-se ou forja-se, ideologicamente, cada uma dessas construções identitárias.

Essa atmosfera de “perturbação coletiva”, intoxicada por uma cadeia semântico-ideológica que inspira medo e ódio, terminará por condenar Tituba (real e fictícia), marginal da história e alvo certo deste desejo de controle e punição. Tituba será acusada (de conjuro com o diabo) pelas crianças da aldeia de Salem, entre elas Betsy Parris, filha de Samuel Parris, a quem havia amado, cuidado e curado com banhos restauradores, fazendo uso de seus poderes mágicos. “Corpos ricos de promessas. Mas mutilados como estas árvores que os jardineiros se esforçam para conter o crescimento [...]. E era essa piedade contra a qual não consegui lutar que me fazia tolerar essas crianças.” (CONDÉ, 1986, p. 97).

Esses “corpos ricos de promessas” simularão crises histéricas que serão rapidamente associadas a um ataque de possessão satânica, incitado pela “feitiçeira-negra”. Ao confrontar Betsy a respeito da desonesta acusação, “eu só lhe fiz o bem”, ouve: “você, fazer o bem? Você é uma negra, Tituba! Você só pode fazer o mal. **Você é o mal.**” (CONDÉ, 1986, p. 123, grifo nosso). Assim, Tituba será acusada e condenada, não pelos seus atos amorosos e generosos (na maior parte do tempo), mas por sua alteridade múltipla, sua cor, seu gênero e sua condição; por ser “estranha” e inspirar medo.

Do início ao fim da narrativa Tituba tem sua identidade estereotipada, é diabolizadatriplamente (enquanto mulher, negra e feitiçeira) e condenada por **fazere ser** o próprio Mal. Porém, o que ela própria perceberá ao longo de sua existência é que a maldade não está, nem emana dela, mas dos que a julgam e diabolizam. O ódio é um sentimento onipresente entre os habitantes de Salem, que a procuram, secretamente, para que ela, “medonha feitiçeira”, faça o mal no lugar, por eles – desejavam matar, torturar, pais, filhos, vizinhos... “E foi o cheiro fétido de todos esses crimes que eles desejavam cometer que acabou fazendo de mim outra mulher.” (CONDÉ, 1986, p. 105). Tituba concluirá, ironicamente, que, ao contrário de todos os estereótipos negativos que lhes foram impostos, **de fora**, pelo olhar do Outro (o puritano, o branco, o colonizador): “[...] a maldade é um dom que se recebe ao nascer. Não se adquire.” (CONDÉ, 1986, p. 99). Em uma perspectiva semelhante, Colette Piat (apud HANCIAU, 2004, p. 181) afirma que toda a mitologia que envolve as práticas corrompidas das feitiçeiras – como os sabás, os pactos, as relações sexuais com Satã – teriam sua origem nos fantasmas

dos próprios inquisidores e não nas mulheres acusadas. Mesmo desejando, em diversos momentos, se vingar, sucumbir, trair, Tituba não podia ser má: “Eles não me farão ser como eles! Eu não cederei. Eu não farei o mal!” (CONDÉ, 1986, p. 111). É o amor (em suas diversas formas), e não o ódio, que a move e a faz transgredir estereótipos e ultrapassar espaços de opressão.

O amor será um elemento fundamental na busca dos sentidos que movem tanto o sujeito-narrador (Tituba) quanto a escrita (Condé): “Era preciso amá-la, **Tituba** [...]” (CONDÉ, 1986, p. 26), dirá a narradora, quando decide deixar o isolamento em que vivia, referindo-se a si mesma na terceira pessoa, como se tratasse de uma intervenção da autora. Entrelaçam-se, mais uma vez, as vozes (da autora, da narradora e da personagem histórica) para que, através desta autoficção póstuma e subjetiva, Tituba deixe de ser temida, estereotipada ou ignorada e possa, finalmente, ser amada e compreendida.

A despeito da atroz violência que marca seu caminho, Tituba jamais abrirá mão de amar e é isso que a tornará uma figura emblemática e original que ouve e faz ouvir sua voz. Apesar das advertências da mãe contra o mal que todo homem causa a toda mulher, contra o mal que todo branco causa a todo negro, Tituba seguirá amando e curando negros e brancos, pobres e ricos, senhores e escravos, puritanos e judeus, homens e mulheres. Neste contexto de opressão (contra a mulher, sua sexualidade e singularidade), sua aptidão para amar e desejar lhe faz livre, ainda que prisioneira – de um senhor de escravos, de um sistema e ideologia racistas e misóginos. Será, contudo, por vias tortuosas que o amor transfigurará prisão em liberdade e, mais do que isso, em luta libertária. Será por amor a Yao que Tituba se tornará escrava novamente, será por amor (e generosidade) às crianças de Salem que acabará sendo condenada por feitiçaria, será, também, por amor aos pais mortos injustamente que carregará para sempre dentro de si “uma mescla de terror e luto”, será, finalmente, por amor a uma causa (a liberdade de seu povo) que terminará assassinada. Em todo caso, ser poupada (de amar ou morrer) não mudaria os sofrimentos vividos pela coletividade. Ter se permitido viver o amor em sua plenitude abriu as portas para Tituba do prazer e da felicidade, mas também da dor e da revolta, experiências que fizeram dela um agente de transformação, dando-lhe força e razão para querer mudar História e estória.

A narradora, no final do romance, consegue retornar a Barbados, sua ilha natal, e se vê envolvida em lutas e conflitos revolucionários em prol da liberdade dos escravos. A essa altura, depois de longo e terrível périplo, já tem uma ideia própria sobre o que significa ser feiticeira: “[...] cada um dá a esta palavra um significado próprio, [...] para que ela satisfaça às suas ambições, sonhos e desejos...” (CONDÉ, 1986, p. 225). Tituba-guerreira terminará sendo enforcada (assim como a mãe) após uma tentativa frustrada de rebelião por ela liderada. “Eis a história da minha vida. Amarga. Tão amarga. Minha verdadeira história começa quando esta termina e não terá fim.” (CONDÉ, 1986, p. 267): **amar**-ga, plena de amor e infinita.

No epílogo, o “eu” ficcional fala ao leitor e além da morte. Tituba, embora invisível, continuará lutando pela liberdade, praticando a feitiçaria e curando.

Porque tanto viva quanto morta, visível quanto invisível, eu continuo tratando e curando. Mas, sobretudo, eu me atribuí outra tarefa [...] fortalecer o coração dos homens. Alimentar sonhos de liberdade. De vitória. Não tendo uma revolta que eu não tenha feito nascer. (CONDÉ, 1986, p. 268).

A personagem, que não pôde ou se recusou a ser mãe enquanto viva para poupar a criança de destino semelhante ao seu, escolherá ao se tornar invisível um descendente em sua ilha natal (uma criança que não gerou, mas designou) para transmitir o seu saber, seu potencial para amar, para se questionar e para ver além das aparências do mundo. E quem sabe, assim, reescrever seu destino, criando “um mundo de mulheres mais justo e mais humano” (CONDÉ, 1986, p. 271).

Eu lhe revelo os segredos permitidos, a força oculta das plantas e a linguagem dos animais. Eu lhe ensino a descobrir a forma invisível do mundo, a rede de comunicações que o percorre e os sinais-símbolos. Assim que seus pais adormecem, ela se junta a mim e **eu lhe ensino a amar**. (CONDÉ, 1986, p. 270, grifo nosso).

Outrora despossuída (de autorização), subjulgada e fora de si, torna-se livre, lendária e idolatrada pelo seu povo – lembrada na “canção de Tituba” – e cuja história será ouvida em toda a ilha, como havia desejado. Por um lado, volta, simbolicamente, a ser Sibila⁸ – personagem feminino mitológico admirado por seus dons proféticos. De selvagem e pavorosa feiticeira, renasce iluminada “maga”, retornando à origem dos tempos, onde a mulher era “a asa infinita do desejo e do sonho [...]. Todo povo primitivo tem o mesmo início [...] o homem caça e combate. A mulher se obstina, imagina; ela pare sonhos e deuses [...], é videntes em certos dias.” (MICHELET, 1966, p. 31). Por outro lado, mantém-se feiticeira (na concepção que satisfaz aos seus sonhos e ambições), pois mais do que predizer, quer interferir, transformar e re-criar o futuro, e refazer o homem (MICHELET, 1966, p. 32)⁹. Pare sonhos, reinventa a vida, mas também faz a guerra e, nesse sentido, assume múltiplos papéis e perspectivas: de mulher, homem, feiticeira, guerreira, maga, vidente, lenda e história.

⁸ Sibilas são personagens femininos da mitologia greco-romana que possuem poderes proféticos sob inspiração do Deus Apolo. De sibilas (na antiguidade greco-romana), sublimes, iluminadas e magas se transformarão, séculos mais tarde, em feiticeiras, selvagens, pavorosas e perseguidas, bárbara transformação (MICHELET, 1966, p. 32).

⁹ As sibilas prediziam o destino, as feiticeiras o alteram, conjuram, transformam, criam o futuro, curam refazem o homem (MICHELET, 1966, p. 32).

Tituba-invisível será transportada para fora do tempo, para um lugar onde a realidade se torna uma possibilidade, onde a origem pode ser reinventada, onde as vozes podem ser entrelaçadas e onde passado, presente e futuro estão conectados: “[...] atualmente estou feliz. Compreendo o passado. Leio o presente. Conheço o futuro [...]” (CONDÉ, 1986, p. 271). Aultrapassar essas fronteiras (do tempo, da realidade e da razão), multiplica os ângulos de percepção e se torna um poderoso agente da desordem e da transformação. Esse poder, que a transporta para fora de um tempo-espaco-real, é uma metáfora do poder do texto/da literatura, que sobrevive à morte, que é capaz de transmitir saberes, fortalecer corações, alimentar sonhos e revoltas. Mágicos são os poderes de curar, mas também os de narrar (curar através da linguagem) e será isso que salvará Tituba, não da morte real, mas, simbolicamente, do esquecimento e da opressão. Tituba (de Condé) é **filha da imaginação**; assim como seu nome (TI TU BA), inventado pelo escravo Yao (pai por escolha), não indicava sua origem, como era habitual, mas um amor e uma fantasia que seriam capazes de reinventá-la – “[...] não é um nome ashanti. Sem dúvida, Yao, ao inventá-lo, queria provar que eu era filha da sua vontade, da sua imaginação. **Filha do seu amor.**” (CONDÉ, 1986, p. 17, grifo nosso). O triunfo é da imaginação: da vida sobre a morte, da liberdade sobre a opressão, da voz sobre o silêncio, da arte sobre a realidade. Só a arte, único lugar onde não é preciso reproduzir o sistema, “[...] onde se pode escapar à repetição infernal [...] onde se sonha, onde se inventam novos mundos [...]” (CIXOUS apud HANCIAU, 2004, p 276), poderia reescrever essa história. Condé, através da literatura, torna-se também feiticeira das palavras, da imaginação.

Para concluir, diria que diferentes forças se entrelaçam, em equilíbrio, para afastar Tituba da identidade monstruosa e estereotipada que a sociedade lhe fornece. Por um lado, a presença do realismo mágico que altera a capacidade de percepção da narradora, que passa a ver o que pode haver por trás das aparências, da realidade e do mundo convencional. A magia funciona como um contrapoder perturbador dos discursos ideologicamente dominantes e será graças a ela que Tituba continuará existindo (além da morte) para poder transmitir e reescrever a/sua história. Por outro lado, a presença de uma abordagem humanística (e humanitária), através da generosidade, da genuína abertura para o amor, da inclinação para o julgamento crítico e, por fim, do olhar que o “eu” volta para si mesmo (através desta “autoficção póstuma”) transformarão a figura histórica em subjetividade. Esses elementos entrelaçados contribuirão para dar voz e reinventar o sujeito-narrador a partir de novas perspectivas e elaborações subjetivas. Em síntese, através da magia, do humanismo, do amor, do espírito crítico e de uma literatura que entrelaça vozes e gêneros revela-se o fundamental: o lado obscuro, inusitado, paradoxal e imprevisível do sujeito/e de sua história.

PAULA, I. Maryse Condé and Tituba Indien: wiches of the imaginary. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 237-253, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The present paper aims at analyzing the book I, Tituba, black witch of Salem, by Maryse Condé. The book encourages a reflection on how supernatural forces/witchcraft – which in the book, are represented by the character of the witch, in her transgressive and inquisitive character, mainly towards mechanisms of power (present in Magic Realism) and the dramatization of the “self” (present in that “posthumous autofiction”) – contributed to upset and destabilize the socially imposed identity of the narrator. This identity is constructed on the basis of stereotyped representations (slave, black, female, witch, etc) so as to give voice to the subjective narrator, through fresh and unusual constructions of both subjective and identitary value.*

■ **KEYWORDS:** *Identity. Alterity. Magic realism. Witch. Stereotype.*

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRUXAS: da fogueira ao confinamento. **História Viva**, São Paulo, n. 35, p. 34-49, 2006. Dossiê. Disponível em: <<https://umcafeoudois.wordpress.com/2014/10/17/bruxas-da-fogueira-ao-confinamento/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CONDÉ, M. **Moi, Tituba sorcière... noire de Salem**. Paris: Gallimard/Folio, 1986.

_____. **La vie sans fard**. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2012.

DELUMEAU, J. **L’histoire de la peur en Occident: XIV^e-XVIII^e siècles**. Paris: Éditions Fayard, 1978. (Collection Pluriel).

DOUBROVSKY, S. **Autobiographiques: de Corneille à Sartre**. Paris: P.U.F., 1988.

ESTEVES, A.; FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 393-414.

FANON, F. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1952.

FREUD, S. **Romances familiares (1909 [1908])**. 1950. v. 9. Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/livros/volume-09/vol-ix-11-romances-familiares-1909-1908/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

_____. **Feminilidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 22).

HANCIAU, N. **A feiticeira no imaginário ficcional das Américas**. Rio Grande: FURG, 2004.

LACAN, J. Le stade du miroir. In: _____. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.p. 89-97.

LAPLANCHE, J. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: M. Fontes, 1992.

MICHELET, J. **La sorcière**. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

MILLER, J.-A. **Percurso de Lacan**: uma introdução. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

ROBERT, M. **Roman des origines et origines des romans**. Paris: Bernard Grasset, 1972.

ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

ROUSSOS, K. **Décoloniser l'imaginaire**: du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye. Paris: L'Harmattan, 2007.

Recebido em 29/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



THE CONSTRUCTION OF THE SELF UNDER THE LIGHT OF THE OTHER IN EDGAR ALLAN POE'S "THE FALL OF THE HOUSE OF USHER"

Luiz Carlos Moreira da ROCHA *

■ **ABSTRACT:** The concept of identity has been broadly discussed in the Western Cultures since the threshold of the Enlightenment in the Eighteenth Century. However, before the advent of Multiculturalism at the end of the Twentieth Century, when the construction of identities achieved a diversity of expressions, it passed by a remarkable transformation in the Nineteenth Century, especially during Romanticism, whose shape was characterized by an individual centered on himself/herself, despite some attempts to take otherness into account. Therefore, this essay aims at focusing on the identities of the chief characters of Edgar Allan Poe's "The fall of the House of Usher" and their interaction with themselves and the environment where they are inserted. In order to achieve such objective, the Semiotics, with some help from the Freudian Psychoanalysis, will provide the theoretical support for the analyses that follow.

■ **KEYWORDS:** Identity. Individual. Romanticism. House. Melancholy.

“Here the love is between brother and sister.
When the self is broken, and the mystery of the
recognition of otherness fails, then the longing for
identification with the beloved becomes a lust.”
(LAWRENCE, 1971, p. 81-82).

The narrator of "The fall of the House of Usher" starts his first person narrative describing the landscape he finds out when he arrives at the Usher's site. At first glance, it seems to be a nature working as a mirror in which the state of his soul is projected. It is "a dull, dark, and soundless day" (POE, 1949, p. 34). Some lines after it, he confirms the parity between the environment and his soul: "I looked upon the scene before me [...] with an utter depression of soul [...]" (POE, 1949, p. 34). These passages show the narrator looking at the environment in a way that allows him to interpret it in relation to a third thing, which is a

* UFV – Universidade Federal de Viçosa. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras. Viçosa – MG – Brasil. 36570-900 – luizcarlos.rocha@ufv.br; galobranco@hotmail.com

‘meaning’ that addresses to something beyond the immediate environment, and this thing he imagines is the psychological condition of his friend Roderick who he is going to meet.

Indeed, such a meaning is not only constructed from his impressions on the landscape but there is a relation of complement in which the environment performs the role of a messenger who carries a meaning and the narrator is the receptor. Thus, the environment and the interior world of the narrator, from where his conception of Roderick emerges, form an ecological hermeneutic circle.

As someone who tells a story, the narrator installs himself in the place of the one who establishes a kind of contract with those to whom he addresses his story, i.e., we the readers. In this contract, the narrator occupies the place of the one who possesses a narrative, therefore, a place of someone who has plenty of conditions to do so. It is important to emphasize that his narrative concerns the memories he brought back from the episodes he had experienced in the House of Usher a long time ago.

We can observe that his first utterances are not acts of speech or, at least acts of speech addressed to someone else but acts of internal speech, which are in accordance with the situation of memories or reflections. However, we may regard them as pure acts of speech if we take into account that they are addressed to the readers, but in this case, it is necessary that we accept the narrator’s condition as being of a writer or a storyteller and we, the readers, the other part of the contract.

Considering that ambiguity is a figure of speech largely used in the romantic aesthetics, the beginning of the narrative still poses a situation in which the narrator exchanges the role with his own self. Better saying, when he stresses: “What was it – I paused to think – What was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?” (POE, 1949, p. 35), he is clearly speaking to himself in a reflexive way. In this sense, that passage shows us that we create a self and the other when we talk to ourselves, without another interlocutor. It is exactly what happens to the narrator when he produces that question.

As the romantics used to personify nature, the narrator looks at it as his confidant, projecting his own somber and starting to construct his identity as the self in relation to the environment. Thus, his relationship with nature is the first mark of otherness contained in the story.

The letter Roderick sends to his friend, the narrator, is quite important in the plot as it inserts Roderick Usher in the narrative. Indeed, he is a central character not only in the story itself but in the process of construction of the narrator’s identity as Roderick will function as the other in this process.

It is known that friendship is a *sine qua non* for the romantics and the narrator does not hesitate in fulfilling its request. Before starting to talk to Roderick and to accomplish his demands, the narrator addresses us the records of Roderick’s family as if he wanted to justify what he and Roderick would do. It is important to note

that there is a connection between the landscape the narrator describes and the records about Roderick and his family. This conjunction integrates the scenery and the psychology of the characters generating a semiotic context and it is exactly this scenery that allows for the narrator to produce his efficacious formulations. The following passage provides support for such assertion:

I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hang an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity – an atmosphere which had no affinity with the air of the heaven but which had reeked upon from the decayed trees, and the grey wall and the silent tarn – a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued. (POE, 1949, p. 37).

If we look up the word ‘silence’ in the Oxford Dictionary (WEHMEIER, 2010), we will find out “a complete lack of noise or sound” as its meaning. Nevertheless, in semiotic terms, silence appears in “The fall of the House of Usher” as a figure of speech whose meaning may be shock, apprehension or perplexity. These feelings may be deduced from the passage when the narrator turns up in the House of Usher and is conducted by the servant to Roderick’s studio. On one of the staircases, he meets the physician of the family who passes by him wearing “a minded expression of low cunning and perplexity” (POE, 1949, p. 38).

When the narrator sits before Roderick in the studio, a silent “psychoanalysis” takes place between them as some minutes of absence of dialogue give place to the narrator’s thought in relation to his friend. Before Roderick says anything, the narrator, as if he were a psychoanalyst, analysis Roderick’s condition, firstly from his complexion, which the narrator describes in detail (POE, 1949, p. 39), then, from some reminiscences of their childhood.

The narrator carries on constructing Roderick’s identity, modulating his views from Roderick’s complexion through his voice (POE, 1949, p. 40). This change is more substantial because the voice is the instrument through which the words and utterances are produced and the discourse, in turn, may be seen as a means of expression of both the self and the other.

In this process, it is essential to perceive the other in the person of Roderick whose profile allows the narrator to start constructing his own identity. The story shows the necessity of Roderick in opening up his soul and in demanding his friend’s help. But, the narrator also needs Roderick, considering that his narration is centered on his friend’s difficulties. So, the narrator organizes his message or narrative as an answer to Roderick’s will and necessity, and this interaction is fundamental for the social game to be set up.

Yet it is often thought that their difference in complexion and mental (dis)order is based upon a frame of likeness, in which difference and likeness are produced

by the narrator as a discursive stratagem. Given the beginning of their dialogue, it is reasonable to stress that Roderick tries to influence his friend while the narrator attempts to interpret Roderick's speech, and these procedures give origin to a polemic-contractual frame. As their conversation continued, Roderick unveils his malady as being "[...] a constitutional and a family evil, and one for which he despaired to find a remedy – a mere nervous affection, he immediately added, which would undoubtedly soon pass off. It displayed itself in a host of unnatural sensations." (POE, 1949, p. 40).

The narrator, performing the role of a "psychoanalyst", listening to Roderick's details, and referring to those unnatural sensations points out that they "interested and bewildered" (POE, 1949, p. 40) him. Then, the narrator concludes that Roderick "suffered much from a morbid acuteness of the senses" (POE, 1949, p. 40). The psychoanalysis of Roderick shows that his mental disorder, which is vital to understand the story, is close to a picture of schizophrenia. I base my argument on the fact that he became unable to balance his emotions and behavior and, consequently, he withdraws from reality and personal relationships.

The psychological forces struggle inside Roderick and he tells his agony to his friend as if predicting the awful end to come: "I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together [...]" (POE, 1949, p. 41). The narrator, as a confidant of Roderick, conjectures about the influence his friend picked up from "the dwelling which he tenanted", and also in the "form and substance of his family mansion" (POE, 1949, p. 41). Besides, the figure of the Lady Madeline is quoted for the first time in the narrative and she would be considered the cause of Roderick's illness.

In fact, the Lady Madeline is a crucial character in this story and her identity may be traced side by side with Roderick's one, not only for the reason that they are twins but also because both were brought up in the same sick environment. According to the narrator, "[...] the disease of the Lady Madeline had long baffled the skill of her physicians [...]" (POE, 1949, p. 42), and it is quite remarkable to underscore that she does not utter a word in the narrative and her first appearance before the narrator is very phantasmagorical as the following passage suggests: "[...] when he spoke, the Lady Madeline (for so was she called) passed slowly through a remote part of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared." (POE, 1949, p. 42).

The fact that the Lady Madeline is the only companion Roderick has for years may be seen as an evidence of the schizophrenia of both. The complexity of the twin psychology is still a topic to embarrass the psychoanalysts and those who work with psychology. In spite of not being at stake in this essay, this subject probably drew Edgar Allan Poe's attention so that he could use it as an aesthetic device. However, the narrator conjectures about her disease and concludes, as if he were a physician, that she suffers of a "[...] settled apathy, a gradual wasting away

of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character [...]" (POE, 1949, p. 42).

The Lady Madeline gets out of the scene, at least for a while, and both the narrator and Roderick spend many days leaving her alone. During this time, they carry on their game of "analyst" and the one who is analyzed, but what emerges from this attempt of the narrator to comprehend and alleviate Roderick's pains is his absorption of Roderick's features, as we can see in this passage: "[...] we painted and read together, or I listened, as if in a dream, to the wild improvisations of his speaking guitar." (POE, 1949, p. 42).

The rules of the acts of speech are characterized as "constituent". Thus, the narrator adopts an intentional behavior, which is ruled by Roderick's strange requests. Those rules present a regularity that the narrator does not perceive once he obeys them with certain automatism. It is important to read Roderick's speech as an act of violence as it forces his friend to deal with some facts from the past and he also compels the narrator to recognize them as such. In other words, the narrator is constructing his identity according to Roderick's illness.

The narrator seems to be conscious that he has been commanded by Roderick when he says: "Yet I should fail in an attempt to convey an idea of the exact character of the studies or of the conditions in which he involved me or led the way." (POE, 1949, p. 43). The narrator seizes the opportunity to depict the symbolism he reads in the artistic pursuits of Roderick's mansion such as the last waltz of Von Weber and the paintings, which he connects with the idea of vagueness, which he attaches to the figure of his friend.

It is quite meaningful to stress how the external environment and the internal one perform important semiotic roles whose functions are to contribute to the psychological condition of the characters and the narrator's impressions on the Ushers as well. I may argue that the dreary and dark sceneries work out as mirrors of the unhealthy condition of Roderick and the Lady Madeline. Yet I think it is possible to extend the whole picture to the narrator who is imbibing all of Roderick's illnesses and portraying his own identity as someone who is apparently normal but, in the bottom of his soul, he is becoming as sick as Roderick.

Semiotics and the discourse analysis of our time show how important the places are in the construction of an individual identity, and for place it means both the geographical locus and the place where the individual produces his/her enunciation. Then, the topography of the House of the Usher, its external landscape and its external and internal architecture added to the artistic pursuits create the atmosphere of illness that characterize the environment and their reflexes on the personality and identities of the dwellers. Moreover, both the topography and the narrator's speeches are part of a social relation that is transformed into language. Thus, the scenery is not a mask of the real but one of its shapes, and this reality is vested by the discourse.

“The fall of the House of Usher” is, in terms of form, a hybrid narrative, which consists of different forms of expression, and poetry plus music are some of them. Pondering that an illness and intelligent mind will search for music and poetry connected with his/her mental condition in order to portray his/her identity, which the narrator reminds “the words of one of these rhapsodies” (POE, 1949, p. 44), which are frequently sang by Roderick as a means to express his memories about the past events in the mansion. Notwithstanding, these reminiscences are other evidences, showing how the narrator absorbs those melodies, their verses and how they become his discursive *locus*, i.e., the place from where he addresses his own speech disguised as just a Roderick’s one.

The verses of “The Haunted Place” have a mood of melancholy as they address to the past, to an era when the beauty of the landscape and the exuberance of the palace were prominent, and those reminiscences contrast with the environment and architecture of the present day House of Usher as described by the narrator in the beginning of the narrative. If we peruse the language of the story and the one of the poem within it, we shall recognize that both forms approach the past events. But the contrast turns paramount as they provide a clash of paradoxes in the story whose predominant adjectives are dark, dreary, or those connected with the idea of something somber while in the poem, they are quite the opposite, for example: “In the greenest of our valleys, [...] Banners yellow, glorious, golden, [...] (This – all this – was in the olden Time long ago) [...]” (POE, 1949, p. 44-45).

On the one hand, the lyric of this rhapsody may be read as an expression of the psychological condition of Roderick who has a heritage of happiness and good days which remained in the past of the family, but that period is not recorded in the story. The choice of a rhapsody is not by chance as this kind of music presents two characteristics that fit Roderick’s temper and mood, i.e., nostalgia or sentimentality and an irregular shape. On the other hand, it is reasonable to admit, I think, that the narrator absorbs the rhapsody and its content not only because it brings some memories of the Usher family’s past that he probably admires but also as a discursive mechanism which shows that he, in fact, acquires and absorbs all the scenery besides the psychology of the Ushers and turn them into some aspects of his own mental condition.

The contrast between the landscape and the psychology of the Ushers continues in the third stanza. In between the “wanderers in that happy valley” (POE, 1949, p. 45), and “The ruler of the realm was seen” (POE, 1949, p. 45) is music, which, symbolically, stands for an intermediation between the two psychological conditions. Such symbolism depicts the double-edged status of music in this narrative, regarding that it provides a kind of luminosity that flares up to the environment and, paradoxically, portrays the background where porphyrogene developed.

The dichotomy life and death features the fourth and fifth stanzas and functions as a discursive stratagem to show how the atmosphere moves from the “voices of surpassing beauty” through “evil things, in robes of sorrow” (POE, 1949, p. 45). This shifting from happiness to disgrace is felt in Roderick’s mood and temper whose echoes would be heard in the narrator’s discourse and, later, in his own behavior.

The last stanza establishes, once and for all, the characteristics which would prevail in the environment described in the poem. The organisms reflected in the window would contribute to the unhealthy condition of the dwellers of the house and also of its visitors.

In approaching the narrator and Roderick’s identities side by side, it is reasonable to see Roderick as a typical romantic character. His pessimism in relation to life and his searching for his own destruction are feelings that show how he has divorced from reality, losing faith in life and escaping for an idealized world where his conflicts with the real world are at stake. His subjectivism and emotional form of behaving plus his links to his family’s past are other characteristics of his romantic and unhealthy identity.

The narrator, in turn, presents himself as a balanced person and centered on reason as he tries to persuade us through his narration, especially when he is telling us about Roderick’s behavior. Nonetheless, we see him absorbing Roderick’s habits in many passages, and he moves from observation of the environment and Roderick’s way of life through the practicing of music and readings in the same way his friend does. Based upon these and other features, I stress that the narrator has also a romantic identity, considering that he answers the appeals of his friend and we know that friendship is quite important for a person who portrays this kind of identity. The narrator feels attracted by Roderick’s narration, which is centered on his family’s past, and shares with Roderick the anxiety related to the Lady Madeline.

It is necessary, one more time, to link the environment to the psychology of the main characters. As the narrator is inserted in Roderick’s stronghold, this is the only place he has to describe and connect with Roderick. On the one hand, there is a gap in the narrator’s experience once the story does not present any environment related to him. On the other hand, in describing the site and the House of Usher, the narrator “appropriates” the environment in order to construct, discursively, Roderick’s identity and, as a consequence, his own, as the following passage shows: “The belief, however, was connected (as I have previously hinted) with the grey stones of the home of his forefathers.” (POE, 1949, p. 46).

The narrator shows us the connection between the environment and Roderick’s record and condition, and in doing so, he is creating the psychological conditions to absorb the frame and the features of his friend’s illness. Then, the narrator’s speech denotes the catastrophic trajectory of Roderick’s family whose characteristics

and influences the narrator does not feel necessary to remark. In addition to this comment without words, the silence of the narrator represents a form of respect to Roderick's history and a means to understand and appropriate Roderick's history. The passage below reinforces such impression:

The result was discoverable, he added, in that silent yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made him what I now saw him – what he was. Such opinions need no comment, and I will make none. (POE, 1949, p. 47).

I have underlined the narrator's construction of his identity in accordance with Roderick's one, and their humanistic readings offer us clear evidences of this process. The narrator, in a Freudian slip, stresses: "*Our books [...] we pored together over such works [...]*" (POE, 1949, p. 47).

It is known that all intellectuals construct their identities through a dialogue with literary works, philosophical treatises and other humanistic corpora. Thus, it is possible to conjecture that the identities of the narrator and of Roderick are forged, in part, by their readings. It is not by chance that the works of authors like Machiavelli, Swedenborg, and the Dominican EymERIC de Gironne are among their readings. In terms of subject, adventures, mysticism and unscrupulousness are part of the content of those author's books and, consequently of Roderick and the narrator's set of ideas. I cannot avoid mentioning the gothic work *Vigiliae Mortuorum Secundum Chorum Ecclesiae Magnuntiae*, which, according to the narrator, delights Roderick. It is also dignified mention the attraction the narrator feels for this gothic book as he says: "[...] an exceedingly rare and curious book in quarto Gothic [...]" (POE, 1949, p. 47).

Yet the passage of the story that may be regarded as its bottom line is the announcement of the Lady Madeline's death made by Roderick to the narrator in an abrupt way. However, it is very meaningful to state that she is not dead but has been buried alive. It is the narrator himself who says: "[...] when, one evening, having informed me abruptly that the Lady Madeline was no more, he stated his intention of preserving her corpse for a fortnight (previously to its final interment), in one of the numerous vaults within the main walls of the building." (POE, 1949, p. 47).

Before continuing the approach on the construction of the identity of the self and the other, the passage involving the burial of the Lady Madeline requires a psychoanalytic digression. Freud (1974, p. 250) teaches us in "Neurosis and Psychosis" that the latter is fruit of a conflict in the relationship between the ego and the external world, and this is clearly the case of Roderick. I have already argued that Roderick portrays some characteristics of schizophrenia, but an

¹ The italics are mine.

unhealthy person like him, for sure, developed other mental diseases such as psychosis.

One of the characteristics of psychosis is that the external world is not realized in any way or its perception has no effect over the psychotic. Then, it is not difficult to verify that both Roderick and the Lady Madeline are completely divorced from reality and devoid of contact with the external world. On the one side, the story does not give voice to the Lady Madeline and the few pieces of information about her are given by the narrator. On the other side, there is no doubt that Roderick's ego created a new external world and an internal one in accordance with the wishful impulses from his id whose motivation is dissociation from the external world based upon a serious frustration of a desire. Such a desire, certainly, found an obstacle by the side of reality, which seems unbearable for Roderick.

Given the fact that the narrator's report does not present specific details about Roderick's frustrations, except that they are enrooted in the family's past, it is possible to infer that the Lady Madeline's burial is related to a frustrated desire of Roderick to possess his sister. The complexity of the twin psychology allows me to argue, as an inference, that a possible sexual desire of Roderick to his sister and a self-destructive feeling were dominating his spirit. In other words, in his attempt to "kill" her, he is, in fact, "killing" himself, and, at same time, destroying his unbearable desire for his own sister.

The narrator, in turn, does not do anything to impeach Roderick to give his sister an unusual burial. He himself ponders over: "[...] this singular proceeding, was one which I did not feel at liberty to dispute." (POE, 1949, p. 48). Taking into consideration that the process of construction of an individual identity is like an open book, i.e., it is something always opened to be permanently in construction, the narrator's process of construction of his romantic identity finds room in the aggressive thought of Roderick and, in this case, they act precipitously and wrongly.

It is also remarkable to underline that the narrator is strongly influenced by Roderick's illness, narrative and behavior, absorbing, one more time, some Roderick's discourses and actions. As a symptom of his attachment to Roderick's behavior, he says: "[...] I had no desire to oppose what I regard as at best but a harmless, and by no means an unnatural, precaution." (POE, 1949, p. 48).

The burial of the Lady Madeline is undertaken as a kind of ritual by Roderick and the narrator. The latter describes the environment where she is going to be buried and, through his description, we may feel the oppressive atmosphere that surrounds the place, reflecting on the actions of the characters. When the time of taking the coffin with the Lady Madeline's body in the tomb comes, the narrator discovers that Roderick and the Lady Madeline are twins, and such a discovery would be of paramount importance for his next analysis about the unhealthy condition of Roderick.

Regarding that every action generates a reaction, the narrator reports us that Roderick's behavior changed a lot after the burial of the Lady Madeline. The shift in the psychological condition of Roderick forces him to neglect his ordinary occupations, increasing his agitation and amplifying his anxieties as if something even worse would take place. In his attempt to explain the new picture, the narrator "[...] was obliged to resolve all into the mere inexplicable vagaries of madness [...]" (POE, 1949, p. 49).

As the identities of the self and the other are linked, the narrator feels that the changes in Roderick's unhealthy condition and behavior affect him, leading to a shift in his psychological condition too. He argues that "It was no wonder that his condition terrified – that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet uncertain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions." (POE, 1949, p. 49).

The theory of ecosemiotics advocates that an individual relates with the objects of his/her environment in such a way that he/she faces an immutable reality, crossing with them by chance or even when he/she knows them in the form of imposition or crude violence. In the case of the narrator of "The fall of the House of Usher", it is important to observe the change of his relationship with the objects and the environment of Roderick's house after the burial of the Lady Madeline. Before her burial, the narrator used to describe the objects and the environment of the House of Usher relating them to Roderick's psychological condition. After her burial, the narrator starts experiencing the consequences of that brutal event, in which he took part. At first, he tries to connect his perturbation with the

[...] bewildering influence of the gloomy furniture of the room – of the dark and tattered draperies which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed. But my efforts were fruitless. (POE, 1949, p. 50).

The passage above is very suggestive as it shows the influence of the environment over the narrator's mental condition, despite he thinks otherwise. What we may reason about this episode is that the narrator acquires bad feelings when he helps Roderick to bury the Lady Madeline but these feelings remain latent in his spirit. Thus, the furniture, the proper architecture of the place, and even the storm outside work as instruments that turn the narrator's feelings manifest, and from that moment onwards, he is no longer the same.

As the objects in the room where the narrator is placed do not move, the feeling of horror he feels is clearly a projection of his psychological mood, which is also the cause of the change in the atmosphere of the place. The narrator seems to have absorbed Roderick's paranoia and, as a romantic individual, imagines that a supernatural enterprise is going to come about.

Instead of the supernatural agency, the symphony of noises the narrator hears is made by Roderick himself who enters the chamber abruptly and bearing a lamp, which, symbolically, represents the arrival of the light in the narrator's darkness. Given the sense of relief, the narrator returns to his condition of Roderick's analyst and conjectures that his friend portrays "[...] a species of mad hilarity in his eyes – an evidently restrained hysteria in his whole demeanour." (POE, 1949, p. 50). The only reason, I think, for someone feels relief with the presence of another person portraying a lot of mental disorders lies in the fact that he/she is already presenting a bit of psychological disorder too. So, one more time, the self and the other meet in their own unhealthy conditions.

One of the characteristics of psychosis, according to Freudian Psychoanalysis, is that the psychotic never admits that he/she suffers anything, in spite of the facts showing otherwise. The narrator's description of the environment outside is, apparently, a speech of a reasonable and balanced person. However, his attempts to provide a logical picture of the natural phenomena like the tempest, the whirlwind and "violent alteration in the direction of the wind" (POE, 1949, p. 51) disguise the sense of terror and the supernatural atmosphere he is creating.

The narrator, feeling himself responsible for his friend Roderick, realizes the otherness and organizes, psychologically, a message in response to Roderick's desire, generating a kind of stimulus so that the social game could be practiced again. The discursive mechanism the narrator uses is intermediated by literature when he says: "Here is one of your favorite romances. I will read, and you shall listen; and so we will pass away this terrible night together." (POE, 1949, p. 51).

As the act of communication requires the definition of the other in the process of alterity, the narrator discovers Roderick's romantic and unhealthy identity entering his world. Indeed, Roderick's world is permeated of contrast as it is, on the one side, sick and devoid of reasoning and, on the other, it is teemed with artistic and humanistic contents. In attempting to enter Roderick's internal world through his literary taste, the narrator continues the process of constructing his own identity from the reading of "Mad Trist" of Sir Launcelot Canning. In spite of being attributed to Sir Launcelot Canning, it is important to affirm that the poems "The Haunted Palace" and "Mad Trist" were written by Edgar Allan Poe himself.

All the reports contained in the narrative of "The fall of the House of Usher" come to us by the mouth of the narrator, including the construction of his identity and those of Roderick and the Lady Madeline. Then, it is easy to understand that their stories and identities lie in the realm of language, and it is in the breast of language that the narrator will search for new aspects of his identity and, by the same token, it is through language that he tries to comprehend Roderick's mind and behavior.

The narrator performs the role of an "analyst" from the beginning of the narrative through its end. Yet, from the event of the Lady Madeline's burial onwards,

he adds a new characteristic in his “spiritual curriculum”, i.e., more than a reader; he is going to become a literary critic. The reason that compels me to make such a statement is based upon the remarks the narrator produces at each interval in his reading of the novel “Mad Trist” of Sir Launcelot Canning.

One more time I emphasize the hybridism that characterizes this narrative, at least in the field of form, and the reading of “Mad Trist” by the narrator is a picture of *mise-en-abyme* featured by a story within a story, despite the latter has being written in verse. It is also known that the narrator’s reading and, especially, his criticism may be connected to the story of Roderick.

Considering that the narrator’s report starts describing the environment and follows with Roderick’s record, the story of Ethelred in “Mad Trist” begins in the same way, differing only in the order as in the latter the psychological profile of the main character anticipates the frame of the scenery. These descriptions are interrupted by the narrator so that he could make the first remarks on the story. Coincidentally, he hears noises that fit the narrative he is reading: “It was beyond doubt the coincidence alone which had arrested my attention [...]” (POE, 1949, p. 53).

The coincidences of noises continue in both the narrator’s reading and in the environment where he and Roderick are sat. This symphony of ghastly sounds not only generates a wild amazement in the narrator’s mind but also provides the scenery with the proper atmosphere for the upshot to come. It is not out of context, I reason, to make an analogy between the horrors, the dragon and other monsters the narrator reads in “Mad Trist” with those “dragons and monsters” presented in Roderick’s soul. In Launcelot’s story, Ethelred attempts at killing the dragon, and he succeeds. In the chief story, Roderick is compelled to “kill his monsters”, but differently than Ethelred, he fails.

Another characteristic of the narrator’s romantic identity is the feeling of protection he develops in favor of Roderick, and even when he feels horror and fear due to the mysterious sounds he is hearing, he “[...] retained sufficient presence of mind to avoid exciting by any observation the sensitive nervousness [...]” (POE, 1949, p. 54) of his companion. Yet the symphony of terror does not cease, and it allows for the narrator and Roderick to live in a psychological “harmony”, listening to the soundtrack up to the climax to come. In fact, the narrator reaches the terrible and unavoidable conclusion that they “have put her living in the tomb” (POE, 1949, p. 55). Thus, all of a sudden, the tale achieves its zenith, in other words: “[...] then without those doors there did stand the lofty and enshrouded figure of the Lady Madeline of Usher.” (POE, 1949, p. 56).

The scene that follows is rather grotesque. The predictions of Roderick come true as the Lady Madeline falls heavily and violently upon her brother and kills him before she finally collapses. At that moment, the sadness and suffering of both are definitely over.

In the last scene, the narrator flees from the House of Usher by the same route he came. The difference now is how he departs, which is completely different from the way he arrived, and the difference is that he acquired an amount of experience, which transformed him into another person.

Conclusions

The first conclusive remark I may make upon the identity of the characters is that it seems that Roderick, as the other, has a sick identity, which is permanently in process of construction in connection with the internal and external environment of the House of Usher. The mansion has a double meaning in the story, and, consequently, in the identities of the characters. It means the house itself as a place built according to the Gothic architecture, which, in turn, produces the atmosphere of darkness, claustrophobia, and horror that shape the identity of the characters. As the other side of the coin, the house addresses to the Usher family that has no enduring branches, and seems to have been constituted through incestuous.

In spite of not having textual elements to state that Roderick nurtures an incestuous desire for his sister, the records of the family point towards this direction. So, it is fair to conclude that Roderick is a romantic character who lives and dies sickly. His taste for the Gothic architecture of the House and his delight in reading the medieval literature confirm this feature. As the pieces of information about the Lady Madeline are scarce, our understanding of her identity turns very difficult to portray.

The facts that she is twin of Roderick and that she was brought up under the same circumstances allow me to infer that she is close to him in terms of personality, i.e., she is also a sick person whose experiences and identity are forged by her unhealthy family and the environment where she was brought up and lived. Nevertheless, there are some important differences between them that must be underlined.

It is necessary to stress that the Nineteenth Century woman had her identity constructed by her relationship with her body as she was not allowed by society to work outside home. Then, the Lady Madeline, as a romantic feminine character, works as a counterpoint to Roderick who is an intellectual. Moreover, in the dramatic scene of her exit from the tomb, where she had been buried alive, she is seen in action against the passivity of Roderick, culminating in her attack against her brother, killing him at the end.

The identity of the narrator is a bit more complex as we have only his own report, without a critical perspective from outside. Another factor related to the complexity involving the narrator's identity is the absence of his name. The main characteristic of anyone's identity is his/her name and the narrator of "The fall of

the House of Usher” is devoid of such feature, which was an important reason for me to approach the process of construction of his identity.

As it was already pointed out, the narrative does not give any clue of why the narrator accepts the invitation to go in help of Roderick. One possible answer lies in the importance that characterizes the friendship for a romantic person. But his views on the environment and the other characters are quite remarkable. He sees the House of Usher, when he arrives, through its image in the tarn, which is an image shaped upside down, and this view is, symbolically, the form through which he will characterize Roderick and the Lady Madeline.

The role of the narrator is central to the upshot of Roderick, the Lady Madeline and the House of Usher itself. His position of friend and confidant of Roderick leads him to fall on the trap prepared by his friend. He is swallowed by the sickness and craziness of Roderick and the House of Usher, and he is forced by the circumstances to take part in the Lady Madeline’s burial alive. When she breaks out of her tomb and kills Roderick, the narrator witnesses the end of Roderick’s saga. Still, in his departure from the House of Usher, he completes the cycle of horror, witnessing the total collapse of the Lady Madeline, the mansion and their records of sickness and horror.

There is something mysterious in the narrator’s identity that allows for Roderick to trust on him. The narrator stands for security as he is the lone exception to the Usher’s fear of outside. And this fear, on the one hand, emphasizes the claustrophobia that characterizes the story and the two remaining members of the House of Usher, and, on the other hand, the presence of the narrator weakens the twins’ fear of the world outside. But, the narrator, unknowingly, falls down the whole structure.

As there is no post-scriptum of “The fall of the House of Usher”, it is for us to infer the further effects of the sickness of the Ushers in the mind and experiences of the narrator after his departure from the mansion. But one thing is for sure: anyone who lived those experiences could not remain the same.

Last but not least, I know that it is dangerous to see the narrator as Edgar Allan Poe himself disguised. However, it is remarkable to stress the coincidences between them. Both are attracted by the psychological phenomena which take place in a disordered mind. Regarding that Poe was brought up as a Southerner and that the origin of the narrator is a mystery, the Gothic tradition of the Old South is present in their experiences, and, perhaps, this fact may work out as a clue to unveil the narrator’s identity and it is possible that he is also a Southerner. Finally, the main characteristics of Poe’s work, i.e., narrative, verses, criticism and psychology plus the ability to analyze are also some of the features the narrator of “The fall of the House of Usher” exhibits. Thus, as a kind of quiz, I will let for the readers of my essay the task of admitting or not that the narrator of this story is really Edgar Allan Poe.

ROCHA, L. C. M. A construção do indivíduo à luz do outro em “A queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 255-269, jan./jun. 2016.

■ **RESUMO:** *A Conceção de identidade tem sido largamente discutida nas culturas ocidentais desde o limiar do Iluminismo no século dezoito. Entretanto, antes do advento do Multiculturalismo no final do século vinte quando a construção das identidades alcançou uma diversidade de expressões, esta questão sofreu uma transformação de monta no século dezenove, especialmente durante o Romantismo, cuja forma era caracterizada por um indivíduo centrado em si mesmo, apesar das tentativas de se levar a alteridade em conta. Portanto, o objetivo deste ensaio é enfocar a identidade das principais personagens de “The fall of the House of Usher”, de Edgar Allan Poe, e as suas interações uns com os outros, bem como com o ambiente onde estão inseridas. Para atingir este objetivo, a Semiótica, com uma pequena ajuda da Psicanálise Freudiana, proverá suporte teórico para as análises que se seguem.*

■ **PALAVRAS-CHAVES:** *Identidade. Indivíduo. Romantismo. Casa. Melancolia.*

REFERENCES

FREUD, S. Neurosis and psychosis. In: _____. **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX: 1953-1974.** Translated from the German under the general editorship of James Strachey in collaboration with Anna Freud. London: Hogarth Press, 1974. p. 250-254.

LAWRENCE, D. H. **Studies in classic American literature.** Harmondsworth: Penguin, 1971. p. 81-82.

POE, E. A. The fall of the House of Usher. In: _____. **Tales of mystery and imagination.** New York: Pocket Books, 1949. p. 34-56.

WEHMEIER, S. (Ed.). **Oxford advanced learner's dictionary of current English.** Oxford: Oxford University Press, 2010.

Recebido em 29/09/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



A REPRESENTAÇÃO DOS CELTAS NA CULTURA LETRADA VITORIANA

Raimundo SOUSA *

■ **RESUMO:** Atento à contribuição da elite letrada para o imperialismo britânico, este trabalho investiga, mediante exame de textos ficcionais e ensaísticos de escritores e críticos literários vitorianos, como Alfred Tennyson e Mathew Arnold, a instrumentalidade do gênero na invenção da diferença racial que procurou justificar a colonização da Irlanda. Por meio das fontes investigadas, observamos que os celtas eram feminizados como antíteses dos “ másculos ” anglo-saxões devido à sua suposta debilidade emocional e intelectual, sendo, portanto, equiparados às mulheres metropolitanas em representações que amalgamavam racismo e sexismo. Graças à concatenação entre estereótipos de raça e gênero, a antinomia masculino/feminino facultou a elaboração de disjunções que visavam naturalizar assimetrias entre império e colônia sob os álibis da complementaridade e hierarquia “ naturais ” entre os sexos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Celtas. Cultura letrada vitoriana. Feminização.

À guisa de introdução

“[P]ouvoir et savoir s’impliquent directement l’un l’autre; [...] il n’y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d’un champ de savoir; ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir.”
Surveiller et punir, Michel Foucault (1975, p. 32).

Emergente numa episteme calcada na obsessão por dicotomias de gênero, o imperialismo se assentou em um regime de significação no qual praticamente tudo era submetido a uma taxonomia binária e classificado como masculino ou feminino, inclusive os países, e neste caso se reduziam ao binarismo heteronormativo e ao determinismo biológico complexas disparidades históricas, econômicas e culturais

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – Departamento de Letras. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – raimundo_sousa@terra.com.br

entre povos (SOUSA, 2013). Assim como o homem¹ se designou apolíneo e racional em oposição à mulher dionisíaca e instintiva, o império britânico se definiu pela mesma dicotomia em relação às colônias, na medida em que, assentado numa equação dualista que codificava a (cons)ciência como masculina e o objeto de saber como feminino, dependeu largamente de estratificações de gênero para referendar medidas intervencionistas e exploratórias (McCLINTOCK, 1995). De largo uso como aparato discursivo legitimador do projeto expansionista imperial, a generização, fincada numa lógica dual que inscrevia o império no pólo masculino (pela masculinização) e a colônia no feminino (pela feminização), teve recursividade particular na conquista da Irlanda, colônia europeia cuja especificidade etnogeográfica exigia um engenho particular na justificação moral da política interventiva aí adotada (SOUSA, 2013).

Atentos a essa especificidade do imperialismo e ao contributo da elite letrada para o projeto expansionista imperial, investigaremos, mediante exame de textos ficcionais e ensaísticos de escritores e críticos literários vitorianos afinados com a ideologia imperialista, como o império inventou textualmente a Irlanda como sua antítese em um orientalismo doméstico crucial para a construção da inglesidade e justificou, por conseguinte, sua intervenção tutelar uma vez sublinhada a inaptidão da colônia em se desenvolver material e culturalmente à própria custa. Ao analisarmos textos de escritores britânicos como Alfred Tennyson e de críticos literários como Mathew Arnold, investigamos a intersecção entre concepções de raça e gênero vigentes para argumentar que os celtas irlandeses eram feminizados como antíteses dos “másculos” anglo-saxões por sua suposta debilidade emocional e intelectual, sendo, portanto, equiparados às mulheres metropolitanas em representações que amalgamavam racismo e sexismo.

O fato de nos atermos especificamente a textos de intelectuais vinculados às Letras se explica pelo imperativo de investigar em que medida os letrados, em dúplice dimensão ética e estética, tomaram parte na agenda imperialista. Na esteira de Said (1978) e Hulme (1986), dentre outros, consideramos que o texto literário, não obstante suas especificidades – como a estetização da linguagem, o pacto ficcional e o compromisso antes com a verossimilhança do que com a veracidade –, não se exime de inscrição ideológica; afinal, a literatura constitui menos um repositório de verdades universais e atemporais acerca da natureza humana do que uma expressão estilizada de interpretações de mundo atreladas a uma ou outra ideologia.

Nesta proposta “arqueológica” de examinar a relação entre saber e poder, gênero e política, raça e sexo, interessa-nos menos o que determinado autor representa individualmente do que sua localização em um campo discursivo mais amplo que delimita suas condições enunciativas, uma vez que, numa perspectiva

¹ Por “homem” nos referimos a um paradigma ocidental de masculinidade hegemônica, alicerçado na filosofia grega e no projeto iluminista, que não necessariamente engloba todos os sujeitos sociais do gênero masculino.

foucaultiana, é o discurso que produz conhecimento, pois, ainda que produzam textos específicos, os sujeitos operam sob limites epistêmicos no interior de formações discursivas (FOUCAULT, 1969). Essa perspectiva discursiva justifica a inclusão de registros escriturais de autores de nacionalidade não inglesa a fim de exemplificar a envergadura de determinados estereótipos e o papel iterativo de outros “centros” em sua disseminação. Justifica, ainda, a opção metodológica por nos restringirmos a práticas de representação empreendidas exclusivamente por homens, já que as mulheres, precisamente por ocuparem posição subordinada no arranjo social metropolitano, não possuíam a mesma legitimidade discursiva ainda que concatenadas com a ideologia colonialista, de modo que as especificidades de suas contribuições textuais para o imperialismo demandariam um trabalho investigativo também específico (cf. MILLS, 1991).

(D)(escre)(ver) é poder

O atrelamento entre saber e poder se exprime com propriedade em processos linguístico-discursivos como a representação, aqui compreendida, sob um prisma construcionista, não como codificação especular de referentes apriorísticos, mas como um sistema linguístico e cultural arbitrário e intrincado em relações de poder nas quais os significados são constituídos na e pela linguagem, os objetos a que estes remetem são forjados no ato mesmo de sua enunciação e as representações legitimadas estabelecem, embora nunca definitivamente, noções de identidade e diferença (HALL, 2003). Essa prática de significação não raro inscrita em um sistema valorativo etnocêntrico e, portanto, calcada no enquadramento de alteridades etnogeográficas em determinados *regimes de verdade* que lhes atribuem significados frequentemente caros à instauração e/ou manutenção de assimetrias de poder, atingiu expressão máxima no imperialismo moderno, na medida em que este se valeu de um exercício textual pautado na produção sistêmica de gêneros textuais os mais diversos, conferindo respectivos estatutos de identidade e alteridade aos impérios e aos seus Outros. Como, em um regime de representação etnologocêntrico, a possibilidade de (auto-)legitimação depende da prerrogativa de (d)(escre)ver, grupos despossuídos de autoridade discursiva para legitimar sua autoetnografia são inscritos/escritos por aqueles que, situados em posição favorável nas relações de poder, fazem-no em conformidade com acepções de cultura monocentrais, cuja análise tem ocupado um veio dos estudos pós-coloniais atento aos modos como o Ocidente metropolitano tem forjado discursivamente sua alteridade, desde a descoberta do “Novo Mundo” aos neocolonialismos contemporâneos (cf. SAID, 1978; HULME, 1986; PRATT, 1992; McCLINTOCK, 1995).

Todavia, em dissonância com a profusão de estudos acerca de processos de alterização transcontinentais, pouco se tem atentado para a invenção da alteridade no interior do território europeu, como se a Europa constituísse uma

entidade homogênea, isenta de tensões internas². No contrafluxo dessa tendência que contradiz a agenda dos estudos pós-coloniais pelo mesmo essencialismo ao qual esta se contrapõe, a atenção para relações de saber/poder em representações intracontinentais pode, ao explorar os limites conceituais desse campo intelectual, expandir suas fronteiras para além da centralidade na dicotomia Europa/“resto do mundo”. A invenção da Irlanda pelo discurso colonial inglês, por exemplo, parece-nos instigante por evidenciar como a produção de categorias raciais anterior ao século XX era mais complexa do que pressupõem alguns estudiosos do racismo, pois dependia menos da diferença cromática pré-discursiva do que de relações de poder que a forjavam discursivamente; afinal, já que essa colônia situada na Europa mal possuía traços fenotípicos e particularidades geográficas (i.e. clima, fauna e flora “exóticos”) que a distinguissem das nações “civilizadas”, sua alterização dependia de estratégias discursivas ainda mais contundentes do que aquelas de que o império se valia para justificar, por exemplo, a colonização de regiões africanas, americanas e asiáticas. Ora, ao identificarem o *racismo cultural* como uma “nova” modalidade emergente na segunda metade do século XX, pautada no deslocamento do foco em distinções biológicas que fundamentavam o *racismo científico* para a ênfase em marcadores de diferenças culturais, estudiosos como Barker (1981) e Gilroy (1987) desconsideram que esse *modus operandi*, supostamente mais sofisticado, tem precedentes históricos anteriores. Haja vista a alterização da Irlanda pelo discurso colonial ter-se assentado em disjunções de gênero pautadas na antinomia masculino/feminino – matriz estrutural para quaisquer outras distinções binárias em um sistema de significação falologocêntrico³ – a fim de estabelecer e naturalizar assimetrias de poder entre império e colônia.

De fato, uma vez que a especificidade geofísica da ilha, localizada adjuntamente à Inglaterra, impunha obstáculos à sua invenção como antítese desta última, o império precisou lançar mão de diferentes estratégias discursivas em consonância com repertórios de significação disponíveis em diferentes contextos históricos. Graças à interpenetração de concepções culturais acerca de raça e gênero a partir do liame entre medicina e teoria racial, entre imperialismo e patriarcalismo, entre etnofobia e ginofobia e entre etnocentrismo e androcentrismo, o gênero foi instrumental para a invenção da diferença racial por meio da feminização da colônia, sobretudo no século XIX, quando do apogeu do imperialismo (SOUSA, 2013). Embora a feminização da Irlanda pelo discurso colonial tenha precedentes

² Diversos expoentes dos estudos pós-coloniais têm passado ao largo da experiência colonial intraeuropeia ao homogeneizarem o continente como “a Europa” e seus habitantes como “os europeus” em seus estudos acerca de processos de alterização, dentre os quais Said (1978), Hulme (1986), Mills (1991) e Pagden (1993).

³ Já que nesse sistema o processo de significação se dá por bipolaridades (i.e., atividade/passividade, cultura/natureza, cabeça/coração, *logos/pathos*) que remetem, em última instância, à dicotomia homem/mulher (cf. CIXOUS, 1986).

mais remotos, o Oitocentos se notabilizou pelo refinamento das técnicas de estereotipação graças ao surto científico oitocentista ter propiciado a intersecção de campos investigativos os mais diversos e, numa conjuntura em que teses científicas instauradas no horizonte de formação ideológica do imperialismo davam caução à invenção de hierarquias raciais (cf. GILMAN, 1985; YOUNG, 1995), ter conferido legitimidade científica às elaborações de estereótipos para Outros dos quais o império procurava diferenciar-se pela superioridade e, por conseguinte, justificar relações de intervenção e exploração. Com efeito, a intersecção entre raça e gênero, já esboçada em séculos anteriores, torna-se mais profunda e evidente no XIX com a emergência de campos científicos que inscreviam o gênero como limite da diferença racial, notadamente o “celtismo”, campo epistemológico institucionalizado que alocou o binômio raça-gênero como estruturante de um sistema de significação disjuntivo que contrapunha anglo-saxões (ingleses) e celtas (irlandeses), naturalizando diferenças entre colonizadores e conquistados como biologicamente inscritas e, portanto, imutáveis (SOUSA, 2013).

Racismo e sexismo na Inglaterra vitoriana

Numa conjuntura em que a inserção vertiginosa de mulheres em alçadas até então sob monopólio masculino suscitava uma crise de papéis de gênero na Inglaterra vitoriana, campos epistemológicos os mais diversos produziam formas de conhecimento que procuravam restabelecer a ordem reposicionando o “sexo frágil” em seu devido lugar. Em exemplo emblemático dessa reação, Charles Darwin (1871) se fundamentava na concatenação entre argumentos zoomórficos e antropomórficos para localizar as mulheres abaixo dos homens na escala evolutiva, hierarquizando os sexos física e cognitivamente sob os auspícios da teoria evolucionista. Para o naturalista, essa dupla disparidade entre os sexos decorria, em larga medida, da seleção natural, já que, ao longo da evolução, os machos (incluindo-se os homens) tiveram de desenvolver habilidades físicas e intelectuais para competirem uns com os outros tanto pela sobrevivência quanto por parceiras sexuais, enquanto as mulheres, liberadas da necessidade de desenvolverem força e intelecto para sobrepujarem umas as outras, habituaram-se tão-somente ao cumprimento de tarefas domésticas repetitivas e à espera passiva pelo homem vitorioso. Por conseguinte, as mulheres, à semelhança dos “selvagens”, teriam-se estagnado em um estágio tal que suas principais qualidades, notavelmente instintuais, seriam “[...] características das raças inferiores e, portanto, de um patamar de civilização ultrapassado e menos desenvolvido.” (DARWIN, 1871, p. 311⁴). Essa noção de similaridade entre as mulheres e as “raças inferiores”, tanto no nível das qualidades (i.e. intuição e emotividade) quanto no nível dos defeitos

⁴ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria.

quase indistinguíveis dessas mesmas qualidades (i.e. irracionalidade e instabilidade emocional), serviria duplamente como trunfo contra feministas e anticolonialistas pelo equacionamento entre rebelião e loucura.

Embora a mulher fosse há muito rotulada sob uma lógica maniqueísta (e.g., santa ou pecadora, virgem ou prostituta), essa bipolaridade se acentuou com o advento de especialidades médicas como a sexologia, a obstetrícia e a ginecologia numa era vitoriana cuja obsessão pelo controle pulsional suscitou uma fixação paranóide em doenças do sistema nervoso, estimulando um intenso debate na classe médica, qual seja, a causalidade entre a constituição psicofisiológica da mulher e sua propensão à insanidade. Reféns das constantes vicissitudes de um esquema fisiológico cíclico vinculado às funções reprodutivas (menstruação, gravidez, parto e menopausa), as mulheres seriam, sob a lente médica, naturalmente mais suscetíveis à doença mental, *a fortiori* se transgredissem seus limites de gênero, engajando-se em funções para as quais não estavam aptas; afinal, a energia exigida do cérebro em atividades intelectuais comprometeria o trabalho do aparelho reprodutor, levando-as fatalmente ao colapso por exaustão nervosa. Assim, em um sistema de representação de gênero que vinculava o masculino ao *logos* e o feminino ao *páthos*, a histeria, como invenção médica, configurava, antes de tudo, um sintoma de uma crise cultural na medida em que, longe de mera doença orgânica, constituía um modo de frear a mobilização das mulheres por direitos civis, quer pelo terrorismo das admoestações profiláticas, quer pela medicalização pautada em regimes de confinamento, aplicação de drogas potentes e mesmo amputação do clitóris (cf. SHOWALTER, 1985; GILMAN et al., 1993).

No decurso de um século XIX agitado por investidas insurreccionárias de feministas inglesas que reivindicavam autonomia civil e de anticolonialistas irlandeses que reclamavam autonomia governamental, a Questão Irlandesa (*Irish Question*) e a Questão da Mulher (*Woman Question*) constituíam dois desafios coetâneos e interseccionais para a *intelligentsia* comprometida com o imperialismo na medida em que, cada qual ao seu modo, ofereciam ameaça à estabilidade imperial. Em uma formação discursiva na qual concepções de gênero binárias transversalizavam a produção cultural de diferenças raciais e a histeria, um dos operadores conceituais com que se diferenciava a mulher em relação ao homem, era tomada de empréstimo para significar tudo quanto destoasse da noção de racionalidade⁵, a exacerbação da resistência anticolonial irlandesa foi

⁵ Com a voga da medicina e o espriamento do léxico médico para além do âmbito especializado, a histeria se tornou recorrente, sobretudo nos últimos decênios do século XIX, “[...] como uma metáfora para a experimentação artística, a violência política coletiva, o reformismo social radical, o nacionalismo estrangeiro e uma série de outros desenvolvimentos novos e perturbadores. Ela se tornou síntese para [designar] o irracional, o apático, o incompreensível, o errático, o convulsivo, o sexual, o feminino, ‘o Outro’. Era um sinônimo para tudo quanto parecia o extremo do frívolo, do excessivo ou do absurdo em relação à época.” (MICALE, 1995, p. 218-219).

contraposta por um regime de significação que caracterizava a raça céltica como feminina e histérica. Assim, em um movimento bilateral de patologização da raça e racialização da patologia, as mesmas estruturas fundacionais em que se assentava o discurso médico para justificar a heteronomia da mulher também serviam de alicerce para o discurso colonial explicar o desempoderamento dos irlandeses. Desse modo, a loucura, um dos estereótipos de alteridade de gênero na cultura ocidental, era apropriada como estereótipo de alteridade racial, resultando que, tal qual a *suffragette* insurgente contra o patriarcado, o anticolonialista insurgente contra o império seria acometido de desordens neurológicas que atestariam sua inaptidão para os direitos reivindicados. Nesse sentido, os estereótipos atribuídos às mulheres inglesas (sobretudo às feministas) e aos colonizados irlandeses (sobretudo aos anticolonialistas) se iluminavam mutuamente enquanto constituintes de uma mesma episteme cuja racialização da diferença sexual e sexualização da diferença racial favorecia que, de um lado, ao comparar a mulher ao “selvagem” justificava sua subordinação ao marido, e, de outro, ao equiparar o “selvagem” à mulher justificava sua subordinação ao império.

Desenvolvidas como sustentáculos do imperialismo, as teorias raciais, em suas diversas especialidades, constituíam um ponto de referência no qual conflitos culturais eram inscritos somaticamente e ansiedades acerca de raça e gênero expressas em representações corporais por aparatos supostamente descritivos que definiam a personalidade e o comportamento humano como determinados anatomicamente. Para a frenologia, por exemplo, determinadas regiões do crânio corresponderiam a certas características mentais identificáveis pelo exame anatômico, de forma que, ao estabelecer uma descrição material de processos mentais, reduzindo categorias psicológicas a categorias fisiológicas, esse ramo científico explicava a inferioridade dos irlandeses e, por conseguinte, a necessidade da tutela colonial “comprovada” mediante mensurações e análises cefálicas comparativas entre o crânio dos anglosaxões e o dos celtas (SOUSA, 2013).

Nos discursos médico e racial, binarismos como firmeza e flexibilidade, força e delicadeza, instinto e racionalidade polarizavam as raças sob o prisma das supostas diferenças ontológicas entre homem e mulher, de sorte que o imperialismo era justificado como consequência inevitável das aptidões naturais de determinados povos à dominação e de outros à subserviência. Em um ordenamento de saberes que se dava iterativamente por meio de um conjunto limitado de características supostamente verificáveis a olho nu e definidas mediante analogia entre raça e gênero, os discursos médico e racial pressupunham, direta ou indiretamente, um gradiente de poder entre anglosaxões e celtas, na medida em que os mesmos marcadores identitários que justificavam a subordinação das mulheres também explicavam a dominação sobre os irlandeses, que supostamente partilhavam das mesmas deficiências femininas, notadamente a constituição psicofísica mais frágil. Como se verá na seção seguinte, a elite

letrada também desempenhou um papel crucial na formulação e difusão desses estereótipos sexo-raciais.

Cultura letrada e feminização

A feminização da raça céltica era empreendida também por intelectuais extrínsecos ao âmbito científico e que, em concatenação com os discursos médico e racial, inscreviam-se numa formação discursiva que cristalizava convenções de representação orquestradas com o projeto expansionista imperial. Um dos arautos desse regime de significação que vinculava raça e gênero foi Ernest Renan, que, em ensaio publicado na *Revue des Deux Mondes*, nos idos de 1854, seguia a esteira de expoentes do Romantismo alemão como Johann Herder e Johann Fichte, propulsores de que a linguagem constituía um quesito determinante para a nacionalidade, e a tomava como parâmetro em sua taxonomia da raça céltica. Ao observar, a partir de análise etnofilológica de criações poéticas de bardos celtas, que essa raça era forte em sentimento, mas frágil em ação, além de tímida, embaraçada e doméstica, Renan (19854, p. 478) expunha uma definição que informaria gerações de celticistas:

Se fosse possível atribuir um sexo às nações tal como aos indivíduos, devemos dizer sem hesitação que a raça céltica [...] é uma raça essencialmente feminina. Nenhuma raça, creio eu, trouxe ao amor tanto mistério. Nenhuma outra concebeu com mais delicadeza o ideal da mulher ou foi mais plenamente dominada por ele. É um tipo de intoxicação, uma loucura, uma vertigem.

Em princípio bem intencionada, sua caracterização da raça céltica como aquela que mais se aproximava da natureza feminina, a fim de celebrar sua sensibilidade contrapontual à agressividade teutônica, tinha efeito contraproducente ao corroborar, pela oposição de gênero, a soberania anglo-saxã. De fato, o historiador e crítico literário de origem céltica seria vítima de sua própria tese, já que, segundo o autor do prólogo de uma tradução inglesa do ensaio, fora na meninice um aluno tão estudioso, meigo e devoto que “[...] suas qualidades em nada semelhantes às de um menino lhe renderam o apelido de ‘Mademoiselle’ e muita gozação de seus colegas de escola menos efeminados.” (HUTCHISON, 1896, p. xii).

Um ano mais tarde, Émile Montégut publicava na mesma revista um ensaio que, embora considerado por um dos expoentes intelectuais do anticolonialismo irlandês como um artigo que “todo irlandês que deseje ‘ver-se como outros o vêem’ deveria ler” (EGLITON, 1906, p. 40), tem sido ignorado por praticamente todos os pesquisadores dedicados ao celticismo. Fundamentando-se na tese nuclear de Renan, mas conferindo relevo às caracterizações sinalizadoras de fragilidade na natureza feminina que o compatriota atribuía aos celtas, Montégut acrescia

a essa feminilidade um caráter patológico a partir de estereótipos de gênero convencionalmente atribuídos à mulher. Empenhado em distinguir ingleses e irlandeses, o crítico literário adotava um sistema de representação binário em que todo atributo inglês tinha como contraparte um irlandês inversamente proporcional, sem espaço para qualquer similitude entre ambos; afinal, era exatamente para esse efeito que se prestavam os estudos comparativos, pois, colocadas *vis-a-vis*, a racionalidade masculina dos ingleses e a loucura feminina dos irlandeses se tornariam mais acentuadas. Nessa perspectiva, o ensaísta caracterizava os primeiros pela tenacidade, persistência, força de vontade e “energia infatigável e paciente” para, em contraposição, descrever os segundos como

[...] o gênio contrário, isto é, uma atividade interrompida, surtos intermitentes de ardor febril seguidos de prostrações, a completa ausência daquela energia silenciosa, fria e constante, que é o apanágio dos alemães, mas, em contrapartida, acessos súbitos e terríveis de paixão, amor e ódio concentrados a um só tempo, [...] a doçura aliada à violência. (MONTÉGUT, 1855, p. 894).

Esse temperamento é, com efeito, essencialmente feminino, isto é, um misto de doçura e violência. Os vários atributos da natureza feminina, a renúncia, os acessos febris de paixão e o poder com que as mulheres suportam o sofrimento estão na natureza do celta. (MONTÉGUT, 1855, p. 896).

Fundamentado em concepções contemporâneas acerca da diferença de gênero, o ensaísta, considerando o dogma da instabilidade feminina e tomando a feminilidade como estrutura heurística para integrar estereótipos divergentes, caracterizava os irlandeses pela instabilidade de um repertório binário de afetos em que se alternavam amor e ódio, doçura e acrimônia, furor extático e prostração depressiva. Essa miscelânea de temperamentos seria potencializada em sua resistência anticolonial, o que explicaria tanto o fracasso quanto os efeitos danosos de um empreendimento norteado pela irracionalidade:

A resistência irlandesa não tem paciência nem duração; ela entra em colapso e é logo substituída por um estado de prostração que termina com um despertar repentino de explosões de fúria selvagem. Por isso, crimes de toda sorte são cometidos por essa população tão doce e alegre. [...] O público se recolhe diante dos furores selvagens que logo desaparecem por si só, e o protesto da Irlanda se torna uma questão de segunda instância. (MONTÉGUT, 1855, p. 897).

Ao descontextualizar os comportamentos e afetos, inscrevendo-os como inerentes à natureza, o ensaísta patologizava a agenda política do anticolonialismo não obstante a feição que este tomasse conforme o curso dos eventos: a persistência dos irlandeses em oito séculos de colonização era feminizada como resignação

masoquista frente às provações, sua insurgência como furor histérico, seu pacifismo como doçura e seus recuos estratégicos como episódios de prostração melancólica. Assim, tal como as mulheres adoecidas pelo discurso médico vitoriano, os colonizados seriam incapazes de governar a si próprios, já que, regidos pela oscilação maníaco-depressiva entre episódios de excitabilidade emocional e desfalecimento melancólico que lembravam os respectivos quadros clínicos da histeria e da neurastenia, careciam da racionalidade necessária à autonomia política e deveriam ser protegidos de sua própria natureza instável. O crítico francês exemplificava a feminilidade doentia dos irlandeses em comentário a um livro do líder revolucionário John Mitchel, cujas páginas refletiriam “[...] os males dos nervos do autor, suas explosões de cólera solitária, os tormentos de sua bília, os furores de seu sangue.” (MONTÉGUT, 1855, p. 899). Dotado de uma “alegria nervosa e histérica” e de uma “coragem doentia” (MONTÉGUT, 1855, p. 929-930), Mitchel metonimizaria o caráter patológico dos irlandeses e, na qualidade de líder político, epitomizaria um anticolonialismo animado antes por disfunções mentais do que por uma pauta orientada pela consciência.

Sem outra explicação para o engajamento maciço dos irlandeses com vistas à autonomização político-administrativa, Montégut, em exemplo contundente de determinismo racial, interpretava-o como decorrente de uma inclinação beligerante congênita. Sob efeito projetivo, o temor do poder revolucionário dos colonizados se convertia em impulsos violentos determinados biologicamente, de modo que a patologização constituía uma tentativa de deslegitimar sua agenda política como decorrente de pulsões irracionais inatas que os conduziram a hábitos antissociais. Descartando qualquer causalidade entre o comportamento dos rebeldes e as manobras imperiais, o ideólogo identificava sua violência como implicação de disposições patológicas generalizadas. Graças à redução do social à ordem da natureza e à desconsideração dos contextos em que determinados afetos eram expressos, o comportamento belicoso era identificado como imanente aos irlandeses e não decorrentes de especificidades históricas. Nessa leitura unilateral dos conflitos coloniais, a atribuição, aos colonizados, de uma beligerância inata tanto ignorava a opressão colonial, não esboçando nenhuma autocritica ao império, como despolitizava as investidas insurreccionárias, reduzindo-as à fisiologia. Diversamente da descrição de Renan (1854), laudatória em relação à feminilidade céltica, a de Montégut (1855), mesmo quando elogiosa, enfatiza alguma fraqueza e inferioridade. Essa diferença talvez se deva ao fato de o segundo, à diferença do primeiro, referir-se especificamente aos celtas irlandeses e não à família racial céltica em sentido lato. Ainda assim incongruente com as relações amistosas entre Irlanda e França, o desprezo do ensaísta pelos irlandeses revela a envergadura do estereótipo na medida em que mesmo um intelectual que não teria razão aparente para alterizá-los o faz com a contundência de um agente imperial.

Em exemplo da relevância do celticismo como um campo de saber e, evidentemente, de poder, Mathew Arnold (1867), numa conjuntura em que o império encontrava cada vez mais dificuldade em conter o ímpeto irlandês pela independência política, a um só tempo ressaltava a capacidade dos anglo-saxões destruírem os celtas, se assim desejassem, e chamava atenção para a complementaridade entre ambos como uma protocooperação pacífica, com vistas, evidentemente, a assegurar a hegemonia imperial pelo discurso da cordialidade transracal. Também se apropriando dos pressupostos de Renan e os reelaborando para atender aos imperativos imperialistas, o intelectual proferiu uma série de palestras, publicadas em forma de artigos na *Cornhill Magazine* em 1866 e reunidas em livro no ano seguinte, nas quais representava a raça céltica como de todo inapta ao autogoverno, em velado temor de ameaça ao império, e postulava que o celta, em patente contraste com o anglo-saxão, possuía valores femininos heteróclitos à esfera política, pois “[...] a sensibilidade da natureza céltica, sua exaltação nervosa, tem algo feminino nelas, e o celta é, portanto, particularmente propenso a sentir o feitiço da idiossincrasia feminina; ele tem uma afinidade com ela; ele não está longe de seu segredo.” (ARNOLD, 1867, p. 108).

Por meio de um binarismo de gênero que acentuava simultaneamente a assimetria entre império e colônia e a proximidade entre ambos pela noção heterocêntrica de complementaridade entre os sexos, o fundador da crítica literária inglesa, ao duplamente feminizar e patologizar a raça céltica, sugeria que os irlandeses deveriam se unir aos anglo-saxões, estes sim imbuídos de valores masculinos, ao invés de confrontá-los. Além de propor uma saída para os conflitos angloirlandeses, essa noção de complementaridade tinha ainda uma base utilitária: em face da suposta degeneração cultural que se instalava na Inglaterra vitoriana – percepção explicitada por Arnold (1869) em *Culture and anarchy* –, o ensaísta, que identificava a cultura como domínio da reconciliação e coesão social, pressupunha que a amalgamação cultural entre celtas e anglo-saxões beneficiaria a metrópole. Seguro de que as qualidades imaginativas dos celtas contrapesariam a barbárie da aristocracia e o filistinismo da burguesia na metrópole, Arnold considerava que, embora desprovidos da habilidade prática dos anglo-saxões, os celtas possuíam, como compensação, uma acentuada sensibilidade poética, de sorte que a combinação dos melhores atributos de ambos os povos vigoraria a cultura britânica.

Se Arnold apregoava o elo intercultural como benéfico para o império, Alfred Tennyson, outro intelectual vinculado ao imperialismo, propugnava o afastamento entre os povos. No poema “Hail Briton”, escrito no início dos anos 1830, o escritor alertava os ingleses quanto ao perigo da contaminação pelo sangue celta: “Contudo, teme aquela paixão que pode convulsionar / Teu Julgamento: teme a vizinhança / Daquele instável sangue céltico / Que nunca mantém um pulso igual” (TENNYSON, 1987, p. 523).

Se em séculos anteriores a hibridação racial era condenada por conspurcar a pureza imperial e instaurar uma ordem social transracial, no XIX as preocupações demográficas tocantes à saúde pública e à degeneração racial deslocam o temor para a contaminação propriamente fisiológica devido à instabilidade do temperamento céltico, metaforizada pelo pulso arritmico. Essa crença na patologia nervosa do celta é iterada em outro poema, no qual Tennyson (1850, p. 167) subestima sua agenda política sugerindo que, ao transgredir a ordem, este exprime uma volúpia anárquica que, contudo, decorre não de um desejo másculo por liberdade, mas de uma afecção histérica: “Um amor pela liberdade raramente sentido / Pela liberdade em seu assento real / Pela Inglaterra; não o calor do estudante, / Os cegos histéricos dos celtas”.

A vinculação dos celtas irlandeses à feminilidade e, mais especificamente, à histeria adquiriu longevidade no transcurso de todo o século XIX devido, em larga medida, à potencialidade cristalizadora do estereótipo, forma de significação que, precisamente porque não engendrada na experiência mesma da transculturalidade, mas aprioristicamente conforme referenciais de enunciadores situados em posição privilegiada nas relações de poder, tende a se sedimentar, resistindo às descontinuidades e rupturas no curso da história. Na esteira do poeta, o ensaísta Jessie Montgomery (1889, p. 185), sugerindo que o anticolonialismo irlandês não passava de um pretexto para a expressão anárquica, afirmava que aspectos como “[...] a adoração pela ostentação, a sensibilidade ao ridículo, a dependência do parecer favorável de outros [...] não faltam [...] no histérico e afetado ‘patriota’ irlandês do século XIX.”

Mesmo quando a histeria não era mencionada verbalmente como um marcador de diferença racial, a noção de instabilidade emocional assinalava que os celtas irlandeses, porque inelutavelmente femininos, não estariam aptos para a autonomização política. O escritor James Froude (1873, p. 21), por exemplo, sugeria que os irlandeses, tal como as mulheres, careciam de auxílio para desenvolverem suas potencialidades e minimizar suas deficiências ao defini-los como “[...] suscetíveis a toda a gama de sentimentos, do páthos mais profundo ao gracejo mais divertido [...]”, de modo que, “passionais em tudo”, careciam “[...] da virilidade que daria força e solidez à parte sentimental de suas disposições.” Outro escritor estabelecia clara analogia entre a raça céltica e a feminilidade ao defender que os irlandeses, tal como as mulheres, permanecessem em seu lugar social estabelecido: “Ninguém nega que os celtas têm excelentes qualidades de alguns tipos. Assim como as mulheres. [...] Mas enquanto uma mulher deve ser uma mulher, um homem deve ser um homem [...]”, ponderava, para completar, prognosticando a extinção da raça céltica: “[...] e a questão é a seguinte: será que as qualidades femininas dos celtas os tornam aptos a sobreviver neste mundo na luta pela existência contra as raças germânica e inglesa?” (CONSTABLE, 1886, p. 103-104). Embora seu delírio de grandeza fosse incongruente com a precária “virilidade” imperial, haja vista a

emergência – no duplo sentido do termo – da eugenia para socorrer o exército inglês carente de soldados saudáveis e o recrutamento de irlandeses para a composição do exército britânico, o ideólogo deixa entrever nessa indagação retórica como as concepções de gênero e os confrontos travados com as feministas orientavam as concepções de raça e os confrontos travados com os irlandeses.

De fato, longe de apenas historicamente coincidentes, imperialismo e patriarcalismo eram regimes de desigualdade coadunados de tal forma que o primeiro se apropriava de paradigmas que fundamentavam o segundo enquanto implicações de disposições históricas e ideológicas correlatas; afinal, ambos foram capitaneados por uma mesma linhagem de homens brancos, letrados, provenientes de classes dominantes e centros europeus. Por conseguinte, a insistência em comparar os irlandeses às mulheres produzia duas categorias de alteridade análogas, de modo que o discurso racial, ao mesmo tempo que se apropriava do discurso patriarcal, também o corroborava pela ratificação de estereótipos de feminilidade, como evidenciava Jessie Montgomery (1889, p. 181) ao caracterizar o irlandês pela “[...] carência do cálculo sóbrio que frequentemente limita o poder da mulher mais inteligente.” Uma vez que as categorias raça e gênero eram estruturalmente interdependentes na medida em que a generização da raça e a racialização do gênero constituíam duas faces de um mesmo processo, mesmo os céticos quanto ao triunfalismo dos contemporâneos se valiam de estereótipos de gênero, ainda que para chamar a atenção para a força da resistência irlandesa. Tome-se como exemplo o poeta Alfred Austin (1900, p. 24), que reconhecia uma evidência histórica ao lembrar que “[h]á um poder feminino de resistência passiva na raça céltica que toda a nossa masculina imperiosidade saxã não suplantou.”

Considerações finais

Considerando a instrumentalidade do gênero na invenção da diferença racial que orientou o processo de colonização da Irlanda, assentado no investimento discursivo em sua feminização, observamos que a antinomia masculino/feminino facultou a elaboração de disjunções sexo-raciais que visavam naturalizar assimetrias de poder entre império e colônia sob os álibis da complementaridade e hierarquia “naturais” entre os sexos. Esse processo em que as comparações raciais entre ingleses e irlandeses eram informadas pelas comparações de gênero entre homens e mulheres se acentuou no século XIX, com a emergência do celticismo, uma espécie de orientalismo intracontinental pautado em um sistema de representação dicotômico que alcançou domínios os mais diversos, inclusive a literatura e a crítica literária.

Graças à concatenação entre estereótipos de raça e gênero, os mesmos argumentos que referendavam a supremacia dos homens sobre as mulheres explicavam a soberania das raças “masculinas” sobre as “femininas”. Como o

irlandês, analogamente à mulher metropolitana, seria não apenas feminino como histérico, formulações similares explicavam a subalternidade de um e outro, pois ambos, situados em posição parelha na escala de desenvolvimento, seriam inaptos à autogovernança. Em um período no qual o império era duplamente pressionado pelas *suffragettes* e pelos irlandeses insurgentes, patriarcalistas e celticistas concatenavam ginofobia e etnofobia para argumentar que tanto aquelas quanto estes, porque inelutavelmente femininos e adoecidos, careceriam, respectivamente, da salvaguarda masculina e imperial.

Os registros textuais examinados neste artigo demonstram como as práticas de significação se davam no interior de uma mesma formação discursiva, donde as semelhanças entre representações efetuadas por diferentes enunciadores que, informados por mapas conceituais e processos enunciativos similares, legitimavam-se uns aos outros, controlando a produção de significantes e significados acerca dos irlandeses com vistas a fixá-los em um conjunto de atributos que engendrassem uma ilusão de estabilidade. Para tanto, foi preponderante o contributo de intelectuais letrados que, coadunados com o saber científico, auxiliaram na criação e disseminação de estereótipos raciais generizados que simplificavam a complexidade dos conflitos geopolíticos mediante a confluência entre pre(con)ceitos de raça e gênero em seu exercício de alterização.

SOUSA, R. The representation of Celts in Victorian lettered culture. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 271-286, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *Aware of the contribution of the literate elite to British imperialism, this paper investigates, by examination of fictional texts and essays by Victorian writers and literary critics such as Alfred Tennyson and Matthew Arnold, the instrumentality of gender in the invention of racial difference that sought to justify the colonization of Ireland. Through the sources investigated, we found that the Celts were feminized as antitheses of the “manly” Anglo-Saxons because of their alleged emotional and intellectual weakness, being thus equated to metropolitan women in representations which amalgamated racism and sexism. Thanks to the concatenation between racial and gender stereotypes, the antinomy male/female allowed the elaboration of disjunctions aimed at naturalizing asymmetries between empire and colony under the alibis of “natural” gender complementarity and hierarchy.*

■ **KEYWORDS:** *Celts. Victorian lettered culture. Feminization.*

REFERÊNCIAS

ARNOLD, M. **On the study of Celtic literature**. London: Smith, Elder & Co., 1867.

_____. **Culture and anarchy**: an essay in political and social criticism. London: Smith, Elder & Co., 1869.

AUSTIN, A. **Spring and Autumn in Ireland**. London: William Blackwood and Sons, 1900.

BARKER, M. **The new racism**: conservatives and the ideology of the tribe. London: Junction Books, 1981.

CIXOUS, H. Sorties: out and out: attacks/ways out/forays. In: CIXOUS, H.; CLEMENT, C. **The newly born woman**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. p. 63-132.

CONSTABLE, H. S. **Letters to country newspapers on radicalism and socialism**. London: Hatchards, 1886.

DARWIN, C. **The descent of man and selection in relation to sex**. New York: D. Appleton and Company, 1871. v. 2.

EGLITON, J. **Bards and saints**. Dublin: Maunsel & Co., 1906.

FOUCAULT, M. **L'Archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

_____. **Surveiller et punir**: naissance de la prison. Paris: Éditions Gallimard, 1975.

FROUDE, J. A. **The English in Ireland in the Eighteenth Century**. New York: Scribner, Armstrong and Co., 1873. v. 1.

GILMAN, S. et al. **Hysteria beyond Freud**. Berkeley: University of California Press, 1993.

GILMAN, S. **Difference and pathology**: stereotypes of sexuality, race and madness. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

GILROY, P. **There ain't no black in the Union Jack**: the cultural politics of race and nation. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

HALL, S. The work of representation. In: HALL, S. (Ed.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Sage, 2003. p. 13-64.

HULME, P. **Colonial encounters**: Europe and the native Caribbean. London: Methuen, 1986.

HUTCHISON, W. G. Introduction. In: RENAN, E. **Poetry of Celtic races, and other essays by Ernest Renan**. London: The Walter Scott Publishing Co., 1896. p. ix-xxxviii.

McCLINTOCK, A. **Imperial leather**: race, gender and sexuality in the colonial contest. London: Routledge, 1995.

MICALE, M. S. **Approaching hysteria**: disease and its interpretations. Princeton: Princeton University Press, 1995.

MILLS, S. **Discourses of difference**: an analysis of women's travel writing and colonialism. London: Routledge, 1991.

MONTÉGUT, E. L'exil de la jeune-Irlande. **Revue des Deux Mondes**, Paris, tome 10, p. 889-930, 1^{er} juin 1855.

MONTGOMERY, J. D. Macbeth, considered as a Celt. **The National Review**, London, v. 13, p. 181-190, 1889.

PAGDEN, A. **European encounters with the new world**: from Renaissance to Romanticism. New Haven: Yale University Press, 1993.

PRATT, M. L. **Imperial eyes**: travel writing and transculturation: London: Routledge, 1992.

RENAN, E. La poesie des races celtiques. **Revue des Deux Mondes**, Paris, tome 5, p. 473-506, 1^{er} févr. 1854.

SAID, E. **Orientalism**: Western conceptions of the Orient. New York: Pantheon Books, 1978.

SHOWALTER, E. **The female malady**: women, madness and English culture, 1830-1980. London: Virago, 1985.

SOUSA, R. E. S. **Da feminização à remasculinização**: gênero e raça na dialética angloirlandesa. 2013. 361 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2013.

TENNYSON, A. **In Memoriam**. London: Edward Moxon, 1850.

_____. Hail Briton. In: _____. **The poems of Tennyson**. Berkeley: University of California Press, 1987. p. 523.

YOUNG, R. **Colonial desire**: hybridity in theory, culture and race. London: Routledge, 1995.

Recebido em 30/10/2015

Aceito para publicação em 21/12/2015



VARIA

VARIA

CINEMA TROPICALISTA OU AS DIVERSAS CONJECTURAS EM TORNO DO FILME *MACUNAÍMA*

Meire Oliveira SILVA*

- **RESUMO:** O maior sucesso de bilheteria de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (1969), também é sua obra mais analisada. Baseado na obra de Mário de Andrade (1928), o filme se abre às mais diversas discussões, inclusive, no que se refere à polêmica de que teria sido concebido como uma espécie de bandeira tropicalista. O cineasta nega as afinidades entre o longa-metragem e o Tropicalismo. Mas sua estética revela algumas escolhas curiosas, que suscitam intermináveis debates sobre o país e sua cultura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Literatura. *Macunaíma*. Tropicalismo. Joaquim Pedro de Andrade. Mário de Andrade.

“O poeta desfolha a bandeira...”

O Tropicalismo foi um movimento cultural surgido no final da década de 1960. Essa revolução nas artes brasileiras, como movimento organizado, durou especificamente de outubro de 1967 – conforme o relato de Carlos Calado (1997, p. 139), em 13 de outubro de 1967, *Alegria, alegria* foi apresentada pela primeira vez ao público no Teatro Paramount, em São Paulo, por Caetano Veloso acompanhado pela banda de rock argentina Beat Boys, arrancando aplausos em vez das costumeiras vaias despejadas pelo público arredio e contrário às guitarras elétricas – ao dezembro fatídico de 1968, quando foi decretado o *Ato Institucional n. 5*.

Em 1967 aconteceu o 3º *Festival de Música Popular Brasileira*, da *TV Record*, cujas eliminatórias começariam em setembro. Na época tais eventos musicais eram o palco propício para o já clássico combate entre *emepebistas* – grupo formado por Elis Regina, Geraldo Vandré e outros participantes do programa musical *O Fino da Bossa*¹ – e os “simpatizantes do iê-iê-iê”, formado pelo grupo tropicalista,

* 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 – meire_oliveira@uol.com.br

¹ O *O Fino da Bossa* era liderado por Elis Regina aos domingos na TV Record. O programa era uma homenagem ao que havia de mais nacional da música popular brasileira de então e alcançava

favorável ao time da *Jovem Guarda*, liderado por Roberto Carlos. Os tropicalistas eram contrários às *regionalizações* e às *imposições folclóricas* em torno da música brasileira. Aliás, para Caetano Veloso e Gilberto Gil, a questão da universalização da cultura nacional ia além da esfera musical.

Para ambos, essa ampliação da cultura brasileira deveria estar isenta de preconceitos localistas e determinantes que norteavam toda a mentalidade nacional contra uma interpretação coerente da identidade da sociedade brasileira: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas [...]”, dizia Caetano (VELOSO, 1968, p. 167), para explicar a sua simpatia pelas ideias modernizadoras que começavam a entrar no país. Para fundamentar seus conceitos de inclusão e universalização da arte nacional, os tropicalistas, especialmente Caetano Veloso, recorreu ao *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade e ao pensamento modernista. O Tropicalismo, em 1967, revivia os ideais dos artistas modernistas de 1922, numa busca incessante pela descoberta do que havia de mais brasileiro na nossa expressão cultural, porém, operando esse discurso com um novo olhar. De acordo com Celso Favaretto (2000, p. 30), “[...] confundindo o nível em que se situavam as discussões culturais, o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão da relação entre arte e política.”

O tropicalismo efetuou a condensação entre música e poesia, seguindo uma linha já propagada desde o Modernismo, mas sem muito êxito, já que se enfatizava ou o texto ou a melodia. Aproveitou também o que era considerado cafona e de mau gosto e elegeu como ícone Chacrinha, para o choque da ala intelectualizada da arte nacional. A canção *Tropicália* veio antes do LP *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) e o nome utilizado para batizar o movimento foi sugerido antes dos dois anteriores (música e álbum), a Caetano, pelo cineasta Luís Carlos Barreto, ao comparar a letra da canção à instalação do provocador artista plástico Hélio Oiticica, no MAM-RJ, em 1967.

Tal agitação cultural ficou conhecida como *Tropicalismo*, sendo largamente repercutida pela imprensa, apesar de a obra de Oiticica chamar-se *Tropicália* – nome que soava mais agradável inclusive ao compositor baiano. Na verdade, Gil e ele não tinham muita consciência de que estavam enquadrados nesse movimento

altos índices de audiência. No entanto, após uma viagem de dois meses pela Europa, a “Pimentinha” percebeu que a hegemonia de seu programa estava ameaçada pelo grupo da “Jovem Guarda”, que comandava a festa musical aos sábados na mesma emissora, e o programa foi substituído pelo “Frente Única”, também na mesma linha do anterior, mas com o diferencial de vários apresentadores que se revezavam semanalmente. Às vésperas da estreia do programa, surgiu a ideia de se organizar um ato público em defesa da música popular brasileira. Em 17 de julho de 1967, junto com Geraldo Vandré, Edu Lobo, Jair Rodrigues, MPB-4 e outros cantores e compositores que apoiavam a “causa nacionalista” contra a tentativa de impedir a invasão da música estrangeira no país, Elis e seus companheiros seguiram do Largo São Francisco, no centro da capital paulista, ao Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio em protesto.

específico, alardeado continuamente pela imprensa, já explicava Gilberto Gil em entrevista a Augusto de Campos (1974, p. 193) que “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado.”

As ideias antropofágicas de Oswald de Andrade (2001, p. 50) foram incorporadas pelos músicos na transformação do tabu em totem, ou seja, operar dialeticamente um processo de deglutição – não de forma mecânica, mas consciente – dos velhos valores estrangeiros, para a construção de um novo saber, matéria-prima dessa nova proposta artística na tentativa de abrasileirar ainda mais a nossa cultura, proporcionando-lhe uma verdadeira identidade. Quando Caetano Veloso afirma que buscar a real cultura brasileira não é simplesmente voltar ao estado primitivo ou a uma espécie de orgulho utópico pelo subdesenvolvimento, pode-se depreender, nessa esfera de pensamento do compositor, total consonância com as ideias difundidas por Oswald de Andrade (2001, p. 50), presentes na entrevista a Joaquim Inojosa, em 1925:

[...] a formação da arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos “antepassados”, mas que contemplasse as conquistas do século XX, como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel. Há, aliás, toda uma correspondência viva e direta entre as artes de hoje e o nosso tempo tão diverso dos tempos idos.

Apesar da grande polêmica, o *Tropicalismo* foi um movimento de ruptura que abalou a cultura brasileira – não somente na música. Seus integrantes foram muitos, junto a Caetano Veloso e Gilberto Gil, nessa empreitada de romper com todas as estruturas pré-estabelecidas e tradicionalmente aceitas pelo público. Participaram, com eles, Gal Costa, Tom Zé, os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, Nara Leão, José Carlos Capinan, o jornalista Torquato Neto e o compositor e poeta Rogério Duarte. É importante destacar que, apesar da enorme repercussão do movimento, até os próprios *tropicalistas* queixavam-se da redução de suas ideias ao exotismo de sons, cores e frutas. Somente personalidades musicais são associadas ao *Tropicalismo* ainda hoje, mas é preciso deixar claras a liberdade estética e a reação corajosa ao otimismo à propagação do pensamento ufanista em relação ao Brasil desenvolvimentista, após as intensas mudanças ocorridas entre as décadas de 50 e 70 no país. E uma das vertentes a herdar o legado tropicalista foi o Cinema, sobretudo o Cinema Marginal, pela sua proposta² que ia ao encontro dos ideais tropicalistas.

² O *Cinema Marginal* é o responsável por uma nova atitude frente ao convencionalismo ligado à alta cultura propagada pelo *Cinema Novo*. Essa marginalidade refere-se à busca de diálogo com as massas – objetivo alcançado em poucas exceções no *Cinema Novo* com, por exemplo, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade – e de mergulho na cultura popular, na chanchada, na televisão, no teatro de revista, no filme erótico, na cafonice e na Jovem Guarda, todos esses tabus evitados

“... e a manhã tropical se inicia”

Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha, provocou imensa inquietação no espírito questionador de Caetano Veloso. Ao sair da sessão, Caetano estava extasiado e, de certo modo, sentia que algo havia se transformado dentro dele:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. (VELOSO, 1997, p. 99).

O diálogo entre o filme de Glauber Rocha e o Tropicalismo pode ser abordado a partir de diversos elementos. A carnavalização da História já é o elemento que invade a tela logo na cena paródica do “Descobrimento do Brasil”. Nela é mostrado o conquistador português – interpretado pelo *carnavalesco* Clóvis Bornay – Dom Porfírio Diaz, empunhado uma cruz, um cálice e uma bandeira, junto a um índio, formando, assim, o quadro do que seria uma primeira missa brasileira e alegórica, ao som de batuques africanos do candomblé.

É importante destacar que o sentido do termo Carnaval, bem como o de suas variantes, assumirá aqui a conotação defendida por Mikhail Bakhtin (1999), de inversão e de questionamento dos padrões tradicionalmente estabelecidos. Carnavalização, portanto, adquire o tom de chave interpretativa de todo o filme que traz o personagem do poeta Paulo Martins desfilando entre os vários personagens no comício do líder populista Felipe Vieira. A evolução do desfile assume ares de um “comício-carnaval” que debocha da hipocrisia nacional. Mesmo assim, o próprio Glauber Rocha mantém certo distanciamento ao falar sobre as ideias do Movimento Tropicalista. Quando foi questionado por um jornalista, em 1968, se ele próprio podia considerar-se um tropicalista, negou sua participação no Movimento. No entanto, não deixou de exaltar os méritos dessa nova onda cultural:

pela intelectualidade brasileira. Conforme afirmou Rogério Sganzerla, em seu filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), ironizando as limitações do subdesenvolvimento da cultura e, sobretudo, do Cinema Nacional em contraste com os padrões estrangeiros e os de Hollywood: “Quando não se pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”. É uma *metacrítica* anunciada no filme pelo próprio personagem do *Bandido* que cria uma empatia imediata com o espectador.

Soube que o Gilberto Freyre já começou a dar bronca, dizendo que ele lançou o tropicalismo e ninguém fala dele. Lançou mesmo. Mas aconteceu que o tropicalismo de que se fala é outra coisa, é uma explosão contraditória e agressiva deste Brasil de hoje, terra em transe. O negócio do tropicalismo foi o seguinte: quando saiu Terra em Transe ninguém falava em tropicalismo e muita gente esculhambou o filme sem entender direito. Depois, Caetano foi ver Terra em Transe, viu seis vezes, e fez essa música revolucionária que se chama “Tropicália”. Luiz Carlos Barreto, ouvindo a música, deu o nome: “Tropicália”. O nome pegou. Aí o José Celso Martinez fez a peça de Oswald de Andrade, O Rei da Vela, e dedicou o espetáculo a mim. Caetano tarou pelo Rei da Vela e lançou a Tropicália. O circo pegou fogo mas eu estava na Europa. Quando voltei já encontrei o movimento em andamento, com muitos teóricos, críticos, precursores e inimigos. Ora, o tropicalismo é o movimento mais tropicalista que existe. Vale tudo. Eu, no momento, estou pensando em outras coisas, mas incentivo as descobertas tropicalistas. [...] O tropicalismo nos liberta das manias europeias e nos lança no pânico carnavalesco do nosso Brasil, onde a bossa convive com a palhoça. Somente na consciência em chagas nascerá alguma coisa. (ROCHA, 1968).

Da mesma forma, outro cineasta cinemanovista prefere manter distância do Movimento, entretanto, com o diferencial de não acreditar que se tratava de uma proposta séria. Joaquim Pedro de Andrade demonstrou certa irritação ao ver seu longa-metragem *Macunaíma* (1969) relacionado às tendências tropicalistas, como explica em entrevista a Affonso Beato: “A impostação que pretendi dar a *Macunaíma* não se vincula à onda tropicalista, que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento.” (ANDRADE, [19--]).

Todavia, resalto que o que realmente importa, nesse estudo, não é elencar os exemplos de “cinema tropicalista” existentes na cinematografia brasileira, mas analisar aqueles filmes que dialogaram com as mesmas propostas e os mesmos procedimentos utilizados no Tropicalismo. Obras que, entre 1967 e 1972, formaram o cerne do que seria o moderno cinema brasileiro em construção (e evolução) – para tal, citaremos algumas obras, mas o enfoque será voltado ao filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro.

Os processos de linguagem comuns ao Movimento Tropicalista e ao Cinema Brasileiro serão, portanto, significativos quando recaírem no mesmo recurso paródico, carnavalizante, alegórico, metalinguístico e polifônico na expressão. Ou seja, interessa-nos nesse momento fazer a ponte entre o filme *Macunaíma* e o *Tropicalismo* no que possam apresentar em termos de semelhanças, embora sem fazer com que esse procedimento implique numa busca de classificações ou reduções interpretativas de ambas as expressões culturais.

Porém, ao analisarmos a declaração do cineasta a Alberto Silva, é possível perceber a íntima relação existente entre a película e os ideais tropicalistas, mesmo que o cineasta afirmasse o contrário:

Eu achava que podia inclusive renovar o público de cinema, atrair aqueles que estavam afastados do cinema há muito tempo, o público da chanchada, por um caminho diferente, sem repetir as velhas fórmulas com variações. O *Macunaíma* é realmente diferente de tudo quanto foi feito em matéria de cinema, não pelo trabalho, mas em virtude do próprio livro [...] Procurei fazer um filme sem estilo predeterminado. Seu estilo seria não ter estilo. Uma antiarte, no sentido tradicional da arte [...] Não existem nele concessões ao bom gosto. Já me disseram que ele é porco. Acho que é mesmo, assim como a graça popular é frequentemente porca, inocentemente porca como as porcarias ditas pelas crianças. (ANDRADE, 1979).

A própria ideia de procurar diálogo com o público sempre foi uma meta perseguida por Joaquim Pedro de Andrade e por todos os cinemanovistas. André Bazin (1987), no clássico estudo *Qu'est-ce que le cinéma?*, afirma que o cinema é como uma criança para artes, assim como a literatura e o teatro, surgidos muito antes dele e também sempre a funcionar com uma de suas inspirações principais. O crítico é contundente ao defender o caráter democrático do cinema como uma arte acessível a todos, portanto, popular, sobrepunhando-se ao teatro, arte social por excelência. É primordial ter isso em mente ao analisar as obras cinematográficas, compreendê-las como uma arte em evolução que, embora acelerada, não é contemporânea às demais. E a questão da adaptação está atrelada ao desenvolvimento dessa manifestação artística.

A literatura, a mais recorrente origem dessa técnica, precisa reconhecer o cinema como um acréscimo a sua importância, já que os diálogos que surgirão a partir desse paralelo estético só enriquecerão o universo que o engendrou. E esse é outro intuito desse estudo, procurar as imbricações das duas linguagens no que elas se acrescentam e refletem, sem definir a qualidade que se sobressai entre elas. Em momento algum existirá um juízo de valor que sobreporá uma manifestação artística à outra e nem uma discussão sobre a validade da adaptação. A investigação dos processos de formação das duas obras é o objeto a ser desvendado. Por isso, a exposição do livro de Mário de Andrade sempre estará atrelada ao filme de Joaquim Pedro, bem como às influências decisivas que ecoam por toda a parte, culminando nos seus “reflexos tropicalistas”.

Macunaíma é o segundo longa-metragem de Joaquim Pedro e o primeiro a receber enorme retorno de bilheteria, revelando-se um sucesso de crítica e público. O filme passou por diversos problemas antecedentes à estreia. Entre eles, a censura de muitas de suas cenas de nudez. Então, quando *Macunaíma* foi lançado, em 1969,

a censura subtraiu ao público quase dez minutos de fita. O veto incidiu especialmente sobre as formas sensuais do corpo da atriz Dina Sfat, que interpretava Ci – guerreira e mãe do mato, no livro homônimo de Mário de Andrade (2013), de 1928 – a guerrilheira urbana, protagonista de algumas das mais apreciáveis sequências eróticas do longa de Joaquim Pedro. O cineasta, por influência de sua família, conseguiu contatar o general que dirigia a censura na época e propôs a suspensão de algumas das dezesseis sugestões de cortes escolhidas anteriormente, conforme reproduz Ivana Bentes (1996, p. 101):

“No dia da tal sessão eu estava nervoso”, conta Joaquim numa entrevista à repórter de O Estado de São Paulo, Laura Greenhalgh, anos mais tarde, em 1980, quando já era possível falar sobre o assunto. “Durante a projeção, vi mães tapando os olhos das filhas. Ao final, estavam todas visivelmente escandalizadas.” O filme, conforme o sistema adotado de notas, recebeu muitos zeros. Desesperado, o cineasta deixou com o censor recortes da crítica internacional, todas elogiosas e positivas. O filme tinha sido exibido com sucesso no Festival de Veneza daquele ano, 1969. Depois de ler os recortes em casa, o general pediu que Joaquim escolhesse três cortes, que o resto ele liberaria. “Optei por algumas cenas de nudez e o filme foi exibido. É assim que se fazia censura no Brasil”.

Mesmo assim, tais cortes não impediram que o filme tivesse uma ótima repercussão no país. O seu estilo de “pós-chanchada cinemanovista afinada com o modernismo e o tropicalismo” (BENTES, 2007, p. 107) seduziu um público há muito tempo “esquecido” pelo cinema, as camadas mais populares que eram fãs das chanchadas que sempre constituíram um elemento importante da cultura audiovisual brasileira, sendo refutada pela crítica intelectual da época e pelos integrantes do Cinema Novo, rotulando-as de apelativas e “despolitizadas”.

Macunaíma: o filme e o livro

Essa “chanchada cinemanovista” de Joaquim Pedro de Andrade, conforme já foi dito, possui diversos pontos de encontro com os propósitos tropicalistas. A princípio, o grande trunfo desse filme foi sua imensa projeção. E foi possível ver nessa realização, o objetivo mais caro às chanchadas produzidas entre 1940 e 1960, a passagem da cultura letrada sob o, até o momento, exclusivo domínio das elites, para uma cultura popular de rádio e cinema, subvertendo alguns parâmetros do aceitável bom gosto intelectual. O caráter de teatro de revista, de circo e rádio, incorporava e parodiava o modelo de produção hollywoodiana, carnavalizando-o com temas e trejeitos peculiares ao subdesenvolvimento da cinematografia brasileira do período em questão.

De acordo com Ivana Bentes (2007, p. 109), esse intuito foi perseguido por outras produções significativas da época, não por acaso também identificadas com o Tropicalismo:

O gênero está presente na própria montagem histórica de *O Rei da Vela*, de José Celso. Em especial, na nova relação com a plateia, que tanto o Teatro Oficina quanto os tropicalistas vão cultivar. Tirar a plateia do seu lugar de plateia era o que as chanchadas teatrais e cinematográficas vinham fazendo; dar um soco visual, produzir uma cine-sensação, era o que o cinema de Glauber buscava; “participador” era o nome para o espectador de Hélio Oiticica.

A grande questão que estava em jogo, sendo comum a todas essas manifestações artísticas, era o destaque dado ao “baixo” e ao gosto popular, como uma forma de carnavalização dos padrões vigentes cultuados pela elite intelectual. Mas esse popular não era simplesmente aquele tolerado e aceito como folclore, era antes um mal rejeitado pelo Estado e pelas elites culturais, sociais e econômicas que exaltavam outros valores, que nada tinham a dizer ao povo considerado analfabeto, despolitizado e domesticado. Esse mesmo povo que era a plateia de Chacrinha, dos filmes de Dercy Gonçalves, de Grande Otelo, e de todo o “mau gosto” dominante na cena musical, desde a *Jovem Guarda* até os tropicalistas, sempre duramente criticados pela esquerda tradicional.

Nas chanchadas falava-se a linguagem das ruas, dos bordões, dos chavões, do que havia de mais popular, já aparecendo nos títulos: *Vai que é mole* (1960), *O petróleo é nosso* (1954), *Quem sabe, sabe* (1956), entre outros. A fala popular, repleta de jogos verbais, trocadilhos, duplos sentidos e erros gramaticais, aparece como uma novidade no cinema brasileiro. No entanto, quando esse recurso é utilizado numa produção do Cinema Novo, por um cineasta considerado tão engajado e politizado, causa uma enorme repercussão. A solução encontrada pelo diretor de *Macunaíma* para adaptar essa rapsódia *marioandradeana* foi a desconstrução do personagem épico, histórico e nacional pela segunda vez. Ainda assim, não se tratava de uma simples adaptação de uma obra literária para a grande tela. Como explica Heloísa Buarque de Hollanda (1978, p. 54):

A preocupação cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica. É a época dos movimentos organizados do CPC e MPC pela popularização da cultura, e, no período pós-64, da grande efervescência intelectual e artística onde manifestações como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Cinema Novo, o Tropicalismo, refletem uma tomada de consciência por parte dos produtores de cultura frente aos problemas do país e do seu público. É nesse momento que Joaquim Pedro “adapta” para o cinema a rapsódia modernista.

Segundo a autora, ocorre uma mudança de eixo. Ou seja, se o ponto erigido pelos modernistas era a independência cultural, o Cinema Novo, naquele contexto histórico, contaria também com valores sociais e econômicos como questões decisivas para uma interpretação do Brasil:

Enquanto a brasilidade do herói de Mário de Andrade era sugerida por indícios como “mato-virgem”, “índia tapanhumas”, etc., o Macunaíma de Joaquim, que nasce emborcado na terra e é aclamado pela população, tem uma nacionalidade textualmente declarada: nasce no Brasil. Se Mário estava empenhado na descoberta das raízes do “caráter brasileiro” – ou da falta desse caráter – Joaquim, por sua vez, se interessará pela crítica de um “caráter brasileiro” localizado e politicamente definido. Nesse sentido, convém lembrar que, além da marcha de abertura, a cor dessa primeira sequência é, em todos os momentos o verde, o amarelo e a cor da terra. (HOLLANDA, 1978, p. 64).

No Cinema Novo, o “caráter brasileiro”, a “identidade nacional” e tudo o que estava ligado a uma redescoberta do Brasil era motivo de criação. E Joaquim Pedro embarcou nessa tendência, todavia, com *Macunaíma*, pois o diretor foi além nesse objetivo que perseguiu desde que começou a realizar cinema. Lembrou-se do livro de Mário de Andrade (HOLLANDA, 1978, p. 100) e procurou tornar as lendas reais para aproximá-las do público. Embora a linguagem e a *mise-en-scène* tenham proporcionado um recado acessível aos espectadores, esse discurso continha muito mais em termos de investigação do caráter do povo brasileiro. A própria questão da antropofagia é tratada com naturalidade, isenta de artifícios, o que a torna muito mais polêmica e próxima. Em suma, *Macunaíma* não era apenas um filme para entreter as massas como foi prontamente concebido pela crítica. Apesar de tê-lo conseguido, por meio da resposta positiva do público, mesmo ao tratar de uma ferida nacional tão dolorida:

O herói moderno para mim, é uma espécie de encarnação nacional, cujo destino se confunde com o próprio destino de seu povo. Uma de suas características fundamentais é a consciência coletiva. Ao contrário de Macunaíma, ele terá de encontrar um ser moral, no sentido de estar possuído por toda uma ética social. [...] Acho que o personagem, no livro, é mais gentil do que no filme, assim como no filme ele é mais agressivo, feroz, pessimista, do que o livro amplo, alegre e melancólico de Mário de Andrade. Para ser justo, considero o filme um comentário do livro. [...] O que falta ao personagem de Macunaíma [no filme] é uma visão mais geral, mais ambiciosa e mais consciente. Ele dá sempre seus golpes com objetivo limitado, pessoal, individualista. É um estágio vencido – mas importante – do que seria o caminho para o herói moderno brasileiro. Macunaíma é o herói derrotado, que acaba comido pela Iara, abandonado e

traído. Sua trajetória, desde o nascimento até a morte, com todas as reviravoltas, é um caminho da terra para a terra. Ele come terra no princípio e no fim do filme, mas na verdade a terra é que acaba por comê-lo. (HOLLANDA, 1978, p. 101).

Embora tenha pensado na ideia de filmar *Macunaíma* bem antes de 1969, e de escrever dois roteiros antes dessa realização, o diretor só conseguiu resolver-se com a obra depois de concluir que a rapsódia de Mário de Andrade era “*a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil*” (MACUNAÍMA, 1969). Só então é que as coisas ficaram mais claras para Joaquim Pedro de Andrade. E, a partir de uma série de alegorias³, o cineasta pôde contar a história desse anti-herói tipicamente nacional, informado pela contracultura e pelo contexto político conturbado na época, atualizando a tal procura dessa controversa originalidade nacional. O filme se afasta da habitual “comoção” causada pelo índio, pela macumba, pelo samba e pela miséria que assola o país, para aproximar-se dialeticamente do que há de mais “brasileiramente horrível”. Ele desconstrói o folclore inserindo-se nesse universo mítico por meio de uma mitologia urbana, seja com a televisão, a música popular da Jovem Guarda, a malandragem, os modismos, a liberdade sexual, os objetos de consumo fetichizados pela sociedade ou pela modernidade que começava a deixar marcas na conservadora sociedade brasileira.

Embora tenha inserido nessa nova tradução de Brasil, personagens atualíssimos como a guerrilheira engajada politicamente, o malandro, os perversos sexuais, os retirantes que vinham de pau-de-arara para as grandes metrópoles, o capitalista selvagem, as prostitutas, entre tantos outros, o cineasta não deixou de confrontar esse país moderno ao que havia de mais recôndito e folclórico. Universo próprio das narrativas mais tradicionais e populares: Curupira, Iara, Caipora, entidades da floresta, índios e pajés. Reuniu, portanto, dois *brasis* diversos: o da bossa e o da palhoça, ou melhor, o da Jovem Guarda e o da oca.

O cineasta satiriza a situação do brasileiro seduzido pela modernidade de um país em desenvolvimento absorvido por uma febre consumista na volta melancólica do herói fracassado para a floresta, no fim da história. Macunaíma leva consigo uma série de eletrodomésticos inúteis, as relíquias (do Brasil) e de sua estadia na cidade grande e devoradora de gente. Tais artefatos também estavam antes em convivência harmônica na casa do herói e de Ci, com os contrastantes indícios de atraso da rede e das folhas de urtiga com que ela o castigava quando se mostrava preguiçoso para *brincar*. Além disso, o cineasta debocha dessa Ci, representante da zona sul carioca, que é uma guerrilheira sensual, ninfomaníaca e que luta “politicamente” ao som

³ É importante frisar que o conceito de alegoria aqui é sempre aquele adotado por Walter Benjamin (2011), de ideia descontínua e fragmentada, mas único conceito capaz de dar forma às contradições da modernidade. Roberto Schwarz (1978), analisando a estética tropicalista, cita a alegoria como o processo básico de representação do *absurdo* que constitui essa nação, onde o arcaico e o moderno se chocam e se completam.

de Roberto Carlos. Ela é a “garota papo firme” que morre vitimada pela bomba-relógio escondida no carrinho do seu bebê. Sucumbe devido ao seu próprio estilo de vida, que pode ser uma alusão aos jovens torturados e mortos em combates com a ditadura militar. Essa chaga-tabu é satirizada no filme, transformada em totem para a construção dessa alegoria da cultura de massa e da política que envolviam o Brasil na década de 1960. O cineasta subverte os clichês, os preconceitos e o proibido para fazer um diálogo original com o autor Mário de Andrade que, nesse momento, aparece metaforicamente como um novo personagem do filme.

A linguagem fragmentadamente polifônica mesclará Villa Lobos, Strauss, Luís Gonzaga, Jorge Ben, Wilson Simonal, modinhas, cantigas folclóricas embaladas pela guitarra elétrica – “Vem vamos embora para a beira do Uiraricoera” e, a já mencionada Jovem Guarda – será o maior indício da herança modernista levada às últimas consequências pelo diretor. E os “biscoitos finos” são mesclados aos mais populares e arcaicos elementos para satisfazer as massas, como apregoava Oswald de Andrade (2001). “Roteiros, roteiros, roteiros”, como ele mesmo já anunciava no *Manifesto Antropófago*. Sugestão muito bem executada por Joaquim, ao aproximar-se do povo, como não haviam conseguido os artistas do Modernismo – apesar de ser esta uma meta delineadora dos projetos surgidos a partir da Semana de 22 – e nem o Cinema Novo. Joaquim Pedro de Andrade compreendeu que o elemento ausente era uma linguagem acessível à massa, naquele contexto de ditadura militar, tropicalismo, pessimismo e melancolia, um Brasil bem diferente daquele que os modernistas conheceram.

Chanchada teórica, ensaio pós-carnavalesco, o filme *Macunaíma* é a síntese mais bem-sucedida entre o cinema novo e tropicalismo. Enciclopédico, pode ser visto como um incrível trailer de todos os filmes brasileiros feitos e por fazer. É uma demonstração sofisticada da primeira proposição do “Manifesto antropófago”, de Oswald, que insiste que “só a antropofagia nos une”. A novidade de *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade é a passagem da antropofagia – forma sofisticada de consumo, modernista, tropicalista – para o que chama de “autofagia”, a antropofagia dos fracos que se auto e entreddevoram, numa leitura da antropofagia também como entropia e consumismo. Remédio e veneno. (BENTES, 2007, p. 116).

Em 1981, o diretor voltaria à estética *carnevalizante* com *O Homem do pau-brasil*, seu último longa-metragem, baseado na biografia de Oswald de Andrade, com requintes de ficção vividos por um Oswald homem (o ator Flávio Galvão), e um outro mulher, interpretado por Ítala Nandi, musa do Teatro Oficina, já na época de *O Rei da Vela* (1967). E as coincidências não param por aí. Dina Sfat conta que quase chorou ao ver que não tinha chances de participar do espetáculo. Mas essa chance veio com a viagem de Ítala Nandi à Europa. Diante de uma interpretação

apaixonada e espontânea, Joaquim Pedro a convidou para interpretar também sua Ci no cinema:

Com sangue quente correndo nas veias, Ci chefiava um grupo de mulheres guerreiras. Joaquim optou pela mulher livre de problemas sexuais. Ela descobre em Macunaíma um mundo totalmente novo. Macunaíma passa a ser objeto de Ci durante sua curta existência. Joaquim Pedro não é só um ótimo diretor como o homem mais íntegro que já vi em toda a minha vida. Com relação ao meu trabalho, só posso afirmar que em Macunaíma [...] me senti uma mulher maravilhosamente livre, como deveriam ser todas as mulheres que sabem da situação desse maravilhoso continente, descoberto a caravela e educado ao som do tango. Joaquim Pedro é sem dúvida alguma um bom observador de fatos, o que lhe possibilitou a descoberta de seu senso de humor. Com Macunaíma, Joaquim se descobriu, defendendo-se analiticamente de toda metafísica enlatada de nosso tempo. (BENTES, 2007, p. 116).

As alegorias utilizadas no filme, desde as cores, os personagens-tipos, as músicas, os ambientes, tudo contribui para encher a tela de imagens e elementos-chave para a compreensão dessa obra. O colorido dos figurinos é de uma “exuberância tropicalista” marcante. Na cena em que Ci sai de casa e está preparando a mamadeira de seu filho e a bomba-relógio de sua ação de guerrilha, ela está vestindo uma saia e uma blusa de zíper de cor verde-exército brilhante, num visual meio futurista. Ao passo que Macunaíma, de roupão roxo de seda e barbudo, faz resguardo na rede por ter nascido o filho, nos moldes das tradições indígenas mais arcaicas. Quando ele ouve a explosão, após a saída da companheira com o filho, começa outra história dentro da narrativa, a busca da pedra muiiraquitã. E o herói transforma-se completamente, passa a ser um hippie desleixado e desolado. Mesmo não tendo sobrado nada para enterrar dos seus familiares mortos, fez questão de ir ao cemitério, quebrando a expectativa de quem via o cortejo de um caixão na tela, causando, naquele clima trágico, o humor ácido que corroerá todo o filme.

Os ângulos que permeiam a narrativa têm muitos planos com que os personagens se misturam à paisagem *kitsch* e *pop*, como mais um ornamento do ambiente. Vejam-se os exemplos da casa de Macunaíma e suas paredes vermelhas e da casa do Gigante Comedor de Gente com estátuas vivas de pessoas nuas. Embora as cores, os figurinos e as músicas populares constituíssem uma atração para um público maior, Joaquim não abriu mão do rigor político e estético pelos quais era tão obcecado em todas as suas realizações cinematográficas. Nesse sentido, assim como o Tropicalismo, o filme *Macunaíma* foi criticado por ser considerado estranhamente popular ao vir de um cineasta tão engajado. E foi incessantemente comparado as suas produções anteriores. Assim como Caetano e Gil foram incompreendidos ao causarem polêmica no Festival de Música da Record de 1967,

após serem considerados músicos tão talentosos. Por que após a consagração de “obras tão sérias” tais artistas partiram para uma verdadeira revolução estética e política em suas criações? A resposta apta a sanar as inquietudes que permeiam essa questão talvez venha da constante atualização, da dinamicidade e, sobretudo, da percepção de uma cultura não-localista, mas universal do país.

Feito sob o impacto do AI-5, o filme conta a história de um Brasil escancaradamente cheio de vícios e trejeitos e o olhar que segue o protagonista está isento de julgamentos. Há certo distanciamento, porém, da realidade quando um narrador onisciente vai relatando a trajetória do herói sem nenhum caráter. Na verdade, sem nenhum *caráter brasileiro*, naquele Brasil de 1968, cheio de sonhos e com tendências de amalgamar diversas culturas e influências externas à cultura nacional para compreender sua verdadeira identidade perdida em algum lugar da História. Brasil, naquele momento, único em termos de integração entre cultura e política, sendo conhecido até hoje como “o ano que ainda não terminou”.

O tom de fábula ganha maior dimensão. Além desses fatores, outro traço relevante é o de uma encenação teatral e deselegante. Porém, o tom alegórico predomina durante todo o longa-metragem. Como o próprio final do filme, com o hino de *Desfile aos Heróis do Brasil*, de Villa Lobos, cujo pungente refrão “Glória aos homens heróis dessa pátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul” narra a morte do herói de forma irônica. Morte metaforizada pela jaqueta verde-oliva de *cowboy*, trazida da cidade grande, vindo à tona, repleta de sangue, após o mergulho de Macunaíma nas águas do lago de *Uiara*. Ao contrário do herói de Mário, que vira uma constelação, subindo ao firmamento, esse herói de Joaquim tem um final cruel e sem esperança, com a tela vermelha do início do filme, mas, dessa vez, um vermelho de sangue derramado.

“Tá gostoso, coração, tá?”

A tela, logo no início do longa-metragem, é tomada pela cor vermelha que já prenuncia o início da saga do herói, desde o seu nascimento. Ele já nasce homem de *nossa gente*, e nasce de um personagem travestido e com aspecto horrível. O menino nasce já grande e grotesco, batendo a cabeça na terra e sendo expelido pela “mãe”. É chamado de feio, mas, mesmo assim, é erguido por seu irmão Jiguê, que comemora seu nascimento.

Assim que Macunaíma nasce e é festejado pelo irmão de Jiguê que o anuncia ao mundo como o “herói da nossa gente”, é de chamar a atenção o fato de um homem com vestimenta espalhafatosa estar segurando outro homem, esse último, pequeno, mas com membros desenvolvidos e cabeça muito grande. Um bebê monstruoso, uma criança muito feia, mas sorridente, preguiçosa, que ficava espiando o trabalho dos manos e decepando cabeça de saúva, só exclamando: “Ai, que preguiça!” Só não fazia corpo mole para nadar no rio com a família, “todos juntos e nus”. O

caráter – sobretudo o sexual – de Macunaíma, de mexer com as cunhatãs, de fazer manha, de chorar só quando havia alguém assistindo, demonstra a esperteza do herói que é enganado, mas que devolve da mesma forma as injustiças dos outros – mesmo que tal “injustiça” seja a de não poder brincar com a “armadilha de pegar anta”. Ele chama o irmão Maanape de “boçal”, demonstrando menos infantilidade no vocabulário do que nas ideias, ao conseguir sair para passear e brincar com a cunhada Sofará. O herói “*mija*” na mãe, ao ocupar a rede de cima, chupa chupeta o tempo todo e faz cara de tédio à mínima solicitação de esforço.

Um dia, passeando com Sofará, ele fuma um cigarro que a cunhada tirou “das partes”, já que era meio feiticeira, tornando-se então um príncipe lindo! A roupa de Macunaíma, já loiro, é de um príncipe tropical, paródia dos contos de fadas, com uma capa que mais lembra um *parangolé* – todo florido por fora e verde-bandeira na parte interna – possui ainda mangas bufantes de cores verde e rosa (carnavalizadas ao estilo *Estação Primeira de Mangueira*, cores que retornarão no figurino de Jiguê ao sair de pau-de-arara da mata para a cidade). O resto da “fantasia” é multicolorida, com um chapéu azul-turquesa (a combinar com o mesmo azul das sapatilhas) decorado por penas carnavalescas de cores laranja e rosa. Nesse momento, a melodia que canta o amor de Peri e Ceci (os românticos heróis de José de Alencar da obra *O Guarani*) aparece como paródia das *brincadeiras nada inocentes* de Macunaíma com a mulher de seu irmão Jiguê evoluindo com uma harmonia burlesca.

No retorno à palhoça, vendo Sofará apanhando de Jiguê, por não ter ido trabalhar, ele nem liga, entra preguiçoso para dormir. Não faltam folhas de bananeiras, frutas, água doce e fartura na mata, mas Macunaíma fica só com as tripas da anta que ele ajuda a caçar. Ao sair novamente para *brincar* com Sofará, ela morde o dedo do pé do herói, que se enrosca nela querendo mordê-la também. Nessa ocasião, Iriqui toma o lugar de Sofará – assim como todas as mulheres de Jiguê serão substituídas por outras no filme após traírem-no com Macunaíma, que nunca será penalizado por isso – num vestido vermelho, de mulher “tímida e sonsa” no brejo com a chegada da enchente. Todos estão resignados, cada um no seu galho de árvore, esperando literalmente a “maré baixar”. Como Macunaíma não quer dividir alimento com os manos, é mandado embora por sua mãe. Nesse trajeto começam as aventuras, ao encontrar o Curupira – autófago que lhe dá a “carne de sua perna”, numa segunda alusão à antropofagia. E, o mais cômico dessa passagem é a criatura monstruosa e alegórica gritando: “Carne de minha perna!” Ao que a própria carne responde, de dentro da barriga do herói, que tampa ouvido, traseiro e boca, desesperado: “Que foi? Que foi?” Até que ele a vomita numa poça e a carne metonímica forma uma boca que fica emitindo bolhas, ainda tentando gritar.

Não faltam cenas de igual teor cômico ao longo do filme. A cena em que Macunaíma encontra Venceslau Pietro Pietra, para reaver a muiraquitã, realiza o melhor estilo cômico da chanchada, com piadas e perseguições de gosto bem

popular. Com o Gigante – vestido de forma cafona, com bermuda verde de bolinhas e blusa de seda vermelha e rosa com bolso de coração, meias e tamancos – ao descobrir que se tratava de um rapaz, e não de uma francesa, dizendo que não tinha preconceito. “Vem cá, que bobagem!” Ou, ainda, quando Macunaíma sobe na estátua “Pioneiro da Ginástica pelo Rádio”, no centro da cidade, e diz que: “*Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são*”, reproduzindo a célebre frase de Mário de Andrade, do livro original, e sendo chamado de subversivo e vaiado pela massa que o acompanha. A cena da suposta “perseguição da cotia” na frente da Bolsa de Valores ou as sequências em que aparece uma Wilza Carla muito gorda, de roupão vermelho e cheio de estampas, encarnando uma prostituta solícita que acolhe o herói quando ele não tinha para onde ir, são plenas de uma graça e leveza infantis que atraem até o espectador mais sisudo. O filme surpreende, mesmo para o leitor já habituado à obra de Mário de Andrade, e espanta talvez por serem encontradas tantas diferenças e imensa semelhança na raiz de subversão de ambos os autores.

Assim como no livro, o filme também se passa em cenários tão descontínuos quanto os seus personagens. A ação salta do Amazonas, sem qualquer explicação ou processo de transição, ao interior e para o centro de São Paulo, no mesmo ritmo com que Macunaíma muda de raças e estilos. No filme, o Macunaíma branco interpretado por Paulo José dá à luz o Macunaíma negro de Grande Otelo que, de forma mágica, transforma-se em outro Macunaíma branco – príncipe-lindo – novamente de Paulo José, que desposa a Ci, de Dina Sfat – encarnando uma hipersexualizada guerrilheira – que pare outro Macunaíma negro, de novo vivido por Grande Otelo. O vai-e-vem e os eternos ciclos que se repetem no filme dão a sensação da descontinuidade e da volubilidade das personalidades dos indivíduos ali exibidos. É o próprio “tupy or not tupy, that’s the question” oswaldiano. Amálgama de referências históricas, estéticas e literárias, numa sucessão de discursos que desvelam pouco a pouco toda a complexidade de pensamentos, culturas e crenças que são usadas para explicar o Brasil.

“Para chatear os imbecis”

Entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil foi atravessado por um tipo de contestação que incomodou a grande parte da população brasileira, o Tropicalismo. Depois da Bossa Nova, que trazia a classe média carioca e suas inovações ao foco, sendo uma novidade bem recebida pela crítica, os tropicalistas tiveram de enfrentar toda uma série de preconceitos de um Brasil que tentava se firmar como promessa de uma nação em desenvolvimento. A construção de Brasília, como um modelo arquitetônico contemporâneo e a esperança de uma capital nacional que traduzisse toda a potencialidade de um país que já nasceu “moderno”, e era capaz de superar todas as contradições de sua formação histórica, fazia emergir uma expectativa otimista de progresso.

Nessa época, tanto no cinema, como no cenário musical, tentava-se integrar a modernidade estrangeira – como a influência dos filmes europeus do *neo-realismo italiano* e da *nouvelle vague francesa* no Cinema Novo – e as raízes e contradições brasileiras para um questionamento sobre a identidade da nação naquele momento. O que era e ao que vinha o Brasil? No entanto, os músicos eram menos radicais no tratamento da questão patriota que contribuía para o efervescente clima – de descoberta e manutenção de uma cultura que primasse por raízes sociais, políticas e engajadas – predominante no país naquela ocasião.

A um só tempo, cinema e música começam a caminhar numa mesma direção. Do confronto acirrado entre a cultura brasileira e as contribuições estrangeiras evolui-se para um combate maciço à cultura de massa, cada vez mais, corrompida pela *globalização* – como podemos chamar essas influências hoje, mas não havia essa denominação de fenômeno ou consciência disso naquele momento. Cinema e música, juntos, vão iniciar investigações em torno dos conflitos entre *kitsch* e *pop*, arcaico e moderno, utopia e frustrações nos campos sociais ou históricos do país, imaginário e hábitos convencionais da sociedade, e isso repercutirá também no teatro, na literatura e nas artes plásticas, incutindo em todos uma necessidade de extravasamento de energias borbulhantes que precisavam ser liberadas, escandalizando a todos os acostumados com as expressões artísticas convencionais e tradicionalmente conhecidas até então.

O exagero da alegoria, do grotesco, do mau gosto, da paródia e do humor abrasador iniciados pelos tropicalistas marcaram uma época e não podem ser reduzidos apenas a métodos de drible à censura do período de ditadura militar. Segundo Paulo Antonio Paranaguá (2000, p. 63):

Ao contrário do Cinema Novo ou da Bossa Nova, o tropicalismo não foi um movimento ou uma corrente artística, mas algo como um abalo sísmico que atingiu vários setores e personalidades. No campo do cinema, são reveladores filmes de diretores tão diversos quanto Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Ruy Guerra, Paulo César Saraceni e Maurice Capovilla. Na mesma época, uma nova geração adotava formas de contestação ainda mais extremas. O cinema dito marginal, ou underground, apostava na fragmentação, na desconstrução e na agressão. Apesar das diferenças, nas obras de uma e outra geração o questionamento do nacionalismo, muitas vezes sinônimo de idealização ou essencialismo.

No centro daquelas discussões, surge o filme *Macunaíma*, que estreia em 1969, mas começa a ser engendrado durante o ano de 1968. Estava no núcleo daquela pesquisa de novas formas e representações para um país mergulhado na desilusão de uma ditadura militar. Período marcado pelo horror e por produções

culturais ricas e significativas baseadas na releitura do Modernismo de Oswald de Andrade, com seu “Manifesto antropófago”, que trazia à luz toda uma polêmica de integração na cultura nacional de valores estrangeiros, num processo de deglutição e reaproveitamento de elementos para a constituição de algo novíssimo. É importante destacar a não-resignação do diretor em simplesmente adaptar a obra original de Mário de Andrade, mas de questioná-la, através de paródias e alegorias, bem ao estilo de Oswald de Andrade. Mesmo mantendo-se fiel à ótica *marioandradeana* nacionalista, até quando mitológica e paródica, o cineasta traz algo de pessimista na descrição do brasileiro condescendente e conformado com suas limitações.

Enquanto muitos criticavam as chanchadas de alienadas na época de politização extremista e carrancuda da consciência das artes na defesa de um Brasil original e livre, Joaquim Pedro inovou e polemizou trazendo o rosto de Grande Otelo, estrela da Chanchada, à tona num filme do Cinema Novo. Ele sempre primou por conciliar cultura erudita e cultura popular, num diálogo inconsciente, mas evidente, com o Tropicalismo. Mesmo tratando-se de linguagens tão distintas na forma, e mesmo na intenção de seus articuladores, *Macunaíma* abre as portas para a compreensão do questionamento tropicalista e a cabeça moderna – e livre de preconceitos intelectualizados e distantes do povo – da qual Joaquim era dono. Os horrores da história não abafavam a beleza das nossas riquezas e das nossas raízes. Realidade que deve ser compreendida e vivida em busca do desejo do novo e do permanente. E, mesmo que tenham sido “superadas” enquanto movimentos, permanecem eternizadas em filmes e canções ícones de um momento único da história do país. Era de democratização da união entre o que havia de *mais alto* e *mais baixo* no Brasil, fator que representou uma mudança sem volta, tão característica hoje da complexidade nacional.

SILVA, M. O. Tropicalist cinema or the several hypothesis about Macunaíma. *Itinerários*, Araraquara, n. 42, p. 289-307, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** Joaquim Pedro de Andrade's most famous film, *Macunaíma* (1969), is also his most analyzed work. Based on Mário de Andrade's book (1928), this film is open to several discussions, including the controversial question about its elements based on Tropicalism. The filmmaker denies the affinities between his film and the aesthetics of Tropicalia. However, the aesthetic of this work reveals some curious choices of its director, because its elements are responsible for discussions about the Brazilian culture.
- **KEYWORDS:** Cinema. Literature. Macunaíma. Tropicalia. Joaquim Pedro de Andrade. Mário de Andrade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, J. P. Entrevista. Entrevistador: Affonso Beato. **Casa de Rui Barbosa**: Arquivo do cineasta, Rio de Janeiro, [19--]. Disponível em: <www.filmesdoserro.com.br>. Acesso em: 23 jan. 2017.

_____. Muitos queriam filmar Macunaíma. Entrevistador: Alberto Silva. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, dez. 1979. Cinemateca Brasileira: Arquivo José Inácio de Melo Souza.

ANDRADE, M. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, O. Manifesto antropófago. In: _____. **A utopia antropofágica**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 47-52.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1999.

BAZIN, A. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Les Editions du Cerf, 1987.

BENJAMIN, W. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.

BENTES, I. **Joaquim Pedro**: a revolução intimista. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, C. (Org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 99-128.

CALADO, C. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.

HOLLANDA, H. B. **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio; Embrafilme, 1978.

MACUNAÍMA. Direção e Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Mário de Andrade. Intérpretes: Grande Otelo; Paulo José. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1969. 1 DVD (108 min), son. color., 35 mm.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção, roteiro e produção: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Paulo Villaça; Helena Ignez; Sérgio Hingst; Luiz Linhares. Rio de Janeiro: Versátil Home Video, 1968. 1 DVD (92 min), son., preto e branco.

O HOMEM do pau-brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Alexandre Eulálio; Oswald de Andrade. Intérpretes: Ítala Nandi; Flávio Galvão; Regina Duarte; Cristina Aché. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1981. 1 DVD (112 min), son., color., 35 mm.

PARANAGUÁ, P. Joaquim Pedro de Andrade e o Tropicalismo Brasileiro. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; SECRETARIA DO AUDIOVISUAL. **Catálogo da Mostra Joaquim Pedro de Andrade**. Rio de Janeiro: fev. 2000. p. 63-70.

ROCHA, G. Entrevista. Entrevistador: Flávio Costa. **Manchete**, Rio de Janeiro, 1968.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

TERRA em Transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Jardel Filho; Paulo Autran; José Lewgoy; Glauce Rocha. Música: Sérgio Ricardo. Rio de Janeiro: Versátil Home Video, 1967. 2 DVDs (115 min), son., color.

VELOSO, C. Acontece que ele é baiano. Entrevistador: Décio Bar. **Realidade**, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 197, dez. 1968.

_____. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



RESENHAS
REVIEWS

A REVELAÇÃO DE UM ÉPICO DA AMAZÔNIA

Olívia Barros de FREITAS*

TORRES, M. **A epopeia amazônica de frei Pedro de Santo Eliseu: Viagem** (1746). São Paulo: EDUSP; Belém: EDUFPA, 2015. 459 p.

Num contexto de ausência de leitores e de interesse geral para poesia do século XVIII, a editora da Universidade de São Paulo e a editora da Universidade Federal do Pará trazem-nos um belo lançamento: *A epopeia amazônica de frei Pedro de Santo Eliseu: Viagem* (1746). O volume apresenta uma transcrição do inédito poema “Viagem”, do carmelita Pedro de Santo Eliseu, além da reprodução integral do manuscrito e um estudo crítico objetivo, preciso e detalhado, de autoria daquele que desvelou o texto, o também poeta Milton Torres, autor de *No fim das terras* (2004). O descobrimento de um esquecido texto apógrafo – cópia de um escrito original, provavelmente contemporâneo à produção do poema – ocorreu durante uma pesquisa de Torres nos arquivos da Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal; não se tem notícia de qualquer outra reprodução ou manuscrito do poema.

Não há indícios certos sobre o ano de escrita do poema. A suspeita levantada pelo organizador é de que possivelmente tenha sido em 1746. Cronologicamente, “Viagem” insere-se entre o hoje ignorado poema *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, e os épicos mais conhecidos *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e *O Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão.

Com quase 600 oitavas em canto único, o poema tem como espaço de ação épica o antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará, hoje equivalente aos estados que compreendem a Amazônia brasileira. Narra a devolução, em virtude do Tratado de Utrecht, de prisioneiros espanhóis aos domínios americanos de Castela, homens que haviam sido detidos durante os enfrentamentos com os portugueses na disputa pelo rio Solimões.

Seu relevo temático tem foco na *pax iberica*, ou seja, o cumprimento do tratado por parte dos portugueses. Enaltecendo o reinado de D. João V, o poema

* Doutoranda em Letras e bolsista CAPES. UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 91501-970 – oliviabarros@gmail.com

mantém-se fidedigno à estética épica do período, mas, em seu detalhe, apresenta como diferencial índices interessantíssimos da Amazônia, tais como notas culturais, descrições do meio natural, da fauna e de indígenas, e ações relativamente realistas. Em compasso com a forma épica vigente no período, Santo Eliseu dá ares de mar ao nosso rio Amazonas, pois, como homem de seu tempo, estava imerso a toda uma tradição épica marítima lusitana, cujo poema fonte para emulação é o *Lusiadas* de Camões.

O estudo de Torres nos traz dados de que é provável que, quando jovem, Santo Eliseu tenha observado pessoalmente o empreendimento de retorno dos presos espanhóis, atuando como poeta-viajante, o que explicaria a representação inteirada das condições sociais e econômicas da região.

Tanto a descoberta e publicação de “Viagem” quanto o minucioso estudo feito por Torres podem se tornar de grande relevância no que diz respeito a registros de história da região, mas vão além: fornecem dados importantíssimos para estudos estéticos da literatura colonial, capazes de inspirar novos fôlegos a pesquisas universitárias e novos interesses ao público leitor, mesmo se tratando de um poema que não tenha dialogado com seus sucessores. A poesia épica não se configura como uma simples encarnação de práticas classicizantes com fundo do pitoresco, do fantasioso ou até mesmo do inverossímil. É nesse sentido que o livro tem força, pois o leitor, ao se deparar com um texto que apresenta tamanha diferença cultural e temporal em relação a nossos dias, é levado pelo estudo crítico à compreensão do que aquela poesia representava em sua contemporaneidade. Como nos lembra Torres, a colônia portuguesa na América não se poderia valer de grandes conquistas ou batalhas meritórias para sustentar o *epos* clássico, situação que coloca essa literatura, desde os primórdios de suas manifestações, em situação dialética: dar forma elevada a uma circunstância material violenta, arcaica e espoliada.

Recebido em 14/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adalgisa Nery, p. 111
Alteridade, p. 65
Alteridade, p. 237
António Lobo Antunes, p. 181
Aprendizagem, p. 51
Autobiografia, p. 31
Autoficção, p. 31
Brandão, p. 127
Caio Fernando Abreu, p. 93
Casa, p. 255
Celtas, p. 271
Cinema, p. 289
Cisão, p. 127
Clarice Lispector, p. 65, p. 81
Construção identitária, p. 93
Cultura letrada vitoriana, p. 271
Depoimento, p. 223
Dialogismo, p. 145
Duplo, p. 127
Ensaio, p. 223
Escrita de si, p. 31
Escrita epistolar, p. 93
Estereótipo, p. 237
Feiticeira, p. 237
Feminização, p. 271
Ficção autobiográfica, p. 223
Ficção portuguesa contemporânea, p. 195
Gênero, p. 51
Idealização, p. 51
Identidade, p. 15, p. 65, p. 181, p. 195, p. 205, p. 237, p. 255
Identidades, p. 81, p. 165
Identificação, p. 51
Indivíduo, p. 255
Joaquim Pedro de Andrade, p. 289
Kazuo Ishiguro, p. 205
Linguagem, p. 81
Literatura brasileira, p. 65
Literatura, p. 15, p. 289
Macunaíma, p. 289
Maria Judite de Carvalho, p. 195
Mário de Andrade, p. 289
Melancolia, p. 255
Memória, p. 145, p. 165, p. 181, p. 205
Mia Couto, p. 165
Narração, p. 81
Narrador autobiográfico, p. 145
Os cus de Judas, p. 181
Outridade, p. 111
Personagem, p. 165
Philippe Lejeune, p. 31
Poesia modernista brasileira, p. 111

Polifonia, p. 145

Processo criativo, p. 81

Psicanálise, p. 93

Realismo mágico, p. 237

Representação, p. 15

Retrato literário, p. 111

Ritos de passagem, p. 65

Romance português contemporâneo,
p. 181

Romantismo, p. 255

Seta despedida, p. 195

Silêncio, p. 145

Simulação, p. 15

Sujeito, p. 15

Tropicalismo, p. 289

When We Were Orphans, p. 205

SUBJECT INDEX

- Adalgisa Nery*, p. 111
Alterity, p. 237
Antônio Lobo Antunes, p. 181
Autobiographic narrator, p. 145
Autobiography fiction, p. 223
Autobiography, p. 31
Autofiction, p. 31
Brandão, p. 127
Brazilian literature, p. 65
Brazilian modernist poetry, p. 111
Caio Fernando Abreu, p. 93
Celts, p. 271
Character, p. 165
Cinema, p. 289
Clarice Lispector, p. 65, p. 81
Contemporary Portuguese novel, p. 181
Creative process, p. 81
Dialogism, p. 145
Double, p. 127
Epistolary writing, p. 93
Essay, p. 223
Feminization, p. 271
Fission, p. 127
Gender, p. 51
House, p. 255
Idealization, p. 51
Identification, p. 51
Identities, p. 81, p. 165
Identity construction, p. 93
Identity, p. 15, p. 65, p. 181, p. 195, p. 205, p. 237, p. 255
Individual, p. 255
Joaquim Pedro de Andrade, p. 289
Kazuo Ishiguro, p. 205
Language, p. 81
Learning, p. 51
Literary portrait, p. 111
Literature, p. 15, p. 289
Macunaíma, p. 289
Magic realism, p. 237
Maria Judite de Carvalho, p. 195
Mário de Andrade, p. 289
Melancholy, p. 255
Memory, p. 145, p. 165, p. 181, p. 205
Mia Couto, p. 165
Narration, p. 81
Os cus de Judas, p. 181
Otherness, p. 65, p. 111
Philippe Lejeune, p. 31
Polyphony, p. 145
Portuguese contemporary fiction, p. 195
Psychoanalysis, p. 93

Representation, p. 15

Rites of passage, p. 65

Romanticism, p. 255

Self writing, p. 31

Seta despedida, p. 195

Silence, p. 145

Simulation, p. 15

Stereotype, p. 237

Subject, p. 15

Testimonial, p. 223

Tropicalia, p. 289

Victorian lettered culture, p. 271

When We Were Orphans, p. 205

Witch, p. 237

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALSELMI, André Luiz, p. 93
- AMARAL, Pauliane, p. 223
- ASSIS, Angelo Adriano Faria de, p. 181
- FREITAS, Olívia Barros de, p. 311
- GONÇALVES, Aguinaldo José, p. 15
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene, p. 145
- GUIMARÃES, Ana Maria Agra, p. 51
- LEITE, Francisco Edson Gonçalves, p. 127
- MALAVOLTA, Marília Gabriela, p. 81
- OLIVEIRA, Renata Quintella de, p. 195
- PAULA, Irene de, p. 237
- ROCHA, Luiz Carlos Moreira da, p. 255
- SANTOS, Marcelo, p. 111
- SILVA, Ana Paula, p. 181
- SILVA, Antonia Marly Moura da, p. 127
- SILVA, Meire Oliveira, p. 289
- SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da, p. 65
- SOUSA, Raimundo, p. 271
- TELLINI, Silvia Mara, p. 205
- VELASCO, Tiago Monteiro, p. 31
- VELOSO, Maria Thereza, p. 165
- VELOSO, Rodrigo Felipe, p. 65
- VIVIAN, Ilse Maria da Rosa, p. 165
- WANDERLEY, Milena Karine de Souza, p. 145

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

TORRES, Milton, p. 311
FREITAS, Olívia Barros de(Res.),
p. 311

Livros Resenhados/
Reviewed Books

*A epopeia amazônica de frei Pedro de
Santo Eliseu: Viagem (1746), p. 311*

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

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 até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

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 e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



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
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã
- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

