

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

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

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Profa. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coordenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Editores deste número

Juliana Santini

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira



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

FRONTEIRAS E DESLOCAMENTOS
NA LITERATURA BRASILEIRA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 44	p. 1-266	jan./jun. 2017
-------------	------------	-------	----------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl 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 Virgínia 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

Adauri Silva Bastos (UFRJ)
Andressa Cristina de Oliveira (UNESP)
Arnaldo Franco Júnior (UNESP)
Benedito Antunes (UNESP)
Bruno Gambarotto (UNESP)
Cila Maria Jardim (UNIP)
Cristiane Passafaro Guzzi (UNESP)
Débora Ferri (UNESP)
Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)
Edvaldo Bergamo (UnB)
Elizabeth Sanches Rocha (UNESP)
Eurídice Figueiredo (UFF)
Fabiane Renata Borsato (UNESP)
Fábio Figueiredo Camargo (UFU)
Flávio Pereira Camargo (UFG)
Ivan Francisco Marques (USP)
José Alonso Torres Freire (UFMS)
Joyce Rodrigues Ferraz Infante (UFSCar)
Leonardo Francisco Soares (UFU)
Luciene Azevedo (UFBA)
Luís Gonçalves Bueno de Camargo
(UFPR)
Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP)
Márcio Scheel (UNESP)
Maria Célia Leonel (UNESP)
Maria das Graças V. da Silva (UNESP)
Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP)
Paloma Vidal (UNIFESP)
Paulo Alberto da Silva Sales (UFG)

Paulo César Andrade da Silva (UNESP)
Regina Dalcastgnè (Unb)
Rejane Cristina Rocha (UFSCar)
Sara Brandellero (Leiden University)
Sérgio Vicente Motta (UNESP)
Sílvia Helena Telarolli de A. Leite
(UNESP)
Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG)
Susanna Busato (UNESP)
Tânia Pellegrini (UFSCar)
Tarsilla Couto de Brito (UFG)
Wataru Kikuchi (USP)
Wilton José Marques (UFSCAR)

Normalização

Jessica Romanin Mattus

Revisão do português

Jessica Romanin Mattus

Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scottuzzi

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskeviciutz

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.serialsolutions.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

Juliana Santini..... 9

FRONTEIRAS E DESLOCAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA BORDERS AND DISPLACEMENTS IN BRAZILIAN LITERATURE

- Cruzando estradas: reflexões sobre deslocamentos e fronteiras em “As morféticas”, de Bernardo Élis

Crossing roads: reflections on shifts and borders in “As morféticas”, by Bernardo Élis

Bruno Silva de Oliveira e Marisa Martins Gama-Khalil..... 15

- O mundo mal arranjado de João Valério

The badly arranged world of João Valério

Felipe Oliveira de Paula 31

- O não-lugar do retirante nordestino em *Essa terra*, de Antônio Torres

The non-place of the Brazilian northeastern migrant in Essa terra, by Antônio Torres

Rogério Gustavo Gonçalves 43

- Representações literárias de deslocamento: *Macunaíma*, *Vidas secas* e *Grande sertão: veredas*

Literary representations of displacement: Macunaíma, Vidas secas and Grande sertão: veredas

Valdemar Valente Junior..... 53

- *Avalovara* de Osman Lins: a tecitura quadridimensional de um mundo

Osman Lins’ Avalovara: a world’s quadridimensional structure

Fábio de Lima Amancio 67

- Identidades de areia, deslocamentos áridos: o romance de Joca Reiners Terron na perspectiva das performances de gêneros sexuais
Sand identities, arid displacements: Joca Reiners Terron's novel in view of the performances of genders
Jacob dos Santos Biziak 83
- Dos itinerários de Carolina Maria de Jesus: de *Diário de Bitita* a *Quarto de despejo* e as fronteiras da permissividade da *polis*
On Carolina de Jesus and her itineraries: from Diário de Bitita to Quarto de despejo and the borderlines regarding the permissiveness of the polis
Janaina da Silva Sá e Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva..... 97
- A cartografia da errância e o resgate das memórias subterrâneas no romance *Fundador*, de Nélide Piñon
The mapping of wandering and the retrieval of underground memories in the novel Fundador of Nélide Pinõn
Roniê Rodrigues da Silva 113
- Configurações do espaço no romance *A casa do poeta trágico*, de Carlos Heitor Cony
Settings of space in Carlos Heitor Cony's novel The house of the tragic poet
Maria Célia Martirani..... 125
- Identidade e cultura no romance *Nihonjin*, de Oscar Nakasato
Culture and identity in Oscar Nakasato's novel Nihonjin
Michele Eduarda Brasil de Sá..... 139
- *Macunaíma* e o relato da descolonização do Brasil
Macunaíma and the Brazilian decolonization report
Daniel Vecchio..... 149
- Espace, Reconnaissance et identité
Space, recognition and identity
Leonardo Alexander do Carmo Silva 167

VARIA

- A literatura frenética no romantismo: a França e o Brasil sob o signo de Satã
Frenetic literature in romanticism: Brazil and France under the sign of Satan
Ana Luiza Silva Camarani..... 179

- Natureza e analogia em Álvares de Azevedo
Nature and analogy in Álvares de Azevedo
Alexandre de Melo Andrade 195

- Os primórdios da fábula na literatura brasileira
The beginnings of fable in Brazilian literature
Maria Celeste Consolin Dezotti211

- Eça de Queirós, a China e o Brasil
Eça de Queirós, China and Brazil
Helder Garmes e José Carvalho Vanzelli..... 229

RESENHAS

- Resenha de: Graciliano Ramos e a Cultura política – mediação cultural e construção do sentido, de Thiago Mio Salla
Marcos Vinicius Scheffel..... 249

ÍNDICE DE ASSUNTOS..... 253

SUBJECT INDEX 255

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX..... 257

ÍNDICE DE RESENHAS / REVIEWS INDEX..... 259

APRESENTAÇÃO

Para Nestor García Canclini, no ensaio “O mundo inteiro como lugar estranho”, os deslocamentos colocam em evidência a condição transterritorial contemporânea e mobilizam imagens e discursos relativos à estraneidade, o que nos dá a dimensão subjetiva das relações de pertencimento ou, ao contrário, de não reconhecimento. Migrações, exílios e insílios geram relatos – os relatos de espaço, de que fala Michel de Certeau – e alimentam narrativas em que a representação do trânsito ou de sua contraface, a imobilidade, trazem para o primeiro plano sujeitos e identidades fluidas, a busca por si mesmo ou o desejo de não mais se encontrar. Se a viagem é tema da literatura desde outros tempos, já que não podemos esquecer que a *Odisseia* nos dá os descaminhos de um viajante de volta para casa, é importante que se observe de que modo o texto literário é, em épocas distintas, permeável às questões do deslocamento, problematizando – ou não – as múltiplas perspectivas que envolvem as relações de espaço e de tempo implicadas na partida, na chegada ou na deambulação sem fim.

Este volume da *Itinerários: Revista de Literatura* traz, em sua sessão temática, artigos que discutem o deslocamento na literatura brasileira, este tomado em textos que vão do Modernismo à ficção contemporânea, em um espectro capaz de abarcar nuances de sentido e recorrências que se manifestam em cada texto ou em um conjunto mais amplo. No primeiro artigo, intitulado “Cruzando fronteiras: reflexões sobre deslocamentos e fronteiras em ‘As morféticas’, de Bernardo Élis”, Bruno da Silva de Oliveira e Marisa Martins Gama-Khalil analisam de que modo a figura da estrada atua, no contexto do insólito, na construção de fronteiras e deslocamentos que marcam a representação de elementos antagônicos na narrativa do autor goiano.

A relação entre espaço e personagem em *Caetés*, de Graciliano Ramos, é o mote da discussão de Felipe Oliveira de Paula, no segundo artigo do dossiê. Entra em questão, aqui, de que modo a composição do protagonista João Valério articula-se à representação metonímica das contradições que marcam a cidade pacata em que vive. Também na análise das relações entre indivíduo e espaço, agora em artigo que observa o trânsito entre Sacramento e São Paulo realizado por Carolina Maria de Jesus, Janaina da Silva Sá e Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva problematizam sujeito e cidade em *Quarto de despejo* e *Diário de Bitita*.

O personagem migrante é analisado no artigo seguinte, de autoria de Rogério Gustavo Gonçalves, que discute o romance *Essa terra*, de Antônio Torres. A reflexão se debruça sobre a migração nordestina, tomando o personagem migrante, por meio da análise de Nelo, como aquele a quem não é dado pertencer a nenhum lugar. Outro migrante, desta vez transnacional, é objeto de análise no dossiê: trata-

se do personagem Hideo Hinabata, do romance *Nihonjin*, de Oscar Nakasato, visto por Michele Eduarda Brasil de Sá na dualidade do estrangeiro, sujeito de identidade flutuante, que não consegue se reconhecer em sua terra natal, nem no espaço para o qual migrou.

Em uma perspectiva mais ampla, de viés comparatista, Valdemar Valente Júnior promove, no quarto artigo do volume, uma observação de três romances do Modernismo brasileiro, questionando as noções de deslocamento e de territorialidade implicadas no texto literário como representação do país. Pode-se mesmo dizer que essa discussão estabelece um produtivo diálogo com o décimo primeiro artigo desta seção temática, que problematiza, na análise realizada por Daniel Vecchio do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de que maneira o motivo da viagem promove, na narrativa, a mobilização dos diferentes discursos ligados à colonização do Brasil, lidos aqui por meio do deslocamento – formal e temático.

A problematização das múltiplas relações que se criam entre espacialidade e enredo romanesco é tema de dois artigos do dossiê. Primeiramente, no artigo de número cinco, Fábio de Lima Amancio problematiza a construção do “mundo ficcional” de *Avalovara*, de Osman Lins, tendo como ponto de partida os conceitos de “mundo” e de “mundaneidade”, de Martin Heidegger. Já no texto “Configurações do espaço no romance *A casa do poeta trágico*, de Carlos Heitor Coni”, Maria Célia Martirani toma a narrativa de Coni a partir de uma “poética do espaço”, realizando um exercício de análise que se contrapõe à crítica corrente que, reiteradamente, a associa a uma “poética do tempo”.

O deslocamento de personagens em *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron, é discutido por Jacob dos Santos Biziak do ponto de vista da experiência transexual, que propõe uma interpretação que articula gênero sexual e gênero discursivo e considera a narrativa como uma performance identitária de gêneros sexuais. Romance e identidade também entram em questão no texto de Roniê Rodrigues Silva, aqui, por meio de um personagem deambulante – Joahanus, do romance *Fundador*, de Nélida Piñon –, mote para uma reflexão em torno do nomadismo e da singularidade do sujeito errante. Em uma análise comparada entre duas literaturas nacionais, trânsito e identidade são tomados, por fim, no artigo “Espace, reconnaissance et identité”, que promove um diálogo entre Clarice Lispector e Marguerite Duras na aproximação entre as personagens Lol V. Stein e G.H.

A seção “Varia”, que tradicionalmente publica artigos de temática variada, não relacionada ao tema do dossiê, traz, neste volume, textos de quatro articulistas. No primeiro, Ana Luiza Silva Camarani discute de que modo a narrativa frenética, marcada por elementos que compõem uma dimensão ligada ao horror, foi recebida no Brasil por Álvares de Azevedo. O romantismo do autor também é tema do segundo artigo, de autoria de Alexandre de Melo Andrade, que coloca em questão

Apresentação

o livro *Lira dos vinte anos* a partir de uma poética da natureza. No artigo seguinte desta seção, Maria Celeste Consolin Dezotti propõe uma análise diacrônica da fábula na literatura brasileira, comentando fábulas de sete escritores, publicadas entre 1848 e 1907. Encerra-se o volume com “Eça de Queirós, a China e o Brasil”, artigo em que Helder Garmes e José Carlos Vanzelli trazem à luz textos publicados pelo autor português no jornal *Gazeta de notícias*, desvelando a crítica de Eça aos discursos que, à época, criavam estereótipos nas relações entre Ocidente e Oriente.

Juliana Santini



***FRONTEIRAS E DESLOCAMENTOS
NA LITERATURA BRASILEIRA
BORDERS AND DISPLACEMENTS IN
BRAZILIAN LITERATURE***

CRUZANDO ESTRADAS: REFLEXÕES SOBRE DESLOCAMENTOS E FRONTEIRAS EM “AS MORFÉTICAS”, DE BERNARDO ÉLIS

Bruno Silva de OLIVEIRA*
Marisa Martins GAMA-KHALIL**

- **RESUMO:** O mundo familiar é considerado uma célula separada do mundo externo por uma fina película conhecida como fronteira. A fronteira é uma membrana semipermeável que permite ou não a troca de elementos entre os espaços interno (o “seu espaço”) e o externo (o “espaço do outro”). Pensar a fronteira a partir da literatura fantástica é relevante, porque esta se constitui por intermédio de elementos espaciais, temporais e actanciais que colocam em confronto e questionamento o conhecido e o desconhecido, o real e o insólito, o familiar e o inquietante. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo discutir os deslocamentos e as fronteiras criados por meio da estrada no conto de “As morféticas”, do autor goiano Bernardo Élis.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cronotopia. Estrada. Fronteiras. Linhas abissais.

“A estrada é cheia de armadilhas, de alçapões, de mundéus perigosos, para não falar em desvios tentadores.”

José J. Veiga (2015, p. 88).

O Rio Paranapanema, o Monte Everest, a Muralha da China e o Muro de Berlim são fronteiras naturais ou artificiais que delimitam espaços. Eles separam o espaço interno (“seu mundo”, “mundo próprio”), idealizado como organizado, coeso, natural, familiar, topofílico, homogêneo e civilizado, do espaço externo (“o mundo deles”, “mundo do outro”), compreendido como desorganizado, desconexo, alheio, estranho, topofóbico, fragmentado e bárbaro. Esse foi o caso do Muro de

* IF Goiano – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano – Iporá – GO – Brasil. 76200-000 – bruno.oliveira@ifgoiano.edu.br.

** UFU – Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Letras e Linguística – Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – PQ CNPq – mmgama@gmail.com.

Berlim, que dividia a Alemanha em duas, a Oriental e a Ocidental, separando ricos de pobres, capitalistas de comunistas, apartando o permitido e o proibido. Tal divisão estabelecia-se pautada na seguinte lógica, de acordo com Lotman (apud BORGES FILHO, 2016, p. 244): “[...] o que é proibido entre nós, é permitido entre eles.”

Limites e fronteiras costumam ser tomados como sinônimos no contexto em que se considera a divisão de espaços e culturas; contudo, há nuances conceituais que deflagram diferenças entre essas duas noções, conforme pontua o estudioso Cássio Hissa (2006, p. 34):

Fronteiras e limites, em princípio, fornecem imagens conceituais equivalentes. Entretanto, aproximações e distanciamentos podem ser percebidos entre fronteiras e limites. Focaliza-se o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite. [...] O limite, visto do território, está voltado para dentro, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está voltada para fora como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração.

Fronteiras são espaços mais fendidos que os limites, porque rasuram as classificações e ordenações. Pode-se perceber, pela argumentação de Hissa, como o conceito de fronteira é ambíguo, na medida em que se constrói fundamentado em um paradoxo: ao mesmo tempo em que ela separa, une. Ela aparta o que pertence e o que não pertence, concebendo dois grupos. Na Antiguidade, a noção de cultura estava relacionada à ideia de “civilização” em oposição à de “barbarismo”. Os povos que tinham cultura eram aqueles que estavam sob o estandarte de Roma e os povos sem cultura eram aqueles que viviam à margem do Império e, principalmente, não compartilhavam dos costumes romanos.

A fronteira pode ser vista como a membrana plasmática que reveste as células eucariontes. Ambas são estruturas dinâmicas que permitem e impedem a entrada e a saída de elementos do espaço interno para o externo e vice-versa, mantendo o meio adequado à vida. Elas são estruturas complexas que regulam a manutenção da vida de acordo com os parâmetros considerados como aceitáveis pelo meio interno. Tais reflexões concernentes ao campo da Biologia podem auxiliar-nos na compreensão de situações de outros campos em que a noção de fronteira é colocada em foco. A cidade de Augsburg, na Alemanha do século XVI, se fechava após o crepúsculo, não permitindo que ninguém entrasse ou saísse do espaço urbano sem que passasse por dois guardas e diversas salas recobertas de ferro; configurava-se, pois, como uma cidade extremamente fortificada e protegida que não permitia a

entrada de nenhum indivíduo, impedindo que ladrões e assassinos entrassem na cidade para desestabilizar a vida e o cotidiano da população local (DELUMEAU, 2009, p. 11-12). Como Augsburg, outras muitas cidades criaram mecanismos para evitar contínuos deslocamentos, trocas e contatos; no entanto, apesar de todos esses mecanismos forjados e da instauração de limites, as divisões por vezes se esgarçaram e acabaram por permitir algumas movimentações e consequentes diálogos entre territórios.

A partir da analogia entre membrana plasmática e fronteira, entende-se que ambas são semipermeáveis, uma vez que separam, mas não isolam, o meio interno do ambiente ao redor, permitindo a entrada e a saída de elementos. Na visão de Lotman (apud BORGES FILHO, 2016, p. 255):

A função de toda fronteira [...] se reduz a limitar a penetração, filtrar e transformar o exterior em interior. Essa função invariante se realiza de forma diferente em diversos níveis. No nível da semioesfera, ela implica a separação entre o seu e o alheio.

Por ser semipermeável e espaçar mundos distintos, a fronteira é um recurso narrativo recorrente na literatura que se constrói pelo modo fantástico, porque nas narrativas fantásticas passa-se, normalmente, “[...] da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limites, por exemplo, da dimensão do sonho, do pesadelo, ou da loucura.” (CESERANI, 2006, p. 72), como os irmãos Pevensie de *As crônicas de Nárnia – O leão, a bruxa e o guarda-roupa*, de C.S. Lewis, que saem do mundo real para Nárnia ao entrarem em um guarda-roupa; ou Alice, de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, que, ao entrar na toca atrás de um coelho, cai no país das maravilhas, para citar alguns exemplos.

No caso da narrativa posta no centro de análise deste artigo, veremos que os deslocamentos e as fronteiras, que se configuram como elementos deflagradores da ambientação insólita e estranha, são desenhados esteticamente em decorrência do trabalho com um espaço específico: a estrada. Podemos entender a estrada como um espaço geográfico que viabiliza movimentações, deslocamentos, bem como o cruzamento de fronteiras. Procuraremos demonstrar que espécies de mundos são separados pela estrada e o que ela proporciona ao personagem do conto goiano “As morféticas”, de Bernardo Élis. A seleção do referido conto deveu-se ao fato de ser ele uma das poucas narrativas que tem como temática a lepra ou hanseníase no sertão. Ressaltamos que, via de regra, o sertão se constitui culturalmente como um espaço à margem, uma vez que o centro são os espaços urbanos; por isso o sertão figura como o local da diferença, lugar primitivo. Talvez por esse motivo esse seja o espaço ideal para tornar socialmente invisíveis os portadores da lepra em um Brasil do início do século XX.

A imagem da fronteira se faz presente no conto de modo abrangente, pois o personagem, como veremos, situado numa estrada, ousará ir além da fronteira e oferecer-se ao desconhecido, entrando em contato com um outro mundo tão estranho, mas que se situa bem perto do seu. Sonho ou realidade, mulher ou monstro, real ou irreal, são dicotomias postas em jogo por meio de um simples ato: o de deslocar-se e invadir a fronteira. Por isso o conto pode ser lido a partir da perspectiva do “estranho”, conforme designado por Todorov (2004, p. 53):

Nas obras pertencentes a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem ser perfeitamente explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.

Para Todorov, o “estranho” seria um gênero vizinho ao fantástico. Contudo, se nos nortearmos não pela perspectiva genológica, mas sim pela modal, o “estranho” seria uma das modalidades da literatura fantástica. De acordo com o pesquisador português Filipe Furtado, o modo fantástico agregaria narrativas em que o elemento metaempírico se fizesse presente. O conceito de metaempírico, no ponto de vista de Furtado (2011, p. 1):

[...] recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a [sic] insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva.

No conto de Élis, como demonstraremos a seguir, os eventos que ocorrem podem ser explicados pelas leis da razão, todavia afiguram-se como insólitos, inquietantes, causando estranhamento e medo no narrador protagonista, que fica amedrontado após invadir um território desconhecido, o lugar do “outro”. Ao cruzar a estrada e adentrar fronteiras, ele imerge em um ambiente em que o normal e o anormal, o sólito e o insólito se embaralham.

A hanseníase, vulgarmente conhecida como lepra ou morfeia, é doença da qual se tem notícia desde a Antiguidade, visto que já se tinha conhecimento da mesma há mais de quatro mil anos na Índia, na China e no Japão. No Egito, foram encontrados relatos sobre ela em um papiro da época do faraó Ramsés II, datado de 4300 anos antes da era cristã. A obra que é a grande referência da cultura ocidental e o alicerce de nosso imaginário popular, a Bíblia, traz no livro do Levítico um relato extenso e detalhado sobre como deve ser tratado o portador da hanseníase:

O Senhor disse a Moisés e a Aarão: “Quando alguém tiver na pele do corpo algum tumor, erupção ou mancha branca brilhosa, com aparência de lepra, será levado ao sacerdote Aarão ou a um dos seus filhos sacerdotes. O sacerdote examinará a mancha na pele do corpo. Se os pelos da mancha se tornarem brancos, e a pele afetada aparecer mais afundada que o resto da pele do corpo, é a mancha da lepra. Após examiná-lo, o sacerdote o declarará impuro.” (BÍBLIA, Levítico, 13, 1-3).

O fragmento exposto constitui uma parte do livro do Levítico dedicada à exposição do puro e do impuro, realizada numa perspectiva maniqueísta e contendo instruções referentes à categorização desses dois elementos antagônicos, bem como descrições de como tratar aqueles marcados pela impureza, descrições essas que se norteiam sempre pela segregação. Pelo fragmento exposto, observa-se o tratamento segregatório destinado ao portador do bacilo, visto como impuro, pecador, um ser maculado pela chaga, amaldiçoado pela cólera divina. A indicação do Senhor – representado no Livro do Levítico – para o leproso, destituída de qualquer caráter de humanidade, é a de retirá-lo do convívio dos puros: “Habitará a sós e terá sua morada fora do acampamento.” (BÍBLIA, Levítico, 13, 46). A marginalização do indivíduo está ligada diretamente às deformações estéticas pelas quais ele sofre com o avançar da doença, como a amputação de dedos e a perda de pedaços da carne, principalmente das extremidades como orelhas, nariz, glúteos, pés, entre outros. Com seu físico alterado, o sujeito encontra-se fora da norma e assim deve ser punido e colocado à margem, além da fronteira da civilização.

Alexander Meireles da Silva (2013), em “Os mortos-vivos existem! O medo dos morféticos na Literatura Fantástica”, afirma que o livro de Levítico construiu a ideia que a Igreja Católica tem acerca da lepra e dos ritos de segregação pelos quais o portador do bacilo deve passar. Na ótica dos discursos religiosos que se pautam pelo livro do Levítico, o corpo considerado impuro possui essa natureza por materializar a transgressão do homem, ou seja, o corpo deformado denotaria a deformação da alma, sendo um espaço que se afasta do sagrado. Como o leproso tem seu corpo maculado e deformado, ele passa a constituir-se socialmente um ser abjeto, devendo viver à margem. Para Julia Kristeva (1980, p. 12), nas sociedades, desde as mais antigas, não é tanto a falta de higiene ou de saúde que deflagra a abjeção, porém a sensação de que algo abala a ordem, a identidade, a vida, o que não respeita as fronteiras, os espaços, as normas.

A prática da exclusão do leproso na Idade Média era uma política social, da rígida divisão entre dois grupos. Segundo Michel Foucault (2001, p. 54), essa prática “[...] comportava primeiro uma divisão rigorosa, um distanciamento, uma regra de não-contato entre um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) e outro.” Os indivíduos contaminados deviam ficar fora dos limites da comunidade, além dos muros, em um espaço da rejeição, das trevas. Tal rejeição era desencadeada pela

desqualificação do sujeito, não só de ordem moral, mas principalmente jurídica e política. A exclusão do leproso era realizada por intermédio de um ritual fúnebre: o sujeito entrava em uma cova, sobre ele era jogada terra e partir daí ele era declarado morto, perdendo sua identidade e seus direitos políticos e de herança. Pertencer ao grupo dos leprosos, na Idade Média, era ser um morto-vivo. Na tentativa de purificar a comunidade, como na indicação do Levítico, o leproso passa por um rito de rejeição e exclusão.

Foucault explica que o modelo de exclusão dos leprosos prevaleceu até o final do século XVII e início do século XVIII, quando se inicia a efetivação social do “modelo da norma”. Explica Foucault (2001, p. 62): “A norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo.” Contudo, o que prevalece ainda é o modelo da exclusão no seio desse modelo da norma. A partir dessa ótica, muito tempo depois foram criados os hospitais-colônia ou leprosários, locais onde os doentes são separados do convívio social para tratarem seus males. No Brasil, a doença tornou-se um problema nacional a ser investigado e tratado somente a partir de 1920. Nem todos os leprosos iam para os leprosários, alguns eram confinados em territórios apartados do convívio social, em lugares ermos, isolados, à margem, ou seja, fora da possibilidade de contato. No caso de muitos, ocorreu o que se convencionou chamar de isolamento compulsório, como é o caso das personagens morféticas descritas no conto de Bernardo Élis. Esse modelo de internação em leprosários vigorou até os anos 1980, quando se descobriu a cura da doença e os doentes foram liberados ao convívio social. Entretanto, mesmo com o passaporte normativo para conviverem em sociedade, os leprosos não encontraram muitas vezes seu lugar no mundo dos não-leprosos, em função do preconceito, e continuaram, em geral, vivendo uma vida à margem, uma vida aprisionada – em liberdade.

O conto de Bernardo Élis, publicado em 1944, é narrado por um narrador autodiegético que está em viagem, como carona, em um caminhão de sal pelo interior de Goiás. Inicialmente, o leitor é apresentado ao espaço pelo qual o narrador protagonista realiza sua trajetória.

Esse capim sempre sadio e bem disposto desta região do Mato Grosso goiano invadia a estrada com uma alegria violenta, brincalhona, de menino que passou lápis na parede alva do vizinho. Por causa disso, havia pontos em que a estrada era só dois riscos vermelhos, paralelos, onde as rodas voavam. (ÉLIS, 2005, p. 239).

Alguns elementos desse fragmento chamam a atenção por retratarem a percepção do narrador acerca do espaço. A descrição é realizada por palavras que conduzem o leitor a imaginar um lugar aprazível, belo, como “alegria” e

“brincalhona”, por exemplo. Além disso, o narrador metaforiza a alegria do capim a adentrar o espaço da estrada por meio de uma imagem que remete à infância: um menino a riscar paredes, o que se relaciona à ideia de cor, ideia essa que será reiterada logo na sequência, pois a marca das rodas, que “voavam”, é descrita como “dois riscos vermelhos”. Contudo, há um elemento em toda essa descrição que poderá abalar essa visão positiva do espaço, uma vez que a presença do adjetivo “sadio” não é aleatória. Pode-se interpretar, a partir do adjetivo, o espaço pelo qual o narrador viaja como sendo seguro e sem doenças, até mesmo topofílico, um espaço de felicidade (BACHELARD, 2005). Porém, a caracterização do espaço não se resume ao adjetivo “sadio”, esse ainda é descrito, conforme afirmamos, como uma parede alva rabiscada pelo lápis de cor de um menino e pelo capim “sadio” que invadia a estrada. A parede branca é símbolo de pureza, ausência de cor e de mácula; por estar rabiscada por um lápis, a parede perde esses atributos, já que foi violada, deixando de ser pura e limpa. A estrada tomada pelo capim constitui-se como outro elemento importante, porquanto sugerirá que se trata de um espaço ermo e distante, pouco utilizado. E mais, se o leitor atentar para o título do conto, que já expõe a existência de uma moléstia na narrativa, e compará-lo ao termo “sadio”, usado para caracterizar o capim, encontrará aí uma possível dissonância naquela visão eufórica descrita pelo narrador, que externa o seu encantamento, talvez demasiado ingênuo, por aquele espaço que vê em sua viagem pelo interior de Goiás. O termo sadio pode, nessa perspectiva, funcionar como uma contraposição ao não-sadio, que será encontrado na sequência do conto.

Assim, se o espaço for interpretado tomando-se apenas a descrição do termo “sadio” (sem relacioná-lo ao título) e o delinear das cores e da imagem de infância, ter-se-á a ideia de um espaço feliz e positivo; entretanto, se for analisado a partir da relação do capim com a estrada, ter-se-á a imagem de um espaço abandonado e maculado, podendo insinuar um enredamento que desvelará acontecimentos não tão felizes e positivos.

Voltemos nosso olhar neste momento para a imagem da estrada e, para esse intento, devemos recorrer a Mikhail Bakhtin (1990, p. 350), para o qual a estrada representa:

[...] o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico”, etc; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo.

Esse transcurso no tempo, materializado pela estrada, projeta e metaforiza a experiência do sujeito que a atravessa. Na narrativa de Élis, ela é aparentemente o caminho conhecido e humanizado; abandoná-la é deixar a segurança e a ordem, é

romper a membrana que separa o espaço interno do externo. O personagem está diante de uma fronteira, ele está do lado de cá da película, do lado da ordem, do sadio e positivo; cruzar a estrada é ultrapassar um limite, ingressar em um mundo novo, desconhecido e perigoso. Na visão de Bakhtin (1990, p. 350), a “[...] estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso.” Um personagem que representa muito bem essa configuração do “acaso” relacionado à estrada é o emblemático Dom Quixote de La Mancha, uma vez que ele “[...] vai para a estrada para encontrar nela toda a Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque.” (BAKHTIN, 1990, p. 350). Por essa razão, o cronotopo da estrada coaduna-se com a ideia de cronotopo do encontro e o dispositivo que o define é a casualidade. De acordo com Bakhtin (1990, p. 222), o “[...] motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente).” No caso do narrador protagonista do conto goiano em estudo, a estrada funcionará como um portal que o arremessará para uma situação a princípio inexplicável e insólita, e depois explicável, mas contraditoriamente insólita.

O narrador, no início da narrativa, não estava sozinho: um chofer o acompanhava e proseava com ele enquanto dirigia, narrando os seus casos amorosos. Há duas páginas de descrição do espaço, nas quais se confirma o embaralhamento de índices positivos e negativos, eufóricos e disfóricos. O trabalho com as cores da paisagem reforça a impressão positiva do narrador em relação à paisagem; “Uma várzea azul, de buritizais dum verde latejante deu-me um soco na retina e sumiu-se logo.” (ÉLIS, 2005, p. 240). A disforia é conferida através de expressões que apontam para o isolamento do espaço, para o seu aspecto ermo, lugar onde as pessoas não habitam ou não querem habitar.

A extensa descrição espacial é rompida, em dado momento da trama, quando o veículo quebra, fazendo com que o narrador seja forçado a ficar sozinho, já que o seu companheiro vê-se obrigado a ir à cidade mais próxima à procura de ajuda. A solidão é rompida com o surgimento de um lobo e depois pelo latido de um cachorro ao longe, que atrai a atenção do narrador e o faz embrenhar pelo mato. Ele é levado, no meio da brenha, a um pequeno rancho, descrito como “obscuro e humilde” (ÉLIS, 2005, p. 243); lá ele descobre que o cachorro era uma frágil e feia cadela. Adiante o leitor irá descobrir que o adjetivo obscuro que caracteriza o rancho servirá para caracterizar muito bem os moradores daquele espaço. Assim, ao mesmo tempo em que caracteriza o espaço, o adjetivo serve para antecipar os acontecimentos que sucedem. A cadela é descrita como “[...] um animal cheio de calombos, peladuras, orelhas gafentas e pesadamente caídas, como se fossem duas folhas sujas de lama.” (ÉLIS, 2005, p. 243), descrição essa que faz o narrador questionar-se se seria possível a existência de animais morféticos. Como afirmamos anteriormente, as fronteiras são permeáveis, o que está fora pode entrar e o que está

dentro pode sair; do mato que cerca a estrada surge um elemento (lobo/cachorro) que faz o narrador deixar a segurança do mundo familiar e conhecido para embrenhar-se em um mundo novo e desconhecido. É notável a alusão intertextual da imagem do lobo que surge na estrada e incita o sujeito ficcional a sair de seu território seguro e enveredar-se por outro território, movediço e movido pelo acaso, pela casualidade.

Na tapera localizada no rancho, o narrador protagonista encontra uma mesa posta com diversos tipos de comida da qual ele se serve um pouco. Passa a imaginar como a comida fora feita, com carinho e recentemente, pois ainda podiam se ver as marcas dos dedos da cozinheira. A passagem remete intertextualmente a cenas de alguns contos de fadas, nos quais o personagem adentra uma casa desconhecida e serve-se da refeição apetitosa e solitária sobre uma mesa, como em *Branca de Neve* ou *Cachinhos dourados*. Esse diálogo intertextual relaciona-se às narrativas da oralidade, bem próximas do ambiente no qual a narrativa de Élis se desenrola, o espaço rural brasileiro, espaço de causos e narrativas populares.

O narrador começa a devanear sobre a mulher que fizera a comida, talvez movido pelas histórias amorosas contadas pelo motorista durante a viagem, até que esta chega ao rancho, por meio do sonho do narrador, que se recostara após a refeição:

Mas a virgem viria linda. Entraria. Começaria a despir-se e sua carne cheirava e iluminava como uma brasa meu sensualismo. Ela ainda não me havia visto e agora que me percebeu queria ocultar a vergonha, as suas formas pudicas, fugindo para dentro do quarto. Agarro-a freneticamente. Ela treme, tem no rosto o medo delicioso das crianças. Numa reviravolta, entretanto, muito natural em sonhos (eu já caíra numa sonolência boa), começa a abraçar-me levemente, - vai beijar-me. E, de súbito, transforma-se numa fera terrível – morde-me.

Dei um pulo da rede: mas na verdade braços invisíveis me agarravam com raiva e bocas fedorentas me mordiam as pernas, o rosto, os braços.

Na luta, agarrei fortemente um rosto. Pelo tato, senti que corria dele um pus grosso que me sujou a mão: - Será que é baba?

Notei mais, que o rosto não tinha nariz e estava cheio de calombos e poronós. (ÉLIS, 2005, p. 245).

Vemos que, sem conhecer a cozinheira, o narrador imagina-a como uma virgem linda presa no meio do mato, como nos contos de fadas. Contudo essa bela mulher não teria um comportamento convencional, na medida em que o narrador-protagonista sonha que ela chegaria, se despiria e se envolveria sexualmente com ele. Como podemos verificar no excerto transcrito, movido pelo sonho, o narrador não percebe que de fato havia uma mulher de verdade. A moça, ao toque do narrador, cede ao desejo e começa a beijá-lo; porém, ao sentir o seu beijo, o

narrador percebe que não se tratava de uma bela moça, mas de uma “fera terrível”. O belo se transforma em feio, assim inicia-se o estranho e o insólito na narrativa. Sonho e realidade se fundem.

A moça, que até aquele momento era bela para o narrador, transforma-se em fera, em animal; os traços finos e delicados por ele imaginados são desconstruídos pela ausência de nariz e a pele cheia de calombos. O insólito e o grotesco surgem da desestruturação das certezas, que eram sólidas e passam a ser líquidas e movediças, convertidas em horror e espanto. Colocam-se de lado as certezas referentes à constituição do ser e passa-se a mesclar os mundos humano, animal e vegetal. A mulher que beija a sua boca se transforma em um animal que morde o seu corpo. O monstruoso, o excêntrico e o obsceno invadem a realidade do narrador, as leis comportamentais que regiam o seu mundo são suspensas, a submissão e a passividade feminina, expressas pelos cuidados que a tapera tinha e a delicadeza da comida em cima da mesa, esvaem-se ao toque dos lábios da mulher: morfética. Para Rosenfeld (2006, p. 61) “É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado.” O ato de pular da rede é a materialização do espanto e do medo do narrador. O corpo da morfética é uma corporalidade em decomposição, uma abjeção que causa asco por jorrar secreções, como a baba, de forma incontrolável. O corpo sem nariz e coberto de calombos que lhe causa espanto pode ser lido não só como estranho e grotesco, mas também como monstruoso, pois este “carrega implicações tanto estéticas quanto políticas. Deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição à natureza” (JEHA, 2007, p. 7), ou à sociedade. No conto, seria uma dupla traição – natureza/sociedade –, porque o corpo morfético transgredir a imagem de um corpo ideal ditado pela norma social, e o ser que possui esse corpo – de acordo com a mesma norma – deve ser mantido fora do contato com outros corpos, deve manter-se invisibilizado, em uma linha abissal.

Os seres monstruosos devem habitar as margens ou além delas; nota-se que os grupos sociais privilegiados ocupam os espaços centrais nas cidades, enquanto que os grupos considerados marginais devem habitar as periferias, como é o caso dos proletários, ciganos, prostitutas, assassinos, leprosos. Como aponta Lotmam (apud BORGES FILHO, 2016, p. 256):

Se o mundo inteiro reproduz o cosmos, fora dele se encontra o caos, o antimundo, o espaço extraestrutural icônico, habitado por criaturas monstruosas, forças infernais ou pessoas ligadas a elas. No povoado, fora do seu território, devem viver o bruxo, o moleiro e (às vezes) o ferreiro; já na cidade medieval, o carrasco.

Nas margens e do outro lado da fronteira vive tudo que é negado e proibido. Escondidos sob o manto da noite, homens casados, por exemplo, vão aos prostíbulos para entrar em contato com prazeres carnavais que talvez não encontrem em

suas casas. As margens são concebidas como o lugar de todas as possibilidades. O narrador protagonista, em “As morféticas”, dá vazão ao seu lado libidinoso (e porque não animalesco) e tem um comportamento que não se permite ter dentro dos limites da sociedade onde vive, pois, pensando estar em contato com uma donzela, força a moça a ter relações sexuais com ele; entretanto, a partir do momento em que descobre que a bela era uma fera, afasta-a e maltrata-a.

Quando o narrador se afasta da mulher e se adapta à ausência de luz, percebe a presença de quatro vultos que o cercam. Na esperança de fugir desses espectros estranhos, joga-se contra a porta, que cede à sua força. Ao deparar com o escuro à sua frente, lembra que possui uma lanterna em seu bolso e a usa para lançar luz sobre os vultos.

Eis o que vi: quatro espetros vestidos de xadrez, apalermados ante a luz forte. Tinham as faces encaroçadas, as orelhas inchadas, tumefactas, uns tocos de dedos retorcidos e engelhados, o crânio pelado e purulento. Principiaram a conversar entre si. A voz saía fanhosa, fina, soprada pelo nariz. Uma voz nojenta, leprosa. (ÉLIS, 2005, p. 245-246).

A descrição da aparência das mulheres é um recurso utilizado para acentuar o grotesco e o estranho no conto, porque ela “[...] marca a presença ou a força do corpo e a sua influência na existência humana, cavando fundo para mostrar a animalidade e a sensualidade não dominadas pelo racional.” (SIMÕES, 2005, p. 47). As mulheres são párias, vivem nas sombras, nas margens; são apresentadas como irracionais, por viverem no escuro. Em função de aquelas mulheres monstruosas viverem nas brenhas escuras, ao serem expostas à luz, perdem o seu poder; tornam-se, como o narrador afirma, apalermadas, bobas. A luz expõe a deformidade e o narrador, ao descrevê-las, dá um volume excessivo e exagerado a elas, sendo este um procedimento narrativo utilizado para causar estranhamento e repulsa (SIMÕES, 2005, p. 45). Esse aspecto da exageração do real faz com que nesse conto o fantástico/estranho e o monstruoso convirjam com o grotesco, pois, de acordo com Hegel (apud BAKHTIN, 1990, p. 39), a literatura grotesca “trabalha com dimensões exageradas e imensuráveis”.

Após derrubar a porta, o narrador foge da tapera e uma das morféticas se põe a persegui-lo, mas cai no meio do caminho.

Voltei para certificar-me se era verdadeiro o que tinha visto ou se não fora alguma alucinação, algum pesadelo. Egoisticamente procurava iludir-me, interpretando como uma dessas piadas visuais. Infelizmente, porém, numa grotinha, lá estava o animal nojento da morfética caído de bruços, fazendo esforços colossais para se levantar.

Quando lhe iluminei o rosto com a lâmpada, seus olhos me apareceram brilhantes, nadando num poço de pus e podriqueira, nas orbitas roídas, sem sobranceiras. A cara encaroçada e balofa não tinha nariz e pelo buraco a gente via até a garganta arfante. Os dedos eram uns tocos encolhidos, retorcidos.

O pior era o pé, isto é, a perna. Porque pé não havia mais. Ela se equilibrava nas pontas dos ossos das canelas.

A mulher cuspiu-me um cuspo fedorento no rosto. Meu ímpeto foi de matá-la, mas reduzi isso para um pontapé naquela fuça: - “E se saltasse mais podridão na gente?” (ÉLIS, 2005, p. 246).

Como podemos perceber, o narrador volta para olhar curiosamente o corpo abjeto da morfética e passa a descrevê-lo em sua decomposição. A visão causa horror, repugnância e em nada lembra um corpo sadio. Ele a examinava detidamente, porém não tinha coragem de tocá-la. O corpo da morfética gera repulsa por materializar a transgressão à norma, ao passo que suscita um fascínio que o faz ser observado, não o deixando passar despercebido. Assim, a dicotomia, tão comum à literatura fantástica, encontra-se desvelada nessa passagem: o corpo que atrai a atenção pelo mesmo motivo que provoca a repulsa. Seu olhar é atraído para aquele estranho corpo, fascina-o por ser diferente, porém não quer ter contato com ele, evita tocá-lo, visto que pode ser contaminado por ele e acabar com a mesma aparência. Temos na passagem citada o que Kayser (2009, p. 161) argumenta como o “sinistro descoberto” e, por isso, perturbador; nesse sentido, as imagens e formas grotescas, estranhas e abjetas causam “a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura.” (KAYSER, 2009, p. 159).

Após a agressão à morfética e o assassinato da cadela da mesma, o narrador foge para a estrada, buscando o “seu” lugar, o lugar do conhecido, e conta a sua aventura horrível ao motorista, que sugere ao narrador:

– “Ah! um santo remédio. Agora, bom mesmo é se o sinhô quis é tacá fogo depois.” Deu uma baita gargalhada. – “Aí num tem perigo de fica macutena. De jeito nenhum!”

Só me restava conformar e escutar o condutor derrubar a teoria dos micróbios, em que não cria, descrevendo as mandigas e as coisas-feitas que produzem a morféia, a tuberculose, a sífilis – gálico – para ele.

Ouvia tudo aquilo cristãmente horrorizado, sentindo já no corpo milhares de arrepios e tumescências, enquanto os faróis estupravam as trevas, abrindo rasgões brutais de luz no breu. (ÉLIS, 2005, p. 247).

Pela naturalidade do motorista, podemos inferir que ele tinha conhecimento de que aquele espaço era habitado por mulheres leprosas, que viviam escondidas,

isoladas para que as outras personagens sadias não tivessem contato com elas e, conseqüentemente, não fossem contaminadas pelo bacilo da lepra. A narrativa ilustra muito bem o quanto em algumas regiões rurais as instruções bíblicas do Livro do Levítico ordenam os procedimentos sociais em relação a seres infectados pela hanseníase. Lembremo-nos de que se trata de uma região rural brasileira na primeira metade do século XX, seguindo, portanto, costumes que muito se assemelham aos da Idade Média.

Na visão irônica e quase cômica do motorista, o protagonista, para prevenir-se do mal que poderia espreitar o seu corpo e torná-lo infectado, deveria atear-se fogo, purificar-se. Atear fogo atua, nesse caso, também como uma punição àquele que transgrediu os limites, deslocou-se para o além da estrada e adentrou a fronteira, colocando-se a si e aos outros em risco. O regresso à parte civilizada da estrada representa o retorno ao mundo da ordem, da saúde, da luz.

Judith Halberstam (1995) designa como “ficções de alteridade” as tramas ficcionais que trazem como personagens seres monstruosos, na medida em que estes simulam o binômio inclusão/exclusão social. Os monstros, frequentes em narrativas fantásticas, projetam-se como seres que se situam à margem pelo seu descompasso físico e/ou psicológico em relação aos demais seres. De acordo com Célia Magalhães (2003, p. 25), “[...] o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desgraça como um aviso (*monere*).” Entretanto em alguns casos ele não é mostrado, é camuflado, e, quando revelado, instaura um sentimento de rejeição e medo. Nesse sentido, Lyslei Nascimento (2007, p. 77-78) argumenta sobre a necessidade de domar os monstros: “Domar os monstros (catequizá-los), uma ilusão. Assim, quanto mais sonhamos ordenar, classificar e ascender, mais nos embrenhamos no labirinto, onde repousa, no abismo, outro monstro, outra ilusória criatura que aguarda ser provisoriamente posta em verbete.”

Deslocar-se pela estrada e romper fronteiras são ações que propiciam o “acaso”, descortinando o estranho na narrativa, estranho esse constituído pelas dicotomias que são geralmente rasuradas por uma sociedade da norma. Essas dicotomias desorientadoras são a base do conto de Bernardo Élis. É um espaço aprazível e sadio e/ou um espaço horrível, obscuro e instalador de seres doentes. São mulheres lindas com corpos perfeitos e/ou são feras terríveis com corpos deformados e em decomposição. É um sonho bonito e sensual e/ou uma realidade de pesadelo, nojenta e assustadora. Aliás, a representação do sonho na narrativa, misturado à realidade, tão desigual e tão abjeta, pode ser relacionada ao título do conto, uma vez que o vocábulo morfético tanto significa “Relativo a, ou próprio de Morfeu, deus dos sonhos” como “leproso” (FERREIRA, 1999, p. 1367). Nesse sentido, o título antecipa o clímax da narrativa, em que o narrador protagonista descobre-se beijado por uma leprosa, o que o retira do estado letárgico do sono em que se via envolvido.

Fronteiras estabelecem-se por meio de linhas imaginárias e, nesse sentido, é pertinente trazermos ao foco de nossas discussões a noção de linhas abissais articulada por Boaventura de Sousa Santos (2010). Em “Para além do pensamento abissal”, esse pensador português argumenta que a cultura e o pensamento ocidentais são abissais, na medida em que esquadrinham o mundo em linhas imaginárias, as quais têm por fito instituir um sistema binário, dividindo espaços/sujeitos visíveis de espaços/sujeitos invisíveis. São dois universos distintos criados, ainda que estejam situados tão próximos, e sua base é a oposição: “deste lado”, o da ordem e da “verdade”, e “do outro lado”, o da margem e da não verdade. Nessa divisão imaginária, porém rígida, a sociedade procura pautar-se por ações que evitem o embaralhamento das linhas.

O processo muito frequente à instauração das linhas é a rasura dos seres que se situam “do outro lado da linha”, sua supressão enquanto realidade, sua decorrente invisibilidade. No conto de Élis, as mulheres morféticas encontram-se em um espaço que lhes garante a invisibilidade: o ermo do sertão, o além da estrada, o outro lado da fronteira. Só a curiosidade de um sujeito viajante, que se envereda pelo desejo do deslocamento, permite que o invisível venha à luz e provoque o estranhamento e a repulsa.

As fronteiras constituem-se, pois, como um entre-lugar, espaço gerador de deslocamentos; se por um lado se abrem a trocas, por outro ressaltam diferenças. São porosas, permeáveis, adaptáveis, deslocam e são deslocadas, desvelando posições dicotômicas reais/imaginárias, físicas/psicológicas, (in)transponíveis, (in)visíveis, (in)acabadas. Elas criam relevos sociais, simbólicos, econômicos e culturais, deflagrando o que é e o que não é aceitável (HANCIAU, 2012, p. 133-134).

No conto de Élis, os monstros, pela norma apresentada, têm que estar além da fronteira, isolados para não contaminar os outros; a fronteira impede que os seres anormais entrem no mundo sadio, mas possibilita que o mundo deles seja violado e destruído. O mundo normal e visível do protagonista não é esfacelado, mas o mundo anormal e invisível das morféticas, sim.

O conto coloca-nos em questão não só a situação de segregação na qual viviam os leprosos na primeira metade do século XX no Brasil, como nos aciona possivelmente a pensar sobre as outras segregações, às vezes tão estranhas e grotescas, com as quais convivemos. Vale pensar se os espaços rurais – e também os urbanos – do Brasil de hoje estão livres de contextos de marginalização, se os corpos que não se enquadram à norma (do belo e sadio) não são ainda considerados abjetos e objetos de curiosidade, de nojo e de segregação. Em “As morféticas”, Élis faz a junção de muitos elementos colidentes, antagonicos e, por isso, parece acenar para contradições que muitas vezes se estampam em espaços considerados normais, mas que são ocultados pelo desejo da manutenção da ordem.

OLIVEIRA, B. S.; GAMA-KHALIL, M. M. Crossing roads: reflections on shifts and borders in “As morféticas”, by Bernardo Élis. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 15-30, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The familiar world is considered a separate cell from the outside world by a thin skin, which is known as the border. The border is a semipermeable membrane which allows or not the exchange of information between the inner space (“your space”) and external (“other’s space”). Thinking about the border as from fantastic literature is relevant because it is constituted by spatial, temporal and actantial elements, which set confrontation and questioning between the known and the unknown, the real and the unusual, the familiar and the uncanny. In this sense, this article aims to discuss the displacements and the boundaries created by the road in the short story of “As morféticas”, by author Bernardo Élis, from the state of Goiás, Brazil.*

■ **KEYWORDS:** *Abyssal lines. Borders. Chronotopia. Road.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1990.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução da CNBB. São Paulo: Canção Nova, 2010.

BORGES FILHO, O. **O espaço literário**. Uberaba: Ribeirão Gráfica e Editora, 2016.

CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ÉLIS, B. As morféticas. In: _____. **Ermos e gerais** (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 239-247.

FERREIRA, A. B. H. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FURTADO, F. Fantástico: modo. In: CEIA, C. (Coord.) **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL). Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: jun. 2011.

HALBERSTAM, J. **Skin Shows: gothic horror and the technology of monsters**. London: Durham, 1995.

- HANCIAU, N. J. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012. p. 125-141.
- HISSA, C. E. V. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- JEHA, J. Apresentação - monstros: a face do mal. In: _____. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.07-08.
- KAYSER, W. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.
- MAGALHÃES, C. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- NASCIMENTO, L. Monstros no arquivo: Esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: JEHA, J. (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61-80.
- ROSENFELD, A. A visão do grotesco. In: _____. **Texto/contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 59-73.
- SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: _____. MENESES, M. P. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.
- SILVA, A. M. Os mortos-vivos existem! O medo dos morféticos na literatura fantástica. In: GARCIA, F.; FRANÇA, J.; PINTO, M. O. **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013. p. 128-141.
- SIMÕES, M. J. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In: _____. et al. **O grotesco**. Coimbra: CLP - Centro de Literatura Portuguesa, 2005. p. 39-53.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VEIGA, J. J. **Os cavalinhos de platiplanto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



O MUNDO MAL ARRANJADO DE JOÃO VALÉRIO

Felipe Oliveira de PAULA*

- **RESUMO:** *Caetés* (1933) é o primeiro livro de Graciliano Ramos e tem como protagonista João Valério, um guarda-livros solteiro e apaixonado por Luísa, esposa de seu patrão Adrião. Acompanhando sua trajetória é possível entender que seus fracassos não se devem apenas à sua maneira de lidar com os fatos, mas, especialmente, por um estilo de vida interiorano assimilado por ele. Proponho interpretar o personagem como metonímia de algo mais abrangente do que apenas a expressão de sua subjetividade, com intuito de compreender algumas contradições de uma típica cidade localizada no interior do Brasil, internalizadas pelo protagonista.
- **PALAVRAS-CHAVE:** João Valério. Narrativa. Romance histórico. Sociedade.

Introdução¹

Caetés é o livro de estreia de Graciliano Ramos, composto entre os anos de 1925 a 1928 e publicado em 1933. Trata-se de uma narrativa sobre o ambiente de uma pequena cidade no interior de Alagoas, Palmeira dos Índios, e parece à primeira vista um romance fraco, de mero registro do cotidiano e dos tipos miúdos que se deixam levar e se envolver nos costumes da pequena cidade. Nela o protagonista, João Valério, um guarda-livros de 24 anos, solteiro, convive com a monotonia da cidade até dar dois beijos no pescoço de Luísa e se declarar apaixonado por ela (amor que ele guarda há três anos).

No primeiro capítulo o narrador nos conta como aconteceram os beijos e qual foi a reação de Luísa, que parágrafos mais à frente saberemos que se trata da esposa de seu patrão, Adrião. Esse grande acontecimento no início nos causa uma falsa impressão do ritmo em que os fatos ocorrerão no romance, visto que nos demais capítulos a narrativa acompanha o ritmo da vida pacata interiorana, esticando-se e afastando-se do que será o conflito central, o triângulo amoroso. Esse procedimento

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras – Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – fopaula@yahoo.com.br.

¹ O primeiro esboço do trabalho foi apresentado no V Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura, que ocorreu nos dias 21 a 23 de outubro de 2015, na Universidade do Vale do Rio Doce, Três Corações – MG. O trabalho sofreu modificações consideráveis desde o Encontro.

é utilizado para “descrever o grupo de figurantes em sua existência monótona na cidadezinha do interior do Brasil no começo do século XX.” (LAFETÁ, 2001, p. 88). O tempo do narrador e, por conseguinte, da narrativa, acompanha o ritmo da pequena cidade. O que pode ser comprovado na distância que separa o primeiro beijo (capítulo 1) do dia em que os dois falam sobre o assunto (capítulo 10) e, mais ainda, do dia em que agem e se tornam amantes no capítulo 19: entre o primeiro beijo e o início do caso decorrem dois meses. Para termos noção de como a narrativa é espaçada, em *São Bernardo* – romance mais condensado, que acompanha outro ritmo, está mais envolvido com a Revolução de 1930 e capta a velocidade em que estavam acontecendo as transformações no país, ou seja, consegue apreender a intensidade da modernização brasileira naquele momento – Paulo Honório conhece e se casa com Madalena em apenas um capítulo.

O adiamento do conflito amoroso é provocado também por certo tom de relatório do cotidiano dos palmeirenses através das sucessões de cenas dialogadas e de alguns monólogos interiores, sempre sem grandes acontecimentos. Como atentou Leticia Malard (1976, p. 40), “quase todos os tipos da vida cotidiana da classe média-burguesa se fazem representar.” - eu acrescentaria classe média burguesa interiorana. É possível identificar figuras relacionadas a elementos presentes na sociedade brasileira, que vão sendo expostas nesse processo de retardamento, tais como:

[...] a *Igreja* – na figura do vigário, que impõe respeito e que tenta monopolizar as manifestações literárias através de um seminário, de que é diretor. Suas festas tradicionais, onde a procissão, o presépio e o leilão não podem faltar, prestigiados pelas personalidades municipais, independentemente do credo que professam; a *Lei* – na pessoa do advogado, que divide o tempo entre a advocacia, a política e a administração de propriedades; na do promotor e do juiz de direito, que muitas vezes favorecem os politiqueiros, protegendo criminosos no júri; a *Administração* – cuja responsabilidade recai no prefeito, em torno de quem a cidade se divide em dois grupos: o dos apoiadores incondicionais e o dos opositores, que trama sua derrubada; a *Família* – que reúne os amigos em almoço e jantares, onde se conversa sobre os prováveis casamentos, filosofia barata, fatos políticos, novidades da capital, e se joga xadrez. (MALARD, 1976, p. 40).

É possível encontrarmos também locais, atitude e festas que fazem parte da vida dos palmeirenses, mas que fizeram (fazem) parte de várias cidades do país, a saber: o cinema, o passeio a pé em grupo, a sinuca, o bar e a boemia, festas religiosas, a pensão como residência de solteiros, a pequena festa de carnaval.

Vê-se que não é difícil fazer certa planta do romance *Caetés*. No entanto, quando não nos restringimos a esse rumo mais esquemático e informativo, a

técnica de composição, denominada por João Luiz Lafetá como “retardamento”, permite conhecer o ambiente em que vive o protagonista ao mesmo tempo em que expõe sua particularidade. Há certo deslizamento da superficialidade dos fatos para a subjetividade de João Valério; esse é o tom do romance que não permite enquadrar *Caetés* na escola Naturalista. O que diferencia o Naturalismo como escola e as tendências do Modernismo, com as quais o livro de Graciliano tem mais aproximações, é, sobretudo, o tratamento da temática da sociedade: “sociológico no Naturalismo, e social no Modernismo” (MALARD, 1976, p. 31). Para Leticia Malard, *Caetés* é um romance que incorpora em sua temática o social e não o sociológico, visto que há uma preocupação em trabalhar com os fenômenos, o processo da vida social, e não com uma abordagem com métodos e técnicas provenientes, *ipsis litteris*, do conhecimento científico. Esse argumento pode ser embasado também pelo fato do narrador em primeira pessoa possibilitar, pelo menos inicialmente, maior aprofundamento psicológico, escolha que não foi bem quista entre os naturalistas. Em *Caetés*, o narrador em primeira pessoa sinaliza uma preocupação em perceber menos o indivíduo na sociedade e mais como ela ressoa nele.

Decorre que as próprias técnicas utilizadas para compor o livro se mostram ambíguas, pois podem servir tanto para a manutenção de uma estética naturalista, mais descritivista, ou pode, dependendo de quem as maneja, oferecer um acesso para uma leitura mais aprofundada sobre a formação e a situação do país – forte marca da estética modernista brasileira². Tendo essa perspectiva em mente, somos levados a ver as partes estruturais da sociedade como importantíssimas também porque são uma porta de acesso ao narrador-personagem e sua inserção social. A individualidade de João Valério, conseqüentemente a narrativa de *Caetés*, é constituída a partir de sua negação e aceitação da típica vida em Palmeira dos Índios.

João Valério

Assim como Luís da Silva em *Angústia* (1936), João Valério fez parte de uma família de proprietários rurais que declinou em sua geração³. Os dois personagens

² Leticia Malard faz uma aproximação de *Caetés* com a estética modernista pregada por Oswald de Andrade no “Manifesto Pau-Brasil”. Sua leitura é muito produtiva desde que seja levado em conta o ódio declarado de Graciliano Ramos ao movimento. A própria ambigüidade apontada na técnica pode sinalizar a relação conflituosa e ambígua que o autor teve com o modernismo, o que nos faz desconfiar de afirmações categóricas feitas pela autora ao longo do livro.

³ José Paulo Paes (1990, p. 48) chama atenção para essa relação mostrando o interesse dos ficcionistas brasileiros dos anos de 1930 e 40 em trabalhar com tipos de heróis fracassados, os “pobres-diabos”. Luís Bueno (2006, p. 178-179), em “Uma grande estreia”, também faz esse movimento de aproximação entre João Valério e Luís da Silva, incluindo Paulo Honório.

deixaram de viver nas terras dos seus antepassados porque não conseguiram retirar dali suas rendas. O narrador de *Caetés* diz pouco sobre a sua trajetória até o momento da enunciação, apenas o que se segue:

Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça — um capítulo desde aquele tempo. (RAMOS, 1981, p. 22).

O pouco que diz já é o bastante. O fato de o órfão ter tido herança para ser roubada e bens para serem vendidos demonstra que ele fez parte de família abastada. No entanto, como ficou à míngua, João Valério se vê diminuído e passa à condição subalterna de guarda-livros, sentindo-se rebaixado em várias situações, como, por exemplo, na cena em que chega à casa de Vitorino Teixeira para a festa de aniversário, mas entra sem que ninguém o note. No mesmo momento entra Adrião e Luísa, que são percebidos e cumprimentados.

Após se tornar guarda-livros, João Valério procura algum meio para melhorar suas condições de vida naquela cidade “pacata” e castradora para ele, algo que lhe possa trazer *status* social, prestígio entre os habitantes. Por isso, começa a escrever um romance histórico sobre os índios caetés (voltarei a falar sobre esse romance dentro do romance mais a frente); vale notar, para começo de conversa, que ele não consegue finalizá-lo.

Outra saída para João Valério seria se casar com uma mulher endinheirada e Marta Varejão lhe parece a opção mais viável, ainda mais depois que seu amigo, e certo tipo de conselheiro, Isidoro, chama atenção para as posses da moça: “— Olhe aquilo, veja que prédio. Vale vinte contos. Pedra e madeira de lei. E terras [...] fortuna grossa, meu filho, e tudo da Marta.” (RAMOS, 1981, p. 36). Esse seria um caminho para o protagonista se arranjar no mundo de *Caetés*. No entanto, ele apenas cogita essa possibilidade até se tornar amante de Luísa, porque sua paixão pela esposa do patrão atrapalha tal investida. Interessante que até João Valério saber o sentimento que Luísa sente por ele, ela é vista como uma pedra no possível romance com Marta Varejão, mas quando aquela se torna sua amante é a Marta que passa a incomodar.

João Valério nutre ao longo de três anos um amor idealizado por Luísa e sua intensidade aumenta logo após o beijo. Ele deseja viver tranquilamente, sem precisar esconder a relação, superando, portanto, os costumes e a moral da pequena cidade que lhe causam descontentamento. Essa paixão quase adolescente é percebida na maneira em que ele descreve seu sentimento por Luísa: “Luísa era pura.” (RAMOS, 1981, p. 60); “Toda a minha alma estava empregada em adorar Luísa. E Luísa havia subido tanto que muitas vezes me surpreendi a confundi-la com a estrela

amável que avultara em cima do morro, na antevéspera.” (RAMOS, 1981, p. 112). Noutro trecho, quando Valério saía da casa de Adrião e se encontra com ela no jardim: “Sobre os canteiros espalhou-se a sombra de uma nuvem. Lembrei-me dos beijos que dei no pescoço de Luísa, imaginei que nunca teria coragem de lhe falar naquilo. Reparaceu o luar.” (RAMOS, 1981, p. 62). Nota-se que o protagonista está imbuído de um sentimento romântico cujas imagens são representativas de certo amor ideal, explorado pelos escritores do Romantismo: alma, estrela, sombra (antes de ver Luísa) *versus* luar (próximo dela). Nesse momento há realmente uma obsessão pela esposa do patrão, ou seja, nada aponta para um cinismo do narrador. Ao mesmo tempo, como foi dito, a ideia de se casar com Marta Varejão não é abandonada por inteiro até Luísa se tornar sua amante. Ao longo de seus encontros com Luísa, há um episódio em que Valério se sente ofendido com a atitude da amada, ele diz que poderia se casar com a Marta e se mudarem para Rio de Janeiro, “[...] em Andaraí, na Tijuca ou em outro bairro dos que vi nos livros. Uma bonita situação. E o amor de Luísa, se ela me tivesse amor, só me renderia desgostos, sobressaltos, remorsos, trezentos mil-réis por mês e oito por cento nos lucros dos irmãos Teixeira.” (RAMOS, 1981, p. 100). Percebe-se que o espírito romântico de Valério não é tão forte a ponto da sua condição de subalterno deixar de interferir em sua vida. A realidade se impõe, mesmo diante de um amor idealizado.

João Valério também poderia tentar se arranjar nesse mundo mal arranjado por meio da política, como fez Evaristo Barroca, cuja habilidade fica explícita no trecho a seguir:

— O advogado, homem, esse Barroca. Também você não percebe nada. Foram os artigos, João Valério, aqueles artigos. É cavador. Deputado, hem? Não foi senão isto. Os artigos. Quem havia de supor?

— Eu conheci logo que ele me mostrou os originais, acudi. Aquilo não mete prego sem estopa. Não lhe invejo o gosto. Tanta chaleirice, tanta baixeza, por uma cadeira na câmara de Alagoas. É um pulha. Antes ficasse aqui, explorando os matutos, que fazia melhor negócio. Um idiota.

— Está enganado, retorquiu Isidoro. Tem talento. Entra deputado estadual e sai senador federal. Vai longe. Em três anos será para aí um figurão. Quem for vivo há de ver. Inteligência, e muita, é que ninguém lhe pode negar. (RAMOS, 1981, p. 31).

O personagem principal não dispõe, contudo, da astúcia de um político como Barroca, que sabe como “cavar” favores para subir na carreira. João Valério sabe que também não se sairia bem no comércio devido sua falta de traquejo para negociar dívidas, o que é evidenciado no episódio em que Adrião pede a ele que escreva uma carta para D. Engrácia reaver seu dinheiro.

Restam, portanto, duas alternativas para a ascensão socioeconômica de João Valério: o casamento e a composição do romance histórico. Contudo, a morte de Adrião, motivada por um tiro que ele próprio se deu após ter conhecimento da relação entre sua esposa e o guarda-livros, provoca uma grande reviravolta. Tudo levaria a crer que após essa morte os dois amantes ficariam finalmente juntos, desfrutando de um relacionamento sem grandes impedimentos. Ao contrário do esperado, João Valério perde o entusiasmo e só volta a falar com Luísa após dois meses, quando Isidoro lhe aconselha a se casar com ela por questão moral, mesmo sem ser esse o seu desejo: “[...] A sua obrigação... Não se faça desentendido. E um homem honrado...”. Depois de algumas falas, o narrador confessa “[...] o que eu queria era declarar que me considero obrigado... moralmente obrigado...” (RAMOS, 1981, p. 212-214). Não é possível afirmar que Luísa percebeu a situação do seu antigo amor, mas o fato é que ela também não se mostrou entusiasmada e ambos deixaram as coisas como estavam, e sem remorsos.

João Valério não sofre nenhuma consequência psicológica pelo falecimento do patrão, provavelmente motivado por ele; pelo contrário, a morte do patrão o torna sócio da firma Teixeira & Irmão. Essa nova posição profissional é, no entanto, uma fachada que serve apenas para aumentar seu serviço, já que como sócio da firma ele passa a ter um horário mais extenso de trabalho e a se empenhar mais para transmitir confiança à freguesia. Ele sobe um degrau por causa de uma demanda do patrão e a viúva herda o espólio do marido. O sobrenome do novo sócio sequer passa a fazer parte da placa que nomeia o estabelecimento e João Valério continua morando na pensão. Nesse entusiasmo da falsa mudança, conserva-se tudo como era. Atrás da ilusão de João Valério oculta-se uma ironia que “[...] consiste em colocá-lo exato na posição do começo, variando só o cenário: à semelhança do início, ele frequenta a casa do patriarca, ora Vitorino, e transfere seu desejo antes projetado em Luísa para Josefa, a filha do anfitrião, com que sonha à noite, sozinho.” (GIMENEZ, 2008, p. 176). A situação atual do protagonista não é tão diferente da inicial e demonstra uma falsa vitória de João Valério, que antes possuía um pensamento arredo sobre o modo de vida pacato e moralista da pequena cidade de Palmeira dos Índios, mas, ao se integrar parcialmente na ordem, ele se conforma com tudo a sua volta, contribuindo com a manutenção desse estilo de vida. O ambiente interiorano que o limitava passa a persuadi-lo.

A grande ironia está em mudar as aparências sem modificar o que realmente estrutura aquele modelo de sociedade excludente e impositiva, além de criar a ilusão em João Valério de que ele pode vencer aquilo que o tem vencido utilizando ferramentas pouco eficientes para seu caso⁴.

⁴ Dos três romances em primeira pessoa de Graciliano Ramos, o único no qual o protagonista consegue mudar de vida e classe social, adquirindo propriedades, influência e poder é *São Bernardo*. Paulo Honório entendeu como o sistema capitalista é cruel e como se deve portar dentro dele para

Embora não tenha obtido o êxito desejado, a vitória de João Valério é conhecer seu fracasso e conviver com ele, o que pode nos levar a pensar numa espécie de romance de formação à brasileira. Na medida em que a narrativa acompanha os choques do personagem com a realidade da pequena cidade e seus pensamentos sobre sua luta solitária, evidencia-se as condutas ordinárias do ambiente e a um só tempo promove certa revisão dos descompassos nacionais. Como dito, há certo deslizamento da superficialidade dos fatos para a subjetividade do protagonista, e “[...] conforme se acirra o processo da zona do indivíduo, a visão ascende do seu fracasso para o fracasso do mundo que o aniquilou.” (GIMENEZ, 2008, p. 167), um mundo mal arranjado. A trajetória do pobre-diabo na pequena cidade de Alagoas abre para uma leitura metonímica que consegue mimetizar individualidades apagadas em contextos cuja lógica é mudar as aparências para conservar a essência, cerceando, por conseguinte, aqueles que desejam modificar seu estilo de vida. Mesmo se o protagonista conseguisse ascender economicamente, seria um fato individual, isolado, e não estrutural. Decorre que os complexos sociais e econômicos geram ritos que repercutem na subjetividade de João Valério.

Vale notar, por fim, que a escolha do narrador em primeira pessoa se mostra indispensável para representar esse fenômeno, ainda mais se tratando de um narrador erradio, “[...] cuja feição de **vagabundo** (vagueante, sem base firme) se presta a intuir as contradições do espaço. É assim que Graciliano se desvencilha do ponto de vista horizontal e examina criticamente as tensões, esboçando uma técnica pessoal.” (GIMENEZ, 2008, p. 167).

Romance histórico de caetés

João Valério, ao se mudar para cidade de Caetés, tenta arrumar meios para superar sua decadência. Sem recursos para tanto, ele se vê direcionado a aproveitar seus talentos e resolve escrever um romance histórico, épico, exaltando a valentia dos índios caetés que viveram em sua região, os quais tempos atrás deram amostra de sua bravura ao prenderem alguns portugueses e devorarem o Bispo Sardinha.

Esse desenho de enredo aponta para três aspectos. Primeiro, o fato dos índios nesse episódio terem imposto sua cultura é uma exceção na historiografia brasileira, já que a regra se fez por massacres aos nativos. Ao mesmo tempo, é uma tentativa de enobrecer os caetés, mesmo sabendo que se trata de um caso pouco comum. Despreocupado em pesquisar e aprofundar sobre o que de fato aconteceu para criar um juízo crítico, o que motiva João Valério é publicar um livro que lhe traga prestígio social; a epopeia era promissora nesse sentido, afinal “[...] os folhetins venturosos ainda suscitavam enorme encanto entre os provincianos e remediavam a angústia da pátria sem identidade.” (GIMENEZ, 2008, p. 170). Sem saber muito

ascender economicamente.

bem por onde começar, o narrador-personagem pretende imitar os modelos que lhe haviam transmitido tanta empolgação na escola. Típico de uma pessoa comum, João Valério pensa que apenas ter uma boa ideia para um enredo já é o bastante para construção de um bom romance. Mas a composição contradiz esse pensamento e ele se enrola toda vez que se dispõe a escrever algo.

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! [...] Li [sobre os índios], na escola, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas [...] Caciques. Que entendia eu de caciques? [...] Decididamente não tinha habilidades para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garantir uma narrativa embaciada e amorfa. (RAMOS, 1981, p. 22-23).

No momento em que João Valério, leitor ingênuo dos românticos, se empenha para formalizar aquilo que poderia ser uma grande ideia, ele toma consciência de não saber nada sobre o nosso passado histórico. Enquanto essa ideia ainda estava no âmbito da vontade, o protagonista não tinha consciência de como elas eram falsas, mas quando resolve compor o romance, tendo de trabalhar sobre o material, manifesta-se sua ignorância e a escrita emperra. De partida, João Valério tipifica apenas a ausência de espírito crítico no sujeito médio de nossa realidade. O que vai aos poucos minando seu objetivo de ascensão econômica pela via intelectual.

Segundo aspecto, ligado ao primeiro: entre os artistas do movimento modernista havia uma preocupação em revisitar nosso passado para tentar redefinir traços de nossa identidade. Rer ler os índios é uma forte marca dessa estética. Um bom escritor deveria conhecer a cultura indígena e, em especial, a língua tupi. Como atenta Leticia Malard (1976, p. 35), “Plínio Salgado e Raul Bopp varavam noites estudando tupi.” Mesmo não podendo afirmar categoricamente que o protagonista tenha plena consciência do porque escolher os índios para seu romance, é possível apontar que havia um ambiente que valorizava as pesquisas e escritos sobre os indígenas. A tentativa de criar algo atual e, a um só tempo, estimado, propicia a criação de uma ironia formal. À medida que o personagem João Valério vai se enrolando na composição do livro sobre os índios, fica risível a situação de tentar reconstruir uma história gloriosa de seus antecedentes por fatos isolados e sem pesquisa crítica. Como no caso em que o protagonista busca espaço para empregar um termo tupi:

E descrevi um cemitério indígena, que havia imaginado no escritório, enquanto Vitorino folheava o caixa.

Desviando-me de pormenores comprometedores, construí uma cerca de troncos, enterrei aqui e ali camucins com esqueletos, espetei em estacas um número razoável de caveiras e, prudentemente, dei a descrição por terminado. Julgo que não me afastei muito da verdade. Vi coisa parecida quando os trabalhadores da estrada de ferro encontraram no caminho do Tanque uns vasos que rebentaram. Havia dentro ossos esfarelados, cachimbos, pontas de flechas e pedras talhadas à feição de meia-lua. O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibocoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isto me seria agradável. (RAMOS, 1981, p. 44).

O contexto forjado para o emprego da palavra tibocoara satiriza essa “necessidade” e critica fortemente o modo de compor romance a partir de exigências extraliterárias. Trata-se também de uma aula bem-humorada e muito irônica sobre criação literária: as palavras indígenas são colocadas com falsa erudição, o cacique transforma-se em palhaço e a enduape, que é certo tipo de tanga feita com faixas de penas usadas nas nádegas, é utilizada na cabeça:

[...] Fiz do morubixaba um bicho feroz, pintei-lhe o corpo e enfeitei-o. Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou o canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a pôr-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses. (RAMOS, 1981, p. 44).

O seu desleixo e despreparo para lidar com o evento histórico fica ainda mais evidente quando, decidido a narrar o ritual antropofágico, João Valério não sabe como fazê-lo. A sua solução é a seguinte:

De repente levantei-me, fui à sala de jantar, chamei:

– Ó D. Maria José, faça o favor. A senhora sabe como se prepara uma buchada?

Ela veio, paciente, enxugando os dedos no avental:

– Sei. O senhor quer comer buchada?

– Não. Isso é comida de selvagem. Os caetés. Depois lhe conto. (RAMOS, 1981, p. 103).

Após D. Maria fornecer a receita, ele diz: “– Vou preparar o Sardinha pela sua receita e misturo tudo com pirão de farinha de mandioca. Fica uma porcaria”.

Letícia Malard defende a ideia de que a criação de uma personagem responsável por escrever uma novela baseada no famoso e cômico episódio da História do Brasil, o naufrágio que resultou no ato que devorou Dom Pero Fernandes Sardinha, foi estimulada pelo manifesto oswaldiano. Vale notar que, para a estudiosa, Graciliano Ramos não pretendeu com isso filiar-se à corrente antropofágica. O romance de

João Valério tinha pretensões ao histórico, “[...] e Graciliano mostra seu escritor em conflito com as tendências primitivas que o fazem reconhecer-se como selvagem dentro de sua história individual. Esta é ridicularizada por ele mesmo, o qual, de caetés, sabia apenas que **existiram, andaram nus e comiam gente.**” (MALARD, 1976, p. 34-35). O ridículo surge da tentativa de João Valério de escrever sobre algo que lhe era totalmente desconhecido e ainda considerar nossa particularidade com origem essencialmente indígena.

Apesar do seu fracasso, enquanto João Valério pretendia reconstruir historicamente os índios caetés, tentando reencontrar nossa pré-história, é possível entender melhor sua subjetividade, uma vez que o que há de mais íntimo só poder ser observado quando objetivado (SARTRE, 2015, p. 81). Outro ponto que ainda pode ser discutido nesse segundo aspecto é o fato do romance histórico de caetés antecipar e prefigurar o drama passional do romance de costumes *Caetés*. Esse elemento foi discutido por Lamberto Puccinelli (1975) e por João Luiz Lafeté (2001) e seria repetitivo caso esse processo fosse discutido novamente.

O terceiro aspecto, interligado e confluyente dos dois primeiros, pode ser iniciado com um trecho de Antonio Candido referindo à leitura gráfica de Santa Rosa feita para a capa da primeira edição de *Caetés*, na qual sugere o desaparecimento do romance projetado e a imposição do romance vivido. Mais à frente, quando se refere à estrutura irônica do livro, diz:

Com efeito, o narrador lamenta a própria incapacidade de escrever o romance sobre os índios e parece construir um vazio, que é a ausência do discurso planejado; mas simultaneamente, como sem querer, vai escrevendo algo mais importante: a história da sua experiência amorosa no quadro da pequena cidade. O seu fracasso é, portanto, o seu triunfo [...]. (CANDIDO, 2006, p. 132).

Erwin Gimenez (2008) complementa dizendo que o seu triunfo é conhecer o seu fracasso. Deixando os trocadilhos à parte, interessa chamar a atenção para o imbricamento entre as duas narrativas e o fracasso anunciado a quem se propõe a construir um canto épico num contexto histórico não propício. Nesse raciocínio, o próprio título do romance, *Caetés* – a lembrar os nomes de epopeia – reforça a ironia do livro. Mas é dessa falta, ou seja, da incapacidade de escrever e precariedade de material para um romance histórico que o livro *Caetés* vai sendo constituído e, ao mesmo tempo, pondo em xeque uma forma artística de dentro dela mesma. A epopeia não é rejeitada por ser antiga ou por qualquer esquematização prévia, mas negada por não dar conta de representar João Valério e os habitantes de Palmeiras dos Índios em movimento (não se pode esquecer a falta de habilidade do narrador em compor um romance histórico, como já dito) porque se trata de personagens médios e o único que se destaca um pouco mais, o protagonista, ainda assim não chega sequer perto de ser um herói. Ao passo que o romance histórico vai sendo

impróprio, cria-se uma narrativa à parte, mais autêntica, o que Antonio Candido chama de romance vivido.

Para finalizar cito um trecho do relato de Jorge Amado sobre *Caetés*:

A gente sai da leitura desse livro, livro de uma realidade pasmosa, com o contentamento de ter descoberto um romancista, porém mal satisfeito com a humanidade. Quanta gente ruim... Eles são assim mesmo, a gente bem sabe. Nenhum herói desperta simpatia. João Valério, Luísa, Nazaré, Adrião, o padre, o promotor, quanta gente insignificante, má, pernicioso. E, no fundo, todos se entendem bem, se criticam e se perdoam. Ligeira simpatia desperta apenas aquele bêbado que ama a filha e todos os objetos em que ela tocou. (AMADO, 2013, p. 142).

PAULA, F. P. The badly arranged world of João Valério. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 31-42, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *Caetés is the first book by Graciliano Ramos and its protagonist is João Valério, a single bookkeeper who is in love with Luisa, the wife of his boss Adrião. By following his trajectory, it is possible to understand that his failures are not due only to his way of dealing with the facts, but especially due to a small-town lifestyle assimilated by him. I propose to interpret the character as a metonymy of something broader than just the expression of his subjectivity, aiming to understand some contradictions of a typical town in the interior of Brazil, internalized by the protagonist.*

■ **KEYWORDS:** *Historical novel. Individuality. João Valério. Society.*

REFERÊNCIAS

AMADO, J. *Caetés*. In: RAMOS, G. **Caetés**. Edições comemorativas 80 anos. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 142.

BUENO, L. Graciliano Ramos. Acima do outro: *Caetés*. In: _____. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 597-606.

CANDIDO, A. No aparecimento de *Caetés*. In: _____. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 129-142.

GIMENEZ, E. T. *Caetés*: Nossa gente sem herói. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: IEB/USP, n. 42, p.162-181, 2008.

LAFETÁ, J. L. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, n. 2, p. 86-125, 2001.

MALARD, L. **Ensaio de literatura brasileira**: ideologia e realidade em Graciliano Ramos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: _____. **A aventura literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 39-61.

PUCCINELLI, L. **Graciliano Ramos**: relações entre ficção e realidade. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1975.

RAMOS, G. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

SARTRE, J-P. **O que é a subjetividade?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



O NÃO-LUGAR DO RETIRANTE NORDESTINO EM *ESSA TERRA*, DE ANTÔNIO TORRES

Rogério Gustavo GONÇALVES*

■ **RESUMO:** Este artigo analisa, no romance *Essa terra*, de Antônio Torres, a trajetória do personagem Nelo, que migra para São Paulo em busca de oportunidades de ascensão social, retornando vinte anos mais tarde à terra natal, no sertão baiano, onde termina por se suicidar. A partir da consideração da história individual desse personagem como representação de uma coletividade, o estudo aborda a visão pessimista que o romance transmite da condição do retirante nordestino, para o qual não há lugar na sociedade. A narrativa problematiza a situação do sertanejo que procura, na fuga para as metrópoles, um meio de escapar da seca e da miséria. Por outro lado, focaliza também as circunstâncias decorrentes do processo migratório, como a marginalização do nordestino pobre no espaço urbano. São avaliadas, ainda, no percurso do personagem, as consequências psicológicas do processo de influência sociocultural sofridas por ele a partir do contato com outra realidade, como a impossibilidade de readaptação ao lugar de origem. Essa relativização do espaço, ao figurar Nelo num estado de desterritorialização em relação ao sertão e não pertencimento em relação à cidade, situa-o numa espécie de zona limiar, desencadeando a crise identitária e o consequente suicídio do personagem.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Antônio Torres. Espaço. Identidade. Memória. Migração.

O romance *Essa terra* apresenta a história trágica de uma família do sertão baiano a partir da narração memorialística de um de seus integrantes, o personagem Totonhim. A trama gira em torno do episódio da morte de Nelo, irmão mais velho do narrador, que comete suicídio ao voltar para a casa da família, no pequeno vilarejo de Junco, após viver vinte anos em São Paulo. Dessa maneira, o romance problematiza a situação do retirante nordestino, que procura, na fuga para as grandes capitais do Sudeste do Brasil, um meio de escapar da miséria e da seca – tema já bastante explorado, principalmente pela literatura regionalista das décadas de 1930 e 1940 –, focalizando as circunstâncias decorrentes do processo migratório, como

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Estudos Literários – São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15084-060 – rogeriogstvo@yahoo.com.br.

as difíceis condições de vida no cotidiano urbano e o conseqüente movimento de retorno à terra natal.

Segundo o crítico Ítalo Moriconi (2008), o personagem Nelo é uma “presença ausente” na trama de *Essa terra*, devido ao fato de o relato de sua vida ser produzido após a sua morte. A trajetória desse personagem no romance é narrada a partir das lembranças de Totonhim referentes ao curto período em que conviveu com o irmão, após este retornar a Junco. É também reconstituída com base nas lembranças do que Totonhim ouviu dizer, no ambiente familiar, sobre o irmão mais velho, que já havia partido para São Paulo antes de seu nascimento. Apesar de, em determinados momentos, o próprio Nelo tomar a voz como narrador em primeira pessoa ou por meio do discurso direto, nos diálogos de que participa, sua imagem é construída no romance, primordialmente, sob o ponto de vista de Totonhim, cujo discurso traz em si um profundo ressentimento, pelo fato de o primogênito figurar como exemplo único de sucesso na família e, em razão disso, ser venerado por todos.

De qualquer modo, é possível delinear uma imagem de Nelo não apenas pelo teor de seu discurso, que pouco se manifesta, mas também pela descrição, feita pelo narrador Totonhim, de suas ações e de sua postura ante os acontecimentos, considerando-se a afirmação de Bakhtin de que, no romance, a essência e o modo de pensar do personagem não são representados apenas a partir de sua fala, mas, também, pela narração de seus gestos. Nas palavras do autor,

[...] ele pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. (BAHKTIN, 1988, p. 136).

Apesar da narração memorialística subjetiva de Totonhim, que não adentra a consciência de Nelo, é construído em *Essa terra* um retrato moral e psicológico desse personagem e de sua evolução, por meio do acúmulo de traços que o caracterizam e das especificidades de seu comportamento durante sua trajetória.

A história de Nelo concentra-se principalmente na primeira parte da narrativa, “Essa terra me chama”, em que Totonhim relata a ida do irmão para São Paulo, as motivações que o levaram a tomar tal decisão e o seu retorno a Junco, vinte anos depois. Pode-se, portanto, relacionar o ato de chamamento expresso no título tanto a um espaço quanto a outro: interpretando-o como o poder de atração da cidade sobre o jovem interiorano ou, opostamente, como a necessidade do retirante rejeitado pelo ambiente urbano de retornar à zona virtual de segurança que sua terra de origem representa.

O sertanejo Nelo, em sua juventude no interior da Bahia, alimenta o desejo de se mudar para a cidade grande, em busca das oportunidades que ela poderia lhe oferecer. Ele é influenciado, principalmente, pela imagem de sucesso exibida pelos viajantes das capitais que passam pelo vilarejo, como na ocasião em que representantes de um banco visitam Junco, oferecendo empréstimo aos pequenos proprietários de terra para o financiamento do plantio de sisal:

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se desapegar do cós das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres. (TORRES, 2005b, p. 18).

O comportamento de Nelo quando jovem dá indícios de uma forte influência externa sobre uma personalidade ainda em formação e marca o início de uma crise identitária – que se manifestará com maior intensidade mais adiante –, uma vez que o personagem, nessa fase da vida, já se mostra deslocado, insatisfeito com o modo de vida do lugar onde nasceu e cresceu.

O conflito interno se estabelece, portanto, a partir do contato do “eu” com o “outro”, no qual os costumes, as feições e a fala locais sofrem um rebaixamento de valor por parte do próprio personagem. A consciência da alteridade desencadeia nele o sentimento de inferioridade e o desejo de ruptura com os signos que moldaram sua personalidade até então. Desse modo, ele instaura uma imagem disfórica do sertão árido, a partir do enaltecimento de uma vida urbana idealizada, projetada pela sua imaginação. Os traços de instabilidade da identidade de Nelo passam a se formar a partir do julgamento do seu próprio meio comparado a outra realidade, numa representação literária de um contexto social que entra em conformidade com as considerações de Hall (2002, p. 39) a respeito da constituição identitária do sujeito pós-moderno, em que o “outro” passa a ser elemento central nesse processo.

A percepção de uma outra realidade num lugar diferente e a certeza da condenação a um futuro de privações em Junco geram em Nelo um inconformismo em face de sua situação. A expressão do querer, dado o surgimento de um objeto de desejo, instaura o conflito no personagem, que se vê num estado de carência, provocador de uma ação, impelindo-o a deslocar-se espacialmente, numa travessia que será essencial para sua formação. E para buscar na cidade grande a vida diferente da dos seus entes, assumindo o lugar do “outro”, é preciso que transgrida a autoridade do pai (influenciando posteriormente os demais irmãos), que deseja que os filhos permaneçam na terra da família, dedicando-se ao trabalho agrícola, e repitam seu percurso de vida.

Entretanto, ao contrário do que espera, quando se muda para a metrópole Nelo passa a vivenciar experiências degradantes e traumáticas ao deparar-se com os

problemas de desemprego, solidão, violência e discriminação, como se depreende, por exemplo, das seguintes asserções, ouvidas por ele na capital paulista:

Todo baiano é negro.

Todo baiano é pobre.

Todo baiano é veado.

Todo baiano acaba largando a mulher e os filhos para voltar para a Bahia. (TORRES, 2005b, p. 62).

Essas frases, emitidas pelos familiares da noiva do personagem quando tomam conhecimento de que ela se casaria com um baiano, definem a imagem comum que se tem do povo de sua terra e sua condição marginal na metrópole paulista.

Em sua lembrança do tempo em que viveu em São Paulo, no capítulo 10 de “Essa terra me chama”, o personagem descortina uma metrópole não mais idealizada, mas um espaço físico inóspito e opressor para o retirante, onde medram a violência, a injustiça e a indiferença. Demonstra a situação do futuro tornado presente, que não se parece com a ideia que Nelo tinha feito dele no passado, marcando o contraste entre a imagem paradisíaca da cidade, alimentada pelo personagem quando jovem, e a dura realidade vivenciada por ele nesse espaço.

Nesse capítulo, composto pelas lembranças narradas pelo próprio Nelo, ele é perseguido e agredido por policiais nas ruas da capital paulista, enquanto corre tentando alcançar a esposa e os filhos que entram num ônibus após terem-no abandonado. Nesse episódio, predomina o fluxo de consciência como representação do estado de delírio do personagem ferido, que mistura o momento em que é violentado com recordações diversas e situações imaginadas, proporcionando ao leitor informações sobre o caráter infausto de sua vivência em São Paulo, até então não reveladas.

O capítulo começa com uma violenta cena de espancamento de Nelo, sob o olhar indiferente da população urbana. Depois, a narração retrocede para os fatos anteriores a esse momento, que evoluirão até passar por ele novamente, repetindo-o, como um recurso técnico do cinema em que a narrativa seleciona um instante de clímax para, por meio de uma imagem impactante, prender a atenção do espectador logo de início. No caso de *Essa terra*, esse artifício serve também para ressaltar a violência urbana:

Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei. Que meu berro enchesse a rua deserta, subisse pelas paredes dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres e as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus: — Socorro. Estão me matando. (TORRES, 2005b, p. 55).

Num ensaio sobre as direções da denominada “nova narrativa brasileira”, Antonio Candido (1987, p. 211) observa que “uma espécie de ultrarrealismo sem preconceitos” aparece como tendência na literatura de escritores brasileiros do final do século XX. Segundo o crítico, é um tipo de literatura que “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos [...], avançando as fronteiras da literatura no rumo de uma espécie de notícia crua da vida.” (CANDIDO, 1987, p. 211). Seguindo essa tendência, outras obras de Antônio Torres, além de *Essa terra*, abordam situações que destacam a banalização da violência no espaço urbano. Serve de exemplo a passagem de *Pelo fundo da agulha* (2006) na qual Totonhim (o mesmo narrador-protagonista do romance aqui analisado) relata o instante em que um casal de amigos seus é atingido por uma rajada de tiros de metralhadora, em plena rua, por militares, em São Paulo, e, depois, tem seus corpos ocultados. Em *Um cão uivando para a lua* (2002), no capítulo 9, o personagem identificado pela inicial A., ao ler algumas reportagens da seção policial de uma revista, narra casos como o de um funcionário que, na condição de vítima injustiçada pelo capitalismo empresarial, mata o patrão por ter sido substituído por outro empregado mais jovem. No capítulo 11, o personagem detém-se na leitura do caso de uma pedestre que, atropelada numa avenida de grande fluxo de veículos no Rio de Janeiro, tem seu corpo gradativamente destruído pelas rodas das dezenas de automóveis em alta velocidade, que não param diante do cadáver.

Antonio Candido avalia essa preferência por determinados temas e procedimentos na narrativa produzida nas últimas décadas do século XX, relacionando-a com o contexto em que surge, que, segundo ele, serve de matéria e influencia drasticamente os autores que nele estão inseridos, assim como o perfil do público leitor:

É possível enquadrar nesta ordem de ideias o que denominei “realismo feroz”, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1987, p. 212).

Em relação ao trecho em que o problema da violência na cidade é abordado em *Essa terra*, nota-se que o personagem Nelo, no momento em que é torturado, num estado de delírio, seleciona imagens repulsivas da paisagem urbana: “Tietê: águas escuras, fundas – Tietetânicas.” (TORRES, 2005b, p. 58). Oprimido e com suas expectativas frustradas em relação à cidade pelo contato com a realidade violenta, o personagem transmuda os elementos do espaço em torno de si, criando um clima de horror, que indicia suas alterações psicológicas. Essa situação evidencia um processo equivalente ao que Osman Lins (1976, p. 35) observa na construção e função do espaço na obra de Lima Barreto, no qual a subjetividade do personagem

pode projetar-se sobre o ambiente, “mediante um processo de amortecimento ou de exaltação dos sentidos”, criando uma atmosfera que reflete o seu estado de espírito.¹ Em *Essa terra*, a cidade transformada num espaço hostil, que sufoca e aprisiona, emoldura a derrocada do personagem, literalmente caído na sarjeta, e desvela a estrutura social que contrapõe a vítima marginalizada a um grupo dominador.

Para escapar da atmosfera pesada da urbe que o envolve no momento em que é surrado, Nelo sobrepe a ela *flashes* da memória do sertão de sua infância. No papel de narrador, ele cria um efeito no qual o cenário desolador da cidade metamorfoseia-se em ambientes e situações pitorescas de sua infância:

Eles estão mijando na minha cara e eu estou tomando um banho no riacho lá de casa, as águas do riacho lá de casa vão para o rio de Inhambupe que vai para o rio Tietê, seguro um tronco de mulungu, para não me afogar, bato com as pernas na água, devagar, sem pressa, sem medo de me afogar, o tronco escorrega e escapole, desço ao fundo, enfio a cara na lama, volto à tona, estou me afogando:
— Socorro.
— Confessa corno.

[...]

Quantos serão? Não sei. Não os vejo. Uma dúzia, talvez. O pior de todos é esse Zé do Pistom, agora metido com a polícia. Agora mijam de dois em dois. Na minha cara. Até o senhor Zé, meu primo. Baiano.

Eu plantei o pé de ficus na porta, já deve estar uma árvore bem grande.

Eu plantei cinco castanhas, nasceram cinco cajueiros, na roça de mandioca. (TORRES, 2005b, p. 61).

Observa-se, também, na narração desse episódio, uma imprecisão em relação ao espaço da cidade que, de certo modo, nega-o, deixando-o à sombra, enquanto ilumina o sertão rememorado por Nelo, sua zona imaginária de acolhimento. O espaço rarefeito também expressa a ânsia de fugir dos problemas que ele vivencia em São Paulo para reingressar no espaço de seu passado. Num desejo desesperado de retorno às origens, Nelo passa a evocar, em seu devaneio, por meio de registros desconexos, imagens da terra natal, agora vista sob uma nova perspectiva. A pequena Juncos passa a ser lembrada como espaço eufórico, aprazível, aconchegante, com

¹ Por “ambientação”, Osman Lins entende o conjunto de recursos expressivos, utilizados pelo autor, destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente. Ligado à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato, o termo “atmosfera” é empregado por Lins como designação para “algo que envolve de maneira sutil os personagens”, mas que “não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como uma emanção do espaço, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.” (LINS, 1976, p. 18).

valor de “onirismo consoante”, para empregarmos a expressão de Bachelard (1989), utilizada em relação aos lugares do sonho considerados de abrigo e proteção.

O espaço urbano ameaçador sofre mutações que o aproximam de um espaço idílico, projetado pelo personagem para se refugiar. As coisas que o cercam na cidade revestem-se de estranheza, como um lugar invadido pelo pesadelo, do qual Nelo busca proteger-se, reconstruindo, por meio da memória e da imaginação, um sertão aprazível, ligado ao *topos* do “lugar ameno”. Por meio do aspecto de narrativa de encadeamento, de fluxo de consciência, em que um comentário, uma situação ou lembrança incitam o personagem a lembrar-se de outra situação oposta, Nelo se converte em seu próprio esconderijo ao evadir-se em sua abstração, transformando mentalmente as condições do ambiente.

Passados vinte anos em São Paulo, frustrados os seus planos de enriquecimento e marginalizado na sociedade urbana, Nelo resolve voltar a Junco, a fim de restabelecer os laços com o ambiente do sertão, reconstruído de maneira edênica em sua memória, de resgatar suas origens e reencontrar o que acredita ser o seu verdadeiro eu. O retorno do personagem ao interior, além de marcar seu confinamento social e topográfico, assume o caráter de fracasso ou de símbolo de que já não é possível a formação integral do indivíduo num mundo movido por relações desiguais, no qual o homem tem de se reificar para sobreviver. Nelo, que sonhara com a felicidade obtida num lugar estrangeiro, onde não estaria sujeito às interdições familiares e financeiras e às limitações impostas pelo espaço, sente, em contrapartida, o peso da solidão material e espiritual na cidade. Desencantado com a vida, por não alcançar seus objetivos, ele intensifica, no sentido físico, seu próprio isolamento. O personagem abandona o cenário da sua desafortunada experiência, voltando à terra natal, a base rural que supostamente resguardaria a estrutura de acolhimento de outro tempo.

No entanto, quando retorna, Nelo percebe que não é possível readaptar-se ao cotidiano do sertão. Ele não consegue restabelecer qualquer vínculo de identificação com a terra de origem porque a experiência na capital paulista o modificou. Toma consciência de que o passado não pode ser recuperado, pois ele não é mais o mesmo Nelo de antes. A Junco que estava cristalizada em sua memória também não existe mais, tornou-se um espaço utópico, e o sentimento de não pertencimento que toma o personagem acaba resultando numa crise identitária e no seu conseqüente suicídio.

Essa situação de perda das referências, que o romance aborda por meio da história de Nelo, encontra-se em consonância com as reflexões de Stuart Hall a respeito da instabilidade do indivíduo nas sociedades modernas e do colapso de suas identidades. Nas palavras do crítico cultural,

[...] um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX, [...] fragmentando as paisagens culturais de classe,

gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2002, p. 9).

Para Hall, o espaço de origem é o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas e, portanto, qualquer influência ou intervenção nesse espaço afeta diretamente a constituição da identidade dos sujeitos que dele provêm.

Em *Essa terra*, numa espécie de mimetização dessa perspectiva sobre as transformações nas sociedades modernas, Nelo já não se identifica mais com a comunidade onde nasceu não apenas em razão dela ter se tornado pequena para ele, mas também porque o sertão sofreu mudanças, sob vários aspectos, perdendo muitas das características do passado. No romance, o memorialista Totonhim dá destaque à intensidade dessa inadequação de Nelo, à exasperação nele causada pelo embate com o meio, do qual termina saindo destroçado, em face de suas expectativas juvenis. Assim, a trajetória desse personagem solitário e problemático pode ser interpretada como uma viagem rumo à aquisição de uma consciência profunda e reflexiva a respeito da sua realidade, a ponto de fazê-lo decidir pela descontinuidade de sua própria vida.

O suicídio² de Nelo na sala da casa dos avós, em Junco, vinte anos depois de ter saído em busca de uma mudança radical na sua condição, reveste-se de uma certa ironia, pois configura a origem e o fim do personagem viajante num mesmo ponto, intermediados pela luta em vão para ultrapassar as barreiras que o prendem à base da pirâmide social. Sua morte também assinala de vez a desintegração da família, que nunca apresentara uma convivência muito estreita entre seus membros. A distância física de Nelo, contraditoriamente, sempre representou um fator de aproximação entre os demais, pois fazia do personagem uma figura mítica, idolatrada pelos familiares. Ainda que distante, enquanto vivo, Nelo era o esteio afetivo que conservava a coesão da memória familiar, o centro das atenções, por ser o primeiro integrante a aventurar-se num outro tipo de vida numa terra distante, alimentando nos demais a esperança de uma possibilidade de vitória.

Devido ao fato de Nelo ter cometido suicídio, uma atitude condenada pelo catolicismo, a igreja de Junco fecha suas portas, recusando-se a receber o corpo do

² O tema do suicídio será retomado por Antônio Torres em outros romances, como *Carta ao bispo* (2005a), em que o protagonista Gil tira a própria vida por não conseguir ver seus sonhos de um sertão próspero realizados. Em *Balada da infância perdida* (1999), o personagem Calunga é uma espécie de suicida que, fracassado e entregue ao vício da bebida no Rio de Janeiro, retorna ao interior do Nordeste, onde acaba morrendo. Em *Pelo fundo da Agulha* (2006), o pacato general aposentado, sogro de Totonhim, mata-se com um tiro na cabeça, por razões não reveladas, e, no mesmo romance, o primo do protagonista, Pedrinho, enforca-se numa árvore, em Junco.

morto para ser velado. Tal reprovação se expressa nas palavras do doido Alcino, na praça do vilarejo:

Quem se mata é um condenado.

— O diabo faz o laço e Deus não corta a corda. Deus não acode um homem sem religião. (TORRES, 2005b, p. 27).

Essa passagem é emblemática, pois estabelece a ausência da garantia de um lugar estável a Nelo tanto no mundo dos vivos quanto no dos mortos; determina a exclusão do personagem também no plano sobrenatural ou místico. O suicídio, como única medida encontrada por ele para escapar de uma vida infernal na Terra, ironicamente, de acordo com a crença cristã, acaba levando-o para um território de expiação eterna. Ou seja, segundo a visão pessimista que o romance transmite em relação à condição do retirante nordestino, não há lugar e não há saída para Nelo. *Essa terra* mostra, com a trajetória desse personagem, como o mito da prosperidade na grande São Paulo se constrói e se dilui. A capital, que inicialmente aparece como uma fonte de atração para os personagens, acaba revelando-se um ambiente perigosamente enganoso, assinalando que não apenas o sertão e a seca expulsam o homem.

O motivo da viagem atravessa a narrativa, proporcionando, por meio do percurso do personagem Nelo, a aproximação de lugares a que pertencem diferentes realidades. Segundo Octavio Ianni (2003, p. 13), “Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto as dissolvendo como as recriando, o que transforma o viajante num importante mediador entre dois mundos.” Nelo, ao deslocar-se no espaço, distanciando-se de uma comunidade quase isolada do contato com o restante do mundo, necessariamente sofre uma modificação, é influenciado culturalmente pelo cotidiano urbano e passa a enxergar sua terra de origem sob uma nova perspectiva, agora distanciada, com os olhos do “outro”. No percurso em movimento pendular da viagem de Nelo, no ir e vir do personagem, a partida funda-se na busca de uma possível identificação com o “outro”, ou com a projeção que se tem do “outro”, enquanto o retorno, como resultado frustrado dessa busca infrutífera, reflete um sentimento de não pertencimento a lugar algum, de não reconhecimento, resultando na constituição de uma identidade fragmentada e ambígua.

GONÇALVES, R. G. The non-place of the Brazilian northeastern migrant in *Essa terra*, by Antônio Torres. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 43-52, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper analyzes, in the novel Essa terra, by Antonio Torres, the journey of the character Nelo, who migrates to São Paulo in search of opportunities for social*

mobility, returning twenty years later to his homeland, in the backwoods of Bahia, where he ends up committing suicide. From the consideration of the individual story of this character as a representation of a collectivity, this text discusses the pessimistic view that the novel transmits about the condition of the northeastern migrant in Brazil, for whom there is no place in society. The narrative discusses the backcountry man situation, who is looking, with the flight to the cities, for a way to escape drought and misery. On the other hand, it also focuses on the circumstances arising from the migration process, such as the marginalization of the poor northeastern man in urban space. On the journey of the character, we evaluate as well the psychological consequences of the social and cultural influence process undergone by him from the contact with another reality, such as the impossibility of readaptation to the place of origin. Leaving Nelo in a state of deterritorialization in relation to the backwoods and not belonging in relation to the city, this relativized space places him in a kind of threshold zone, triggering the identity crisis and the subsequent suicide of the character.

■ **KEYWORDS:** Antônio Torres. Identity. Memory. Migration. Space.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1988.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- IANNI, O. **Enigmas da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- MORICONI, I. Prefácio à edição de bolso. In: TORRES, A. **Essa terra**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2008. p. 07-15.
- TORRES, A. **Balada da infância perdida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. **Carta ao bispo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- _____. **Essa terra**. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005b.
- _____. **Pelo fundo da agulha**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. **Um cão uivando para a lua**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.



REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS DE DESLOCAMENTO: *MACUNAÍMA*, *VIDAS SECAS* E *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Valdemar VALENTE JUNIOR*

■ **RESUMO:** Este artigo tem por objetivo a detecção de espaços de deslocamento a partir da tentativa de análise de três das mais significativas obras da narrativa brasileira do século XX: *Macunaíma*, *Vidas secas* e *Grande sertão: veredas*. O espaço de detecção do território a ser percorrido pelas personagens de cada uma dessas obras tende a identificar os sintomas da revelação de elementos que traduzem a importância de sucessivas leituras acerca de um país que se revela a partir de seu próprio povo. Cada obra, a partir de uma forma e um sentido que lhes são próprios, instaura a necessidade da identificação de cenários que fogem ao censo comum de territórios visitados por perspectivas ficcionais tradicionalmente conhecidas. Assim, as obras escolhidas como escopo deste texto redimensionam o conceito espacial da terra e do homem que sobre ela marca sua presença, identificando diferentes formas de exercício de deslocamentos que podem estabelecer fronteiras ao passo que, do mesmo modo, rompem com essa possibilidade, tendo em vista a dimensão de um país que mimetiza o gigantismo de sua extensão continental e a pequenez das relações que vitimam sua gente.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Deslocamento. Diversidade. Narrativa. Territorialidade.

A narrativa brasileira moderna estabelece o contato do homem com o meio, induzindo-o à descoberta de territórios até então idealizados, quando não vistos pelo sedentarismo que leva ao lugar de uma produção ficcional às voltas com a necessidade de fixar as bases de sua autonomia. Assim, o espaço da narrativa afirma lugares que reiteram a presença do homem. Durante o século XIX, parte da narrativa ambientada no Rio de Janeiro, a capital da Corte, concorre para a definição da cidade como ponto de importância social e política que se integra ao desejo da descoberta de quem somos. Desse modo, a narrativa de Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio Azevedo mimetiza situações que envolvem a cidade como referência de

* UCB – Universidade Castelo Branco – Faculdade de Letras – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21710-255 – valdemarvalente@gmail.com.

um país em que o liberalismo político convive com o regime de trabalho escravo, tentando harmonizar o que não possui justificativa, em vista das formas de uma crise do mesmo modo insustentável. A narrativa brasileira consigna-se em um esboço de nacionalidade de feição acrítica, se for pensado o Romantismo idealizador e o Naturalismo coisificador que não dão conta de uma situação mimética que a inclua como parte de uma brasilidade que não se cumpre.

O surgimento de *Os sertões* (1902) confere à narrativa um dado inovador, no sentido do deslocamento social presente na saga de Antônio Conselheiro. Diante disso, a condição humana passa a ser vista pelo olhar de quem descaracteriza o sentido romântico idealizado, a exemplo de *O sertanejo* (1876), de José de Alencar, e *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, quando a realidade nordestina se submete a um esquema de negociação, para efeito da aceitação de sua ficcionalidade, na expectativa do público leitor. Euclides da Cunha, por sua vez, observa a transição social que envolve o sertanejo e a inconformidade do governo republicano que imagina haver entre os conselheiristas, um foco de resistência ao regime recém-implantado, a partir do fomento de um movimento de retorno da Monarquia deposta. Por isso, *Os sertões* caracteriza-se pela transposição do olhar urbano para a realidade da terra, desmistificada de seu caráter simbólico, ao apresentar essa epopeia a partir do foco de deslocamento social que se organiza em torno do arraial de Canudos, no sertão da Bahia.

Em seguida, pode ser pensada a forma através da qual a narrativa de Lima Barreto estabelece relações de fuga e aproximação com relação ao regime vigente. A crítica que tem lugar em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) faz com que o cenário da narrativa retroceda ao início da República, quando o major nacionalista, ao desagrar os marinheiros insurretos, por ocasião da Revolta da Armada, é condenado à morte por fuzilamento. Ainda Lima Barreto, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), coloca-se, a partir do funcionário aposentado, em posição contrária à burguesia arrogante e inculta que assume o poder e enfeia a cidade com obras de fachada, por não conhecer sua origem, tampouco a diversidade de seus bairros, limitando-se ao Centro e a Botafogo. O remanescente dos Sá fundadores da cidade revisita a velha urbe e seus deslocamentos constata o conflito entre o passado e o presente, ao deplorar o mau gosto da elite afrancesada em uma Capital Federal que em nada se compara com o que fora a Corte durante o Segundo Reinado.

O processo de evolução da narrativa brasileira assume a dimensão do moderno em vista da revelação de uma sociedade que tem urgência em apresentar-se a si mesma, a partir de suas contradições mais profundas. Desse modo, a dimensão alegórica de um país às voltas com a fixação de seu lugar faz com que a produção narrativa se reconheça como meio de aprofundamento do debate acerca de sua condição de atraso. A isso acrescenta-se a cultura moderna, que se alia à ideia de um mundo em transformação. O conflito entre o local e o universal já se dera, por exemplo, em *A correspondência de uma estação de cura* (1918), quando João

do Rio caracteriza a figura Teodomiro como quem se reconhece na Europa, mas desconhece o Brasil, onde sequer sabe caminhar pelas ruas. O reconhecimento da Europa como espaço ideal, em oposição ao Brasil como espaço real, permeia a produção narrativa, com a diferença de que não mais como meta a ser atingida, senão como conflito que envolve aproximações e distanciamentos, a partir da adoção crítica das expressões da arte de vanguarda que reverberam na mudança de conceitos que passa a ter lugar.

Os espaços de deslocamento assumem posição definida com a ação modernista e sua articulação com os elementos da cultura brasileira pelo contato com as vanguardas europeias. No entanto, cabe diferenciar a dependência presente até esse momento, em vista de reduplicações que resultam de cópias do modelo importado. Nesse compasso, a postura modernista sugere referências de deslocamento responsáveis pelo impasse da posição brasileira diante do mundo desenvolvido. Em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), Oswald de Andrade estabelece a discussão acerca da realidade brasileira, por conta do que separa atraso e progresso. João Miramar consigna-se como viajante de retorno que não se reconhece, em vista do olhar deslocado do lugar inerente às nações europeias. Esse deslocamento subentende uma divisão que mescla os valores do mundo desenvolvido aos valores arcaicos do Brasil. Por sua vez, o legado de originalidade da cultura brasileira coaduna-se com os deslocamentos que confirmam a urgência do país em se reconhecer.

Nesse sentido, algumas obras narrativas potencializam essa necessidade, ao promoverem o deslocamento do homem em via do que lhe ocorre ser mais oportuno. O primeiro grande momento dessa condição corresponde a *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), quando Mário de Andrade concebe o entendimento acerca de uma mitologia que contempla a diversidade regional e a extensão territorial do país. O herói sem caráter inaugura a dimensão de um olhar sobre o país gigantesco em busca de suas diferenças. Desse modo, as peripécias que empreende demandam formas de percorrê-lo a partir da revelação de um sentido de nacionalidade que se esvazia de seu significado tradicional para ser redefinido como condição de sua precariedade. Essa redescoberta, no entanto, se anuncia insuficiente, como se sempre houvesse algo a ser acrescido à impossibilidade de exercício da potencialidade de um país que busca um destino que parece distante e insiste em não chegar a ser.

Em seguida, *Vidas secas* (1938) reflete de que modo a intervenção de Graciliano Ramos indica a presença de um público leitor que passa a ter acesso à realidade de exclusão da região mais pobre do país. A isso corresponde o deslocamento referente aos territórios da seca e do latifúndio como trajetória da família de retirantes na busca por condições de sobrevivência. A precariedade do percurso, na imensidão do abandono e da desolação, coaduna-se com a territorialidade do discurso que subentende configurações inerentes ao deslocamento como regra de uma sociedade

em processo. Pelo fato do romance indicar uma dimensão pré-capitalista, patente na falta de condições do Nordeste, o deslocamento do grupo familiar induz ao que viria a ser a diáspora do povo nordestino na direção do Sul-Sudeste, onde levas imensas de mão de obra assomam o mercado de trabalho, tangidas pela seca. *Vidas secas* coloca-se no cerne do que passa a ter importância decisiva na produção narrativa brasileira, no que se refere ao homem em contato com a terra.

Por fim, a guerra entre jagunços no sertão mineiro configura o que Guimarães Rosa evidencia em *Grande sertão: veredas* (1956). No plano de um discurso ficcional que se inscreve como um dos mais originais da produção narrativa brasileira, a aventura de Riobaldo e Diadorim caracteriza um halo de mistério a ser desvelado no percurso pelas veredas de uma narrativa que induz a vários entendimentos e concorre para a recriação da linguagem. A materialização do romance se desfaz a partir de territórios de disputa pela posse de um sertão sem lei, cuja premissa consiste na falta de elementos que caracterizem um desfecho isento do fascínio pela surpresa. As peripécias envolvendo os jagunços estabelecem distanciamentos e aproximações entre os espaços físico e ficcional, definindo relações que podem ser vistas como elemento crítico na configuração do enredo. Os passos com que cada personagem busca trilhar as veredas desse sertão parecem infintos, em face da imensidão que ultrapassa o plano físico em direção ao plano simbólico.

Diante do que se consigna como proposta, este artigo busca a caracterização de sucessivos deslocamentos como elementos que se estendam à revelação de um *ethos* de brasilidade, em vista dos postulados ficcionais que ganham significado. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, em seu acúmulo de sugestões simbólicas, *Vidas secas*, em sua configuração telúrica, e *Grande sertão: veredas*, em sua capacidade de redimensionar o território do sertão, assumem espaços de deslocamento e reconfiguração de um país desconhecido a sua própria gente, ao trazer para a narrativa as indagações de um povo que busca se reconhecer. No rastro de liberação que a escrita modernista assume, a desconstrução do discurso tradicional não deixaria de contemplar as diferentes expressões da condição humana como possibilidade dialógica que se associa aos conflitos e deslocamentos, que vão do aspecto alegórico ao caráter social e simbólico. Assim, o elemento material dessas obras expande seus territórios de atuação ao assumir dimensões que se afirmam a partir da redefinição precária de suas fronteiras. A caracterização de diferentes sentidos narrativos corresponde a interesses comuns de descontextualização do homem diante de seu meio.

A proposta de *Macunaíma* diz respeito à busca de Mário de Andrade pelo que possa funcionar como revelação de um lugar que se alterna mediante a movimentação do herói na busca pelo talismã que lhe dá sentido à existência.

Dito isso, pode-se entender as articulações que o texto estabelece no sentido de configurar vários deslocamentos, que vão da mata virgem à metrópole, ao tempo em que se estendem a outros territórios na busca pelo que sintetiza a ideia de um povo em formação. Desse modo, a sorte e o azar situam-se como categorias que dimensionam o papel do herói em suas andanças, oscilando, na medida em que o infortúnio se converte em epifania, ao dotar a narrativa de elementos mágicos que lhe viabilizam alternativas. Assim, a narrativa propugna pela desobediência ao modelo do herói que se consagra como parte integrante do cânone para convertê-lo em herói disforme, submetido à metamorfose que o faz assumir vários papéis. “A construção de uma nova visão da cultura brasileira se fundamenta no artefato simbólico de uma linguagem sem nenhum caráter, no amálgama de estilos e nas apropriações das mais diversas fontes do saber erudito e do popular.” (SOUZA, 1999, p. 181). Essa oscilação corporifica espaços inimagináveis, ao supor o herói como alguém que concebe a territorialidade brasileira a partir da diferença que se pretende capaz de promover o espírito de uma nacionalidade dispersa.

A metrópole apresenta-se como contraponto à mata virgem, na medida em que esse deslocamento obedece ao entendimento acerca da realidade brasileira, ao configurar a viagem dos nortistas e nordestinos em direção ao eixo Sudeste-Sul. Macunaíma, para Gilda de Mello e Souza, “É na verdade um homem degradado que não consegue harmonizar duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, de onde proveio, e a do progresso, onde ocasionalmente foi parar.” (1979, p. 45). As peripécias de Macunaíma decorrem do hedonismo que o caracteriza como personagem refratária ao ideal de uma nacionalidade comprometida, uma vez que a busca pelo talismã que lhe fora roubado pelo gigante se constitui no objetivo dessas aventuras. Desse modo, a visita ao terreiro da tia Ciata se caracteriza como possibilidade de deslocamento de quem viaja de trem, de São Paulo para o Rio de Janeiro, para estabelecer uma forma de vingança contra o gigante, uma vez que o sofrimento do incorporado por Exu é sentido por quem lhe roubou a pedra verde.

O périplo de Macunaíma incide em cotejar a cultura arcaica à cultura moderna como referência de um povo dente-de-leite em busca seu lugar. A isso corresponde a tomada de posição de Mário de Andrade, para além da absorção das vanguardas europeias. Para ele, mais que isso, caberia entender os símbolos arcaicos como decifração de questões de nossa cultura. “Ela, a ‘fala impura’, foi o esteio da parcela linguística de seu projeto estético e ideológico. Ao destacá-lo no Epílogo, o narrador e Mário ironizam o purismo lusitanista e proclamam, com gosto, nossa sintaxe, nossa mestiçagem linguística.” (LOPEZ, 1996, p. 73). Daí Macunaíma representar um passo nesse sentido, quando o herói destitui o sentido oficial da nacionalidade a partir do que o leva a situações inusitadas. Assim, a recuperação de elementos em desuso corresponde à adequação desses elementos à dinâmica que evidencia a máquina, o bonde e o automóvel como instâncias de progresso, que só se fazem possíveis conceber a partir do deslocamento do herói para a cidade. O

conflito decorrente de realidades distintas em um mesmo território são cenas de que Macunaíma é protagonista, ao aprofundar o debate acerca da realidade brasileira em suas instâncias.

Macunaíma aponta para o presente como possibilidade de entendimento acerca do atraso brasileiro, com vistas a um futuro de mudanças em um contexto que parece nos vitimar eternamente. O resultado dessa investida, ao promover os meios à configuração de uma mitologia brasileira, tem lugar a partir de seus símbolos mais significativos. Para João Alexandre Barbosa, podemos tratar da “Formação de uma nacionalidade operada por um conjunto de relações sociais e históricas – as europeias – já denominadoras de um certo modo de estabelecer as vinculações entre realidade e representação.” (1996, p. 235). Assim, a macumba comparece como um contraponto às crenças oriundas de outras matrizes, a exemplo da simbologia cristã. Do mesmo modo, o que poderia ser um retrato definido do povo brasileiro pode significar as diferentes manifestações do comportamento de um herói instável. A isso corresponde a distinção decorrente da mistura de raças e características regionais do imenso território pelo qual o herói percorre como possibilidade de compreensão de elementos que carecem de permanente reflexão.

A atuação de Macunaíma subentende formas de se perceber o país em vista da circularidade de elementos que estabelecem idas e vindas, o que culmina no retorno do herói ao ponto de partida, quando o contato com o mundo civilizado resulta em decepção. Atingido em seu corpo, volta-se para o infinito, transformado na Ursa Maior. Do mesmo modo, seu corpo incompleto, quando, seduzido pela Uíara, atira-se à lagoa e é devorado pelas piranhas, reproduz a constelação que passa a lhe servir de formato. Assim, as aventuras do herói sugerem espaços que se conflitam em sua condição territorial e ficcional, de acordo com as instâncias de localização em um mesmo país. Os caixeiros de lojas, os rapazes de palheta, os elevadores e as sementes de cacau que traz para a metrópole como representação do dinheiro confirmam-se na ocupação provisória de um território que se faz presente a partir do que a rapsódia significa.

As referências que se incorporam à narrativa assumem o diálogo com citações ao Brasil. Assim, índios, negros e brancos configuram hábitos que correspondem a culturas regionais distintas da cultura padrão. O herói se conduz de acordo com a intuição que o leva em frente, quando não o obriga a retroagir, em movimentos que caracterizam a forma de ser do homem brasileiro e sua posição diante do mundo. “Reflexão que aponta a ‘falta de caráter’, no sentido adotado, como falta por excelência, matriz e fundamento das incontáveis outras faltas que nos agravam.” (SANDRONI, 1988, p. 20). Por isso, as situações em que o herói se envolve correspondem à irresponsabilidade de quem esvazia a racionalidade humana como produtora de bens. Macunaíma prossegue na busca pela satisfação de seus instintos, relacionados apenas ao prazer. Por isso, a chave que faz girar o sentido das coisas

corresponde a desejos quase sempre desiguais no tropel dos fatos que se sucedem. O fracasso do herói não representa senão o resultado das andanças em que se vê na iminência de trilhar, ao se perder diante dos acontecimentos a que não consegue dar conta.

A atitude de Mário de Andrade diante dos modelos arcaicos que referendam o lugar do Brasil é uma resposta à condição canônica da investida modernista e se confirma como desejo de quem se consigna como sua maior representação. O entendimento acerca do país assume uma dinâmica que se impõe como núcleo de resistência às demandas da cultura de massas como tábula rasa. O herói se apresenta como alguém deslocado de um *habitat* impreciso em sua forma definida, apontando para a concepção de uma modernidade inconclusa. A partir do exemplo brasileiro, a modernidade mostra-se na indefinição de um *corpus* à revelia da condição de um país que não possui estruturas adequadas. Por isso, a mata e a metrópole são sinais de um afastamento que, do mesmo modo, reaproxima esses dois espaços a partir de zonas limítrofes, restritas à periferia dos grandes centros, que conservam aspectos de ruralidade. A linha divisória entre o atraso e o progresso estabelece uma distância e uma proximidade por onde Macunaíma transita, a partir de questionamentos relevantes.

O dilema do homem brasileiro encontra em Macunaíma uma referência de valor inestimável. Mário de Andrade promove o inventário do Brasil ao questionar as formas do que considera como expressões do povo. O Brasil que se revela em Macunaíma corresponde a um olhar desprovido de idealização, uma vez que a visita do herói às diferentes regiões do país serve como roteiro da singularidade que Mário de Andrade persegue em seu reconhecimento da cultura do país. “Assim como os romances populares se nutrem, entre outras fontes, das canções de gesta, Mário de Andrade faz da narração indígena um romance popular representativo da gente brasileira, faz a rapsódia.” (LOPEZ, 1974, p. 9). Mário de Andrade encontra em Macunaíma a confirmação do que procura quando, pouco depois, delibera-se em duas viagens, ao Norte e ao Nordeste, na busca por elementos confirmadores da cultura popular. Nesse percurso, parece reproduzir o itinerário de sua personagem mais importante.

A superação da condição brasileira de atraso faria o país chegar ao século XX sem ter efetivado transformações que o conduzissem rumo à civilização moderna. Desse modo, as situações inverossímeis presentes nas peripécias de Macunaíma dizem respeito à aventura de um povo aviltado em suas condições elementares. Por isso, o lugar da dor e do sofrimento se contrapõe à alegria e ao hedonismo como matérias primas que funcionam como parte da rapsódia, dando-lhe o sentido que lhe fundamenta a razão de ser. Os espaços referentes aos deslocamentos do herói confirmam a distância que separa as regiões brasileiras e, do mesmo modo, correspondem às personagens que só têm sentido em seu território. A conduta do herói decorre do descompasso de uma sociedade em busca de seu destino, assim

como Mário de Andrade busca encontrar o elo perdido do que supõe dar sentido à existência de um Brasil-menino, que precisa crescer, mas ainda não sabe quando.

A publicação de *Vidas secas* traz à cena literária elementos diferentes, se comparados à diluição que se apodera da ficção, a partir da hecatombe modernista. A proposição de *Vidas secas* remete a elementos que prezam pela concisão e têm no equilíbrio formal seu peso de ouro. “Trata-se de um livro da seca no qual não existe eloquência, não há imagens coruscantes, a luz não inunda os quadros, o artifício das palavras não encontra lugar.” (SODRÉ, 2014, p. 173). A isso se alia uma diferença com relação aos primeiros modernistas, na busca pela revelação do caráter intrínseco do homem brasileiro. Depois de uma década, em vista das questões que se impõem à agenda do país, cabe ser repensada a situação de um operariado em formação, em sintonia com o modelo de revolução burguesa que teve lugar, de onde se vê excluído pela falta de meios de equiparação à classe trabalhadora dos países desenvolvidos. Mais ainda, a configuração da classe média urbana no Sul-Sudeste evidencia uma enorme diferença em relação ao Nordeste, tendo em vista a miséria e a exclusão social que passam a se impor como tema narrativo.

Evidencia-se, desse modo, uma situação de reconhecimento da terra pela tomada de consciência do desajuste social em um país de economia dependente. Não mais parece pesar a avaliação de um espaço simbólico de recuperação de uma mitologia tão cara a um conceito de existência que nos seja próprio, senão o reconhecimento do homem como massa trabalhadora alinhada ao esforço coletivo de superação da crise que tem no Estado seu principal agente. A ideologia embutida nesse projeto não pode dar conta dos excluídos da cidade e do campo, que não têm como assumir as rédeas do processo produtivo, na condição de mão de obra quase sempre desqualificada ou, ainda, de semiescravos rurais, para quem a terra representa a morte em vida. No cenário desolado da seca, a representação de uma sociedade que se funda na figura do mandatário local reproduz a dominação que condena o homem a não dispor de sua força de trabalho. Banido de sua própria terra, resta-lhe a condição itinerante de ir em busca de condições mínimas de supressão da fome.

Desse modo, *Vidas secas* insere-se como romance que apresenta o cenário desolado pelo olhar de um narrador que se isenta de assumir posição ideológica, cabendo-lhe um lugar distanciado, no sentido de não invadir a obra, deixando-a atuar em seu fluxo de ideias. O contato do homem com a terra, por sua vez, incide em um deslocamento que responde à urgência da superação de necessidades comuns a animais e seres humanos. “Os tempos do lavrador e do vaqueiro são necessariamente mais largos, o que dá à sua angústia ou à sua esperança um andamento subjetivo mais arrastado e capaz de preencher o futuro com vagarosas

fantasias.” (BOSI, 1988, p. 11). Assim, a família de retirantes personifica a exclusão a que se impõem sucessivos deslocamentos como condição à ausência dos meios de subsistência. Em vista disso, torna-se imperativo prosseguir na estrada que leva à esperança, como se essa fosse um caminho sem volta. As vicissitudes são como o roteiro de uma existência para a qual não há senão a linha de um horizonte perdido que leva a lugar nenhum no universo das coisas que perdem seu valor.

Desse modo, a trilha seguida por Fabiano, Sinhá Vitória, os filhos e os animais não pode ter como metáfora símbolos que lhe confirmam outro sentido. Essa rotina reproduz a imagem sem alternância de um universo marcado pela escassez, onde tudo se assemelha. A caminhada não sugere nada que possa ser comparado ao que fica para trás. Reféns de seu próprio destino, os retirantes parecem não sair do lugar, uma vez que a fome se converte na quase completa ausência de falas. “Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência.” (CANDIDO, 1989, p. 161). Verifica-se nisso uma isenção que diz respeito ao próprio título do romance. Desse modo, a linguagem escassa apresenta-se como referência à falta do que dizer diante da precariedade das formas de serem nomeadas as coisas que inexistem nesse cenário. O percurso dos homens acompanha o percurso das coisas, ambos esvaziados do sentido que lhe confere condições de existência dentro de um quadro de igualdade.

Vidas secas perpassa o significado do romance moderno por elucidar a presença humana em situações de deslocamento. Ainda que o cenário da narrativa remeta à precariedade, isso discrepa da proposta de mudança que encontra no romance social em voga um veículo. “Em *Vidas secas*, não vemos a sociedade do alto, nos seus planos e nas suas linhas de movimento coletivo, mas a surpreendemos na repercussão profunda dos seus problemas, através das vidas humanas que vão passando, a braços com a miséria...” (CANDIDO, 1992, p. 105). Assim, o romance consegue inserir-se como objeto de discussão política como uma extensão ao debate literário, o que efetivamente lhe fundamenta o sentido. Por sua vez, o contraste que se evidencia entre as condições de pobreza e a recepção do romance junto a um público de outra condição social serve para que a realidade da crise circule, correspondendo ao lugar dos retirantes, expondo as condições que lhes dizima a possibilidade de viver em sua própria terra. As mortes que se anunciam no transcurso da narrativa colaboram para que essa mesma condição de deslocamento seja por vezes interrompida.

A aspiração social em *Vidas secas* torna-se destituída de sentido, na medida em que não se pode mensurar o desejo de quem desconhece o que lhe seja básico. Por isso, a escassez com que o romance lida consigna um estilo que diferencia a escrita de Graciliano Ramos da maioria do que se caracteriza como romance social. *Vidas secas* se constitui de treze capítulos que podem representar

narrativas isoladas, como se fossem treze contos. A isso acrescenta-se, de certo modo, a negação de gêneros estanques, que corresponde às conquistas formais da primeira fase modernista. Para além da condição de romance que se pautava apenas na denúncia social, *Vidas secas* consegue representar algo que se configura em objeto de concisão estética. “É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial, as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa.” (CARPEAUX, 1976, p. 237). A isso acrescenta-se uma narrativa que transita do Nordeste pré-capitalista ao Sul-Sudeste em expansão, como espelho de uma realidade social para a qual não sugere sinais de mudança.

Vidas secas capacita o leitor a compreender sua função formadora em um tempo de mudanças. A marcha dos acontecimentos a dotaria da condição de obra que apresenta o Nordeste como retrato do que não se conclui. O estágio social brasileiro não se apresenta capaz de reverter o atraso que condena a região mais pobre do país. Para Alfredo Bosi, em *Vidas secas*, “O narrador que, na aparência gramatical de terceira pessoa, sumiu por trás das criaturas, na verdade apenas deslocou ‘o fatum’ do *eu* para a natureza e para o latifúndio, segunda natureza do Agreste.” (1994, p. 404). Assim, a dimensão social da obra repercute como matéria inerente à discussão dos rumos do país, para além da discussão literária. O impasse em torno de um programa de mudanças sociais redundava na inadequação dessa situação a um processo revolucionário que não obteve resultado. Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos não se presta em momento algum à propaganda da revolução como marca ideológica.

As representações da sociedade brasileira não incluem o operariado e o campesinato como agentes, uma vez que as relações de trabalho não possibilitam meios através dos quais essas classes se sintam recompensadas. Assim, a crise econômica obriga o Brasil a redefinir sua posição, o que resulta, no âmbito da criação literária, na contextualização da desigualdade social. Nesse quadro, a exemplo de *Vidas secas*, a narrativa se coloca no cerne do debate ao trazer a necessidade de exploração de temas que se tornam recorrentes. Por sua vez, essa recorrência encontra em Graciliano Ramos a viabilidade de um discurso pautado na inteireza que o situa como a representação mais significativa de sua geração. *Vidas secas*, ao abordar a aventura da família de retirantes em seu percurso de sofrimentos, compactua com o desejo de mudanças como expectativa de seu tempo.

A concepção do sertão mineiro na obra de Guimarães Rosa unifica-se a partir de personagens extraídas da realidade vivida pelo escritor em suas andanças por essa região. Desse modo, a narrativa rosiana atende à condição do escritor em contato com o povo, de quem absorve uma oralidade que lhe vitaliza a escrita. *Grande sertão: veredas* se constitui em narrativa que traz em sua elaboração uma

contribuição polifônica capaz de lhe conferir sentido. Ao lado do que funciona como linguagem de dentro para fora, ou seja, dos elementos do texto, de aspecto regional, no rumo de sua universalização, a narrativa distende-se no âmbito de uma regionalidade que reconfigura o sertão em dimensão inimaginável, como se nele se contivesse sua dimensão universal. “Não só temos confirmada a necessidade de evasão do banal e do cotidiano por parte de Guimarães Rosa, como também a perpétua abertura para as coisas e fatos do mundo.” (SPERBER, 1982, p. 78). Assim, o que poderia se restringir ao regional em seu sentido único potencializa valores da linguagem que se inscrevem em outra configuração de signos.

Ocorre que essa complexidade se neutraliza quando traduzida para outros idiomas. Essa relativização decorre da inversão do foco de visão que a obra de Guimarães Rosa proporciona ao leitor e à crítica com relação ao que representa a geração que lhe precede. Nesse sentido, o olhar sobre o romance nordestino reitera a exclusão social que se agrava, ao chamar a atenção a partir de um olhar de fora para dentro. O sertão mineiro assume na obra rosiana as vicissitudes que o aproximam do sertão nordestino. No entanto, mais que pretender encontrar as causas do que atinge o homem e a terra, a narrativa vitaliza as várias vozes que expõem de dentro para fora as sucessivas visões a respeito do sertão. “No tratamento do léxico predominam procedimentos que levam à condensação e à economia, em contraste com defina tendência ao acréscimo e à repetição predominante na sintaxe, onde, no entanto, ocorre a mesma oposição condensação/ expansão.” (WARD, 1984, p. 45). Assim, deixa de dar ênfase à especificidade para dotá-la de sentido abrangente, comum a qualquer lugar em qualquer tempo.

Grande sertão: veredas estabelece o rompimento com o imobilismo, presente tanto na dinâmica da linguagem quanto na evidência dos jagunços em guerra. A participação das personagens indica a maneira através da qual a aventura humana se efetiva, por conta das peripécias decorrentes dos conflitos que dão sentido ao romance. Assim, a dimensão de um sertão que se amplia em se caráter simbólico concorre como elemento que justifica sua importância. “Ser jagunço torna-se, além de uma condição normal no mundo-sertão (onde ‘a vontade se forma mais forte que o poder do lugar’), uma opção de comportamento, definindo um certo modo de ser naquele espaço.” (CANDIDO, 1995, p. 170). O sertão se apresenta em sua condição infinita, contribuindo para que a categoria de tempo seja questionada. Por isso, as narrativas que envolvem situações inusitadas são colocadas em um plano que parece inferior, prevalecendo a visão abrangente de que todas as aventuras só teriam lugar no território indistinto do sertão. Do mesmo modo, esse espaço se reduz ao lugar específico do leitor que o identifica a partir de sua realidade particular.

O percurso das personagens situa-se para além do deslocamento físico, na ampliação de um território de dimensão mítica e temporal que não compromete o teor da narrativa. Por esse meio, a luta entre os jagunços faz de Riobaldo o narrador das aventuras do homem do sertão em sequências que se apresentam como razão

de ser da saga que descreve. “O narrador rosiano tem, portanto, uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apoia-se na topografia real, por outro, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional.” (BOLLE, 2004, p. 59). O dado referente ao deslocamento em *Grande sertão: veredas* decorre dos conflitos em que Riobaldo se faz presente, ao expor um sertão que se expande, dando origem à mitificação que acompanha a narrativa. Riobaldo coloca-se acima da condição de narrador para apresentar-se como imagem de um sertão que passa a existir a partir de seu relato. A isso corresponde o ato de contar histórias como síntese de um processo de onde decorre a concepção de deslocamento das personagens, na medida em que nele se deposita a experiência a ser narrada.

A narrativa assume situações de deslocamento correspondentes às oscilações entre a paz e a guerra, o bem e mal, o amor e o ódio. Do ponto de vista da linguagem, essas veredas se constituem em elocuições de um dialeto próprio do sertão mineiro de que o romance se apodera. De outra forma, essas mesmas veredas induzem aos caminhos de um sertão que no transcurso da narrativa assume condição labiríntica, ao adaptar-se aos mecanismos de deslocamento que a lida dos homens insinua. Desse modo, Manuel Cavalcanti Proença indica duas linhas formadoras: “[...] a objetiva, de combates e andanças – criadoras da personalidade do jagunço que termina chefe do bando – e a subjetiva, marchas e contramarchas de um espírito estranhamente místico, entre Deus e o Diabo.” (1976, p. 160). O ambiente do sertão, marcado pelo confronto armado, não se faz suficiente para que apenas um aspecto sobressaia como eixo narrativo, uma vez que também o sertão mitológico leva as personagens à superação da brutalidade como visão única. A partir da observação acerca de uma sociedade onde a lei não predomina, *Grande sertão: veredas* sugere a presença de personagens em constante movimento, como se esse ir e vir representasse a dificuldade de fixação à terra.

A situação que envolve o lugar de *Grande sertão: veredas* no contexto da literatura brasileira diz respeito ao momento em que a experiência modernista reassume a radicalidade de seu discurso. O romance reafirma elementos da linguagem ameaçados pelo retrocesso que pretendia coibir os possíveis excessos da liberação modernista. A saga dos jagunços pelo sertão mineiro amplia em dimensão inigualável os caminhos a serem trilhados pela escrita, ao abrir espaços à experiência de um discurso narrativo sem precedentes. O percurso criativo acompanha o que parece se constituir no cerne do romance, quando ao cenário do sertão adensa o homem e seu destino de lutas. Esse cenário de disputas configura o espaço da inquietação, que mobiliza o homem a romper com a inércia contra a qual se faz preciso lutar, na direção de sucessivos enfrentamentos. Por isso, os episódios mais tensos trazem para o plano simbólico o que seria, de outro modo, pintado com as tintas de um realismo social e político, configurando um projeto diferente do que a obra propõe.

A relação de Guimarães Rosa com o sertão abrange o percurso de Riobaldo entre o amor e a guerra a partir de Diadorim, como expressão de uma duplicidade que funciona como o outro lado da narrativa. A respeito do amor como tema, Benedito Nunes afirma: “Em *Grande sertão: veredas*, em que aparece entrelaçado com o problema da existência do Demônio e da natureza do Mal, atinge extrema complexidade e envolve diversos aspectos que compõem toda uma ideia erótica da vida.” (1976, p. 143). A cisão desses valores implica na afirmação de uma narrativa aberta às indagações do leitor e às interpretações da crítica, nos termos de uma proposta que alia o experimentalismo à concepção telúrica. A percepção acerca de um tempo de transformações concorre para que *Grande sertão: veredas* se constitua em uma obra de ficção que junta as extremidades de um novo, no qual se encontram formas distintas de um conceito de literatura moderna sem que essas duas partes conflitem, tampouco conciliem suas diferenças.

A crise social não seduz Guimarães Rosa, no que se refere à presença humana como retrato de injustiças. Os caminhos do sertão induzem ao entendimento acerca do que cada qual busca assumir ao trilhar múltiplos caminhos. Esses deslocamentos levam à percepção de labirintos interiores que se coadunam jornada pela estrada da vida. As duas faces de uma mesma moeda configuram o mapa do sertão, a partir da imensidão dos significados presentes em *Grande sertão: veredas* como referência de deslocamentos que se justificam no plano narrativo, mas que acabam, do mesmo modo, inserindo-se no plano real. Guimarães Rosa dialoga com a realidade ao imitá-la, quando a ficção se vê violada pela transgressão do que se apresenta nesses espaços. A luta entre os jagunços detecta um conflito interior representado pelo encontro entre Riobaldo e Diadorim. Assim, a conformação do sertão mineiro como território de disputas leva à crença de que a essas questões se agregue um espaço indizível, cujas trilhas se desenham como lacunas impossíveis de serem preenchidas.

VALENTE JÚNIOR, V. Literary representations of displacement: *Macunaíma*, *Vidas secas* and *Grande sertão: veredas*. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 53-66, jan./jun. 2017.

- **ABSTRACT:** This article aims to detect displacement spaces from the attempt of analysis of three of the most significant works of Brazilian narrative of the twentieth century: *Macunaíma*, *Vidas secas* and *Grande sertão: veredas*. The territory detection space to be traversed by the characters of each of these works tend to identify the symptoms of disclosure elements which reflect the importance of successive readings of a country that is revealed from its own people. Each work - from a form and a meaning that are own to them - establishes the need to identify scenarios that are beyond the common census territories visited by fictional perspectives traditionally known. Thus, the works chosen as the scope of this text resize the spatial concept of the earth and the men who

mark its presence upon it, by identifying different forms of exercise movements that can set boundaries, whereas in the same way break with this possibility, in view of the size of a country that mimics the gigantism of its continental extension and the smallness of the relationships that victimize its people.

■ **KEYWORDS:** *Displacement. Diversity. Narrative. Territoriality.*

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J. A. **A biblioteca imaginaria.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BOLLE, W. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica.** São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **História concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos.** São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARPEAUX, O. M. **Reflexo e realidade.** Rio de Janeiro: Fontana, 1976.
- LOPEZ, T. P. A. **Macunaíma: a margem e o texto.** São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.
- _____. **Mariodeandrado.** São Paulo: Hucitec, 1996.
- NUNES, B. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PROENÇA, M. C. **Augusto dos Anjos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Grifo, 1976.
- SANDRONI, C. **Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade.** Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro; São Paulo: Vértice, 1988.
- SPERBER, S. F. **Guimarães Rosa: signo e sentimento.** São Paulo: Ática, 1982.
- SODRÉ, N. W. **O pós-modernismo: José Lins do Rego e Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- SOUZA, E. M. **A pedra mágica do discurso.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SOUZA, G. M. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma.** São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- WARD, T. S. **O discurso oral em Grande sertão: veredas.** São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984.



AVALOVARA DE OSMAN LINS: A TECITURA QUADRIDIMENSIONAL DE UM MUNDO

Fábio de Lima AMANCIO*

- **RESUMO:** Este artigo tem como objetivo interpretar como se estrutura a espacialidade do mundo em *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins. Para tanto, partimos dos conceitos de “mundo” e de “mundanidade” do pensador alemão Martin Heidegger, os quais são aprofundados pela discussão sobre as ideias de “heterotopia” e “similitude” de Foucault, de “mapa” de Deleuze e Guattari e da própria teoria literária de Lins. Sendo assim, interpretamos que a tecitura do mundo ficcional depende da articulação de quadros ou dimensões hermenêuticas: 1) facticidade percorrida pelo escritor; 2) interpretação desta facticidade por parte do escritor; 3) estrutura do texto narrativo, que exige conhecimento sobre a arte narrativa; e 4) interpretação destas três dimensões por parte do leitor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Heidegger. Literatura. Mapa. Mundanidade.

A tecitura de um mundo em *Avalovara*

Buscar aproximar Literatura (Poesia) e Filosofia no estudo de obras literárias é uma tarefa extremamente motivadora e, sobretudo, apaixonante. Isto não quer dizer que seja uma tarefa sem desafios. Como todo estudo interdisciplinar, tal aproximação cria campos de conflitos, atrações e repulsões, aberturas e fechamentos, que o explorador deve considerar em sua viagem. O principal desafio surge quando o crítico percebe a necessidade de reavaliar seus rumos teóricos e suas escolhas conceituais. Isto ocorre quando não é mais possível contornar o árduo questionamento dos próprios pressupostos. Semelhante ao navegante que percebe a ameaça incontornável do recife, o pesquisador se vê diante da insegurança e da ansiedade, das quais resulta destroços e perdas. Contudo, é justamente no mergulho incerto, no aprofundamento arriscado, que o perquiridor chega a um continente, amplo de possibilidades e recomeço.

* UEPB – Universidade Estadual da Paraíba – Departamento de Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em literatura e interculturalidade – Campina Grande – PB – Brasil. 58429-500 – fabioapmcb@yahoo.com.br.

Não havendo como contornar o perigo, resta-nos mergulhar “no espaço ainda obscuro da sala” em *Avalovara*¹ (1973), do autor pernambucano Osman Lins, na qual revela-se a “frente – clara, estreita e sombria” de ☉. Nesta obscuridade, iniciamos nossa jornada. Dentre muitos desafios, esta travessia incerta é a aventura inevitável que se coloca quando se propõe analisar a espacialidade em uma narrativa. Mas, algo resplandece logo de início: empregar os métodos e as considerações epistemologias comuns à Física, à Geometria, à Geografia ou à Cartografia não estrutura as questões significativas para tal jornada.

Buscando diferentes modos de estruturar tais questões, propomos analisar a espacialidade romanesca em *Avalovara* a partir dos conceitos de “mundo” e de “mundanidade” do filósofo alemão Martin Heidegger. Embarcados nesta nau teórica, almejamos chegar a horizontes interpretativos mais amplos acerca das fronteiras entre espaços e tempos na narração ficcional das experiências.

Pressupondo que os conceitos de “espaço” estão submetidos à história, o que une inextricavelmente “nossas concepções de espaço” e as “concepções que temos de nós mesmos” (WERTHEIM, 2001, p. 27), e que os conceitos de tempo estão sob a mesma articulação, perguntando-nos: como analisar a espacialidade e a temporalidade das experiências narradas? Como interpretar a espacialidade de um corpo feito de cidades, de pessoas ou de palavras (como são os corpos das mulheres em *Avalovara*)? Sendo o texto escrito à abertura de um dado modo de espacialidade e de temporalidade, a qual escala de medida está subordinada interpretação hermenêutica desta experiência humana?

Encontramos em Heidegger (2008, p. 174-179) uma possível resposta para a última pergunta: a medida do habitar humano, e do próprio “homem”, é a poesia – medida estranha ao conhecimento científico, pois “não se deixa apropriar em qualquer época”. Neste sentido, cientes da medida estranha da poesia, tentamos, a partir do conceito de “heterotopia” (*hetero*=diverso, diferente; *topos*=lugar; *logos*=linguagem), de Ligia Saramago (2008, p. 21), indicar que o mundo em *Avalovara* não se resume simplesmente à representação de um ‘espaço exterior’, isolado de um “sujeito”, antes “[...] significa a estrutura de um momento constitutivo de ser-no-mundo, que pode transfigurar-se em muitas estruturas de ‘mundo particulares’, determinando o ‘ser-no-mundo’.” (HEIDEGGER, 2005, p. 104-105).

Para Heidegger (2013, p. 48), “mundo” é “o círculo em constata transformação da decisão e do trabalho, do ato e da responsabilidade, mas também da arbitrariedade e do ruído, da decadência e da confusão”. O paradigma do “mundo circundante”

¹ Sobre o título “simétrico” do livro, afirma: “há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos, de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é *Avalokiteçvara*” (LINS, 1979, p.165). Para Hazin (2014, p. 334-335), o corpo de ☉ tem conexão como mantra *Om de Avalokiteçvara*, que indica o sopro criador do mundo. “*Avalovara* é um romance-mundo” (DOLZANE; FERRAZ, 2014, p. 262).

é o mundo do “fazer”, do ir e vir, dos usos, dos utensílios, das preocupações. Nesta *práxis*, o ser-no-mundo de dispersa, se estilhaça em diferentes modos de ser, encontrando não só entes para escrever, para coser, para caminhar, para transportar, mas também para dialogar significações.

Ainda que a narração de uma experiência ou se um determinado utensílio seja inesgotável em suas significações, ela extrai algo do cotidiano, do fazer diário, do ir e do vir, os quais abrem o “para-que...”, o “para quem...” e o “de-que...”, de modo que

[...] antes de tornar-se objeto de uma proposição categórica, a sua significação imediata é a instrumentalidade, o seu uso numa prática determinada. *Práxis* no sentido mais amplo da palavra, a conduta de trato comporta a compreensão prévia do instrumento como instrumento. (NUNES, 1986, p. 169).

Como indicado, o caráter pragmático da analítica heideggeriana destaca-se: a) pelo foco na conduta do trato na perspectiva cotidiana das tarefas, na qual descobrimos os utensílios e encontramos os entes; b) na ação no mundo circundante, na qual se localizam os utensílios; e c) na prioridade do instrumento sobre a coisa natural (NUNES, 2007, p. 66). Todavia, para além desta *praxis*, a compreensão do mundo depende do conjunto de relações de referência que constituem a “significatividade” (NUNES, 2007, p. 60), a qual não é resultado da consciência de um sujeito isolado, nem está objetivamente nas coisas, antes vincula-se ao habitar humano: toda interpretação do mundo romanesco tem como raiz uma prévia compreensão de mundo, chamada “mundanidade”, que é a “estrutura de um momento constitutivo do ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2005, p. 104).

Assim, se “a espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo”, o mundo só pode ser descoberto a partir da linguagem (HEIDEGGER, 2005, p. 162-163). Especializar (ambientar) é abrir aos entes locais habitáveis ou não-habitáveis, conforme uma conjuntura ampla, na qual a objetividade não tem primazia alguma. A significatividade da *praxis* ocorre na linguagem, cuja significatividade ocorre nos encontros com o Outro.

Não encontramos em *Avalovara* um espaço simplesmente dado ou mensurável, antes, um mundo feito de palavras, alegorias, mitos e história. Assim, não é pertinente ler a ficção a partir de “suportes físicos” ou tentar “palpar a matéria descrita” (LINS, 1969, p. 203). Na ficção, percorremos uma circunvisão narrativamente estruturada por um ser-no-mundo (escritor), que simula “a conjunção de fragmentos dispersos” da existência, incompreensíveis em sua totalidade, posto que inesgotáveis (LINS, 1973, p. 27): o romance é um “longo, árduo, paciente esforço” (LINS, 1969, p. 36), “um pássaro feito de chispas, que crescerá rapidamente, com a velocidade da luz” (LINS, 1973, p. 291-292), cuja leitura abre somente um pequeno trecho de sua totalidade.

Não fugindo a esta regra, o trecho que se apresenta e a travessia por ele necessitam ser fundamentadas. Para tanto, tomamos a “hipótese de base” de Paul Ricoeur (1994, p. 85), para quem: “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.” Reinterpretando esta hipótese, propomos para a análise das espacialidade em *Avalovara* que o espaço torna-se mundo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge sua plena significação quando se torna uma possibilidade da mundanidade.

Articulando diversos modos de encontro, percursos e discursos, a decisão de escrever uma obra literária nasce do desejo de inquirir, interpretar e projetar o mundo (LINS, 1976, p. 96). Portanto, está no ato de escrever a oportunidade do escritor “projetar a sua unicidade, a sua originalidade” (LINS, 1969, p. 37) e no ato de ler a oportunidade do leitor projetar a sua unicidade, a sua originalidade.

Estruturalmente, a narrativa osmaniana segue a evolução de uma espiral sobre um quadrado (dividido em vinte e cinco partes), dentro do qual se distribuem as vinte e cinco letras do palíndromo latino “*SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*”, cuja tradução é: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (LINS, 1973, p. 32). Como característica principal, um palíndromo permite a leitura da esquerda para direita ou da direita para a esquerda, posto que a sintaxe, a semântica e a morfologia não se alteram. Inseridas no quadrado, ele pode ser lido também de baixo para cima e de cima para baixo, o que indica um sentido cósmico: no “campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável” (LINS, 1973, p. 34).

A figura 01, presente no próprio romance, oferece a estrutura rigorosa do mundo osmaniano. Na figura 02, destacamos o surgimento das cento e vinte três micronarrativas que compõem os oito temas, correspondentes às oito letras diferentes formadoras do palíndromo (R- ☉ e Abel: encontros, percursos, revelações; S - A Espiral e o Quadrado; O - História de ☉, nascida e nascida; A- Roos e as cidades; T- Cecília entre os Leões; P- O Relógio de Julius Heckethorn; E- ☉ e Abel: ante o Paraíso; e N- ☉ e Abel: o Paraíso).

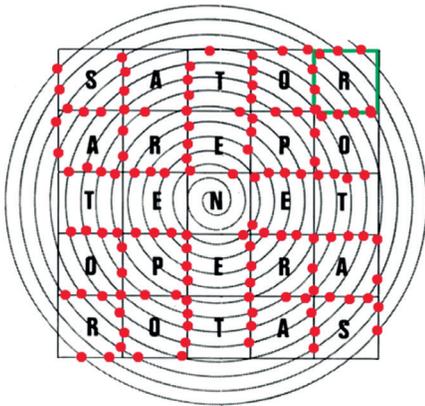


Figura 01

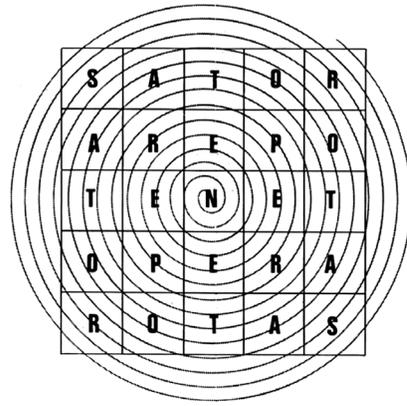


Figura 02

As três mulheres amadas por Abel são compostas por cidades (Anneliese Roos), por corpos (Cecília) e por palavras (☉), o que destaca sua significatividade no mundo romanesco, constituído narrativamente por três regiões habitadas por estas três mulheres. O Jovem escritor Abel, percorrendo as três regiões (Europa, Recife, São Paulo), estrutura um mapa à Deleuze em forma de jardim (ou tapete), cheio de marcos alegóricos, geométricos, espaciais, históricos, cotidianos, sociais e eróticos. Este mapa é dinâmico e reconfigurável, porque é resultado do encontro entre momentos constitutivos de diferentes seres-no-mundo: escritor e leitor.

A sala obscura do início e o jardim (ou tapete) do final unem o princípio e o fim da narrativa, unem as duas pontas da espiral (CARONE, 2004, p. 231), porque significam o lugar do último encontro entre Abel e ☉.

A partir disto, evitando a mera dissecação do espaço ficcional, propomos uma interpretação das relações hermenêuticas que estruturam a espacialidade narrativa como mundo. Aproximando e direcionando cada personagem, tarefa, encontro, percurso, coisa, lugar, ambiente, região e sentido, a interpretação do mundo romanesco atravessa forçosamente quatro dimensões:

- 1) Dimensão fática² na qual existiu o escritor;
- 2) Dimensão compreensiva/interpretativa da facticidade oferecida pelo escritor;
- 3) Dimensão das significações discursivas (dinâmicas) da palavra escrita;
- 4) Dimensão compreensiva/interpretativa da obra aberta pelo leitor (transfigurada e transfiguradora do mundo romanesco).

² A facticidade que nos referimos é o “aí” (cotidiano e prático) heideggeriano, no qual o escritor projeta-se, conforme um passado, cujo resultado cai limitado no presente.

O que propomos é uma análise hermenêutica da espacialidade romanesca, a qual de modo algum se resume a uma análise objetiva do espaço. Como bem indicaram Foucault (2009, p. 412-413) e Gadamer (1997, p. 651), nossa relação com o espaço, mesmo depois de todas as descobertas científicas, ainda é poética: ainda vemos o sol surgir com alegres raios matinais e nos deixar tristemente ao fim da tarde. Nunca houve, de fato, uma total dessacralização do espaço, o qual é um conjunto de relações, isto é, heterotopias: posicionamentos diversos que, ao mesmo tempo, “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designados, refletidos ou pensadas” (FOUCAULT, 2009, p. 414). Nas “heterotopias”, os “posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (2009, p. 415).

Se as significações espaciais de uma obra dependem da tecitura dinâmica das interpretações hermenêuticas, “não podemos ver o mundo de hoje com os olhos dos séculos passados”; e mesmo que apliquemos uma visão naturalista num romance atual, o naturalismo aplicado diferirá do Naturalismo do século XIX, como bem frisou Lins (1979, p. 69-70). Obras e conceitos modificam-se ao longo do tempo: a *Iliada* ouvida pelos gregos de seu tempo é diferente da *Iliada* lida atualmente. A experiência altera-se pela distância no espaço-tempo, pelas “metamorfozes sociais” e pelo acréscimo da crítica ao longo do tempo (LINS, 1969, p. 223).

A partir dos conceitos de “heterotopia” (FOUCAULT, 1999, 2009) e de “similitude” (FOUCAULT, 1988), entendemos que o mundo romanesco é composto por “espacialidades” que, ao mesmo tempo, representam, contestam e invertem os espaços cotidianos, reconfigurando nossos sentidos. Os substantivos, na dinâmica da narrativa literária, não representam simplesmente uma coisa “real”, antes, são “similitudes” destas coisas, que são singularizadas narrativamente por pequenos acréscimos e diferenças.

O texto literário, inesgotável em suas significações, articula uma complexa rede de acontecimentos³, nunca dominada pelo leitor, sequer pelo escritor. Este é um “homem sempre em luta consigo próprio e com um mundo” (LINS, 1969, p. 276) – condição semelhante a do leitor: ainda que estejam ligados ao que os fere e os empolga, nenhuma significação, lido ou escrito, é a transposição direta dos “acontecimentos vividos” (LINS, 1979, p. 200).

³ Para Romano (2012, p. 49-66), o “acontecimento” é como uma pura manifestação, que sobrevém a uma pluralidade aberta de entes, independente do fazer humano, que reconfigura os possíveis do ser, que com ele se relaciona, e o mundo. O acontecimento é tomado de um modo único e incomparável por cada ser, daí seu caráter neutro e insubstituível. Um acontecimento, em seu caráter anárquico, surge justamente como um transtorno de um lado a outro o mundo. Ele só pode ser explicado, ao surgir, a partir do contexto que inaugura.

Para Lins (1979, p. 19), o “silêncio ativo” da escritura⁴ reelabora um novo aspecto da realidade. Reelaboração também indicada por Ricoeur (1990, p. 57), quando afirma que a “ficção” e a “poesia” abrem “novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade cotidiana”. Ocorrendo a reconfiguração das interpretações de mundo, podemos afirmar que não há escritura, leitura ou espacialidade neutra. Cada tecitura literária depende das linhas de força que: afastam ou aproximam; representam, invertem ou contestam; acrescentam novos sentidos aos ambientes; oferecem ou omitem descrições; direcionam percursos, encontros e discursos possíveis e presentes na própria estrutura do texto. Assim, como afirma Gomes (2013, p. 17), a Cidade sonhada por Abel, suas construções, ruas, monumentos, praças e igrejas são depósitos de memória, de acontecimentos e de finitude humana.

No romance, cada coisa advém mediante direcionamentos e aproximações, relacionados a determinada personagem ou labor, e o leitor torna-se coautor destas relações. Temos um indicativo disto, quando, em *Avalovara*, Abel, na cidade de Ubatuba, afirma que o “texto” presente na cena equilibrada no cais em T⁵ não teria o sentido que simula se os amantes (ele e ☺) estivessem ausentes: sem os observadores, a cena ficaria então “incompleta”, “perdida” (LINS, 1973, p. 201). Assim, toda ambientação, em uma narrativa literária, obedece a uma finalidade (LINS, 1979, p. 207); cada coisa tem um “para que...”: se estragada ou feita de material inadequado é para promover dinâmicas específicas; ou se ausente, onde sua presença seria óbvia, é para destacar um determinado complexo ou induzir uma busca.

O escritor ambienta uma interpretação de mundo ao relacionar utensílios, móveis e imóveis (exteriores e interiores), personagens com baixo ou alto grau de personalidade, acontecimentos, encontros, usos, percursos e discursos (insólitos ou próximos ao cotidiano). Entretanto, nenhum destes elementos ficcionalizados está acabado ou pleno, também não há um “mundo em si” paradigma exterior das leituras. O escritor rearticula e amplia seu mundo com a escritura obra, a qual reconfigura o mundo do leitor. Estes se encontram no texto escrito: a aventura durante a qual dialogam.

Mesmo que a obra seja uma visão pessoal e, por vezes, insólita do mundo (SANTOS, 2000, p. 222), há um “foco imantado” orientando o trabalho que possibilita a formação de um polissistema estruturado⁶. Para Lins (1969, p. 66-68),

⁴ O escrever dirige-se à “laboriosa conquista do real” ao “avançar um pouco na obscuridade das coisas” (LINS, 1969, p. 20).

⁵ O cais em T revela, simultaneamente, relações econômicas, modos de usos e encontros, a ligação da cidade com o mar, os movimentos de seus habitantes entre estas duas regiões, a esperança da pesca e da subsistência, as relações humanas, os ânimos, a dureza da construção, a vitória sobre a fúria e profundidade do mar, a coragem, a ventura e a desgraça, a vitória e a ruína.

⁶ O escritor transforma em símbolos os elementos de sua “vida”: familiares; conflitos; ruídos e cheiros do bairro, da cidade onde habita; seu país e suas estações; árvores; estrutura política; tempo;

o simples ato de nomear uma personagem implica “todo um processo de trato com a vida”, coragem e força para “enfrentar o mundo em que esses nomes ressoam com a sua verdade indiscutível”. Cada “palavra arrasta consigo todo o léxico existente ou virtual”, isto é, convocam outras palavras que, por sua vez, chamam outras palavras e outras, até o infinito. Dizer “serra” evoca: “a palavra estridor e todos os seus derivados, e as palavras serra, aço, dentes, brilho, azul, madeira, operário, mão, serragem” (LINS, 1973, p. 332-333). Neste sentido, cada palavra, cada sinal gráfico, cada silêncio ou vazio é significativo para a narratividade.

Em *Avalovara*, o mundo se estrutura pela relação entre as três regiões das três mulheres. Na região de Roos (Europa) predominam os percursos desconectados e as construções vazias. Há falta de intimidade entre os jovens devido ao uso instrumental da língua francesa. Esta região é marcada pela impossibilidade de relacionamentos, pela desconexão dos espaços (cidades), pela incapacidade comunicativa. Na região (Nordeste, Recife, Olinda) de Cecília predominam os encontros com as pessoas, marcados pelas profissões. Esta região é aquática, há o mar e muita chuva – tudo isto está presente no corpo povoado da jovem andrógina. É uma região familiar, por isso, organiza-se como similitude dos azulejos coloniais das igrejas de Olinda: espaços enquadrados, todavia, imóveis e em silêncio. Na região de ☺ (São Paulo) predominam a perturbação sonora⁷ (máquinas; transportes; obras; multidões) e os discursos. As palavras (re)velam o mundo, e a narrativa é sua máquina primordial deste processo. Nesta região, Abel começa a entender a máquina narrativa através do corpo de ☺, começa a perceber os nós e fios que ligam as coisas e os seres no mundo. Sob o amor desta mulher feita de palavras, cercada de máquinas modernas e pela ditadura, surge a narrativa dos acotecimentos.

No tema E – “☺ e Abel: ante o Paraído”, a casa dos Barros Hayano, onde moram ☺ e o esposo, é ambientada por fotografias da família, janelas e portas bem decoradas, ornamentos e móveis antigos e valiosos, tapetes⁸, cortinas, pratarias, o que impoe uma atmosfera de “aceitação e contiuidade” de uma tradição. A presença de ☺, nesta casa, “desarticula os limites físicos da peça, torna os móveis ocos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas, apaga o que resta das imagens nas molduras” (LINS, 1973, p. 337), ou seja, desonconfigura cada rede fechada de sentido, reconfigurando o ambiente em uma novo rizoma de sentido.

eventos (LINS, 1969, p. 64).

⁷ Lins (1979, p. 85) se refere aos barulhos urbanos, suas máquinas, seus inadequados horários, seus inescrupulosos desserviços, como perturbadores do silêncio e do descanso do cidadão.

⁸ O tapete, ainda sem vida, exhibe árvores com raízes fixas ou aéreas, um casal afastado, animais diversos, coelhos. Abel, sem alterar “a unidade do quadro, o espaço, terreno e aéreo, inventa “peixes ausentes” num lago invisível (LINS, 1973, p. 357).

Para Abel, o encontro⁹ com ∞ é uma conjugação de “tudo” o que, em suas existências, disseram, fizeram, erraram, acertaram e encontraram. Este encontro ocorre no centro de um “complexo arcabouço”, o corpo de ∞: ela é o centro de tudo, seus mamilos, frutos gêmeos, formam um fractal que “[...] encerra na sua polpa o mundo, e, no mundo, outra árvore com novos frutos gêmeos, fruíveis mas inseparáveis da árvore e nos quais o mundo mais uma vez -, e sempre - se repete.” (LINS, 1973, p. 349-350). ∞, símbolo da convergência, é a alegoria da narrativa, da língua e da palavra que atraem o jovem escritor. Abel observa o sexo da amada e nele vê o “acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro”, através do qual avança nas “noções de abertura, de ingresso e de conhecimento” (LINS, 1973, p. 399). Ele percebe que o mergulho em direção à Cidade, em direção ao N, significa “revelações” no discurso.

Abel, ao fim da narrativa, atingido pelos tiros de Olavo Hayana, incorpora em si o ser de ∞ e torna-se misterioso e duplo, parte “fêmea” parte “macho”. Abel afirma: “pousamos no tapete, eu por trás de mim e de costas para mim, o duplo ser, círculo fechado, boca e boca, bifronte, quatro pernas, quatro mãos diligentes e permutáveis” (LINS, 1973, p. 393). Esta descrição remete ao Andrógino platônico, portanto, ao corpo múltiplo de Cecília, o que indica a presença de Roos e Cecília no corpo narrativo de ∞.

Retornando a questão da espacialidade, temos uma simbologia fundamental para a interpretação do mundo em *Avalovara* no penúltimo tema: os mapas medievais em T (Trocóides), os quais surgem relacionados à multiplicidade andrógina. Segundo Abel:

Fim e início. ∞ e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em T. Onde? Surgem, ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocóides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, com os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? (LINS, 1973, p. 314).

As rotas nesses mapas advêm de um modo de habitar humano. Ainda que inexatas, possibilitaram aos viajantes chegar ao lugar imaginado. Assim, suas escalas estranhas e simbólicas não oferecem menos certeza de chegada do que os mapas modernos. No mapa no mundo em *Avalovara* há uma ordem misteriosa que aproxima e direciona tudo para o centro: do mundo, do palíndromo, do quadrado, da espiral, da sala, do tapete, do jardim, de ∞, etc..

⁹ Este amor oferece a Abel revelações: “Afluentes e afluentes, muitos desde sempre e para todo o sempre insuspeitados, formam o nosso encontro.” (LINS, 1973, p. 377).

O corpo de ☉ é o mapa para a Cidade procurada, mas, esta Cidade está ainda vazia, silenciosa e “arrancada do mundo”, podendo ser um “território cercado de desmoraamentos” ou uma ilha cercada por um mar. Sem nome, a Cidade “[...] existe sobre os ossos de doze outras cidades varridas pelo tempo ou por outros flagelos [...] O nome ou metáfora de nome, como a Cidade, deve repousar sobre doze cidades soterradas.” (LINS, 1973, p. 404). Sabemos que todo aglomerado urbano significa a materialização, ou estruturação, de três elementos: percursos (a cidade nasce no encontro de caminhos); encontros (nasce dos percursos e destinos comuns de viajantes) e; discursos (nasce do confronto entre línguas e discursos).

A Cidade, procurada por Abel, não é uma cidade “real”, nem é Jerusalém que está no centro dos mapas em T. Em uma interpretação possível, a heterotopia desta Cidade poderia ser Babel (porta de Deus): primeiro por que há referência a esta cidade no tema sobre Cecília, quando Abel fala sobre a Torre de Babel e a “Confusão das Línguas” (LINS, 1973, p. 237); segundo, por que se relaciona com o nome do protagonista: Abel. Neste caso, a Torre simbolizaria a limitação da condição humana que reage contra a tirania divina. Flagrados e punidos com a diferenciação das línguas, os homens não conseguem mais se comunicar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 888-889). A torre (“T + orre” – que ao contrário é “erro”) representa o desejo humano de vencer a finitude, cujo resultado inesperado é a maximização de sua finitude pelo início da historicidade da língua. Percebemos outra indicação de Babel na máquina/torre de vozes e encontros insólitos, o Martinelli. Este edifício surge no apogeu econômico da cidade de São Paulo, simbolizando a confiança de seu idealizador diante do mundo. Porém, devido à própria dinâmica econômica, entra em decadência anos depois de sua inauguração e passa a ser um ambiente marginalizado e degradado.

A dinâmica entre o desejo de superação e a punição por tal desejo, está presente também no mito do Andrógino. Segundo Platão (1991), estes seres, pretendendo suplantar os deuses, elaboram um plano para subir à morada divina, porém, descobertos, são punidos com a divisão de seus corpos. Viverão, a partir de então, encontros incompletos e uma eterna busca pelo outro.

Avalovara, estruturado para superar a finitude e exaltar a arte narrativa, acaba atingido – como Babel, o Martinelli e os Andróginos – pela própria dinâmica da linguagem, da escrita e da leitura: sua palavra se multiplica e seus corpos se dividem em mil chispas. Em Roos há corpos e discursos distanciados, em Cecília os corpos se encontram, em ☉ juntam-se corpos e discursos. Mas, em cada região, há forças opressoras que separam Abel e suas amantes, impelindo-o a novas buscas.

Abel, ferido e percebendo o fim, vê uma “Ave de grande porte [...] Novas manchas [...] muitas se impõem mesmo assim como um todo”, vê, “nesses objetos distantes [...] um ser único, ainda fragmentário, esquadra de outros mundos, [...] letras de um nome” (LINS, 1973, p. 398): é o “Avalovara” que vem cumprir sua função: estruturar narrativamente sua existência. Em um instante, a “travessia” se

finda, e as palavras invadem o corpo de Abel como se fossem a “lâmina veloz do relâmpago” (LINS, 1973, p. 403).

O corpo de ☽, definido como o “espelho do mundo foz das coisas arcano do nomeável”, “guarda em si o que nomeia o mundo, o surgir o evolver o acabar”. Em sua carne “jazem as palavras” – “(jazem? ou formam-se? ou abrigam-se?)”. Seu corpo “imita o aprazível copioso luxuriante mundo do jardim”¹⁰ (LINS, 1973, p. 407). O último encontro, ocorrendo sobre o tapete, representa, contesta e inverte cada lugar ambientado no romance. “Dentre as ramagens do tapete”, Abel fala “com três bocas” e três vozes, que se dirigem a Anneliese Roos, Cecília¹¹ e ☽, todas o ouvem, simultaneamente (LINS, 1973, p. 373). Neste tapete Abel completará sua busca.

Percorrido o mundo em *Avalovara*, a partir do conceito de “mundanidade” de Heidegger, podemos indicar que o tapete e o jardim constituem o mapa, dentre os muitos possíveis, deste mundo. Este é, então, resultado da inter-relação entre os percursos em Roos, os encontros em Cecília e as revelações discursivas em ☽. Estas três regiões funcionam como alegorias dos constituintes da estrutura narrativa. Por meio delas (re)vela-se a circunvisão que mantém em órbita, direcionados e aproximados, coisas e seres. Suas heterotopias, interligadas e cada vez mais complexas, formam um fractal, como janelas que dão para outras janelas e para outras janelas, até o infinito.

Baseados nisto, propomos um “mapa” do mundo de Abel, estruturado a partir da tecitura das quatro dimensões hermenêuticas¹² indicadas anteriormente, tecitura que dinamiza imponderavelmente a interpretação da ambientação romanesca. A configuração deste mapa remete aos mapas medievais em T, tendo como centro: a Cidade procurada; o local do último encontro (a sala); o tapete; o jardim; o paraíso; a árvore no centro, a cicatriz do tiro no corpo de ☽, seu sexo, o ponto no círculo, a letra N, etc.. São pontos que estão concomitantemente no centro do quadrado, da espiral e do palíndromo. O T do mapa é o T do Cais em Ubatuba. Este divide o mundo em três regiões, articuladas por meio de fios e nós.

¹⁰ Considerando que a “heterotopia” é uma contraposição com o real, que está simultaneamente representado, contestado e invertido, um “jardim” é uma heterotopia que organiza uma perfeição inexistente no “real”, “é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”. O “tapete” é um jardim transportável (FOUCAULT, 2009, p. 418).

¹¹ A corporeidade andrógina de Cecília é reencontrada no centro da espiral e na letra N: “Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera [...] eu sob e sobre, dois e um, sou e somos” (LINS, 1973, p. 394).

¹² Santos (2000, p. 225), analisando *A rainha dos cárceres da Grécia*, destaca a articulação entre três camadas narrativas da obra: real-real; real-imaginária; imaginária-imaginária. Tal articulação é mencionada por Lins em entrevista, publicada em 1979, em *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros.

O mapa derivado da interpretação dos percursos, encontros e revelações discursivas, estruturantes do mundo em *Avalovara*, dá origem a um “mapa” rizomático, que:

[...] é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Como resultado, o mapa do mundo romanesco não desvenda uma “verdade” sobre a obra ou um mundo objetividade narrado, mas (re)vela o modo de ser-no-mundo daquele que o interpreta. Sendo assim, os espaços tornam-se “mundo” na medida em que são articulados de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma possibilidade da mundanidade, a qual é tecida a partir de quatro dimensões, imponderáveis em sua totalidade: 1) facticidade percorrida pelo escritor; 2) interpretação desta facticidade por parte do escritor; 3) estrutura do texto narrativo, que exige conhecimento sobre a arte narrativa; e 4) interpretação destas três dimensões por parte do leitor.

Em síntese, *Avalovara*, unindo as duas pontas da espiral, faz com que se toquem duas palavras: “espaço” (que abre a narrativa); e “jardim” (que a finaliza). O “espaço” seria a junção de fragmentos dispersos e “jardim” a estruturação destes fragmentos em um mundo. Assim, ao mapear tão só uma pequena margem das infinitas possíveis no romance, percebemos que o pássaro “Avalovara” (re) vela que vencer o perigo dos arrecifes [dos percursos] resulta em seguir rumo à insegurança da floresta densa [dos encontros], a qual impõe outros e outros perigos [discursos], até o infinito. Por se tratar de um vasto território, cada retorno [ou releitura] reconfigura de canto a canto o mundo do texto (DIAS, 2009, p. 353). Cada leitura é um novo “acontecimento” que dá vida nova ao casal de amantes, que continua a passear “entre os animais e plantas do Jardim” (LINS, 1973, p. 413).

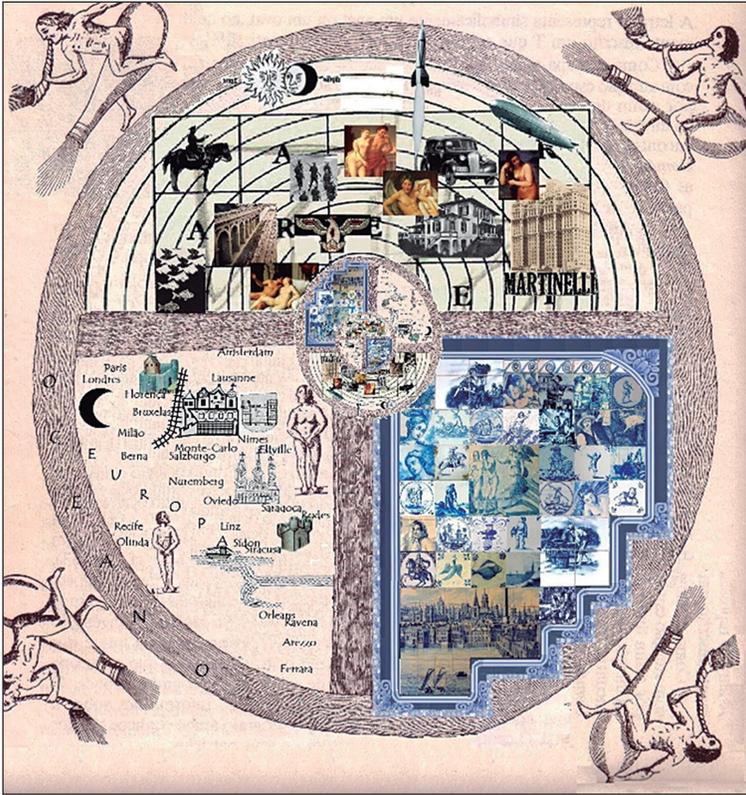
Esta singela travessia interpretativa, ante a profundidade inesgotável da obra literária e dos estudos interdisciplinares entre Literatura e Filosofia, discute o “mundo romanesco” a partir do pensamento de Heidegger e de outros pensadores, indicando a relevância da facticidade dos percursos, da alteridade dos encontros, da discursividade da linguagem¹³ para a compreensão de mundo narrado. Estes são os paradigmas incontornáveis da arte literária.

¹³ “*Lógos* significa sempre reunião das diferenças. Em *Avalovara*, ele é a costura invisível do texto, a unidade da diversidade em devir, o fluxo onde as coisas estão em travessia recíproca, no “entre” metafísico de ser e não ser” (DOLZANE; FERRAZ, 2014, p. 263).

Na região de Roos destacam-se as cidades europeias como partes separadas de um mundo em fragmentos – há construções medievais e Abel está distante de sua amada; nesta região, vazia de pessoas, a linguagem é tomada como instrumento. A região de Cecília é uma região estruturada espacialmente. Para tanto, os azulejos de Olinda servem como metáfora, nos quais surgem inúmeras pessoas, afazeres e coisas; a cidade de Olinda e Recife mantém uma relação direta com as águas; é uma região estruturada, habitada, porém em silêncio; Abel vive o amor com Cecília, a qual revela os conflitos humanos. O mundo de Abel se completa com \ominus , símbolo das narrativas (HAZIN, 2014, p. 331), as quais “simulam a conjunção de fragmentos dispersos” (LINS, 1973, p. 27). Esta mulher, silêncio que chama palavras, é síntese das outras mulheres. Com ela, advém a possibilidade de estruturar narrativamente a existência, como uma viagem “íntegra: partida, percurso e chegada”. Na região de \ominus , destacam-se o Martinelli, as invensões modernas, tranportes, a dinâmica urbana; as palavras ocupam corpos e coisas, de modo que são aquilo que Abel encontra e percorre; Abel vive este amor, apesar das violências opositoras. \ominus oferece ao jovem escritor os meios para estruturar suas experiências em um completo de sentidos, o qual resulta em uma compreensão de mundo. Esta região tem como estrutura profunda o quadrado, a espiral e o palíndromo, o que indica sua dependência da espacialidade, da temporalidade e da discursividade para se manter em órbita.

O mapa, como um todo, semelha a um fractal: no centro do grande mapa há uma reprodução em menor escala do mapa inicial, no centro do mapa menor há outra reprodução ainda menor do mesmo mapa, de modo que isso se repete até o infinito. Cada mapa, ao se repetir, efetua um giro em graus variados, indicando que cada mulher, cada região, ainda que independentes umas das outras, detém algo das outras: as significações que Abel narra de cada mulher são compostas pelas significações das outras, o que mantém sempre próximo cidades, corpos e palavras. Tal estrutura dinamiza o mapa em dada temporalidade.

Longe de querer atingir alguma verdade sobre uma obra tão complexa e profunda como é *Avalovara*, pretende-se antes indicar que qualquer interpretação de seu mundo ocorre mediante o encontro de muitas dimensões hermenêuticas, as quais oferecem aberturas cada vez mais complexas, posto que obrigam dialogismos, polifonas, intertextualidades, identidades, contestações, interculturalidades, etc. Dito isto, eis a interpretação (mapa) do mundo de Abel, articulado mediante as quatro dimensões citadas:



Fonte: Figura concebida pelo pesquisador, a partir da interpretação da obra e de suas regiões.

AMANCIO, F. L. Osman Lins' *Avalovara*: a world's quadridimensional structure. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 67-82, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to interpret how world spaces are designed in Avalovara (1973), a book by Osman Lins, a writer from Pernambuco (Brazil). In order to do so, we consider concepts such as "world" and "worldliness", by German philosopher Martin Heidegger, which are deeply developed by Foucault's discussion about "heterotopia" and "similitude". Deleuze's and Guatari's "map" concept will be also studied, and also Lins' literary theory itself. Thus, we interpret that the fictional world structure depends on articulating hermeneutic frames or dimensions: 1) factuality performed by the writer; 2) how the writer understands such factuality; 3) narrative text structure, which demands knowledge of narrative art; and 4) the interpretation of those three dimensions' by the reader.*

■ **KEYWORDS:** *Heidegger. Literature. Map. Worldliness.*

REFERÊNCIAS

CARONE, M. *Avalovara*: precisão e fantasia. In: ALMEIDA, H. (Org.). **Osman Lins**: o sopro da argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 225-231.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIAS, M. H. M. A “missa do galo” na matriz e nas filiais. **Itinerários**, Araraquara, n. 29, p. 353-370, 2009.

DOLZANE, H. F.; FERRAZ, A. M. *Avalovara*: Tempo, Ser e Linguagem em “O Relógio de Julius Heckethorn”. **Eutomia**, Recife, n. 13, p. 261-282, 2014.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção tópicos).

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Trad. Inês A. Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GADAMER, H-G. **Verdade e método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOMES, L. S. “*Avalovara*: um romance de formação”. In: HAZIN, E. (Org.). **O nó dos laços**: ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2013. p. 11- 39.

HAZIN, E. A ideia insistentemente repetida no velho manuscrito: o colecionamento em Osman Lins. **Eutomia**, Recife, n. 13, p. 326-345, 2014.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. 5. ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia de Sá Cavalcante Sachuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universidade São Francisco, 2008.

_____. **Ser e tempo**: parte I. 15. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Shuback. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **Explicações sobre a poesia de Hölderlin**. Trad. Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Ed. Universitária de Brasília, 2013.

LINS, O. *Avalovara*: romance. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. **Evangelho na taba**: novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

- _____. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- NUNES, B. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- PLATÃO. **Diálogos**. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1994.
- ROMANO, C. **El acontecimiento y el mundo**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.
- SANTOS, W. A. O jogo da rainha. **Itinerários** - Revista de Literatura, Araraquara, n. 15/16, p. 221-232, 2000.
- SARAMAGO, L. **A “topologia do ser”**: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Ed. POUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2008.
- WERTHEIM, M. **Uma história do espaço de Dante à internet**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.



IDENTIDADES DE AREIA, DESLOCAMENTOS ÁRIDOS: O ROMANCE DE JOCA REINERS TERRON NA PERSPECTIVA DAS PERFORMANCES DE GÊNEROS SEXUAIS¹

Jacob dos Santos BIZIAK*

- **RESUMO:** A ficção romanesca *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron, traz como um dos elementos temáticos centrais a experiência transexual de uma das protagonistas. Tal representação, discursivamente elaborada, alia-se a um constante deslocamento das personagens, do espaço e do tempo, que pode ser muito mais interessante à medida que nos permite pensar o romance em consonância com as performances identitárias de gêneros sexuais. Nesse sentido, pensando em uma articulação teórica entre autores centrais como Bakhtin, Judith Butler e Derrida, entendemos que o funcionamento do discurso diegético pode nutrir a perspectiva de leitura dos gêneros sexuais enquanto gênero discursivos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Deslocamentos. Discurso. Ficção romanesca. Gêneros sexuais. Joca Reiners Terron.

Cronotopo, ficção e performance de gêneros sexuais.

É como diz aquele filósofo: só uma flor que cai é uma flor total. Somos tentados a dizer o mesmo da civilização. O Cairo é somente um amontoado de ruínas de algo que se passou há muito tempo. Algumas pessoas também

* IFPR – Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas – Colegiado de Letras – Palmas – PR – Brasil. 85555-000 – jacob.biziak@ifpr.edu.br.

¹ Artigo desenvolvido dentro do âmbito de pesquisa de pós doutorado pela USP de Ribeirão Preto (sob supervisão da Professora Livre Docente Lucília Abrahão e Souza); pesquisador membro do E-L@DIS: Laboratório Discursivo (FFCLRP/USP), em que coordena o grupo de estudos “Gêneros sexuais e discurso”; coordenador e pesquisador do G.E.Di (Grupo de Estudos do Discurso, do IFPR, campus Palmas).

*são meras ruínas do que viveram. E ficam aí,
à espera de uma doença ou de um homicídio
que as conduza ainda mais para baixo, direto
à cova [...].*

Joca Reiners Terron (2010, p. 199).

A epígrafe escolhida para abrir este primeiro tópico de trabalho traz alguns pontos centrais para começarmos a trilhar nossa discussão: a passagem do tempo e sua ação sobre a subjetividade, no sentido de como a dor, o sentimento de “ruínas”, constitui a experiência identitária dos sujeitos, a ponto de eles se reconhecerem nela, uma vez que “[...] só uma flor que cai é uma flor total.” (TERRON, 2010, p. 199). Da mesma maneira, o Cairo, um dos espaços centrais do romance utilizado por nós para reflexão, acaba sendo identificado em função do passado, do já-dito, da memória, de forma que suas ruínas são parte importante de sua constituição de sentido. Ou seja, é quase impossível a contemplação da capital do Egito sem ter em mente a sua memória discursiva, composta por pirâmides, monumentos milenares, narrativas de imperadores famosos etc. Em reflexões como essa, o discurso diegético abre-se à temática da vida como deslocamento, como transformação que nos identifica, a ponto de, em mais de um momento, desejar-se a mudança, seja ela positiva ou negativa, sem que isso, no entanto, signifique abandonar a cadeia de significantes do passado, a qual atua sempre pela retroação temporal.

No entanto, a problemática da mudança, do deslocamento, da transição, com todos os seus impactos na construção da subjetividade, não se limita ao plano temático, alcançando, também, o funcionamento do gênero discursivo no qual a ficção romanesca opera. A leitura com² Bakhtin, em obras como *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1988), permite que possamos entender melhor como o pensador russo localiza as suas preocupações com o romance. Bakhtin, em seu pensamento filosófico sobre a linguagem (1999 e 2000), elabora uma perspectiva em que aquela deve ser tratada, prioritariamente, como atividade humana. Isso significa que devemos direcionar um olhar para o sujeito que enuncia enquanto situado: ou seja, a enunciação não pode ser considerada fora da sua realidade histórica, social, cultural e ideológica, até porque os enunciados são elaborados sempre em processo de interação. Isso significa que o enunciador, o narrador ou o interlocutor³ atualizam seus discursos a partir de um certo excedente

² Aqui, o uso da preposição “com” (ler com) vai ao encontro do proposto por Evando Nascimento (2015, p. 28) a partir do contato com a escritura de Derrida: uma expressão do “[...] embate entre leitura e escrita [...] uma leitura *a partir* das zonas em geral menos privilegiadas do texto, de suas *margens*: das notas, dos títulos, das epígrafes, das referências intra-, inter- e extratextuais.”

³ Não nos esqueçamos de que enunciador, narrador e interlocutor são instâncias diferentes dentro da arquitetônica que permite vida à ficção romanesca, já que são responsáveis por trazer as diferentes

de visão sobre si, sobre o que buscam representar e sobre para quem direcionam seus dizeres. Ou seja, há uma certa “ilusão” de acabamento sobre quem diz, o que se diz e para quem se diz, o qual permite que haja comunicação dentro de um processo interativo e situado, em que os enunciados ganham forma graças aos mais diversos gêneros discursivos disponíveis ao grupo social com o qual se busca representação de uma realidade.

Por ser sempre uma atualização situada do discurso, a enunciação não pode ser considerada fora das relações de tempo e de espaço, que Bakhtin (1988) nomeia como cronotopo. Todo enunciado comporta uma parcela de repetição e de algo único. A repetição deve-se à retomada do interdiscurso, da memória discursiva, que serve de uma espécie de depositário sobre os mais diversos temas e assuntos que vão sendo retomados pelas atividades de enunciação. No entanto, estas, justamente porque são fruto de um processo possível porque localizado dentro de um tempo e espaço específicos, trazem algo do irrepetível. Ou seja, ainda que um autor tentasse reproduzir, com o máximo de exatidão, a estratégia de escrita, por exemplo, de um outro, não se trataria mais do mesmo enunciado, já que encontram-se situados em condições de produção diferentes; logo, isso demanda práticas de leitura que não sejam iguais, caso contrário, poderia significar problemas na recepção dos mais diversos sentidos produzidos pelos enunciados. Por extensão, acrescentamos, ainda, que esse método de trabalho com as textualidades não deve dirigir um olhar de busca de uma essência que habitaria os discursos, mas, ao contrário, de reconhecimento da mobilidade da significação, do quanto ela pode se transformar, se movimentar, em função de diversos aspectos, como as referências que se percebem no texto como exercício de citação contínua, o diálogo da obra com outros discursos, etc.

Dessa maneira, a ficção romanesca apresenta-se a Bakhtin como interessante gênero discursivo, por meio do qual o funcionamento social ganharia possibilidades muito proficuas de representação. Diferentemente de outros gêneros, o romanesco permite que o prosaico ganhe corpo por meio da reunião das múltiplas vozes sociais que podem dialogar dentro da diegese. Além disso, os movimentos de transformações sociais também compõem o romance, já que estão mimetizados enquanto funcionamento discursivo do mesmo. As retomadas temporais, os deslocamentos no espaço, a representação de personagens das mais diversas épocas, operam dentro de uma enunciação que é situada e que, quando entendida dessa maneira, permite que possamos ler as movimentações sociais não só no plano temático das obras, mas como condição de estas estarem construídas discursivamente. Ou seja, a transformação é algo que marca a especificidade da ficção romanesca como gênero discursivo, incorporando rupturas e alianças entre os mais diversos discursos e vozes sociais que circulam em uma mesma enunciação, que é sempre heterogeneamente constituída, como bem nos lembra Authier-Revuz (1990).

vozes sociais que habitam os discursos.

No caso do romance de Joca Reiners Terron (2010), a narradora desloca-se entre momentos históricos diferentes na busca de uma retomada da memória que é, na verdade, uma tentativa de construção de identidade. Essa representação de deslocamentos entre tempos diferentes (entre Ditadura Militar e algo mais próximo da atualidade), espaços diferentes (entre Brasil e Egito) e entre palcos diferentes funciona abarcada por uma enunciação que se localiza dentro de um estilo específico de lidar com a alteridade, algo típico do romance contemporâneo, outrora apontado por Rosenfeld (2009) e Linda Hutcheon (1991), tais como: uma relação problematizadora com a história; a alternância de pontos de vista sobre os fatos narrados; a ausência de estabilidade sobre a ideia de verdade; a revisão axiológica da tradição e assim por diante. Portanto, o cronotopo opera discursivamente no processo de constituição da unicidade dos enunciados e, portanto, na relação da enunciação com a alteridade que busca representar: os diversos deslocamentos que encontramos ao longo de *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), enfim, devem ser lidos além do plano temático, como elemento que torna possível a atualização dos discursos.

A plasticidade do gênero romanesco deve-se, principalmente, ao tratamento que é capaz de oferecer à presença dos mais diversos posicionamentos e vozes sociais por meio das relações destes com o narrador e o enunciador. Por isso, e pensando em uma outra característica do romance contemporâneo, a de reavaliar a presença de diversas vozes subalternizadas na sociedade, entendemos que o processo de constituição das mais diferentes identidades problematiza-se. Ou seja, apoiando-nos em Hall (2011), não podemos mais falar em um sujeito solar, centrado, mas deslocado, à deriva de si, próximo do que Bauman (1998) chamará de identidade arrivista, típica da propalada modernidade líquida. O sujeito, em sua forma unificada e racional, que proporcionou moldura à ideia de modernidade, já não mais opera de maneira fixa, unitária, mas colonizado por diversas formas de alteridade, entre elas uma das mais aterrorizantes e que proporcionam a experiência do horror: a descoberta de como o estranho nos habita, do quanto somos feitos de desconhecido, de abjeto, conforme propõe Freud em seu ensaio sobre o *Unheimlich* (2010).

Com isso, não é só o sujeito que se desloca, mas a linguagem, já que aquele só opera por atualização e produção discursiva e enunciativa desta. Dessa maneira, os significantes também deslizam, perdendo-se o conforto da estabilidade de sentidos, a qual, na verdade, só pode responder a um desejo de quem fala ou estuda a língua (Milner, 2012). Ou seja, a significação deve ser entendida como prática ininterrupta, aberta, sempre por vir. Evando Nascimento (2015) lembra-nos que Derrida propunha um trabalho de leitura da literatura – expandindo, inclusive, o que se entende por esta – como uma nova experiência em que o texto se oferece aos pedaços, como suplemento, desmobilizando certa genealogia que lhe sustentaria. Portanto, ler é o contato com o impossível, uma vez que o sentido está sempre

além do imediato, inclusive de uma essência, operando pela heterogeneidade e pela citacionalidade.

Portanto, podemos pensar que os deslocamentos inerentes às narrativas – funcionando temática e discursivamente – impõem uma nova ética da leitura, em que responder à questão “o que é?” torna-se muito mais problemático. Judith Butler, em *Relatar a si mesmo* (2015), declara que a violência ética seria a necessidade de alguém (ou algo) de afirmar uma identidade, quando, na verdade, o sentido se marca pela liberdade de deslocamento. Analogamente, os gêneros sexuais – como a mesma autora afirma em *Problemas de gênero* (2010) – só podem ser percebidos como efeitos, não como categorias “a priori”, além de que, se interpretados dentro de uma matriz normalizadora, podem levar a um problema de integridade ontológica do sujeito e da hipótese naturalista das identidades. Portanto, o gênero é indissociável das práticas discursivas, logo da política e da cultura. Sendo assim, se o romance funciona à medida que traz as mais diferentes vozes e posições sociais em diálogo e transformação, é análogo à operação de significação dos gêneros sexuais: ou seja, não há universalidade, mas sempre uma incompletude, que, por seu turno, pode ser coercitiva ou liberativa. O gênero é suplência do sujeito, deslocamento, em que ser “Um” é truque performativo. Da mesma maneira, fechar a rede de significação da obra é um espaço de pensamento não marcado pela diferença, mas pela ilusão de posse, que, na verdade, é uma instrumentalização do poder que opera sobre os corpos, as vidas e os sentidos, o que Foucault nomeou biopolítica (2012).

Logo, a ideia de deslocamento é fulcral ao entendimento da operação de construção discursiva da ficção romanesca porque vai além do elemento estético, mas abre perspectivas hermenêuticas sobre os significados éticos e políticos de uma estética na qual a representação da transformação da vida social é palavra de ordem.

Identidades de areia: encontro com o árido estranho

A palavra alemã unheimlich é evidentemente o oposto de heimlich, heimisch, vertraut [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas

coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar; a fim de torná-lo inquietante.

Sigmund Freud (2010, p. 249).

A epígrafe deste segundo momento de nosso trabalho faz parte das reflexões empreendidas por Freud (2010) para tentar “traduzir” o conceito de *Unheimlich*, palavra cuja versão para o português é altamente problemática e revela muito sobre o próprio deslocamento de sentidos de que o termo busca dar conta: sinistro, inquietante, estranho, familiar, são algumas das possibilidades já levantadas em nosso idioma. Esse esforço de tradução, na verdade, deve ser expandido, uma vez que se refere à maneira como toda literatura, escritura, deve ser lida, bem como das práticas de constituição de identidades dos sujeitos. Sendo estas possíveis pelo funcionamento discursivo, operam na precariedade e não na estabilidade, possuindo estrutura de ficção; ou seja, enquanto processo incessante de representação da realidade que acaba diferindo dentro do próprio entendimento do que é “verdade”, “real”. Esses termos, então, passam a ser usados entre aspas, sob rasura, tendo seus sentidos sempre relidos, desconstruindo e fazendo deslizar o que se acreditava saber sobre os mesmos. Portanto, o sujeito, em seus processos enunciativos de “falar de si”, age dentro de uma rede de citações que não possui fim e que está sempre “por vir”, o que significa é que o processo de tradução de “si” se transforma continuamente em função dos diálogos que vai sendo capaz de travar – em alianças ou disputas – com outros e novos-velhos discursos.

Pensando nisso, o “relatar a si mesmo” torna-se problemático porque não age sobre matrizes fixas de significação, a não ser quando se intenta construir uma relação de poder em que a dominação e a normalização são palavras-chave. A narração de identidades, então, revela-se um jogo aberto ao horror, já que tudo é instável, tudo parece feito de areia, movediço, assim como os olhos do personagem de Hoffman, “o homem de areia”, o qual é utilizado como impulsionador de parte das ideias freudianas sobre o encontro aterrador que é aquele que fazemos conosco mesmo por meio da linguagem. Nesse (des)encontro, deparamo-nos com o que de mais inesperado possa existir em função do *a priori* que julgávamos haver sobre a experiência humana: o reprimido, o esquecido, o elaborado, o repetido, o sintomático, tudo se revela prenhe de sentidos sobre o que é “pensar em si”.

A narradora de *Do fundo do poço se vê a lua* (2010) é extremamente profícua para pensarmos a construção ficcional das identidades. Sendo assim, ampliando a leitura inicial desta ficção romanesca, temos uma representação discursiva do processo de construção de uma narrativa do eu que, na verdade, pode ser lido como o mecanismo de elaboração de toda sombra identitária que julgamos

vislumbrar. Para falar de si, a narradora depara-se com o esquecido, mas retomado de maneira nova, mostrando o que não se lembrava existir, em que a fragilidade da vida ganha força pela capacidade de se transformar. E, no caso do romance em questão, essa retomada contínua da memória, que opera no tempo, é mimetizada, pelos deslocamentos cronotópicos entre Brasil ditatorial e Egito da atualidade: de um lado, um Brasil marcado por diversos discursos históricos que ainda estão sendo descobertos e interpretados (alguns talvez sejam perdidos para sempre); de outro, um Egito “contemporâneo às avessas”, porque, apesar de algumas marcas de modernidade (trânsito, tecnologias, etc.), as descrições apresentam um espaço que ainda sofre o peso “leve” das areias do deserto, de um passado imperial que parece muito mais presente que o próprio presente cronológico. Vejamos o primeiro contato da protagonista com o Egito, percebendo o choque entre o esperado e o vivido:

Não seria nada mau igualmente dar logo de cara com um Marco Antônio perdido no tempo e no espaço e que me esperasse havia não sei quantos séculos e tão cheio de amor nem que fosse pra vender, em vez de dar. Eu ouvira falar que a prostituição masculina no Egito era uma prática secular e não excluía a possibilidade de pagar por esse tipo de serviço, caso fosse necessário. Minha insegurança de então era muitíssimo maior do que a pirâmide de Queóps, mas perdia em tamanho para meu tesão acumulado.

A decepção começou logo depois de o táxi arrancar do Aeroporto de El Nhouza rumo à orla da cidade, onde uma longa sequência de rochedos me aguardava, substituindo a praia dos sonhos pela qual eu tantas vezes imaginara passeios de mãos dadas de Cleópatra com Marco Antônio. Outra resplandecente, Alexandria parecia estar sendo devorada por carunchos ou pelas baratas marítimas. A bomba de tempo havia sido detonada de modo inexorável. O Cecil Hotel estava próximo de desabar e o império de Cleópatra havia sido afogado pelo temporal de poeira, jazendo no fundo do oceano em vias de ressecar de vez. (TERRON, 2010, p. 194).

Fica bem nítido, na longa citação acima, as relações que vão sendo tecidas entre as criações da fantasia da narradora – todas marcadas por figuras históricas egípcias – e as imagens do primeiro contato imediato com o país, marcado por uma sequência de figuras que remetem à ideia de decadência, decrepitude, como “carunchos”, “baratas”, “bomba de tempo”, “devorada”, “afogado”, “ressecar”, etc. Conforme a narradora se desloca do aeroporto (espaço da subida e da queda das aeronaves e dos sujeitos transportados por elas) em direção à orla (encontro com a margem delimitada pelas águas), a enunciação também sofre um processo de transformação na maneira de atualizar discursos do passado no presente: de repente, Cleópatra e seu império, envolvida por todo o interdiscurso com que dialoga,

ressecariam, afogados em areia. Assim, a experiência de encontro do horror está construída ao longo de todo o romance, acompanhando os diversos movimentos de transformação da diegese, inclusive do gênero discursivo: dizemos isso porque o romance em questão é, visualmente também, marcado pelo hibridismo de textualidades, misturando trechos narrativos autodiegéticos com trechos de diários da protagonista-narradora, nos quais inclusive a fonte usada é modificada para o estilo itálico. Entramos em contato, então, com um complexo processo de tentativa de colocar em linguagem o sinistro das narrações de si da protagonista, que, além disso, vai alterando e somando formas discursivas diferentes para inscrever sua subjetividade na enunciação que constrói paulatinamente.

O Brasil construído pelas atualizações discursivas encontradas ao longo desta ficção romanesca também se encontra envolvido pelas imagens de destruição, perda e morte. Isso se faz pelo acionamento de diversos recursos de memória que vão sendo retomados pela narradora: a mãe, a qual ela não conheceu, muda constantemente de nomes durante a Ditadura para não ser presa, uma vez que era militante de oposição ao governo; o teatro administrado pelo pai e pelo tio será destruído por uma chuva esmagadora; mais de um personagem que parecia ou, de fato, estabelecia relação física com a narradora foi assassinado pelo irmão desta; a protagonista, após o acidente no teatro, perde sua memória recente e suas possibilidades de identificação imediata, entre outros elementos. Quando levamos em conta as proposições de Freud sobre a memória (1976), percebemos que o sentido do já vivido pode ser perpetuamente deslocado, uma vez que se dá em função do presente da rememoração; ou seja, sendo este situado, os mesmos fatos rememorados são postos em discurso sob processos diferentes. Com a leitura freudiana empreendida por Derrida (1971), estamos diante de um “pensamento do traço”, algo fundamental para apreendermos o sujeito que enuncia como alguém cindido, atravessado por discursos que vão sendo relidos e reinterpretados o tempo todo, dentro de uma possibilidade que é ficcional, já que funciona ao modo romanesco de narrar, por exemplo. É pela rememoração que a diferença é produzida e, portanto, a significação pode surgir. Se relermos, agora, o trecho acima destacado do romance de Terron, perceberemos como as remissões entre expectativa e momento presente construídas pela narradora criam uma rede de citações e de referências que ajudam o leitor a ter um vislumbre, ainda que passageiro, do que são as práticas subjetivas de identidade da protagonista, quase sempre marcadas pela ideia de morte. Este é um traço muito forte que atuará como uma espécie de *leitmotiv* do romance, marcado pela melancolia e a angústia.

Sendo assim, a proximidade constante da morte mostra-se como elemento importante da experiência do horror constantemente posta em atualização discursiva pela narradora. Isso tanto é um índice forte de leitura do romance que se ampliará dentro da rede citacional na qual a ficção de Terron vai se (re)escrevendo aos olhos do leitor. A protagonista é identificada como personagem feminina, mas após passar por um processo de transexualidade. No início, eram dois irmãos

gêmeos, Willian e Wilson (este, no momento da enunciação, é a nossa narradora), criados, após a morte da mãe, pelo pai e pelo tio, Edgar. Portanto, as nomeações vão se compondo como traços que, mais uma vez, ajudam a dar legibilidade ao romance, dado que as referências ao conto “Willian Wilson”, de Edgar Allan Poe, são muito fortes. Como sabemos, nesta narrativa de Poe a temática do horror do duplo é elaborada: interessante perceber que o nome da protagonista do autor norte-americano será desmanchado em dois outros para atualizar as personagens irmãs do romance de Terron. Nesse sentido, uma forte relação de indissociação vai sendo criada, de forma que nada pode ser lido separadamente, mas sempre na relação de diferença que existe dentro do mesmo, do aparente “Um”. É como se a narrativa fosse se oferecendo aos retalhos, que devem ser costurados, ora ladeando-se, ora sobrepondo-se. Além disso, a questão do duplo se faz presente, de novo, porque, quando adolescente, Willian e Wilson eram ensaiados pelo pai e pelo tio (cuja nomeação sintomática remete ao autor norte-americano) para uma série de apresentações teatrais que envolvessem o *Doppelgänger*, o duplo.

Portanto, a memória enquanto efeito surge como operador de leitura fundamental do romance de Terron, em que imagens reelaboradas pela protagonista – dentro de uma relação espaço-tempo marcada pelo traço da morte, da perda, do horror e da angústia – vão relendo, também, formas possíveis de a ficção ser escrita e recebida. O sentido, então, vai sendo inscrito e reescrito ao longo de toda a enunciação e de toda a leitura por meio de traços diferenciais que não podem ser interpretados como reflexo ou transposição de um externo para um interno, mas como uma rede complexa e difratada, aberta à significação. Indo, talvez, um pouco mais além: o romance que vai sendo enunciado opera como duplo de uma realidade que se busca pôr em discurso, ainda que isso não signifique emoldurá-la, mas oferecer possibilidade de diferenciação – e, portanto, de algum sentido – por meio do pensamento do traço.

O “pensamento narrativo” vai ser construído por meio da enunciação, que, por seu turno, cria efeito através da resistência que, mesmo sem perceber, vai se impondo à interpretação, (re)criando uma série de referências que, em uma rede citacional, vão deslizando e escapando de uma leitura que se queira final, essencialista. Logo, o próprio conteúdo se inquieta nos hibridismos que vão sendo somados à noção tradicional do romance como gênero discursivo. Entre os significantes, a angústia vai se colocando como elemento fundante da narração, em uma escritura nas quais elementos reprimidos, antes esquecidos, vão sendo recuperados em outras relações cronotópicas: ou seja, traços vão ganhando significação pela ação do diferir, já que a experiência do passado não é a mesma do presente (e o romance traz marcas disso também como gênero discurso em transformação). O estranhamento vai surgindo à medida que o contato da narradora com elementos externos a direciona ao que se acreditava esquecido, as lembranças do passado (já não mais tão pretérito perfeito assim). Conseqüentemente, o que se acredita superado retorna, mostrando o quanto

coloniza o sujeito do discurso. Nesse sentido, o duplo extrapola o plano temático e se faz fibra da trama de significantes do romance, em um grande e complexo *Unheimlich* estético:

A criação de um *Unheimlich* fictício não é a simples passagem ou transcrição do vivido para a ficção: é um *Unheimlich* especial que comporta um gênero próprio porque, no artifício do jogo das letras e palavras, consegue criar um simulacro estético capaz de provocar no leitor um sentimento eficaz e semelhante ao vivido na realidade e no real. O experimentado na vida e o experimentado na leitura são dois destinos do recalcado. Para Freud, o escritor consegue melhor do que outro produzir esses efeitos de estranhamentos inquietantes. (BRASIL, 2014, p. 94).

Esse efeito de estranhamento pode ser mais amplamente entendido se pensamos que um dos traços comuns da literatura contemporânea é desestabilizar, estranhar o já-dito da história, da tradição, da metafísica, etc. Além, não podemos nos esquecer do próprio estranhamento que é efeito das múltiplas transformações que os gêneros discursivos literários têm sofrido para dialogar com novas concepções de sujeito, de realidade e de arte. Desse modo, toda uma rede de traços é convocada a diferir e produzir sentido neste romance de Terson: o sentido da literatura e da existência; a significação do poder em contextos históricos específicos; o que a literatura de outrora (agora) pode nos dizer, etc.

Aderindo a esse horizonte hermenêutico, a experiência de transexualidade pode sofrer deslocamentos dentro do processo de leitura, por meio da narração de momentos vividos pela protagonista, como: o estranhamento que possuía com seu órgão sexual, de antes, masculino, a ponto de chegar a não o ver em frente ao espelho; o sentimento de medo diante do olhar do irmão; a criação de uma nova possibilidade de identidade com Cleópatra (último codinome usado pela mãe para fugir da perseguição política); o horror de quase ser afogada na tragédia do teatro que matou seu pai e tio; entre outros. Logo, a representação operada sobre os gêneros sexuais ganha dimensão especial, não se restringindo a um detalhe da vida da narradora, uma vez que pode indicar caminhos de leitura da obra romanesca.

Berenice Bento (2006, 2008) afirma que a transexualidade é um efeito de uma ordem discursiva sobre os gêneros que determina a inteligibilidade corporal. Logo, as posições hegemônicas são as que acabam interferindo na forma como os sujeitos vivem ou significam a experiência trans, a ponto de alguns, equivocadamente, designarem “sujeitos trans”, o que na verdade é problemático, uma vez que o que há é uma experiência trans com o intuito de se alcançar uma outra identificação de gênero, como a masculina ou a feminina. Problemas de leitura dos corpos como esse levam, por exemplo, à patologização de uma experiência que, na verdade, é uma construção discursiva de identidades. Por outro lado, a transexualidade pode funcionar como importante elemento para deslocar gestos de visibilidade e de

estabilidade dos gêneros sexuais. Dessa forma, novamente, a concepção de um sujeito centrado, dono de seu dizer e de sua performance, cai por terra à medida que o deslizamento das percepções dos gêneros sexuais podem atuar como elemento subversivo. Sendo assim, todo um processo de ressignificação dos corpos torna-se possível; na verdade, podemos entrar em contato com uma gama de gêneros sexuais “por vir”, para além do possível do isomorfismo ou do dimorfismo. A transexualidade acaba funcionando, também, como resposta ao silenciamento das diferenças.

No romance, a presença do silêncio ganha significação uma vez que se estabelece como traço da rede de significantes que compõem a narrativa: o esquecimento de parte expressiva do passado pela protagonista é índice da precariedade identitária que constitui todo sujeito posto em discurso. Mais que isso, no caso dela, tal experiência de contato com o esquecido – por si só já marcada pelo horror – vai se recrudescer à medida que a perda materna e paterna, o medo e o amor pelo irmão gêmeo, a fixação pela figura de Cleópatra, mais aterrorizante do que inspiradora, já que atua como lembrança encobridora (Freud, 1996), vão se integrando ao processo de enunciação do que a narradora acredita ser enquanto alguém existente. Portanto, a transexualidade é mais um elemento que figurativiza o encontro com o Outro, com o desconhecido, dado que a transição para o feminino vai se operando conforme a protagonista se desloca em direção à imagem de Cleópatra⁴, que por sua vez é duplo da mãe falecida e com a qual nunca teve contato, a não ser pela criação discursiva da ficção.

Na transição entre uma ideia de masculino para uma ideia de feminino, a protagonista vive procedimentos discursivos que a aproximam da ideia de melancolia outrora descrita por Freud (2012). Mais do que viver um luto pelas perdas sofridas, diante do esquecimento do passado operado na e pela enunciação, a protagonista acaba se identificando com um traço mais forte que resta daquilo que acredita ser um feminino extremamente vivo, ainda que soterrado na penumbra histórica da Ditadura: o significante Cleópatra, antes vivido pela mãe na fuga contra o desaparecimento. Na mesma direção, a protagonista, assumindo a voz pelo “narrar a si”, passa a se ler como Cleópatra, metafórica e metonimicamente, assumindo nomeação e traços comumente ligados à figura feminina histórica que parece se “colar” à da mãe⁵. Esse jogo de significantes, aberto, aciona a (im)

⁴ A imagem de Cleópatra opera semelhantemente à linguagem descrita por Freud (2001) nos sonhos, cujo recurso central é a metáfora (uma vez que condensa, em um único significante, outros significantes, como a figura materna, a ideia da protagonista sobre o feminino) e a metonímia (já que promove deslizamento ao encontro com outros significantes, como a ideia de destruição pela morte famosa da personagem histórica, bem como pelos contatos da protagonista com a realidade deteriorada do Cairo).

⁵ Esse jogo de deslizamentos do significante Cleópatra, no qual a protagonista vai se identificando com a imagem perdida da mãe morta durante o parto dos gêmeos, em contexto de luta política ditatorial

possibilidade de lermos a protagonista e sua história, de forma a nos escapar o tempo todo em função das aparentes condições de encontro que, na verdade, nunca ocorrem (o reencontro dos próprios irmãos, depois de anos, vai se tornando um evento ambíguo, encoberto pela areias do deserto e pela escuridão, furada pela lua, entidade miticamente feminina presente no título).

Por fim, a experiência trans não é representada pela via da doença psíquica, do transtorno, mas como uma mimese do que é toda busca de apropriação de uma identidade. Esta, assim como o gozo, é da ordem do ser, não do ter; logo, só pode operar pela identificação com algo, não da posse. Por isso, a própria narrativa, identificando-se com o conteúdo que vai sendo (des)construído, hibridiza-se entre o velho e o novo, renovando traços de possíveis realidades. Esse perpétuo deslocamento, então, talvez seja assumido pelo próprio movimento da literatura brasileira contemporânea, em suas releituras da tradição e do que seria a sua especificidade, a qual, segundo Nascimento lembrando Derrida (2015, p. 18), na verdade, não existe. Então, concordando com Butler, o movimento é a maior ética que o sujeito discursivo pode permitir para si e para o outro, por que, afinal, não seriam os sujeitos, em suas narrativas, todos eles, ausentes de especificidades, para, em troca, ganhar o infinito por vir do desejo?

BIZIAK, J. S. Sand identities, arid displacements: Joca Reiners Terron's novel in view of the performances of genders. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 83-96, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The novelistic fiction Do fundo do poço se vê a lua, by Joca Reiners Terron, brings as one of its central thematic elements the transsexual experience of one of its protagonists. Such representation, discursively produced, is allied to a constant displacement of the characters, space and time, which can be more interesting as it allows us to think of the novel in line with the identity of gender performances. In this sense, considering a theoretical articulation among central authors such as Bakhtin,*

também marcado pelas mortes, torna-se mais interessante à medida que a narradora vai escrevendo seu diário (cujos trechos são dispostos em itálico ao longo do romance) em uma antiga biografia de Liz Taylor, atriz que interpretara Cleópatra no cinema. Conforme a narrativa se desenvolve, o livro sobre cujas laterais das páginas a protagonista escreve sua história vai tendo a impressão de suas folhas progressivamente apagada, de forma que, com o tempo, vai restando somente o diário da protagonista. Assim, percebemos como o jogo melancólico de identificação vai se fazendo construir pela relação de sobreposição e apagamento (que, na verdade, é deslocamento de uma biografia em outra) com o Outro: a mãe, a personalidade histórica e a do cinema. Tudo acontece até o ponto em que a protagonista, em outra época Wilson, assumirá a nomeação de Cleópatra. Importante lembrar, ainda, que, nesse jogo citacional, há outras relações que não podem ser perdidas de vista: a rainha egípcia Cleópatra e Marco Antônio tiveram filhos gêmeos, (outra) Cleópatra Selene II (cujo feminino se associa à lua, presente no título do romance) e Alexandre Hélio (cujo masculino se associa ao sol).

*Judith Butler and Derrida, we understand that the operation of diegetic discourse may
nurture the reading perspective of gender as discursive genre.*

■ **KEYWORDS:** *Discourse. Displacements. Genders. Joca Reiners Terron. Novelistic
fiction.*

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de estudos lingüísticos**, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, p. 25-42, jul./dez. 1990.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. (VOLOSHINOV, V. N.) **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

_____. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BRASIL, M. C. M. A literatura como um “duplo” da Psicanálise: um relato sobre “O homem de areia”. In: BALDINI, L. J. S.; SOUZA, L. M. A. **Discurso e sujeito: trama de significantes**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 83-97.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

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

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FREUD, S. **A Interpretação de sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. IX.

_____. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. O Inquietante. In: SOUZA, P. C. (Org.). **Obras completas de Sigmund Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. vol. 14. p. 328-376.

_____. **Uma nota sobre o bloco mágico**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HALL, S. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. p. 23-46.

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

MILNER, J. C. **O amor da língua**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**. São Paulo: É Realizações, 2015.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TERRON, J. R. **Do fundo do poço se vê a lua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



DOS ITINERÁRIOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS: DE *DIÁRIO DE BITITA* A *QUARTO DE DESPEJO* E AS FRONTEIRAS DA PERMISSIVIDADE DA *POLIS*

Janaína da Silva SÁ*

Vera Lúcia Lenz Vianna da SILVA**

■ **RESUMO:** Este trabalho tem por interesse investigar como se rascunha a composição da cidade a partir do olhar da escritora mineira Carolina Maria de Jesus, que, em sua trajetória nômade, aponta para um discurso representativo que se estende de Sacramento/MG até a cidade de São Paulo, uma das maiores cidades da América Latina. Nesse fluxo errante, o discurso da escritora revela a apreensão da cidade, em princípio imaginada, sonhada, até que essas visões começam a deturpar-se, visto que a grande urbe, que parecia acondicioná-la nesse espaço, não pretende assimilá-la na condição de um indivíduo possível. Entende-se que a cidade experimentada por Carolina Maria de Jesus, tanto na obra *Quarto de despejo* (1960) como em *Diário de Bitita* (1986), pretende alocar esse indivíduo para fora das possibilidades de acesso e de interlocução. A partir desse impasse, pretende-se resgatar o discurso da escritora, tomando como referência os estudos teóricos de Roland Barthes em *La aventura semiológica* (1993), além das considerações da pesquisadora Regina Dalcastagnè (2003) sobre a narrativa contemporânea brasileira.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Alteridade. Carolina Maria de Jesus. Cidade. Discurso. Espaço.

1.1 Contextualização

*“E foste um difícil começo
Afasta o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do
[avesso.”
Caetano Veloso (1978).*

* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – RS – Brasil. 97105-900 – janaina.sa@jc.iffarroupilha.edu.br.

** UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Pós-Graduação em Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – RS – Brasil. 97105-900 – lenzvl@gmail.com.

A insurgência do nome da escritora Carolina Maria de Jesus, no cenário cultural brasileiro, na segunda metade do século passado, revela a possibilidade de discutirem-se produções artísticas que circundam o campo literário nacional, além de oportunizar que esses debates estendam-se e ganhem maior força tanto nas discussões acadêmicas como nas promovidas dentro de grupos ditos minoritários¹.

O afastamento e/ou distanciamento de algumas vozes específicas, na tradição literária brasileira, denuncia a importância de vasculhar-se a obra de Carolina Maria de Jesus. A partir da análise de duas de suas obras, *Diário de Bitita* (1986) e *Quarto de despejo* (1960), investiga-se a elaboração de seu discurso, que compreende o itinerário insólito que começa a ser delineado em Sacramento, cidade interiorana de Minas Gerais, e estende-se à grande e avassaladora metrópole de São Paulo. Nesse itinerário, verifica-se que a escritora compõe um discurso referente à cidade inicialmente utópico, pois acredita que se integrará ao grande centro até experimentar a vivência nesse meio, que se mostra prestes a sorvê-la e comprometê-la enquanto ente social.

Acredita-se que a trajetória descrita em sua narrativa promove a visualização de uma cartografia desses deslocamentos, denunciando a representação do discurso do negro no Brasil, por exemplo. Nesse impasse, verifica-se que o discurso de Carolina Maria de Jesus é dinamizado por essa figura nômade e transeunte que se desloca de uma paisagem rural e interiorana, no estado de Minas Gerais, e parte para alcançar o sonho dourado de crescer e desenvolver-se em uma cidade promissora e progressista como São Paulo. Nessa investida, pressente-se que nesse fluxo em que apreende a cidade revela-se um discurso impressionante, sobretudo por este ser enunciado por aqueles indivíduos que não podem ser reconhecidos, admitidos, aceitos nesse espaço.

1.2 Os espaços possíveis para Carolina Maria de Jesus

Para Regina Dalcastagné, em “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea” (2003), a narrativa de Carolina Maria de Jesus reivindica o espaço da segregação, uma vez que suas personagens ocupam o espaço daqueles que estão impedidos de moverem-se. Nesse impasse, o espaço configurar-se-ia como um local em que os indivíduos ocupam o lado de fora do todo social, estando destituídos do direito de movimentarem-se pela *polis*, logo “[...] as cidades, muito mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação.” (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 42).

¹ Minoritários: entende-se aqui a definição de grupos minoritários como aqueles grupos que suscitam determinada discussão, motivados por diferenças sexuais, raciais, culturais e éticas, seguindo a concepção de Stuart Hall no livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2009).

A autora contextualiza que, para essas pessoas, ocupar um espaço é sinônimo de “[...] contentar-se com os restos – as favelas, a periferia, os bairros decadentes, os prédios em ruínas.” (DALCASTAGNÉ, 2003, p. 43). Ela conjectura que os sentimentos desses transeuntes, diante do espaço da *polis*, são de total não pertencimento, já que a cidade comporta-se como se existissem inúmeras placas, visíveis apenas a eles, dizendo “não entre”.

Em *Quarto de despejo* (1960), verifica-se que a narrativa de Carolina Maria de Jesus expressa um altíssimo grau de segregação. A narradora ocupa o espaço errante do nomadismo e, nessa empreitada, narra a aspereza da vida da favela, que é, então, descortinada. A invisibilidade de seus habitantes mostra-se a partir da perspectiva de quem está dentro desse universo e, ao mesmo tempo, fora da totalidade. Assim, acredita-se que, ao deslocar-se nessa trajetória, cria-se um universo à parte, retirado do todo social.

Especificamente nessa narrativa, verifica-se que a autora promove uma restituição dos espaços por onde circula, expandindo-se no intuito de compor um índice topográfico que denunciará os locais em que acontecem as relações do sujeito da enunciação com o todo social.

Ainda como fronteira de análise, reitera-se a perspectiva de espaço, buscando amparo em Roberto DaMatta, que defende que a demarcação da **casa** e a da **rua** funcionam como categorias sociológicas dos brasileiros, nas quais muito se pode medir do cotidiano e dos costumes nacionais. Segundo o autor:

[...] e estas palavras [casa e rua] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas, e imagens esteticamente molduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997, p. 15).

Por meio da leitura de DaMatta, visualiza-se que a narrativa *Quarto de despejo* inicia-se com uma projeção do espaço da rua onde Carolina, impedida de comprar sapatos para a filha aniversariante, encontra um par no lixo para presentear-lá. Carolina circula dentro do espaço do disperso, das simultaneidades². No excerto citado acima, demonstra-se que a simultaneidade está na disposição em que se organiza o espaço da rua e o espaço da casa. No discurso de Carolina Maria de Jesus não há diferenciação entre os dois lugares: o mundo privado e o mundo das

² Aqui utilizo o termo simultaneidades para fazer alusão ao espaço que Michel Foucault refere como: “[...] estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso” (FOUCAULT, 1994, p. 113). Nesse texto específico, o autor privilegia o estudo do espaço em detrimento do estudo do tempo, que, segundo ele, teria sido a grande obsessão do século XIX.

coisas públicas mesclam-se, a casa (o barraco) estende-se à rua, e a rua estende-se à cidade.

É da rua que Carolina extrai o sustento. Ela vive, como no método primitivo de escambo, um sistema de trocas, em que a rua é o lugar de coleta possível para manter a sobrevivência. Da perspectiva dos espaços e da organização do sistema social, Carolina está completamente vulnerável. Caso não arrecade algumas migalhas, é o todo da prole que sentirá os reflexos: “Catei dois sacos de papel. Depois retornei catei uns ferros, umas latas e lenha.” (JESUS, 1960, p. 8).

Nessa perspectiva, avalia-se que o espaço habitado por Carolina é o espaço da interdição. A favela funciona como um lugar onde a habitante vive agenciando sua sobrevivência, e é nesse espaço que Carolina tenta anular a barreira do preconceito de classe, buscando, ininterruptamente, a intervenção junto ao mundo de fora, que é representado pela cidade. Por sua definição, a cidade ou a sala de visitas é o lugar de seu não pertencimento, como se pode observar a seguir:

19 de maio

[...] Às oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de citim. E, quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 1960, p. 31).

Carolina representa a figura do peregrino, do vagante, compreendendo, nessa trajetória, intermediações entre a rua e a casa. Esses são os dois espaços antagônicos que, na narrativa, denotam seu fluxo errante. Nesse processo casa X rua, dentro X fora, a personagem é transeunte. O quarto de despejo, lugar em que se depositam os descartes da sociedade, tem uma conexão com a sala de visitas, lugar onde se dão as boas relações.

Diante dessa problemática, pressente-se que Carolina não tem a possibilidade de interagir com o todo enquanto indivíduo que habita um determinado lugar, sendo alocada à margem da esfera social. A interação pretendida por ela é sempre obliterada, pois sempre há uma negativa que delimita os seus desejos.

No que concerne ao domínio do poder econômico, julga-se que ela vive das sobras e rejeites desse sistema que beneficia determinada parcela da população. No que se refere ao domínio do poder político, Carolina representa a negativa do projeto de cidadania, no qual não se verifica uma compreensão mínima do indivíduo enquanto ser social.

Assim, em relação ao mundo expresso por Carolina, questiona-se: qual é o espaço dimensionado para o trabalho em *Quarto de despejo*? Qual é o espaço dimensionado para a família? Qual é o espaço dimensionado para o lazer?

No primeiro caso, verifica-se que o espaço do trabalho é constituído pelas insistentes idas e vindas da protagonista, que, ao executar o mesmo percurso, parece girar ao redor de si, não conseguindo modificar sua situação de miserabilidade. O trabalho de catar objetos para a venda é destituído de valor simbólico e não garante as mínimas condições de sobrevivência para Carolina e sua prole, como se pode observar no trecho a seguir:

As segundas-feiras eu não gosto de perder. Saio cedo porque se encontra muitas coisas no lixo. Saí com a Vera. Tenho tanta dó da minha filha! Fui na dona Julita, peguei papel. Ganhei cinquenta e cinco cruzeiros. O que é que se compra com cinquenta e cinco cruzeiros? (JESUS, 1960, p. 118).

Nesse percurso por onde circula, que se estende entre o espaço da cidade e da favela, sua trajetória é anulada, pois não seria válido sair da favela para catar lixo se todo o dinheiro arrecadado perde-se nesse processo: “Eu comecei a fazer as contas quando levar os filhos na cidade quanto eu vou gastar de bonde. Treis filhos e eu, vinte quatro cruzeiros ida e volta. Pensei no arroz a trinta o quilo.” (JESUS, 1960, p. 118).

A trajetória de Carolina é sempre mediada pelo caminho que executa. Da favela à cidade, existe um mundo que quer deixá-la alocada para o lado de fora. Carolina é um indivíduo não visto nem detectado por grande parte do todo social. Não se legitima como ente possível, vive nas fronteiras da permissividade da *polis* e, assim, é rechaçada ao viver sempre as injúrias advindas tanto da classe social a que pertence quanto da questão étnica:

Estava nervosa, porque estava com pouco dinheiro, e amanhã é feriado. Uma senhora [...] me disse para eu buscar papéis na rua Porto Seguro, no prédio da esquina, 4 andar, 44. Subi no elevador, eu e a Vera. [...] No sexto andar o senhor penetrou no elevador me olhou com repugnância. Já estou familiarizada com esses olhares não entristeço. [...] Quis saber o que eu estava fazendo no elevador. [...] perguntei se era médico ou deputado. Disse que era senador. (JESUS, 1960, p. 100).

Nesse caso, há, novamente, a obliteração de Carolina, e o espaço social que ela ocupa fica nítido. O seu interlocutor deve pensar: “O que uma negra-pobre-miserável faz em um elevador principal?”, já que, nesse tempo, havia o elevador de serviços que, obviamente, demarcava essas relações. Entretanto, o mundo da subalternidade, a que Carolina deveria pertencer, é ignorado por ela, pois ela move-se no desejo de visibilidade, luta para garantir algum dinheiro para aplacar sua fome e a dos seus, move-se, portanto, na busca incondicional pela alteridade.

Além da trajetória externa (cidade), Carolina transita pela favela a fim de buscar água, uma tarefa árdua que executa todas as manhãs, supervisionada pela filha Vera Eunice. Nesse movimento, é descrito o cotidiano de pessoas que vivem ante o descaso dos poderes públicos. Nota-se, aqui, o crescimento dessa população vivendo em condições precárias:

Deixei o leito às seis e meia e fui buscar água. Estava uma fila enorme. E o pior é a maledicência que é o assunto principal. Tinha uma preta que parece que foi vacinada com agulha de vitrola. Falava do genro que brigava com a filha. [...] Atualmente é difícil pegar água, porque o povo da favela se duplicou. E a torneira é só uma. (JESUS, 1960, p. 98).

No que se refere ao espaço delimitado para a família e para o lazer, não há exemplos possíveis. Carolina tem essa noção de viver à parte; ela se vê afastada dos domínios públicos. A demarcação de seu mapa universal, que representa o lugar por onde Carolina circula, é nitidamente percebida na seguinte constatação: “Eu classifico São Paulo assim: O palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam o lixo.” (JESUS, 1960, p. 27).

Nessa cartografia, a protagonista delibera os espaços referentes às posições sociais. Há um mapa estabelecido, em que a sala de visitas é o lugar ocupado pelo alto escalão da sociedade; a sala de jantar é o espaço da comunhão em que as pessoas se relacionam; a cidade é o espaço do belo e da contemplação; e a favela, o seu espaço de pertencimento, é o espaço do que se quer ocultar, esconder, camuflar, calar.

A perspectiva do espaço do lazer é descartada, pois é preciso dedicar-se, primeiro, à sobrevivência. Como Carolina não tem trabalho regular, contenta-se com aquilo que recolhe de suas andanças pela cidade. O espaço do lazer é, então, prejudicado:

A dona Teresinha veio me visitar. Ela me deu quinze cruzeiros. Me disse que era pra a Vera ir no circo. Mas eu vou deixar o dinheiro para comprar pão amanhã, porque eu só tenho quatro cruzeiros. (JESUS, 1960, p. 24).

Na narrativa *Quarto de despejo* (1960), os espaços por onde Carolina Maria de Jesus transita restringem-se aos espaços do impossível, do aniquilamento do indivíduo, do não ser. Carolina vive, tristemente, à sombra da cidade. Deseja estabelecer-se na sala de visitas, mas, como indivíduo obliterado que é, só lhe resta tornar-se um expurgo, sentimento expresso no próprio nome da obra.

1.3 A aventura semiótica da composição da cidade

“A cidade é um poema, como disse Victor Hugo, mas não um poema clássico, é um poema bem centrado em um tema. É um poema que desprende o significante, e esse desprende o que a semiótica urbana deveria tratar de aprender e fazer cantar.”

Roland Barthes (1993, p. 260).

A fim de compreender certo número de problemas que envolvem a semiótica urbana, Roland Barthes, em *La aventura semiológica* (1993)³, aponta que, para se esboçar uma semiótica da cidade, seria necessário observar outras especificidades do conhecimento, como a Geografia, a História, o Urbanismo, a Arquitetura e, provavelmente, a Psicanálise.

O autor parte, portanto, da possibilidade de estabelecer-se uma semiótica da cidade, registrando que o “[...] espaço humano em geral [...] tem sido sempre significante.” (BARTHES, 1993, p. 257). Ele relata que, na busca dessa perspectiva, especificamente quando reflete sobre a história cultural do Ocidente, na Antiguidade grega, Heródoto constituía “[...] um verdadeiro discurso, com simetrias e oposições de lugares, suas sintaxes e paradigmas.” (BARTHES, 1993, p. 257).

Nesse tempo, Heródoto compunha um mapa mental do mundo geográfico, construído por meio da linguagem, demonstrando a composição dos espaços, a localização de países conhecidos e desconhecidos, os lugares quentes e frios, compondo, enfim, uma oposição entre homens de um lado e monstros e quimeras de outro.

Em relação ao espaço especificamente urbano, Barthes aponta que, em Atenas do século VI, prevaleceria uma concepção estrutural, em que o centro era privilegiado, já que todos os cidadãos tinham com ele relações que eram simétricas e irreversíveis. Nessa época, tinha-se a concepção de que a cidade estava amparada, exclusivamente, na significação, já que uma concepção utilitária da distribuição urbana, baseada em funções e empregos, somente apareceria mais tardiamente.

Barthes revela que, em um tempo mais recente, Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*, teria pensado sobre uma semiótica urbana a propósito de sua análise de uma aldeia *bororo*⁴, seguindo um enfoque essencialmente semântico. Entretanto,

³ Conferência organizada pelo Instituto Francês do Instituto de História e Arquitetura da Universidade de Nápoles e a revista *Op. Cit.* Reimpresso em *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 53, dezembro 1970 - janeiro 1971.

⁴ Grupo de ameríndios habitantes do interior do Brasil (MT), que serviu de *corpus* de análise para a

Roland Barthes discorre que, antes disso, o escritor francês Victor Hugo, em *Nuestra Señora de Paris*, já teria expressado a cidade em termos de significação. Nesse trabalho, o escritor teria concebido uma inscrição do homem no espaço, uma maneira moderna de conceber o monumento e a cidade.

Nessa projeção do espaço através do tempo, Barthes ressalta que é crescente a tomada de consciência em relação a uma busca por um estudo, no qual se parta das funções e dos símbolos na organização do espaço urbano.

Na perspectiva dos urbanistas, o problema residiria no conflito entre a significação e a razão, que perpassa a ideia de conceber-se uma cidade planejada, quando existem fortes indícios de que uma cidade é um tecido formado por diversos elementos isolados, cujas funções podem inventariar-se.

Por fim, Roland Barthes afirma que a cidade é um discurso, e este é uma verdadeira linguagem. Destaca que seria um salto científico se fosse possível falar da linguagem da cidade sem as metáforas. Ele confronta essa situação com o caso de Freud que, ao abordar sobre a linguagem dos sonhos, fez uso da metáfora, utilizando o sentido metafórico para aferir um sentido real.

Na intenção de buscar uma orientação que aponte para uma semiótica urbana, Roland Barthes sugere três possibilidades. A primeira delas versa sobre o termo “simbolismo”, cuja acepção remete ao discurso geral concernente à significação, em que se prevê uma correspondência regular entre significantes e significados. Para ele, havia uma noção de semântica que era fundamental, há alguns anos, mas que se encontra decadente, visto que a noção de léxico apresentava-se como um conjunto de listas de significantes e significados correspondentes.

A partir dessa crise de desgaste, o autor reflete sobre o descrédito que assumiu a palavra “símbolo”, precedendo uma relação em que o significante apoiava-se sobre a presença do significado. Essa relação ampara-se na organização sintagma/paradigma, descartando o valor semântico do símbolo.

Nessa compreensão, o autor situa que seria absurdo querer estabelecer um léxico das significações da cidade, separando, de um lado, os lugares enunciados como significantes e, de outro, as funções enunciadas como significados. Ele conjectura, portanto, que uma lista contemplativa das funções que podem assumir um bairro, por exemplo, podem ser bastante estudadas do ponto de vista sociológico.

Já do ponto de vista da análise semiótica, há o peso e a pressão exercidos pela História. Assim, os significados comportar-se-iam como seres míticos que, em certo tempo, convertem-se em outras significações. Nessa esteira de pensamento, o autor relata que os significados passam e os significantes permanecem.

Barthes defende que a caça ao significado não pode, conseqüentemente, constituir mais que um procedimento provisório. Nessa perspectiva, o papel do significado, quando chega a separar-se, consiste em aportar a uma espécie de

pesquisa de Lévi-Strauss, na obra *Tristes trópicos*, realizada entre os anos de 1935 e 1936.

testemunho sobre um estado definido da distribuição significativa. A partir disso, ele revela a importância crescente do significativo vazio, um lugar vazio de significado.

O autor exemplifica o caso de Tóquio como um complexo urbano intrincado e confuso que, dentro de um ponto de vista semântico, possui um centro. Porém, esse centro é formado por um palácio imperial, que é vivenciado como um centro vazio. Ele situa que vários estudos sobre núcleos urbanos, em diferentes cidades, têm mostrado que o ponto central da cidade (núcleo sólido) não constitui um ponto culminante de alguma atividade particular, mas sim uma espécie de foco vazio da imagem que a comunidade faz do centro.

A segunda possibilidade, a fim de se constituir uma semiótica urbana, diz respeito, novamente, à noção de “simbolismo”, definindo-o como o mundo dos significantes, das correlações e, sobretudo, das correlações que nunca podem encerrar uma significação plena, última. Na concepção do autor, para empreender uma semiótica da cidade, será necessário levar mais além e mais minuciosamente a divisão do significativo.

Voltando ao caso de Tóquio, Roland Barthes exemplifica que a cidade é polinuclear, possuindo muitos núcleos ao redor de cinco ou seis centros, e que a compreensão semântica desses centros é assinalada por estações ferroviárias. Nesse caso, o melhor modelo para um estudo semântico da cidade dar-se-á pela oração gramatical do discurso, em que, retornando a Victor Hugo, concebe-se que a cidade é uma escritura.

O usuário da cidade - todos nós -, segundo Barthes, é uma espécie de leitor que, segundo suas aspirações, separa fragmentos de um enunciado para atualizá-lo secretamente. Assim, inventaria que, quando as pessoas se movem por uma cidade, estão diante de 100.000 milhões de poemas de Queneau⁵, desfrutando de um pouco daquilo que se assemelha a um leitor de vanguarda.

Para a constituição de uma semiologia urbana, Barthes relata que a própria semiótica nunca postulou a existência de um significado definitivo. Qualquer significado é sempre significativo para outro. Em todo complexo cultural e psicológico encontram-se cadeias de metáforas infinitas, cujos significados estão sempre em retirada ou convertem-se em significativo.

O autor projeta, como terceira possibilidade de uma leitura semiótica da cidade, que sobre esta exista uma dimensão erótica, cujo princípio é a aprendizagem que se pode extrair da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano. A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro e, por essa razão, o centro é um ponto de reunião de toda a cidade. É o local do intercâmbio de atividades sociais e atividades eróticas, no sentido amplo do termo.

⁵ Poeta e escritor vanguardista francês que viveu no início do século passado. Aliou-se ao movimento surrealista.

No centro da cidade está o espaço onde atuam e encontram-se as forças subversivas, as forças de ruptura, as forças lúdicas. O autor revela que, na França, há diversos questionamentos sobre a atração que os arredores (periferia) de Paris exercem sobre os seus visitantes. Esses lugares são tidos como privilegiados do espaço lúdico, pois é onde está o outro, onde o próprio visitante percebe-se como o outro, onde se estabelece uma relação plena de alteridade.

Barthes revela que nesse espaço, que não é o do centro, os sujeitos desprendem-se ou desapegam-se de instituições, como a família, a residência e a própria identidade. Questiona-se, então, sobre qual a função imaginária do passeio público.

Ele encerra afirmando que, para estabelecer-se uma semiótica da cidade, dever-se-ia dominar uma série de leituras de outros leitores, desde a impressão do sedentário até a do forasteiro, por exemplo, a fim de elaborar-se uma linguagem da cidade.

Para Roland Barthes, o discurso da cidade é composto pela multiplicidade das leituras que se fazem dela. Ele sugere que, a partir dessas leituras, poder-se-ia reconstituir um código da cidade, pensando, sempre, que nunca há de se fixar e paralisar os significados das unidades descobertas, porque, historicamente, esses significados são extremamente imprecisos, recusáveis e indomáveis.

1.4 O discurso utópico sobre a cidade

*“A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce.”
Chico Science (1994).*

Em *Diário de Bitita* (1986), verifica-se que a perspectiva inventariada por Carolina Maria de Jesus em relação à cidade está demarcada por dois pontos de análise: o primeiro evidencia-se no espaço contemplado pela infância em Sacramento/MG e a futura trajetória migrante por outros espaços fixados no interior do Brasil; o segundo refere-se à configuração da vida adulta até fixar-se no grande centro urbano, a cidade de São Paulo.

A princípio, a miragem que a escritora depreende em relação a esse espaço verifica-se como positiva, já que, nesse fluxo em que se move, a idealização que faz sobre a grande capital é composta por grandes expectativas:

Até que enfim, eu iria conhecer a ínclita cidade de São Paulo! Eu trabalhava cantando, porque todas as pessoas que vão residir na capital do estado de São Paulo rejubilam como se fossem para o céu. [...] Quando cheguei à capital, gostei da cidade porque São Paulo é o eixo do Brasil. É a espinha dorsal do nosso país. Quantos políticos! Que cidade progressista. São Paulo deve ser o

figurino para que este país se transforme num bom Brasil para os brasileiros. (JESUS, 1986, p. 202-203).

Nesse trecho, utiliza-se daquilo que Roland Barthes aponta para evidenciar uma semiótica da cidade: a análise da oração gramatical do discurso, em que a cidade somente ganhará significação pelo discurso que se faz dela. Para Carolina, a cidade de São Paulo significa uma nova promessa de vida, é o centro, o núcleo em que todas suas relações serão plenamente estabelecidas.

No discurso, Carolina explicita a dimensão erótica que a cidade exerce sobre ela. O grande centro urbano manifesta-se como o local onde está a felicidade, onde ocorrem as trocas plenas de realização pessoal, onde todas as desventuras de sua trajetória transcorrida nas cidades do interior serão abandonadas.

A noção de núcleo, expressa por ela em “[...] São Paulo é o eixo do Brasil. É a espinha dorsal do nosso país.” (JESUS, 1986, p. 202-203)., endossa a ideia de Roland Barthes a respeito do centro como uma confluência, na qual há um núcleo sólido ou uma espécie de foco vazio da imagem que a comunidade faz do centro.

Nesse trecho, a dimensão erótica do discurso de Carolina incide no desejo de reencontrar-se em um espaço menos arredio, porque, na sua concepção, “[...] todas as pessoas que vão residir na capital do estado de São Paulo rejubilam como se fossem para o céu.” (JESUS, 1986, p. 202-203). Se, para Roland Barthes, a cidade é uma escritura, Carolina concebe-a como um poema. A cidade de Carolina é um devir, uma possibilidade de interagir plenamente com o espaço futuro.

As metáforas discursivas de Carolina para compor a cidade ou a oração gramatical de seu discurso, seguindo a nomenclatura de Roland Barthes, revelam o desejo pulsante de interação e agregação junto a esse espaço vazio da imagem, o qual se converterá em significante. A cidade composta por ela, nesse primeiro quadro descritivo, revela a condição de uma forasteira que se encanta e deslumbrase com a cidade. Carolina projeta tal espaço a partir daquilo que outras pessoas diziam sobre ele:

— É o seu Juca. O primeiro prefeito da cidade, e veio de Araxá. Precisa conhecê-lo. É um tipo inesquecível. É doutor mas fala caipira. Imagina que quando ele visitou a capital do estado de São Paulo, ficou deslumbrado com o progresso da cidade gigantesca. (JESUS, 1986, p. 104).

Nesse trecho, manifestam-se as expectativas de Carolina para a composição de sua cidade. Ela conjectura, a partir do que narra o prefeito da cidade interiorana, haver um mundo desconhecido, quimérico, à moda cartográfica de Heródoto na Antiguidade grega, como mencionou Barthes anteriormente. Considerando que *Diário de Bitita* (1986) seja uma narrativa memorialística, o apelo ao sonho de infância, na configuração da cidade caroliniana, é perfeitamente possível.

Se o discurso da cidade passa por aquilo que se pronuncia sobre ela, Carolina engenha-o sob andaimes magníficos que, futuramente, serão desconstruídos a partir do momento em que começa a desfrutar e vivenciar esse novo espaço. A experiência vivenciada na urbe diagnostica um olhar referencial com o horizonte mais voltado para a História.

No decorrer da narrativa, Carolina demonstra que a cidade não é tão bela quanto em sonho. O processo de orgia na construção de sua cidade, no sentido erótico pretendido por Roland Barthes, retrai-se, e o que se observa é um recorte frio e repulsivo do trato que ela, a leitora de cidade, recebe nesse novo meio. Observa-se, então, que a ordem gramatical de seu discurso começa a apontar a cidade não mais como uma promessa, passando a ser um local em que ela será repelida:

O pobre, não tendo condição de viver dentro da cidade, só poderia viver no campo para ser espoliado. É por isso que eu digo que os fornecedores de habitantes para as favelas são os ricos e os fazendeiros. Se eles consentissem que plantássemos feijão e arroz no meio do cafezal, até eu voltaria para o campo. (JESUS, 1986, p. 139).

Há, no trecho acima, a revelação da repulsa e do descarte que a cidade começa a impingir sobre Carolina. Nesse caso, a idealização inicial a respeito da cidade é ferida: “O pobre, não tendo condição de viver dentro da cidade [...]” (JESUS, 1986, p. 139). Esse processo imagético será predominante em outros momentos, como no caso a seguir:

Tudo que possuíamos deixamos na fazenda do Loló quando fugimos. Nós entramos pobres na fazenda, e saímos mais pobres ainda. Carpimos doze mil pés de café, e colhemos também, e não recebemos nada. Que crueldade! Nos tirar da nossa casa, nos espoliar, e nos abandonar sem um tostão. Na cidade não tínhamos onde morar. [...] Que fome que nós passávamos! (JESUS, 1986, p. 141).

Barthes defende que, para a constituição de uma semiótica urbana, a caça ao significado registra-se apenas como um procedimento provisório. O entendimento de Carolina a respeito da cidade e aquilo que ela elucubra a respeito desta passam pelo processo de idealização, até ela dar-se conta de que a vida indigna levada no interior persistirá no novo espaço da cidade: “Nós entramos pobres na fazenda, e saímos mais pobres ainda.” (JESUS, 1986, p. 141).

Nesse caso, o significado do termo cidade, na concepção da escritora, desconstitui-se como um elemento positivo, passando a assumir um caráter hostil, degradante, negativo. Nesse episódio, a significação assume o peso e a pressão exercidos pela História, e o significado volatiza-se da primeira impressão da autora,

em que a cidade equivalia à redenção, e passa a ser concebido como um infortúnio, em que a cidade equipara-se ao inferno.

O papel da História, enquanto peso de significação para o discurso da escritora, evidencia-se na denúncia feita de uma sociedade que se tenta mostrar progressista e acolhedora, mas que, na verdade, descarta os indivíduos para fora de suas cercanias: “Na cidade não tínhamos onde morar. [...] Que fome que nós passávamos!” (JESUS, 1986, p. 141).

O significado, nesse caso, comporta-se como um ser mítico, como na concepção de Roland Barthes, pois, em determinado tempo, assume outras significações. Do discurso de Carolina, ficam as significações amparadas nos registros de exclusão dos negros, por exemplo, no período: “Quando o negro envelhecia ia pedir esmola. Pedia esmola no campo. Os que podiam pedir esmolas na cidade eram só os mendigos oficializados.” (JESUS, 1986, p. 27).

Segundo o autor, em todo complexo cultural e psicológico, encontram-se cadeias de metáforas infinitas, cujos significados estão sempre em retirada ou convertem-se em significante. No caso de Carolina Maria de Jesus e de seu discurso sobre a cidade, os significantes são fortemente motivados pelas demandas da História.

Nesse discurso, delinea-se um painel referente aos discursos positivistas da época, que, ao pretenderem inserir um novo modelo econômico, rechaçavam uma parcela significativa da sociedade para além das suas possibilidades de convivência em comunidade.

As cadeias metafóricas do discurso de Carolina refletem um processo em que o significado do termo cidade, a princípio tido como positivo, sofre modificações. O fato de pertencer a um grande centro urbano como São Paulo, juntamente às referências daquilo que ouviu alguém dizer sobre ele, faz com que Carolina Maria de Jesus conceba uma miragem distorcida da cidade metropolitana. Ao vivenciar, de fato, esse meio, sua utopia em relação ao novo espaço converte-se em puro desencanto:

Que vontade de morar numa rua calçada e com luz elétrica. Mas as ruas que eram calçadas, iluminadas, eram para os ricos. A luz dos pobres eram as lamparinas a querosene e o ferro a carvão. (JESUS, 1986, p. 80).

Pode-se afirmar que, quando a escritora recolhia as impressões que outras pessoas tinham da cidade, ela articulava uma dimensão erótica da cidade na composição do seu discurso. Ao compartilhar da experiência de viver em São Paulo, na segunda metade do século passado, seu discurso revela a descrença de fazer parte constitutiva desse meio. Nesse impasse, verifica-se que sua adesão será sempre interceptada, e a capacidade de inserção como um ente possível condiciona seu discurso a uma potência reveladora em termos significantes:

— Nós viramos ciganos. É horrível estar hoje aqui, amanhã ali. Estamos imitando os artistas de circo. Eu me sentia como se fosse um refugio. Uma moeda fraca, sem cotação. Não podíamos comprar o que comer. Quando vence o mês, não podíamos pagar. Saímos antes que a preta nos expulsasse. (JESUS, 1986, p. 188).

A dimensão erótica do discurso de Carolina em relação à cidade está impregnada pelas imposições da História. Os significantes averiguados são da ordem de uma revelação que se faz em termos historiográficos de um passado recente do Brasil, no qual as promessas de melhorias, a partir do projeto desenvolvimentista, chafurdam e resultam em melhorias somente para determinadas parcelas da sociedade brasileira.

Carolina Maria de Jesus, do horizonte pelo qual consegue vislumbrar a cidade, deposita, em seu discurso, a mais bela poesia para concebê-lo. Ao passo que experimenta a idealizada cidade, é arremessada para outra dimensão: “Eu me sentia como se fosse um refugio. Uma moeda fraca, sem cotação.” (JESUS, 1986, p. 188).

A projeção do olhar de Carolina na composição da cidade reflete um discurso carregado de teor historiográfico e antropológico, em que se pode visualizar o agenciamento desses indivíduos, que saíam de outros lugares do país e migravam para o grande centro, na promessa de resgatarem o mínimo de dignidade para suas vidas.

Do olhar de Carolina, registrado na oração de seu discurso, também se vislumbra um potencial geográfico, sociológico, pois, ao discorrer sobre os impasses da vida da fazenda e as promessas da cidade, revela o lugar que ocupa nessa dimensão. A posição que lhe cabe dentro da organização da cidade é o da fronteira da invisibilidade: “— Nós viramos ciganos. É horrível estar hoje aqui, amanhã ali. Estamos imitando os artistas de circo.” (JESUS, 1986, p. 188).

Entretanto, a potência de seu discurso, o mais das vezes, revela que, mesmo em condições tão pouco propícias de redenção nesse meio, que não pretende percebê-la, Carolina Maria de Jesus evidencia um discurso erótico, na concepção barthesiana, sobre si e sobre seu povo, buscando sempre a tentativa de interagir com o outro ou fazer-se notar para além da fronteira da invisibilidade que o meio a condicionou:

O vovô nos contava que os pretos que moravam nas grandes cidades já sabiam ler e tinham até dinheiro nos bancos. Ele não sabia ler, mas procurava saber se os negros já estavam subindo na esfera social. “Oh!”, exclamávamos admirados. (JESUS, 1986, p. 81).

O discurso erótico de Carolina em relação à cidade reflete o desejo de uma existência que lhe é negada. A percepção que se tem da cidade de Carolina é da

lógica da intromissão, da intervenção. O seu fluxo e os significantes que se recolhem de seu discurso denotam as possibilidades mínimas de um ser inapreensível.

Então, observa-se que, em *Diário de Bitita* (1986), a experimentação da cidade projeta-se no nível do sonho, do quimérico, dos devaneios e das aspirações da narradora errante ao vislumbrar um possível lugar de acolhida, que está no plano utópico, ao passo que, em *Quarto de despejo* (1960), a experimentação da cidade é friamente sentida na pele e inviabilizada pelas questões sociais, políticas e econômicas, fazendo com que a composição da *polis* esteja restrita a significantes voltados para a obliteração e para a repulsa.

Portanto, conclui-se que, das duas obras de Carolina Maria de Jesus, é possível traçar, a partir das delimitações do espaço, um discurso altamente expressivo na busca por re-historicizar agentes sociais que se mantinham à margem de qualquer processo de assimilação, de visualização. De *Diário de Bitita* a *Quarto de despejo*, constata-se que o universo configurado por Carolina Maria de Jesus é revelado a partir de uma dimensão erótica da composição de seu discurso sobre a cidade, mesmo que esta insista em arremessá-la para outras fronteiras que não a da sua permissividade de existência.

SÁ, J. S.; SILVA, V. L. L. V. On Carolina de Jesus and her itineraries: from *Diário de Bitita* to *Quarto de despejo* and the borderlines regarding the permissiveness of the polis. *Itinerários*, n. 44, p. 97-112, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *It is our interest to investigate the way the composition of the city is delineated through the eyes and discourse of the 'mineira' writer whose nomad itineraries shed a light upon the city. Her view goes from Sacramento/MG to São Paulo, one of the biggest cities of Latin America. Through such unsteady route, the writer's discourse changes its perception about the big urbe; once imagined and dreamed about, it starts to deteriorate as the city shows no intention to accept her within its space as a possible individual. It is understood that the city experienced by Carolina Maria de Jesus, both in her works Quarto de despejo (1960) and Diário de Bitita (1986), gives no access to her nor offers a possibility of dialogue. From this dilemma, we try to rescue the writer's discourse, having the studies by Roland Barthes in La aventura semiológica (1993) and the considerations by the researcher Regina Dalcantagnè (2003) as major references.*

■ **KEYWORDS:** *Carolina Maria de Jesus. City. Discourse. Otherness. Space.*

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1993.
- DALCASTAGNÈ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 21, p. 33-53, 2003.
- DAMATTA, R. **A casa & a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FOUCAULT, M. De espaços outros. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 27, n.79, p. 113-122, 2013.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 1. ed. atual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- JESUS, C. M. de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Francisco Alves, 1960.
- SCIENCE, C. A cidade. In: _____. **NAÇÃO ZUMBI. Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos, 1994. 1 CD. Faixa 4. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/chico-science-e-nacao-zumbi/70406/>>. Acesso em: 14 set. 2016.
- VELOSO, C. Sampa. In: _____. **Muito**: dentro da estrela azulada. Rio de Janeiro: CBD Phonogram, 1978. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/41670/>>. Acesso em: 14 set. 2016.



A CARTOGRAFIA DA ERRÂNCIA E O RESGATE DAS MEMÓRIAS SUBTERRÂNEAS NO ROMANCE *FUNDADOR*, DE NÉLIDA PIÑON

Roniê Rodrigues da SILVA *

- **RESUMO:** Seguindo uma linha contemporânea de pensamento teórico a respeito dos movimentos migratórios, da construção das identificações formuladas nos fluxos de deslocamentos e nos espaços das fronteiras, este artigo objetiva investigar a representação de uma cartografia da errância que se realiza no romance *Fundador*, da escritora brasileira Nélida Piñon, associada ao resgate das memórias subterrâneas do personagem Johanus. Nesse sentido, analisaremos criticamente o processo de deambulação realizado pelo protagonista da narrativa, visando discutir como o sujeito estrangeiro constitui a sua singularidade pela experiência do nomadismo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Errância. Estrangeiro. Identificação. Memória.

Publicado em 1969, o romance *Fundador*, da escritora contemporânea Nélida Piñon, aparece no cenário das letras nacionais traduzindo uma preocupação recorrente na obra da autora carioca: a representação de uma cartografia da errância, dos movimentos migratórios, da busca de um conhecimento de si no transcurso de uma existência que se delinea quase sempre no entre-lugar, no espaço da fronteira. Essa pauta literária talvez encontre justificativa na própria biografia de Piñon, assumidamente uma mulher de dupla cultura, herdeira de uma força criativa oriunda da civilização ibérica que lhe chega por meio dos seus antepassados. Relacionando essa particularidade genealógica de Nélida a um dito de Kristeva (1994) que lembra a condição de sermos “estrangeiros para nós mesmos”, poderíamos afirmar que ela carrega uma dupla estrangeiridade: a que nos afeta como seres humanos sobre a terra e aquela que vem de sua descendência espanhola, inscrita no próprio nome – Piñon –, e no modo de escrevê-lo com uma variante do alfabeto de língua galega.

Essa circunstância possibilita a escritora transformar artisticamente a sua própria experiência, representando-a em literatura, como no seu mais famoso

* UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – Campus Avançado “Profa. Maria Elisa de Albuquerque Maia” – Departamento de Letras Vernáculas – Pau dos Ferros – RN – Brasil. 59900-000 – rodrigopinon2014@gmail.com.

romance, *A república dos sonhos*, escrito no ano de 1984 em homenagem à família migrante. No caso específico de *Fundador*, Piñon já havia reeditado o tema da viagem, da errância e da representação do estrangeiro num texto que se desenvolve segundo uma sucessão de ciclos, passando de uma temporalidade para outra num transcurso narrativo em que uma mesma ficção se faz, se desfaz e se refaz para mostrar a jornada solitária do personagem nômade em busca da própria identidade.

Na segunda temporalidade da história, o foco da ação gira em torno do personagem Johanus, um jovem corajoso que passa parte de sua existência deambulando à procura de suas origens desconhecidas. Inicialmente, ele é apresentado ao leitor como um sujeito que vive de atividades mambembes. Por isso, antes da decisão de partir em busca de sua pátria *mater*, anda em bandos, espécies de trupes, entrando nas pequenas cidades a fim de apresentar o seu teatro itinerante, conforme podemos ler no próprio romance:

Primeiro as atividades mambembes. As carroças carregando o material e servindo de casa. Organizaram-se antes de ingressar nas pequenas comarcas. Ensaiaando no campo, improvisando versos, canções obscenas. Sem enfrentarem grandes cidades. Johanus ocupava-se dos animais, modelava figuras de barro a se venderem nas feiras, além de armar o espetáculo, redigir textos e pintar os cenários. (PIÑON, 1997b, p. 21).

Os grupos mambembes eram bastante comuns na Idade Média, uma época que, segundo Maffesoli (2001, p. 48), se caracteriza por um nomadismo intenso, percorrendo todas as instâncias da vida social. Nesse tipo de teatro, os atores eram conhecidos como saltimbancos e se deslocavam de uma cidade para outra com o propósito de realizarem a sua encenação. Eles experimentavam, desse modo, o nomadismo do corpo e da arte, já que viviam de uma força de trabalho não sedentarizada, sem delimitação precisa ou funcional e cujo fluxo os poderes instituídos da época não conseguiam regram.

Em seu “Tratado de nomadologia”, primeiro capítulo do *Mil platôs*, volume 5, Deleuze e Guattari (1997) observam que a máquina de guerra é uma criação dos nômades. Descrevendo o aspecto espacial-geográfico dessa invenção, os filósofos franceses destacam que o nômade vai de um ponto a outro, mas estes só existem para ser abandonados. Eles só aparecem para o sujeito viajante enquanto alternância. Dessa maneira, é possível afirmar que para os componentes desse teatro itinerante, do qual o personagem de Piñon inicialmente faz parte, cada uma das comarcas para onde se destinam com o objetivo de exibirem o seu espetáculo só existem para ser deixadas para trás. São pontos de alternância e não de fixação.

Logo, movendo-se incessantemente de cidade em cidade, esses atores saltimbancos não têm nacionalidade concreta, antes evidenciam o que Maffesoli

(2001) denomina “desejo de errância”, o qual está ligado à mobilidade do sujeito e a uma efervescência dionisíaca, que na Idade Média podia ser constatada como base da vida social, perpassando as práticas sexuais, as atividades educacionais e os aspectos relativos à moradia e ao trabalho: “[...] a Idade Média também é um momento de circulação intensa. Em numerosos domínios, os historiadores localizam um nomadismo incessante perpassando todas as camadas sociais.” (MAFFESOLI, 2001, p. 48).

Recorrendo, ainda, ao pensamento do sociólogo francês, é possível afirmar que, deslocando-se constantemente de uma comarca para outra, o grupo mambembe manifesta um desejo de se relacionar com o outro e com o mundo, caracterizado, nesse caso, pela impermanência e pelo lúdico, que promovem a interação, a partilha dos sentimentos e ajudam a fecundar o jogo teatral. Essa presença em movimento, rizomática em sua natureza, favorece, por outro lado, a circulação de uma cultura comum, que de maneira alguma é homogênea, mas que pode ser assinalada pelo que o mesmo Maffesoli (2005) chama de “orgiasmo cultural”, uma vez que ela é essencialmente múltipla.

Nesse sentido, o palco, muitas vezes improvisado, no qual atuam esses artistas dionisíacos, torna-se um local onde se apresentam a mistura de gêneros e o sincretismo da arte. A respeito da importância desse tipo de teatro na Idade Média, é a própria romancista quem afirma, em outro texto, que esses atores, “[...] independente dos nomes que lhe quisessem dar, itinerantes, errantes, funâmbulos, mambembes, o fato é que, havendo emergido da Idade Média, perambulando sem parar, submeteram a Europa à fantasia de sua arte.” (PIÑON, 2008, p. 183).

Permitimo-nos aqui abrir uns parênteses para dizer que esses atores saltimbancos, brevemente mencionados na segunda temporalidade do romance *Fundador*, servirão de inspiração a Nélida para a composição de outra narrativa intitulada *A doce canção de Caetana*, na qual se conta a história de uma fracassada atriz mambembe que perambula pelo interior do Brasil, durante a década de 70, até retornar à cidade de Trindade, onde ela finalmente buscará encontrar a glória devida, alcançar o status de celebridade.

Ao descrever a trajetória da protagonista Caetana, referindo-se à sua ligação com o grupo de teatro itinerante “Os romeiros”, o narrador nelidiano não se esquece de mostrar a relação da atriz com aqueles artistas da Idade Média, dos quais Johanus, personagem do texto que ora analisamos, apareceria como exemplo: “Caetana pareceu ver à sua frente, redivivo, o próprio tio Vespasiano, a comer lingüiça frita, enquanto defendia, intransigente, o teatro dos pobres, que lhes chegara como tradição desde as feiras medievais.” (PIÑON, 1997a, p. 182). Em outro trecho da narrativa, é a própria Caetana quem assinala essa ascendência medieval, quando denuncia as condições precárias que cercam, desde a origem, a representação funâmbula:

– Nossa raça perambula pelo mundo sem endereço certo, desde muito antes da Idade Média, sempre perseguida pelo clero, pela nobreza, pelo frio, pela miséria. Aqui mesmo no Brasil, muitas vezes nos faltou dinheiro até para comer. Em certos povoados nos pagam com legumes, ovos e galinhas. Certa feita, representávamos em cima de um tablado quando ouvimos o cacarejo de uma galinha encerrada numa cesta de vime. Foi um verdadeiro tumulto. A desgraçada pôs um ovo em nossas barbas. Afinal, terminamos rindo às gargalhadas e agradecidos pelas moedas que foram pingando dentro do chapéu à saída. (PIÑON, 1997a, p. 163).

A personagem Caetana apareceria, então, como herdeira de uma arte nômade, legatária de uma vida de ciganos, que em *Fundador* seria representada por Johanus e pela trupe da qual ele fazia parte. Passados aproximadamente 500 anos, a personagem observa que esses artistas ambulantes estariam atuando em condições semelhantes àquelas da Era Medieval quando se deslocam de uma comarca para outra, levados pelo simples desejo de encenar.

Nos dois romances, *Fundador* e *A doce canção de Caetana*, dando pulsão ao espírito *nomos* desses atores viajantes, despontam as carroças, que são utilizadas como meio de transporte, conduzindo o material e, ao mesmo tempo, servindo de morada ambulante para Johanus e seus companheiros, Caetana e sua trupe. De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p. 51), o pensamento nômade não considera a ideia de hábitat vinculada a um território, mas a um itinerário, o qual impele o sujeito para uma forma de exterioridade e de desterritorialização: “[...] até os elementos de seu hábitat estão concebidos em função do trajeto que não para de mobilizá-los”. Por isso que, para esses atores, o referencial de casa, se é que podemos usar essa palavra, não pode estar associado a algo estável, fixo, mas a uma peregrinação:

Ela vem de família de artistas. Vespasiano, que a educou, orgulhava-se de jamais ter tido uma casa montada. Era um nômade. Levava os pertences nas costas como os caramujos. Igual a nós, que nem sabemos às vezes em que buraco do Brasil nos metemos. (PIÑON, 1997a, p. 123).

A casa é, na verdade, o aberto do mundo, onde esses artistas encenam a aventura da existência, levando nas costas uma bagagem composta de tralhas, bugigangas usadas em espetáculos que ficaram para trás, mas também restos de sonhos, devaneios, que só podem ser possíveis de serem realizados através da arte. Dessa maneira, viajando em carroças que lhes servem de habitação, Johanus e Caetana experienciam uma vivência anômica; caracterizada pela desterritorialização, pela movência constante e que os impede de se ajustar às normas de uma organização social, dificultando a solidificação de qualquer tipo de identidade. Não podemos

esquecer, por outro lado, que estamos falando de indivíduos que se exprimem por meio da arte de representar. Nesse caso, trata-se de sujeitos que podem harmonizar uma multiplicidade de caracteres e que constroem as suas existências social e cultural investindo no jogo teatral.

Fechemos o parêntese anteriormente aberto e retomemos especificamente ao romance *Fundador* e ao personagem Johanus, para quem a questão da identidade se constituirá como uma experiência a ser inventada ao longo de sua trajetória de vida no espaço da viagem. Vale mencionar, a princípio, que, pela percepção que o personagem possui acerca de sua própria identificação, relacionando-a a algo incerto, em trânsito e sem contornos fixos, é possível associá-la perfeitamente à metáfora da liquidez utilizada por Bauman (2005) em seus estudos sobre a sociedade contemporânea. Diz o personagem a respeito de si: “– Enquanto vocês explicam o mundo em forma de riso, eu me sinto fluido e indestinado.” (PIÑON, 1997b, p. 22).

Pode-se dizer que, pela sua natureza de andarilho, Johanus se ligaria àqueles sujeitos que, da modernidade para a pós-modernidade, se situam às margens das nações, condição que nele se agrava, uma vez que o personagem nos é apresentado como uma espécie de órfão, um expatriado, que não conhece pai e mãe, não sabe de onde veio e nem para onde vai, o que explica uma interrogação que o acompanha de maneira insistente: “– Onde nasci, Gordão? perguntava ao invadirem territórios estranhos.” (PIÑON, 1997b, p. 21). Ao que o amigo prontamente responde: “– Você foi parido no mundo. Ria Gordão confiando que Johanus não se ofendesse.” (PIÑON, 1997b, p. 21).

O que significa ser parido no mundo? Recorrendo ao pensamento filosófico de Deleuze e Guattari (1997, p. 14), poderíamos responder afirmando que se trata de distribuir-se num espaço aberto, preservando “[...] a possibilidade de surgir em qualquer ponto.” Dessa maneira, Johanus, sem origem definida, é um estrangeiro para si mesmo que, desconhecendo o seu ponto de partida ou chegada, experiencia o nomadismo do corpo e da alma. Por outro lado, não pertencer a um lugar específico, como parece conotar a ideia de ser parido no mundo, de acordo com a tradição Zen, consoante observa Maffesoli (2001, p. 28), para ele pode expressar “[...] uma possível realização de si na plenitude do todo”.

Todavia, essa evidente vocação migratória, acentuada pela perda da origem e pela ligação ao grupo de teatro itinerante, que não lhe permite fixar raízes, não o impede de perguntar sobre a terra *mater*. Isso porque o fato de ser parido no mundo relaciona-se à ideia de ter consciência de si na plenitude do mundo, na exterioridade do universo. Não quer dizer, entretanto, que o personagem não tenha nascido num lar, numa casa, numa cidade, ainda que deles não se lembre. Desse modo, quando formula a sua especulação em torno do local de nascimento, o personagem viajante apresenta certo desejo de enraizamento, buscando uma ligação com o passado, com o que possa elucidar as suas origens. Na indagação

que dirige ao amigo Gordão, Johanus traz latente uma outra, relativa à inscrição da sua identidade.

Em outras palavras, diríamos que por trás do desejo de saber onde nasceu se esconderia o desejo de saber quem é, qual a sua identidade, uma vez que, considerando as reflexões de Hall (2003), durante muito tempo supôs-se que a identidade cultural do sujeito se estabelecia no nascimento, sendo concebida numa relação de parentesco, de linhagem:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. (HALL, 2003, p. 28).

Paradoxalmente, Johanus se liga à pátria pela falta dela, pelo eterno e incômodo vazio de não pertencer. Logo, não sabe para onde regressar, embora pareça querer encontrar a terra natal, como se pode depreender da resposta que dá ao cartógrafo Stamponato, quando este lhe indaga sobre as suas origens: “— Quem me dera saber, respondeu.” (PIÑON, 1997b, p. 36). O personagem encena, assim, uma espécie de Adão amnésico, sem história, sem memória, como o homem expulso do paraíso, eternamente buscando (re)descobrir a terra em que nasceu, uma vez que o fato de ser parido no mundo assinalaria para ele uma condição de exílio, de estrangeiridade. De uma maneira geral, essa condição não seria apenas a de Johanus, mas a de todo homem herdeiro de Adão, transformado numa espécie de hóspede de passagem sobre a terra.

Esse pensamento a respeito da estrangeiridade humana na terra chega à cultura judaico-cristã a partir do acontecimento da condenação sofrida por Adão e Eva, os quais poderiam ser considerados como os primeiros estrangeiros desse mundo ao serem banidos do Jardim do Éden pelo próprio Deus. Como herdeiros legítimos dessa condenação, todos nós, seres humanos, carregaríamos essa especificidade, todos seríamos igualmente sujeitos exilados:

[...] Pois cada um de nós entrou neste universo como se entrasse numa cidade estrangeira, com a qual não tivesse nenhuma ligação antes de nascer; e uma vez aqui dentro, o homem jamais deixa de ser um hóspede de passagem, até ter percorrido de um extremo a outro a duração da vida que lhe houver sido atribuída [...] Rigorosamente falando, só Deus tem cidadania [...] Se a pátria é o céu, os exilados do céu serão estrangeiros durante toda sua vida terrena. (CHEVALIER; HEERBRANT, 2009, p. 403).

Ao longo da narrativa nelidiana, o personagem-viajante agarra-se a uma promessa produzida por ele e para ele, fazendo juras que deseja cumprir antes da sua morte: “[...] ainda que me canse do cavalo e a terra é livre para me receber, terei conhecido uma raça, ofertando-lhe a felicidade do que eu venha a ser.” (PIÑON, 1997b, p. 24). Conforme demonstra, Johanus quer descobrir a sua descendência, alcançar a terra natal, aquela que, sendo para ele desconhecida, não tendo dela nenhuma lembrança, é uma terra estrangeira, assim como ele será considerado nela, possivelmente, um forasteiro. A respeito do comportamento obsessivo do estrangeiro diante da ideia de alcançar a terra prometida, a estudiosa Julia Kristeva (1994, p. 13) ressalta que:

Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além.

Na busca de um étimo pátrio, Johanus se comporta do mesmo modo que o sujeito estrangeiro referido por Kristeva. A vontade de se filiar a uma raça torna-se para ele uma fixação. Por isso, “está pronto para fugir”, aventurando-se numa viagem sem destino pela qual abre mão da trupe e despede-se do amigo Gordão, a fim de viver solitário, em dispersão pela terra:

Gordão deu-lhe o cavalo. Sabia perdido. Trouxe-lhe comida, para os primeiros dias. A rota cabia a ele. A mata, as armas, o animal. Johanus fazia-se sábio. Era defesa não morrer depressa. [...] Devendo Johanus abdicar do medo e perder Gordão. Sem marcar próximos encontros. Partir para sempre, continuando o trajeto, e não retomar terras que já pisara uma vez. A decisão o sustentava. – Ainda que eu tenha quinze anos, há muito comecei a lutar. Subiu no cavalo, acariciou o pelo e afastou-se. (PIÑON, 1997b, p. 25).

Ainda muito jovem, Johanus abandona aquele que parecia ser o seu único vínculo. Desterritorializa-se mais uma vez, aparentemente por vontade própria, abdicando das atividades mambembes, da companhia do amigo Gordão, para partir, agora sozinho, pelo mundo, a fim de viver uma série de experiências que, ao final, lhe darão a oportunidade de reviver a plenitude perdida, bem como de reatar o cordão umbilical com o seu passado, pois, embora pareça sem rumo acertado, o viajante estabelece propósitos: “Seu dever subtrair a própria inconsistência, exigir uma raça, memórias enfim com as quais construísse casa ou estábulo, que não abandonaria imitando os que morreram de repente, ou desertaram.” (PIÑON, 1997b, p. 84).

Antes de cumprir os objetivos relativos à filiação progênie e ao resgate das memórias com as quais estabelecerá o seu reino, é necessário, entretanto, que o personagem experimente uma exterioridade radical e potencialize a sua pulsão da errância, por isso mesmo é que deve “partir para sempre”, não regressando a lugares nos quais já estivera. Essa perambulação, que parece ser uma questão de opção, é um estado que acomete o personagem independentemente de sua vontade. Afirma Said (2003, p. 57) que a condição de exilado ou de desterritorializado não é uma questão de escolha. Ao ser parido no mundo, Johanus nasce privado de uma pátria. Como sentença, é condenado a estar sempre partindo, ser um filho da estrada. É possível associar o comportamento desse personagem ao do judeu errante, que sai pelo mundo cortando os liames para viver como um nômade, sem ponto fixo, sendo estrangeiro em todos os lugares.

Entretanto, contrariando a promessa de não regressar a terras em que já pisara uma vez, moveria Johanus o desejo de regressar ao solo maternal, naquele onde um dia foi parido para o mundo e, dessa maneira, descobrir-se, esclarecer as suas origens, explicar, talvez, a sua existência: “Firme e desterrado, buscava sua íntima decifração. Na longínqua memória navegara pelos longos corredores, as pequenas fronteiras. E não soubera onde pôs os pés. Lapso que pretendia corrigir em andanças. Sem dispor de documentos, senhas.” (PIÑON, 1997b, p. 56).

Veja que, no princípio de sua jornada, Johanus não dispõe de elementos que o ajudem a interpretar a própria origem. Quando recorre à memória distante, esta também não lhe serve de socorro na tarefa de decifrar a própria procedência. Por isso, faz-se necessário (re)construir a sua história de nascimento. Essa (re) construção se desenrolará por meio de provações, iniciadas quando o personagem resolve acentuar a sua condição de sujeito exilado, partindo em busca de algo que para ele também é um segredo, mas que possivelmente o ajudará a descobrir quem ele é. Essa falta de informação em torno da própria identificação reforça ainda mais o estado de estrangeiridade no qual se encontra Johanus, uma vez que ser estrangeiro “Pode igualmente significar a parcela existente no homem, ainda errática e não assimilada, em busca da identificação pessoal.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 404).

Nessa investigação de si, realizada por Johanus durante toda a segunda temporalidade do romance *Fundador*, ele experimentará um destino marcado pelo estigma de ser um eterno forasteiro, tal qual se pode inferir da fala do personagem Gordão dirigida a Johanus no momento em que este decide partir, principiando a sua errância em busca da origem perdida: “De hoje em diante, você não vai parar mais e a vida será difícil.” (PIÑON, 1997b, p. 24). A advertência de Gordão ecoa como uma espécie de maldição que transforma a vida de Johanus num permanente deambular, impondo-lhe como destino uma constante travessia, uma descontinuidade, como se ele tivesse que cumprir uma espécie de sentença semelhante àquela atribuída, no começo dos tempos, ao personagem bíblico Caim. Lembremos que, pelo motivo de

ter assassinado seu irmão Abel, o primogênito de Adão e Eva é condenado por Deus à condição de sujeito errante:

O senhor disse a Caim: Onde está seu irmão Abel? Caim respondeu: não sei! Sou porventura eu o guarda do meu irmão? Iahweh disse: Que fizeste! Ouço o sangue de teu irmão, do solo, clamar para mim! Agora, és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão. Ainda que cultives o solo, ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra. (BÍBLIA, Gênesis, 4, 9-12).

As similaridades entre a punição de Caim e o destino de Johanus são notórias. Ambos os personagens estão designados a ser perpétuos viandantes e a experimentar uma existência difícil, como se pode constatar, também, em publicação recente que reedita a história bíblica em linguagem romanesca. Referimo-nos ao romance *Caim*, no qual o escritor português José Saramago apresenta a história do Velho Testamento sob o ponto de vista desse personagem errante, descrevendo as suas birras com Deus, depois que o Criador lhe impõe o castigo de ser um eterno peregrino sobre a terra: “Então não serei castigado pelo meu crime, perguntou Caim, A minha porção de culpa não absolve a tua, terás o teu castigo, Qual, Andarás errante e perdido pelo mundo [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 36).

Essa sentença, utilizada pelo próprio Deus para punir Caim, ainda era bastante comum num dos períodos da Idade Média, quando os infratores pagavam suas penas por meio de uma deambulação. Boorstin (1995, p. 348) assinala que em meados do ano 850 os crimes hediondos eram punidos com peregrinações perpétuas: “Esses peregrinos iam de templo a templo, condenados a uma vida em grilhões que só terminava quando um santo quebrava milagrosamente as correntes como sinal de perdão.”

Relacionando essa forma de punição, empregada na alta Idade Média para castigar aqueles sujeitos que cometiam um crime considerado sinistro, às palavras que Gordão dirige a Johanus no momento de sua partida, afirmaríamos que a vida errante e difícil destinada a esse último apareceria como uma penalidade. No mundo moderno, esse tipo de penitência não é mais praticada, mas a existência descontínua encontraria similaridades, por exemplo, com a vida do sujeito exilado: “O exílio é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles.” (SAID, 2003, p. 50).

Quando resolve abandonar o grupo de atores saltimbancos, Johanus inicia o seu passeio sem destino, passando a vagar sem rumo certo, fazendo a circulação sobre as paisagens, agora não mais condicionada ao trajeto do grupo de teatro itinerante. Maffesoli (2001, p. 34) observa que “[...] a fixação no trabalho caminha lado a lado com a estabilidade dos costumes. E o passeador que vagueia chama, ao contrário,

um outro tipo de exigência: a de uma vida mais aberta, pouco domesticada, a nostalgia da aventura.”

A partir desse ponto, na narrativa nelidiana, Johanus é apresentado ao leitor como um corpo em trânsito descontínuo, desenraizado, realizando uma ambulância na direção de um passado do qual ele nada sabe. Assim, ao afirmar-se na condição de peregrino, a sua identificação não pode ser daquele tipo que se associa a um lugar de nascimento, a um clã, a uma família, visto que o personagem, sem referências parentais, vive um estado de orfandade. A sua identidade está permanentemente se fazendo, se constrói na diáspora, na errância, semelhante ao que observa a crítica a respeito do sujeito estrangeiro:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Por isso que no caso de Johanus o enraizamento não será mais possível. Embora ele alcance a terra desejada, não será apenas nela que fará o resgate de suas memórias subterrâneas, nem apenas dela que virão as referências de sua identidade. Guattari e Rolnik (2005), estabelecendo uma distinção entre **identidade e singularidade**, mostram que a primeira se submeteria a um conjunto de referências, muitas das quais impostas por uma vigilância estatal que, procurando fiscalizar os indivíduos, criaria mecanismos de identificação; enquanto que a segunda, não se submetendo a essa inspeção, se produziria pelos diversos modos de existência, os quais não se deixam apreender por nenhum sistema totalitário. Logo, mais coerente seria se referir à singularidade de Johanus, visto que ele vai compondo, na sua travessia, uma subjetividade rizomática, híbrida, como se fosse ele mesmo um sujeito pertencente a uma comunidade migrante: “As comunidades migrantes trazem as marcas da diáspora, da ‘hibridização’ e da *différance* em sua própria constituição.” (HALL, 2003, p. 83).

Conquanto realize a sua migração a fim de alcançar a terra natal, antes de chegar a essa localidade, a referência espacial do viajante ainda é o **não-lugar**. Essa territorialidade seria, para o pensador francês Marc Augé (1994, p. 73), “[...] um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico [...]”. O **não-lugar**, figuração da espacialidade móvel, é o lugar oposto ao lar, à residência e aos espaços personalizados. No contexto do romance de Nélide, ele é representado pelo próprio itinerário, pelo caminho pelo qual se desloca Johanus e no qual não é possível constituir uma identidade acabada. Das paisagens distribuídas no não-lugar, o personagem viajante tem apenas visões parciais, fugidias, imagens instantâneas que se modificam à medida que ele exercita

a sua pulsão da viagem, transformando-se no *homo viator*. Em outras palavras, a ideia do **não-lugar** é oposta à noção de lugar antropológico:

Reservamos o termo “lugar antropológico” àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. [...], o lugar antropológico é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa. (AUGÉ, 1994, p. 51).

No desenvolvimento da sua descrição a respeito das características do lugar antropológico, Augé o define, entre outras particularidades, como sendo identitário, já que seria a partir dele que se formularia a identidade do sujeito. De acordo com o estudioso (1994, p. 52), “Nascer é nascer num lugar, ser designado à residência.” O que ocorre, porém, é que o personagem Johanus, sem nenhuma referência sobre as suas origens, carrega a sina de ter sido parido no mundo, numa exterioridade selvagem na qual identidade, relação e história não fazem qualquer sentido. A sua residência é o aberto do mundo, já que ele desconhece a localidade precisa em que nasceu. Fazendo a travessia do não-lugar, o viajor se abre para os possíveis encontros. Move-se sobre as paisagens como um explorador maravilhado, colocando em pauta o desejo de ir além, do outro lugar e do outro sujeito. É nesse trânsito que vai constituindo a sua identificação.

SILVA, R. R. The mapping of wandering and the retrieval of underground memories in the novel *Fundador* of Nélide Piñon. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 113-124, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *Following a line of contemporary theoretical thought about migratory movements, construction of identity shaped among displacement influxes and in border spaces, this paper aims to investigate the representation of a wandering map that takes place in the novel Fundador of the Brazilian Writer Nélide Piñon, relating the retrieval of the underground memories of the character Johanus. In this sense, we are going to analyze, critically, the walking process performed by the main character of the narrative in order to discuss how the foreign subject constructs his singularity through the experience of nomadism.*

■ **KEYWORDS:** *Foreign. Identification. Memory. Wandering.*

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BÍBLIA. Gênesis. In: _____. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2008. p. 33-102.
- BOORSTIN, D. **Os criadores**: uma história da criatividade humana. Trad. José J. Veiga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympo, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaide La Guardiã et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MAFFESOLI, M. **A sombra de Dioniso**: contribuição a uma sociologia da orgia. Trad. Rogério de Almeida. São Paulo: Zouk, 2005.
- _____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- PIÑON, Néida. **A Doce Canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997a.
- _____. **Aprendiz de Homero**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. **Fundador**. Rio de Janeiro: Record, 1997b.
- SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARAMAGO, J. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO NO ROMANCE *A CASA DO POETA TRÁGICO*, DE CARLOS HEITOR CONY

Maria Célia MARTIRANI*

■ **RESUMO:** O presente estudo pretende verificar de que modo são configurados os espaços no romance *A casa do poeta trágico* (2005) de Carlos Heitor Cony. A crítica abalizada reitera como uma das tônicas dominantes, na vasta produção ficcional do autor, uma “poética do tempo”, em que as questões existencialistas de viés sartriano induziriam a reflexões sobre a inexorabilidade do desgaste do homem em sua precária condição, qual seja a da eterna “náusea” de se saber condenado à liberdade das circunstâncias temporais em que se encontra inserido. Porém, faz-se necessário enfatizar também como essa problemática temporal é potencializada por meio de recursos procedimentais, articulados em uma verdadeira “poética do espaço” (BACHELARD, 1988). Mais do que ressaltar a relevância simbólica dos significados do espaço na obra do famoso escritor, o que aqui se pretende é investir na proposta de derrocada das noções estáticas de “concretude” espacial, tal como propõem Massey (2008) em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* e Brandão (2015) em “Espaços-limite na literatura contemporânea”.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Heitor Cony. Espaço. Poética. Romance. Tempo.

O escritor brasileiro contemporâneo Carlos Heitor Cony é um italianófilo assumido. Revela essa sua reverência à Itália não só em entrevistas, crônicas jornalísticas e relatos de vida pessoal, mas também ficcionalmente. Nesse sentido, não se distancia de uma famosa linhagem de artistas, poetas e escritores que tiveram a Itália como musa inspiradora para sua criação, tais como: Lord Byron (*Don Juan*), Thomas Mann (*Morte em Veneza*¹), James Joyce (*Giacomo Joyce*), só para citar alguns.

* Universidade Federal do Paraná, UFPR, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Curitiba, Paraná, Brasil – e-mail: mariacelia.martirani@gmail.com.

¹ Interessante diálogo intertextual pode-se estabelecer entre *A casa do poeta trágico* de Cony e *Morte em Veneza* de Mann, em que o envolvimento do escritor alemão Gustav Von Aschenbach pelo jovem polonês Tadzio, na cidade de Veneza, remete à necessidade de *aesthesis*, beleza e Eros como formas de distanciamento da inevitável pulsão de fim e de morte.

Entre os romances que compõem sua vasta produção, enquanto importante ficcionista, escolhemos analisar, no presente estudo, *A casa do poeta trágico* (2005), cuja explícita ambientação italiana é digna de nota.

Se, por um lado, a crítica abalizada se refere a uma das tônicas dominantes na obra do eminente escritor como sendo a de uma “poética do tempo”, em que as questões existencialistas de viés sartriano induziriam a reflexões sobre a inexorabilidade do desgaste do homem em sua precária condição, a da eterna “náusea” de se saber condenado à liberdade das circunstâncias temporais em que se encontra inserido, por outro há, também, que enfatizar como essa problemática temporal é potencializada por meio de recursos procedimentais da narrativa, articulados pelo autor em uma verdadeira “poética do espaço” (BACHELARD, 1988).

Esta análise terá como recorte a verificação dos espaços italianos no romance, vistos não como mero pano de fundo de um cenário distante, em que os personagens estão apenas situados, mas como elementos atuantes e, em boa medida, determinantes do comportamento dos personagens e da própria narrativa.

Resumidamente, o enredo trata de um momento de profunda crise existencial pela qual passa o publicitário Augusto Richet, homem de quarenta e seis anos, que sentia uma “imensa náusea de tudo” (CONY, 2005, p. 30). Mais do que um simples vazio, a náusea “[...] era a de se descobrir confuso, sem saber ao certo o que se passava com ele.” (CONY, 2005, p. 33). E o que se passava com ele crescia em desconforto, justamente porque ganhara, como prêmio de “melhor profissional de criação”, uma viagem num cruzeiro-padrão, em que deveria permanecer uns doze dias no navio italiano Eugenio C, cujo roteiro seria: Gênova, Sorrento, Capri, Palermo, Túnis, Ibiza, Palma de Mallorca, Catânia, Nápoles e de volta à Gênova.

Sem nenhum entusiasmo, vindo de dois rompimentos amorosos recentes, quase como se fosse um homem afetivamente em ruínas, nada lhe chamava a atenção. Era como se seu olhar estivesse anestesiado e vivesse uma letargia, um arrastar de horas suspensas. Até que uma menina de dezesseis anos e um homem, que ele denominará “homem grosso”, passam a ser o alvo de toda sua atenção naquele espaço móvel e flutuante do navio, um “não espaço” decisivo no qual, dali em diante, viverá.

A história se precipita, então, nas peripécias que Augusto terá que realizar para conseguir se aproximar da adolescente ítalo-brasileira, cujo nome, afinal, descobre ser Francesca e que decidirá, em atitude autoritária, alterar para Mona. Os dois acabam se relacionando e ele conseguirá trazê-la ao Brasil, mais precisamente ao Rio de Janeiro, onde viverão juntos, como casal, por dezessete anos.

Em contínuo *flashback*, o tempo vai e vem nos deslindes do narrar. Teremos o casal, apresentado no primeiro capítulo, no tempo atual, em que Augusto, já velho, doente e numa cadeira de rodas, reencontra Mona (agora com trinta e seis anos) depois de já separados. E sempre, de modo insistente, há a volta ao passado,

atualizado muitas vezes pelo uso verbal do presente, em que ele a havia descoberto no navio e toda história que viveram juntos na Itália, mais precisamente em Nápoles e Pompeia.

Muito além das leituras de primeira impressão que se concentram em resumir o romance no da crise de um homem maduro que, numa espécie de “convulsão adolescente”, busca, a qualquer preço, a juventude perdida no fogo ardente da paixão por uma mulher bem mais jovem, à la *Lolita*, de Nabokov, é preciso perceber as infinitas possibilidades de leitura que a obra sugere.

Entre elas, por exemplo, a da que concerne a do *voyer*, à da perspectiva da invenção e da posse por meio do olhar. De fato, ao reparar nos dois “alvos” – como denomina a princípio – Mona e o “homem grosso” que a acompanha no navio, Augusto, instaura toda uma reflexão ao redor da fenomenologia do ver, já que aqueles seres, antes imperceptíveis, anódinos e anônimos, passam a existir apenas e somente a partir do momento em que ele os percebe e elege como seus. Tal como afirma Berkeley: “Ser é perceber e ser percebido. O que não é percebido não existe, ou seja, o que não é notado e distinguido perde efetividade.” (BERKELEY apud CORTELLA, 2004, p. 12).

Importa notar ainda o quanto a ideia de posse, associada intimamente ao ato de ver, remete a uma das máximas do pensamento sartriano, uma vez que, para o eminente filósofo francês, a dicotomia sujeito-objeto se mantém, fazendo com que o olhar objetivado passe a ser uma forma de dominação (SARTRE apud BORNHEIM, 2003, p. 92). E, de certa forma, é isso o que ocorre com o olhar de Augusto quando incide sobre os personagens, possuindo-os e dominando-os.

Porém, ao se adonar daqueles seres, por meio de uma perspectiva toda sua, o protagonista não apenas os vê, mas os cria através de seu olhar – que é sempre um rever e um reconhecer, rompendo a rigidez dicotômica arbitrária de dominação – conforme ensina Octavio Paz em *Blanco*:

Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido
Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo
Perceber é conceber
Águas de pensamento
Sou a criatura
Do que vejo.
(PAZ; CAMPOS, 1994, p. 120).

E, dessa forma, a proposta romanesca acerca de uma poética do olhar, que, num primeiro momento, poderia ser fundamentada na perspectiva filosófica de Jean-Paul Sartre, amplia-se e revigora numa nítida investida merleau-pontyana, cuja grande originalidade estaria, exatamente, na crítica ao caráter excludente da dicotomia sujeito-objeto (MERLEAU-PONTY apud BORNHEIM, 2003, p. 92).

Com efeito, no fundo, o protagonista de Cony, neste romance, encarna aquele que, por meio do olhar fenomenológico, “vai descobrindo, perfil a perfil, os aspectos coextensivos ao olho e ao corpo, ao corpo e ao mundo vivido” (MERLEAU-PONTY apud BOSI, 2003, p. 81), numa perspectiva que remete à reflexão sobre a própria criação literária.

Como consequência, abre-se uma chave de leitura que contempla uma série de proposições metaliterárias acerca dessa fonte genesiaca e criativa, que podem ser pensadas no vasto âmbito da teoria da ficção. Daí a voz do protagonista não hesitar em revelar como “seus” tanto Mona quanto o “homem grosso”, ambos tratados como entidades criadas, como obra de sua própria lavra. E, de certa forma, vemos ressignificada a máxima pessoana do “poeta fingidor”, moldando o *fango* – barro originário de sua criação. Mas não apenas isso; o poeta, aqui, também é aquele que (como todo ser humano na precariedade de sua condição), tragicamente, habita uma casa destinada a ruir, justificando o título da obra:

O homem – qualquer homem é uma casa habitada por um poeta que, sabendo ou não sabendo, tem um sentido trágico. Poeta que inventa o próprio poema, poeta condenado a habitar a casa que é ele próprio e de repente as paredes se desmancham e não é mais casa, sobrando o cão à porta, uma porta que não existe mais, o cão coberto de cinzas guardando o nada. (CONY, 2005, p. 144-145).

Esse trecho toca, de modo muito esclarecedor, os três eixos que, basicamente, norteiam o romance e que se entrelaçam constantemente: o espacial, o temporal e o metaliterário.

A tragicidade necessariamente remete à fugacidade, à transitoriedade da vida, à impermanência dos relacionamentos. Tempo, espaço e existência, assim concebidos, se misturam e, por meio desse fazer literário autorreflexivo, os regimes de localização-identificação espacial que balizam boa parte da ficção contemporânea se revertem e perdem a aura de referencialidade estável. Não é à toa que o espaço “casa” assume outra dimensão, que é simbólica e que pode, num passe de mágica, ruir a qualquer momento, uma vez que nela habita o poeta, cujo destino é inexoravelmente trágico. Também não é aleatória a escolha pelo não-lugar² do

² O “não-lugar” é um conceito definido por Marc Augé na obra *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. O não-lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida

navio, na abertura do romance, cuja característica principal remete à noção de instabilidade (o espaço físico coincidindo com o espaço interior do protagonista em crise). Assim também Nápoles não é apenas a bela capital da Campânia, no sul da Itália, uma das rotas do cruzeiro em que embarcara o protagonista. A cidade deixa de ser cidade, o lugar deixa de ser espaço físico e passa a representar um marco da situação de conturbação e desequilíbrio emocional de Augusto, coincidindo, talvez, com o fenômeno do *bradisismo*³, que abala sismicamente a região do Vesúvio. Quando o navio atraca em Nápoles, tendo como pano de fundo o famoso vulcão, o ímpeto do protagonista de perseguir Mona é tão forte que tal atitude pode ser interpretada como uma espécie de erupção vulcânica interior. Da mesma forma, a escolha pela “Casa do poeta trágico”, em Pompeia, como cenário do desenlace amoroso entre Augusto e Mona - cidade cujo estigma é o de ser o do espaço das ruínas, remete, novamente, à desestabilização de referenciais previsíveis, quebrando a noção de espaço, tal como concebida tradicionalmente no âmbito da teoria literária.

Em interessante estudo, Luis Alberto Brandão constata que a ficção, ao enfatizar lugares “distintivos”, “hegemônicos” e lugares “minoritários” ou “clandestinos”, põe em evidência um jogo entre negatividade e afirmatividade, e: “[...] não se trata de requerer, da literatura, que inverta as polaridades (negue o hegemônico e afirme o minoritário ou o clandestino), mas que tente ir além do jogo, que recuse a polaridade como ponto de partida inevitável.” (2005, p. 29). Assim sendo:

A representação dos espaços na literatura deixa de ser vista apenas como questão valorativa (isto é, segundo a chave “afirmação-negação”) e passa a ser interrogada quanto ao cerne dos mecanismos que regulam o sistema de representação (ou seja, quanto às convenções desse sistema). Tal interrogação afeta as possibilidades de definir espaço. (BRANDÃO, 2015, p. 29).

circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, e pelos meios de transporte – mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados. Só, mas junto com outros, o habitante do não-lugar mantém com este uma relação contratual representada por símbolos da supermodernidade, seja um bilhete de metrô ou avião, cartões de crédito ou o cartão telefônico, além de documentos – passaporte, carteira de motorista ou qualquer outro –, símbolos que, enfim, permitem o acesso, comprovam a identidade, autorizam deslocamentos impessoais. Para maior aprofundamento, veja-se: AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 2004, p. 57-95.

³ Gostaríamos de lembrar - como bom exemplo do denominado *bradisismo* (traduzido para o Português como *bradissismo*): “[...] movimento lento da crosta terrestre, muito comum na região dos *Campi Flegrei* italianos.” - do filme *Sabato, Domenica e Lunedì*, de Lina Wertmüller, em que os habitantes de Pozzuoli sofrem bruscas alterações de comportamento, em decorrência das alterações geológicas da região.

De modo análogo, visando a flexibilizar o conceito tradicional de espaço, porém mais voltada às questões debatidas pelos Estudos Multiculturais, à luz das teorias do Pós-Colonialismo, Doreen Massey em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008) apresenta uma proposta alternativa para conceituar espaço, diferente daquelas construídas no pensamento Ocidental durante a modernidade, mas também, na pós-modernidade, que sempre o viram como morto, fixo, atemporal. O que a autora propõe, em síntese, é “[...] uma concepção de espaço que dialoga com uma política antiessencialista em questões de identidade de grupos sociais e de lugares, enfatizando sua construção relacional.” (MASSEY apud NETO, 2011, p. 162). Tal conceito, no limite, ao investir numa geografia das inter-relações, faz emergir a noção de espaço como multiplicidade, onde não há nada dado de forma definitiva.

No que concerne aos ícones espaciais do romance que aqui se analisa, é preciso notar a contraposição que se estabelece entre os pontos, por assim dizer, “fixos”: as casas, as cidades, as ruas e aquele ponto móvel, qual seja o do navio. Como espaço alegórico de algo instável, o navio representa esse espaço interior de instabilidade e oscilação também do protagonista. Mais do que isso, Augusto o percebe como um espaço de liberdade em que, soltas todas as amarras, ele poderia ser como aquelas velas ao vento, livre, “sem retaguarda, sem futuro previsível, sem sentir falta de nada.” (CONY, 2005, p. 21).

Os dias vão passando sem surpresas, inicialmente calmos: “Muito branco e sereno, o Eugenio C passava pelo estreito de Messina. No dia seguinte, atracaria em Nápoles.” (CONY, 2005, p. 23).

Cumprir observar que é só depois da passagem ritualística por aquele estreito que tudo se precipita. Só a partir da Catânia é que o protagonista começa a prestar atenção em Mona, a visão alucinante da adolescente que não o abandonará mais, a ponto de determinar a total alteração da rota de seu itinerário e de sua vida.

De fato, a angústia do predador que não quer perder a presa só se insinua quando o navio atraca em Nápoles. A ênfase dada a essa passagem é tão marcante que poderíamos dividir a estrutura da narrativa em um antes e um depois de Nápoles. A força desse espaço e de toda simbologia que carrega é determinante na condução do destino dos personagens e no desenrolar dos acontecimentos.

Se, num primeiro momento, antes que o navio ali atracasse, podia-se contemplar o Vesúvio à distância, sobre montanhas azuladas, a parada em Nápoles, ponto em que Mona desceria, como se atualizasse a força latente do onipresente vulcão, exerce um estranho poder sobre o protagonista, que parece viver, em si, as convulsões de uma sísmica erupção interior:

Subiu à ponte superior, de onde teria melhor ponto de observação do portaló do navio e de quase todo o porto. De quebra, teria o Vesúvio lá longe, azulado e inerte, fechando um dos lados do horizonte. Se o vulcão entrasse em erupção –

pensou – as coisas se precipitariam [...] Da ponte superior, Augusto sentia-se responsável por tudo, desde o Vesúvio lá longe até os passageiros que se preparavam para desembarcar... (CONY, 2005, p. 41).

Seria ótimo se o Vesúvio, sem aviso prévio, vomitasse novamente fogo, cinza e pedras que amortilhassem a moça onde quer que ela estivesse, com quem e como estivesse. E a imobilizasse no tempo com as duas sacolas, uma de cada lado, a abominável caneta com que escrevera para o homem grosso... (CONY, 2005, p. 50).

Muito mais do que um cenário na rota do Sul da Itália em que os personagens desfilam ou se situam, nesse caso, a Catânia, o estreito de Messina e, principalmente, Nápoles, o Vesúvio, e mais ainda Pompeia, assumem a função trágica de espaços que definem um devir inexorável de um destino personagem que faz com que o desvio da rota original conduza o protagonista a rumos jamais previstos.

A literatura, assim, teria a capacidade de interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na “concretude” dos espaços. Parece ser impossível não associar o espaço físico ao modo como é percebido. Coloca-se em questionamento a crença de que estabelecemos uma relação estritamente direta com o mundo que está à nossa volta (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69).

Milan Kundera (1994), ao tratar da função da ambientação em *A montanha mágica* (1958), de Thomas Mann, e *O homem sem qualidades* (1989), de Robert Musil, propõe interessante reflexão sobre o que considera ser determinante na distinção entre o cenário do primeiro, eminentemente descritivo, e o segundo, em que o cenário não pode ser analisado como pano de fundo, mas sim como um dos temas do romance.

De fato, ele percebe que o romance de Mann descreve Davos em detalhes, investindo em acontecimentos situados em um ambiente concreto, ao passo que Viena, no romance de Musil, quase não é citada. Conclui que, mesmo sem “descrever” os espaços em que a trama ocorre, a opção do segundo, ao evocar o Império Austro-Húngaro, ridicularizando-o, consegue sair da situação limitadora de “apenas” espaço para a do eixo semântico do significado (KUNDERA, 1994, p. 148-149).

De maneira análoga, ao descrever minuciosamente o roteiro de viagem de Augusto, que começa no navio para depois aportar em terra firme, o narrador de *A casa do poeta trágico* se utiliza do mesmo expediente descritivo que os lugares, em geral, concentram como cenário. Mas ao tratar, de modo enfático, a específica passagem rumo ao sul da Itália, tão carregada de simbologia, sobretudo em relação às angústias que começam a afligir o protagonista, estabelece um outro tipo de vínculo entre os elementos exteriores à trama. O que se tem, em outros termos, é o que Gérard Genette denomina “determinismo espacial” (GENETTE apud BRANDÃO, 2005, p. 120).

Antes de Genette, o eminente semiólogo do Estruturalismo Francês, Roland Barthes, já asseverava que os dados espaciais são “informantes”, cuja função descritiva é determinar as “articulações da narrativa” (BARTHES apud BRANDÃO, 2005, p. 120).

O que se pretende afirmar, portanto, é que a ambientação italiana no romance que aqui se analisa e, de modo mais específico, a da direção ao sul e à força simbólica do Mediterrâneo, relaciona-se intimamente à náusea experimentada pelo personagem em seu momento de crise existencial, à perturbação de sua psique, que fazia com que pensasse, de modo insistente, em demência, já que não haveria outra forma de explicar o que lhe acontecera desde a aparição daquela menina, notada por ele a partir da Catânia e que perseguiria, em terra firme, em Nápoles:

Fora uma demência, estava ficando velho, só podia ser isso. Nunca apreciara adolescentes, nos primeiros dias de viagem, passara por ela diversas vezes, nem reparara, nada havia que a tornasse especial. (CONY, 2005, p. 37).

Nesse sentido, a recorrência ao Vesúvio, que aparece como ícone determinante do comportamento de Augusto, merece toda a atenção.

Em Nápoles, ponto nevrálgico da narrativa, tudo se torna possível, pois lá: “[...] o senhor consegue o que quiser.” (CONY, 2005, p. 74-76). Daí porque Nápoles assume a função de *topos* eleito; para que o destino, previamente anunciado, se cumpra. E, então, teremos o porquê do título do romance. Ao conseguir, finalmente, abordar Mona em Nápoles, Augusto a conduz a Pompeia, famosa cidade ruína, soterrada após grave erupção do Vesúvio, em 24 de agosto do ano 79 d.C.:

Tal erupção provocou uma intensa chuva de cinzas que sepultou completamente a cidade, que se manteve oculta por 1600 anos antes de ser reencontrada por acaso. Cinzas e lama moldaram os corpos das vítimas, permitindo que fossem encontradas do modo exato em que foram atingidas pela erupção do Vesúvio. Desde então, as escavações proporcionaram um sítio arqueológico extraordinário, que possibilita uma visão detalhada na vida de uma cidade dos tempos da Roma antiga. (BUTTERWORTH; LAURENCE, 2007, p. 25).

Importa observar que o lugar escolhido, entre os tantos de Pompéia, para o desenlace amoroso é a “Casa do poeta trágico”. Por que não, por exemplo, a de Vênus, deusa eterna do amor, ou a “Casa dos amantes”?

Em nosso entendimento, as ruínas evocam a transitoriedade do tempo, o inevitável desgaste e deterioração dos relacionamentos. Pompeia é a metáfora do espaço que, tendo sido irretocavelmente belo – talvez como o frescor e a beleza da juventude vital de Mona –, pereceu soterrado, arruinado pela catástrofe do que foge do controle. Mais do que isso, representa o trágico inerente à condição humana, ao espaço interior de tudo que traduz o fato de sermos condenados a ruir.

Raquel Illescas Bueno, em importante estudo sobre a obra de Cony, ressalta a relevância dos significados do espaço, mais especialmente da casa, em diversos romances do ficcionista. Ao tratar do tema, evoca Gaston Bachelard, para quem “[...] a imaginação está sempre pronta a construir paredes, mesmo com sombras impalpáveis, mas corre o risco de tremer atrás de um grande muro.” (BACHELARD apud BUENO, 2008, p. 166). Para ele – continua a estudiosa – “[...] na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.” (BACHELARD apud BUENO, 2008, p. 166).

A edificação da denominada “Casa do poeta trágico”, em Pompeia, é um típico exemplo de casa da classe que dominava economicamente o lugar, rica em obras de arte que, com as primeiras escavações de 1700, foram levadas ao Museu Nacional de Nápoles (CARPICECI, 1997, p. 38-39). Chama a atenção o nome que lhe deram, em função de um pequeno tablado central (tablino) em forma de mosaico, palco que remete a encenações dramáticas, à época denominado “teatro trágico”. No romance, a escolha dessa casa, espaço cuja peculiaridade relaciona-se à riqueza artística de uma época em que se sabia do valor da representação teatral, permite-nos pensar que Augusto Richet e Mona – cada qual desempenhando seus legítimos papéis – resistiram, por meio da reinvenção de si mesmos e do amor, às dilacerações do tempo e da morte.

Em mais de uma passagem da obra, percebem-se elementos que remetem à composição de cenas, em que o protagonista, deliberadamente, assume a função de “dirigir” o espetáculo que criara:

Voltava a medir o tempo. Dois minutos depois de a moça ter saído, o homem grosso, vagarosamente, o jornal dobrado em dois no bolso do paletó aberto, aproximou-se da amurada e foi olhar o cais. Augusto fez o mesmo. Sabia que a moça apareceria lá embaixo. Sentia-se guiado pela mão de um diretor de cena invisível que o obrigava a fazer os mesmos gestos do homem grosso. (CONY, 2005, p. 48).

Importa notar o quanto toda a estrutura romanesca é pautada pela ambientação espacial, que dá ênfase a lugares distintos e distintivos. Ainda que tenhamos, a princípio, um roteiro preciso a ser cumprido pelo cruzeiro marítimo Eugenio C, a figura do publicitário em crise existencial subverte a ordem previsível e corriqueira dos lugares, uma vez que estes dependem inteiramente do modo como ele subjetivamente os percebe e vivencia. A começar pela viagem em si, que, para o protagonista, representa muito mais uma fuga, a possibilidade de libertação de todas as convenções sociais e, quem sabe, de si mesmo. Daí a escolha – na abertura do romance – por um não espaço, como o do navio.

De certa forma, a náusea sentida por esse Augusto Richet de Cony remete a alguns personagens viajantes do escritor americano Paul Bowles, que se deslocam

não com o objetivo explícito de preencherem o vazio de suas carências, mas precisamente para se perderem. Vejamos como se sente, por exemplo, Nelson Dyar, o herói norte-americano que vai se perder em Tânger, no romance *Que venha a tempestade*:

Ele ainda se sentia esvaziado: não era ninguém e estava ali parado no meio de país nenhum. O lugar era uma simulação, uma sala de espera entre destinos, uma transição de um modo de ser para outro, que no momento não era nem um nem outro... (BOWLES apud MARTIRANI, 2015, p. 99).

Mesmo quando sai do espaço flutuante e instável da embarcação, o que move o protagonista em terra firme, precisamente fazendo-o descer em Nápoles, é a busca obsessiva por Mona, de certa forma criada por ele, já que “sua”, a partir do momento em que seu olhar incide sobre a jovem adolescente. Então, a “cidade” de Nápoles não é um “lugar” na acepção comum do termo. Assim como também Pompeia não é apenas o lugar turístico visitado por milhares de viajantes. A Pompeia do romance é aquela em que – outro espaço – a “Casa do poeta trágico” é ressignificada pela vivência do protagonista. Concluindo, gostaríamos de enfatizar a necessidade de romper com certos paradigmas e convenções consagrados no âmbito da teoria da literatura ao tratar da categoria “espaço”, como referencial fixo e estável.

Um dos ícones inaugurais da Modernidade foi a eleição da cidade, com seu burburinho, dinamicidade e problemática, magistralmente tematizada por Baudelaire, refletindo-se, *a posteriori*, por exemplo, na ambientação de romances como *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, que possui longas descrições objetivas de Berlim e de seu matadouro (*Schlachthof*), romance frequentemente comparado a *Ulysses*, de James Joyce, em que o cenário predominante é também uma cidade: Dublin. Mas a ambientação – por assim dizer – objetiva e, muitas vezes, tendendo a uma hipersaturação de espaços urbanos, minuciosamente descritos, foi cedendo lugar a outro tipo de representação do espaço no âmbito ficcional.

O amplo e complexo tema da desterritorialização vem se tornando cada vez mais central nos estudos dos assim chamados “Multiculturalismo” e “Hibridismo cultural”, diante da nova geografia humana que se configura na atualidade, sobretudo com a intensificação dos incessantes fluxos migratórios e o flagelo das diásporas de populações inteiras. Passam a ser obrigatórios os estudos de nomes como Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Néstor García Canclini, Edward Said, Doreen Massey, entre outros. Além disso, cumpre observar o quanto se tem tratado dos processos de aquisição de novas identidades, que o eminente filósofo francês Paul Ricoeur aprofunda com suas análises sobre as “novas identidades narrativas” (RICOEUR, 2000).

Como não poderia deixar de ser, a literatura passa a refletir problematicamente tal estado de mudança. Povoam as páginas ficcionais, cada vez mais, personagens em trânsito, desenraizados, que parecem não ter mais lugar no mundo e que, no

fundo, representam, em boa medida, a condição de não pertencimento do homem moderno, em sua constante e ambígua crise de identidade. Os lugares hegemônicos perdem importância e cedem a primazia aos não-lugares; o periférico passa a ser centro; o que estava à margem vem à luz.

Como bem propõe o escritor italiano contemporâneo Cláudio Magris, no ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, o sujeito na pós-modernidade sente-se estrangeiro na vida, “[...] cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.” (2009, p. 1018-1020). Daí por que também a arte se volte a representar a própria antítese da prosa moderna, a estranheza à vida e a impossibilidade de “enraizar-se nesta”.

Vimos que o protagonista do romance de Carlos Heitor Cony, que aqui elegemos analisar, é também, de certa forma, um indivíduo em busca desse sentido que não há. Embora a categoria espacial da obra apresente, num primeiro momento, um roteiro a seguir, com uma ambientação cênica precisa e, por assim dizer, fixa, o que se verifica, aos poucos, é a ruptura das referências estáveis, totalmente à mercê das oscilações comportamentais de Augusto Richet, mais um Ulisses em odisseia sem volta, cuja sina trágica é a do perecimento e a da ruína.

MARTIRANI, M. C. Settings of space in Carlos Heitor Cony’s novel *The house of the tragic poet*. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 125-137, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This study aims to verify how the spaces are configured in Carlos Heitor Cony’s novel The house of the tragic poet (2005). The critics usually reiterate as one of the dominant tonics in the vast fictional production of this author “a poetics of time”, in which the existentialist issues of Sartrean ideas induce reflections on the inexorability of the wearing of man in his precarious condition, which is the eternal “nausea” to know condemned to the freedom of the temporal circumstances in which he is inserted. It is also necessary to emphasize how this temporal problem is enhanced through procedural features, articulated in a real “poetics of space” (BACHELARD, 1988). Rather than emphasizing the symbolic significance of the meanings of space in the famous writer’s work, what is intended here is to invest in a proposal of overthrowing the static notions of “concreteness” of space, as proposed by Massey (2008) in For the space: a new politics of spatiality and Brandão (2015) in “Espaços-limite na literatura contemporânea”.*

■ **KEYWORDS:** *Carlos Heitor Cony. Novel. Poetics. Space. Time.*

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: _____. **O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 10-242.
- BORHEIM, G. A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 89-93.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia da Letras, 2003. p. 65-87.
- BRANDÃO, L. A. Breve história do espaço na teoria da literatura. **Cerrados** - Revista de Pós Graduação em Literatura, Brasília: Universidade de Brasília, n.19, ano 14, p. 115-134, 2005.
- _____. Espaços-limite na literatura contemporânea. In: JASINSKI, I. (Org.) **Literaturas em trânsito, teorias peregrinas**. Curitiba: Editora UFPR, 2015. p. 15-60.
- BUENO, R.I. **Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.
- BUTTERWORTH, A.; LAURENCE, R. **Pompeia: a cidade viva**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CARPICECI, A. C. **Pompei** – oggi e com'era 2000 anni fa. Firenze: BET, 1997.
- CONY, C. H. **A casa do poeta trágico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- CORTELLA, M. S. Ilusionismos. In: **Folha de S. Paulo/ Caderno Equilíbrio**, São Paulo, p. 12-14, 10 jun. 2004.
- KUNDERA, M. **Testamentos traídos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. (Org.) **O romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. vol. 1. p. 1018-1020.
- MARTIRANI, M. C. A poética do deslocamento na narrativa de Paul Bowles. In: JASINSKI, I. (Org.) **Literaturas em trânsito, teorias peregrinas**. Curitiba: Editora UFPR, 2015. p. 95-108.
- MASSEY, D. B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbart. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- NETO, N. T. Resenha: Massey, Doreen. Pelo espaço: uma nova política da espacialidade: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, 312p. **Revista Formação**, v.1, n.15, p. 162-166. 2011. Disponível em: <revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/download/744/761> Acesso em 20 de out. 2016.

PAZ, O.; CAMPOS, H. **Transblanco**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

RICOEUR, P. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. Carlos João Correia. **Arquipélago** - revista da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, n. 7, p. 177-194, 2000.

SANTOS, L. A. B; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais** : introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



IDENTIDADE E CULTURA NO ROMANCE *NIHONJIN*, DE OSCAR NAKASATO

Michele Eduarda Brasil de SÁ*

- **RESUMO:** O presente trabalho analisa a construção do romance *Nihonjin* (vencedor do Prêmio Benvirá de Literatura 2011 e do Prêmio Jabuti 2012) do escritor nipo-brasileiro Oscar Nakasato, a partir das noções de identidade e cultura. O romance narra a história de um imigrante japonês, Hideo Inabata, e de sua família, desde a sua chegada ao Brasil até a partida de seu neto para o Japão, décadas depois. O título do romance, que significa “Japonês” em língua japonesa, por si só já revela a dualidade presente no texto – o perceber-se japonês em terra estranha, o perceber-se brasileiro em família japonesa, o não conseguir se definir como um ou outro, sendo ambos (ou nenhum). Serve de base teórica o estudo sobre **identidade cultural** de Stuart Hall desenvolvido em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (1996). Primeiramente são observados os elementos que atribuem características de identidade cultural às personagens do romance. Em seguida, são apresentadas algumas passagens em que se pode verificar o deslocamento do sujeito e os conflitos gerados pelo choque cultural. Por fim, será demonstrada a síntese dos conflitos, o resultado desta relação dialética: a interseção dos grupos, onde os personagens enfim se encontram não como japoneses ou brasileiros, mas como híbridos culturais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cultura. Hibridismo cultural. Identidade. Imigração japonesa. Interseção.

1. Introdução

Em 2015 foram comemorados os 120 anos da assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre Brasil e Japão, marco do início das relações diplomáticas entre os dois países. O ano que marca o início da imigração japonesa, porém, é 1908, com a chegada do navio Kasato Maru ao porto de Santos, trazendo os primeiros imigrantes; somaram sua cultura ao Brasil, contribuindo para o patrimônio cultural do país.

* UnB – Universidade de Brasília – Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – Área de Japonês. Brasília – DF – Brasil. 70910-900 – michelebrasil@unb.br.

No quadro recente da literatura brasileira, alguns escritores descendentes de japoneses têm se destacado. Para o presente trabalho, foi escolhido o romance *Nihonjin* (palavra que significa “japonês” em língua japonesa), do escritor maringáense Oscar Fussato Nakasato. O romance foi agraciado com os prêmios Benvirá de Literatura 2011 e Jabuti 2012. Trata-se da narrativa da experiência de imigração do personagem japonês Hideo Inabata, com as dificuldades de adaptação e os desafios de criar os filhos conforme as tradições de seu país de origem. Ao longo do romance, o pertencimento é colocado em questão, especialmente no que diz respeito aos filhos de Inabata, que se veem divididos entre dois padrões de identidade: o ser japonês e o ser brasileiro. Numa visão dialética do enredo, não apenas os filhos, mas também o próprio protagonista se percebe como pertencente a outro grupo – nem japoneses, nem brasileiros: um misto de ambos, no que Stuart Hall (2006, p. 69) denomina hibridismo cultural.

Para o estudo do texto, foi escolhido como apoio teórico o livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Hall, especialmente os conceitos básicos de identidade, identidade cultural, deslocamento ou descentração do sujeito e hibridismo cultural. A partir destes conceitos, serão seguidos os seguintes passos: 1) observação dos elementos que atribuem características de identidade cultural às personagens; 2) apresentação das passagens em que se pode verificar o deslocamento (ou a descentração) do sujeito e os conflitos gerados pelo choque cultural; e 3) demonstração da síntese dos conflitos.

2. Conceitos básicos

O primeiro conceito abordado por Hall (2006, p. 8) é, como ele mesmo assume, “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido [...] para ser definitivamente posto à prova”: a **identidade**. Para Hall (2006, p. 38), “é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato [...]”. Este caráter dinâmico da identidade é fundamental para compreender tudo o que vai ser teorizado em seguida.

A partir desta noção de identidade, Hall (2006, p. 47) apresenta o conceito de **identidade cultural** que, para ele, é o mesmo que **identidade nacional**. As identidades culturais/nacionais são construídas através da **representação**; por isso, possuem caráter subjetivo, moldam-se de acordo com a leitura de mundo feita pelo sujeito como indivíduo e, na medida em que este indivíduo pertence a um grupo, também moldam a identidade do grupo em si. Por ser uma “comunidade imaginada”, a identidade nacional pode ser reimaginada, assim como a cultura nacional como discurso pode ser reelaborada.

A partir deste dinamismo, é apresentado o terceiro conceito importante para o presente estudo: o de **deslocamento** ou **descentração do sujeito**. Para o crítico cultural Kobena Mercer, “[...] a identidade somente se torna uma questão

quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida ou da incerteza.” (MERCER apud HALL, 2006, p. 9). De fato, quando o pertencimento é questionado e a estabilidade do ser/estar no grupo social é abalada, com eles são questionados e abalados também os referenciais, a visão de mundo, as perspectivas e o próprio passado, na figura da tradição. Daí se deduz que todo processo de descentração do sujeito produz uma crise de identidade. Não se identificando com nenhum grupo, o sujeito descentrado começa a descobrir uma nova identidade, formada a partir de outras, mas sendo ela mesma uma nova categoria – dentro do que se chama **hibridismo cultural**.

Hall (2006, p. 69) atribui à globalização um papel importante neste processo, pois a mobilidade decorrente dela produz a compressão espaço-tempo, ou seja, a sensação de que “o mundo é menor e as distâncias mais curtas”. Para alguns autores, o termo globalização deve ser utilizado para o processo em seu âmbito econômico e tecnológico, enquanto para o âmbito cultural o termo a ser utilizado deve ser “mundialização”. Um deles é Renato Ortiz, para quem “o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais” (ORTIZ, 2003, p. 30). Seja qual for o nome que se dê (globalização ou mundialização), o fato é que o processo em si tem consequências nas vidas das pessoas e estas consequências, por sua vez, são refletidas na literatura. Aplicando-se o mesmo raciocínio a outros grupos de imigrantes, conclusões semelhantes talvez sejam hauridas em outras “literaturas de imigração”.

3. A identidade e a cultura no romance

3.1. Observação dos elementos que atribuem características de identidade cultural às personagens

Seguindo o roteiro traçado anteriormente para o estudo do texto, veja-se de início o que pode ser considerado traço de identidade cultural dos personagens. São elencados a seguir alguns elementos: expressões e usos da língua japonesa (incluindo práticas e locais de convívio social: *kaikan*, templo budista, brinde com saquê, *banzai*, *ofurô*, etc.); patriotismo do protagonista: o orgulho de sua identidade nacional, o respeito ao imperador, a afirmação do *yamatodamashii*, “[...] a doutrina do ‘espírito nipônico’ e do ‘modo de vida japonês’.” (MORAIS, 2000, p. 49); e relação *uchi* (“dentro”) X *soto* (“fora”), expressa principalmente através da oposição *nihonjin* (“japonês”) X *gaijin* (“estrangeiro”).

Para ilustrar alguns destes elementos, veja-se o excerto seguinte:

Enquanto levantavam Satosan, Hideo continuou: tinha a certeza de que sua pátria era o Japão, de que devia fidelidade ao imperador, que era um ser superior e iluminado. Por isso, na estrada que o conduzia de volta à casa, impondo a si

a negação da dúvida que Satosan depositara em seu pensamento, ratificou a ideia de cancelar a matrícula de Haruo no burajiru gakkō. (NAKASATO, 2011, p. 72-73).

Nesta passagem podem-se verificar dois dos elementos supracitados: a palavra *burajiru gakkō*, que quer dizer “escola brasileira”, e o sufixo *-san* de Satosan, usado como expressão de tratamento; são marcas da língua japonesa no texto em português. Palavras como *Kimichan* (com o sufixo *-chan*, de tratamento, mas com tom afetivo), *otōchan* (“papai”), *okāchan*, (“mamãe”), *sensei* (“professor”), *yaito* (“punição”), *antā* (“você”), entre outras, aparecem algumas vezes no texto, não em itálico, como escrito aqui, mas sem nenhum destaque, o que contribui para a impressão de se tratar de uma linguagem híbrida, uma mistura de português e japonês sem prejuízo do entendimento para quem é parte também deste hibridismo cultural.

Também o patriotismo de Hideo Inabata é evidente neste trecho. Ele é um súdito do imperador, a quem venerava totalmente e cuja superioridade não poderia ser questionada. Por esta razão ele agride Sato (o Satosan), que disse que o imperador queria se livrar dos agricultores pobres do Japão e por isso os tinha mandado emigrar. Este nacionalismo exacerbado de Inabata reflete o que se considerava o pensamento vigente entre um número representativo dos japoneses da época, julgando-se superiores e crendo em uma missão civilizatória (SAKURAI, 2008, p. 187).

Na cultura japonesa, é muito importante a relação *uchi* (“dentro”) X *soto* (“fora”). Mesmo na língua japonesa é bem marcada esta diferença entre os interlocutores: a linguagem honorífica é apenas um dos seus traços representativos. Em vários trechos as relações *uchi* X *soto* são apresentadas, sendo a maior parte delas equivalente ao que se considera o grupo japonês e o grupo estrangeiro (neste último inseridos os brasileiros e os outros imigrantes convivendo no Brasil). Sem dúvida é muito marcante esta diferença entre os grupos e a autoafirmação da identidade cultural/nacional do protagonista, já que, mesmo sendo ele o estrangeiro em uma terra que não é a sua, ele considera que os brasileiros é que são os “de fora”. Observe-se a formação da palavra *gaijin*, em que *gai* significa “fora” e *jin*, “pessoa”.¹ A amizade entre Kimie, primeira esposa de Hideo, e Maria, a vizinha negra, reflete bem a tensão gerada pela quebra da fronteira entre os de dentro e os de fora. Hideo admite oferecer presentes a Maria em agradecimento pelo auxílio prestado na doença de Kimie, mas não por gratidão e sim por obrigação – e para manter cada um em seu círculo, sem interseções:

¹ A palavra *gaijin* tem tom pejorativo. O termo comum usado para designar “estrangeiro” é *gaikokujin* – ou seja, “pessoa de um país de fora”.

Hideo entendeu um pouco, entendeu que ela gostava de sua esposa, e disse em japonês, misturando algumas palavras em português, que era seu dever retribuir, que seria muito vergonhoso ficar devendo um favor, e pensou que a vergonha era maior quando se devia um favor a alguém inferior, a uma mulher negra descendente de escravos, mas isso não disse. Curvou-se mais vezes, e Maria, que entendera poucas palavras, mas compreendera que era um gesto de agradecimento, aceitou os tomates, os repolhos e o frango.

Em casa, Hideo disse a Kimie que já não deviam nada a Maria e que não aprovava a amizade das duas, que não deviam se misturar, pois os negros eram uma gente de valor menor. (NAKASATO, 2011, p. 30).

Outro excerto em que esta oposição *uchi X soto* é percebida claramente é a fala de Hanashiro para a irmã Sumie, ao surpreendê-la na madrugada preparando-se para fugir com um brasileiro:

– Não fuja como se fosse uma ladra, seria uma vergonha. Pense bem, não daria certo, nihonjin é nihonjin, gaijin é gaijin, e não tem essa história de que nihonjin é melhor que gaijin, não é isso, é que... Imagine, ele não vai gostar da comida que você fizer, vai implicar com a nossa religião, e você não vai deixar de ir ao templo budista, não é? Ele logo vai se cansar, você vai sentir falta do ofurô, do tsukemono de okāchan, de todos nós, e será pior que perder alguém que morre, porque com a morte a gente se conforma. E mesmo que não seja assim, mesmo que você se acostume com a vida de gaijin... Sumie, não seja egoísta, pense em otōchan, pense em okāchan, em todo o sofrimento que você vai causar. Fique, e um dia você se casará com um nihonjin que seja trabalhador, será feliz com ele. (NAKASATO, 2011, p. 112).

Hanashiro associa a partida de Sumie à saída do *uchi*, à exclusão do grupo, colocando esta posição em um patamar pior do que a morte. Mesmo se a perspectiva de felicidade ao lado de um *gaijin* for concretizada, ainda subsistirá o sofrimento para os pais. Em outras palavras, do discurso de Hanashiro infere-se que Sumie não pode posicionar-se na interseção; ela deve escolher entre o *uchi* e o *soto*, e esta escolha deverá ser definitiva. Uma vez excluída de “dentro”, ela será considerada uma de “fora”, uma *gaijin*.

Mesmo assim, Hanashiro, em seu discurso, pretende convencer de que não se trata de ser melhor ou pior que os “de fora” – posição diferente da defendida por Hideo, seu pai, em relação à Maria, a quem considerava inferior, “gente de valor menor”.

3.2. Apresentação das passagens em que se pode verificar o deslocamento (ou a descentração) do sujeito e os conflitos gerados pelo choque cultural

A interseção (o espaço nebuloso entre o ser *nihonjin* e o ser brasileiro) existe. Ela é criada no rompimento do limite entre *uchi* e *soto* e começa no convívio dos filhos de Hideo Inabata com os filhos de brasileiros e de outros imigrantes. Haruo ouve de sua professora na escola que ele é brasileiro porque nasceu no Brasil – embora o pai lhe dissesse sempre que era *nihonjin*. Esta interpelação da professora coloca em seu coração o questionamento a respeito de sua própria identidade cultural:

– Otōchan, a cara e o nome eu não posso mudar, mas isso não importa muito. Sensei do burajiru gakkō disse que somos todos iguais, filhos de Deus, não importa se os olhos são puxados ou não, se os cabelos são lisos ou enroladinhos, se o menino é preto ou japonês. O que importa é o que otōchan está dizendo: o coração. E eu sinto que meu coração é brasileiro.

– Insolente!

O tapa atingiu em cheio a face de Haruo. Imediatamente os olhos se encheram de lágrimas.

– Você é quem seu pai quer que você seja. E você é *nihonjin*!

(NAKASATO, 2011, p. 67).

A obediência ao pai, ensinada como um princípio absoluto no contexto da família japonesa da época, é parte do que se chama de *on*, um dever de lealdade implícito nas relações familiares, que abrange não só a autoridade paterna, mas as relações entre os outros membros da família. Por causa deste *on*, Sumie desistiu de fugir com Fernando, depois de ouvir as palavras de Hanashiro (citadas anteriormente). Pensou em Sanae, uma conhecida, que havia fugido para se casar com um brasileiro e que foi rejeitada pelo pai quando regressou com uma criança nos braços, depois da separação. Portanto, Sumie aceitou se casar com um japonês, Ossamu, e com ele teve três filhos, mas era tremendamente infeliz, embora nada lhe faltasse. Por sua escolha em respeitar o *on* como faz um *nihonjin*, por pensar nos outros membros do grupo antes de pensar em si mesma, pagara um alto preço. Neste ponto a personagem se descentra, já não lhe importa mais a diferença entre japonês e brasileiro: seu único anelo é pela felicidade. Deseja ser quem é, seguir o seu coração, independentemente do que desejam que ela seja. Foge com Fernando, mas retorna seis anos depois, sem a esperança ou mesmo a intenção de reintegrar-se à família.

Ela disse que estava brincando, que ele não lhe ensinara a ser *gaijin*, que ainda era *nihonjin*, sentia-se *nihonjin*. E que ninguém creditasse a Fernando o mérito

pelo que ela era, embora ele tivesse muita responsabilidade pela transformação que sofrera. O mérito maior era dela. (NAKASATO, 2011, p. 126).

Ainda se sentia *nihonjin*, mas tinha passado por uma grande transformação. Já não podia ver a vida sob a ótica do *uchi* nem do *soto*. Já não se sentia capaz de sacrificar a própria felicidade em função de outros. Sumie, finalmente descentrada, faz sua escolha definitiva pela interseção.

Mas não apenas os filhos vivenciam o conflito em sua identidade cultural. Hideo Inabata, em certa altura, sendo um membro da *Shindo Renmei*², vê-se em grande tensão quando seu filho Haruo passa a ser perseguido por ter publicado um artigo no jornal sobre a derrota do Japão na guerra. Uma organização ultranacionalista como a *Shindo Renmei* considerava este um ato de traição, não o vendo apenas como mera admissão da derrota japonesa, mas o próprio desejo da derrota japonesa, desejo este passível de punição física e moral (SHIZUNO, 2010, p. 142). O pai e o súdito não podem alinhar-se nesta situação. Um há de falar mais alto que o outro. O seu passado (a tradição), que é parte dele, vê-se em conflito com o seu futuro (o seu descendente), que também é sua parte, e Hideo Inabata não pode satisfazer plenamente nenhum destes dois aspectos de sua identidade:

Hideo, então, sentiu que era hora de interferir. Ele sabia que, antes de ser pai, era súdito do imperador, e este deveria ser o seu princípio, mas, de repente, desesperou-se, e seu desespero era de pai.

– Senhores, eu também sou súdito do imperador. Mais que isso, eu sou membro da *Shindo Renmei*, e os ideais que movem as minhas ações são os mesmos que trouxeram os senhores aqui, por isso não posso pedir que aceitem o comportamento de Haruo. Eu mesmo não o aceito. Na minha própria casa ele não será mais bem-vindo. Mas peço que deixem ele partir, suplico pela sua vida, e prometo que meu filho nunca mais fará nada que viole a dignidade do povo japonês. (NAKASATO, 2011, p. 157-158).

Por fim, a descentração do sujeito pode ser verificada levando em conta os três conceitos que Hall (2006, p. 58) levanta como constituintes de uma cultura nacional como uma “cultura imaginada”: as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança. Já não se percebe na identidade cultural de

² *Shindo Renmei* – A “Liga do Caminho dos Súditos”, organização ultranacionalista que realizou, nos anos de 1944 e 1945, “[...] um silencioso porém frenético trabalho de catequese patriótica e de aliciamento de associados.” (MORAIS, 2000, p. 106). Após o fim da guerra, a Liga negava a derrota do Japão e a rendição do imperador e perseguia os japoneses que não se coadunavam com este pensamento, considerando-os traidores.

Inabata a presença de nenhum destes três elementos: ele não busca as memórias do passado, especialmente quando diz sobre o seu *furusato* (terra natal) que ele “já não existe mais” (NAKASATO, 2011, p. 169). Também não tem o desejo de viver em conjunto (não pretende retornar ao Japão, que era seu objetivo inicial), nem faz questão da perpetuação da herança (ou seja, não é mais tão radical na exigência de que seus descendentes mantenham rigidamente as tradições japonesas). Terá o *nihonjin* deixado de ser *nihonjin*?

3.3. Demonstração da síntese dos conflitos

A crise de identidade dos personagens Haruo, Sumie e Hideo desemboca na interseção de que se falou anteriormente. Nem *nihonjin*, nem brasileiros: uma mistura de ambos que não permite que estejam em total conforto em apenas um dos grupos. O seu pertencimento está na interseção.

Ao tratar da globalização e de seus efeitos sobre as identidades culturais, Stuart Hall (2006, p. 69) apresenta três possíveis consequências: homogeneização (destruição das identidades nacionais), resistência (reforço diante da ameaça de perecimento) ou hibridismo cultural (novas identidades construídas a partir das já existentes). Considera-se este um modelo dialético apropriado para esta análise, podendo-se analisar cada uma destas consequências como a tese, a antítese e a síntese, respectivamente.

Desta forma, não seria correto afirmar que o *nihonjin* se tornou brasileiro, embora ele tenha de fato deixado de ser *nihonjin*, mas para ser outra coisa: um misto de culturas, um híbrido cultural, uma síntese dos conflitos de identidade cultural tais como se desenrolam no romance. Também o seu neto vai fazer o caminho inverso, viajando para o Japão a fim de trabalhar e ganhar dinheiro para melhorar a condição da família. Lá chegando, também não será japonês, conquanto seu sobrenome indique claramente sua ascendência – e ela mesma fará, paradoxalmente, com que dele se espere o comportamento de um *nihonjin*, que trabalhe como um japonês, que fale japonês. Também está reservado para ele, em outro lugar, o espaço da interseção.

Haruo, que sempre se perguntava a respeito de sua própria identidade cultural, adaptou-se, hibridizou-se, mas sofreu a fatal consequência de retirar-se do grupo. Aconteceu a Sumie a mesma coisa. Como sujeitos descentrados, também a sua história parece demonstrar um descompasso, uma dificuldade em se amoldar ao ambiente, à rotina. Uma vez descentrados, é impossível retornarem ao ponto de partida, pois já se transformaram – por si mesmos, não por Fernandos, nem outros motivos. Ambos tratados como traidores, não poderiam, contudo, estar felizes não sendo o que são: híbridos culturais.

4. Considerações Finais

O romance *Nihonjin*, de Oscar Nakasato, estudado a partir da identidade e da cultura, traz algumas reflexões pertinentes, que podem ser exploradas tanto sob o viés da literatura quanto das ciências sociais. A primeira delas é a percepção da identidade cultural e de como ela é construída.

Tudo começa na percepção de mundo do sujeito. Os filhos do japonês Hideo Inabata nasceram no Brasil, não no Japão; sua identidade cultural japonesa é fruto da tradição que o pai deseja, durante boa parte de sua vida, incutir nos filhos. Mas o seu mundo não se limita à casa: na escola, na rua, no trabalho, eles vão construindo, de maneira particular, sua própria identidade. A identidade cultural é algo imaginado, representado, e, por isso mesmo, subjetivo e passível de transformação.

Neste processo, acontece o deslocamento (ou a descentração) do sujeito e o choque cultural gera uma crise de identidade, levando a conflitos cuja síntese é o posicionamento dos personagens não no grupo de *nihonjin* nem no grupo de brasileiros, mas num grupo híbrido, uma mistura dos dois grupos. A hibridização cultural como resultado da globalização (ou mundialização, como escreve Ortiz) é um fato entre os imigrantes japoneses e seus descendentes no Brasil. O ser chamado de “japonês” na escola ou no trabalho (mesmo tendo nascido no Brasil) bem como o ser tratado como estrangeiro no Japão são experiências muito comuns relatadas por descendentes de japoneses. Não se enquadrando em nenhuma das identidades culturais (japonesa e brasileira), resta-lhes o que chamamos de espaço da interseção: o lugar em que definitivamente se encontram, podendo se satisfazer com suas características de um e de outro grupo, sendo de ambos ao mesmo tempo, embora não estejam plenamente integrados a nenhum.

Neste sentido, o espaço da interseção entre os dois grupos (os de “dentro”, *uchi*, e os de “fora”, *soto*) é o novo ambiente dos sujeitos descentrados, transformados. Embora Stuart Hall considere identidade cultural e identidade nacional a mesma coisa, a identidade cultural dos híbridos não pode limitar-se a uma identidade nacional: precisa transcender a ela.

SÁ, M. E. B. Culture and identity in Oscar Nakasato's novel *Nihonjin*. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 139-148, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper analyzes the making of Japanese-Brazilian writer Oscar Nakasato's novel Nihonjin (winner of 2011 Benvirá Literature Prize and Jabuti Prize 2012, both Brazilian literary prizes) starting from the notions of identity and culture. The novel tells the story of a Japanese immigrant, Hideo Inabata, and his family, from his arrival in Brazil to his grandson's departure to Japan, decades later. The novel's title itself, which means "Japanese person" in Japanese language, reveals the duality in the*

*text – one reassuring his Japanese nationality in a strange place, other finding himself a typical Brazilian in a Japanese family, and the impossibility of being defined either as Japanese or Brazilian, being both (or none). As for theoretical basis, this work follows Stuart Hall's study on **cultural identity** in his book The question of cultural identity (1996). First, the elements that attribute cultural identity aspects to the characters will be observed. Next, we will examine some passages where the subject's displacement can be perceived, causing conflicts motivated by cultural shock. Finally, we will examine the synthesis of the conflicts, the result of this dialectical relation: the groups' intersection, where the characters finally find themselves not as Japanese or Brazilian, but as cultural hybrids.*

■ **KEYWORDS:** *Cultural hybridism. Culture. Identity. Intersection. Japanese immigration.*

REFERÊNCIAS

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

MORAIS, F. **Corações sujos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NAKASATO, O. F. **Nihonjin**. São Paulo: Benvirá, 2011.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SAKURAI, C. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2008.

SHIZUNO, E. C. **Os imigrantes japoneses na Segunda Guerra Mundial: bandeirantes do Oriente ou perigo amarelo no Brasil**. Londrina: EDUEL, 2010.



MACUNAÍMA E O RELATO DA DESCOLONIZAÇÃO DO BRASIL

Daniel VECCHIO*

- **RESUMO:** Nas obras de Mário de Andrade, embora tenham surgido décadas antes dos primeiros estudos culturais e literários que trataram da questão da viagem pós-colonial, é revelada a grande necessidade do seu autor em rever as questões identitárias forjadas pelo passado colonial do Brasil. Diante disso, focando sempre no motivo da viagem, o presente estudo se debruçará sobre questões ligadas ao diálogo crítico da literatura com as representações eurocêntricas das terras registradas pelos relatos históricos, delineando, com a obra *Macunaíma*, nossas fronteiras discursivas e identitárias. Para isso, nosso objetivo não aproximará tal obra de uma variante particular do mito heróico ou de uma síntese de culturas, leituras já exaustivamente desenvolvidas em vários estudos, mas sim a tomará como uma reatualização do discurso histórico do contexto das viagens ultramarinas, levando em consideração os intertextos com os relatos e com as crônicas das viagens de descobrimento da América Portuguesa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Colonialismo. Identidade. Mito. Viagem.

Introdução

A viagem é um motivo muito fecundo e popular em toda a história da literatura. No âmbito desse motivo, neste artigo, serão considerados três tipos de viagem literária: a viagem mítica, a narrativa de viagem da época dos Descobrimentos ultramarinos e, finalmente, a viagem representada pelo romance. Tais tipos são baseados nos estudos de Maria Alzira Seixo, que divide a poética da viagem em três grandes grupos: “[...] a viagem imaginária (mitos, lendas, utopias), a literatura de viagem (composta por viagens reais) e, finalmente, a viagem na literatura (textos de ficção com motivo de viagem).” (SEIXO, 1998, p. 17).

Perpassando por essas três possibilidades, a viagem se mostra como um motivo literário que nos permite transitar entre as identidades individuais e coletivas,

* UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) – IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) – Departamento de História – Programa de Pós-Graduação em História Cultural – Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – danielvecchioalves@hotmail.com.

confrontar diversas visões de mundo, expandindo o horizonte de conhecimento a partir das itinerantes experiências. Diante dessa perspectiva, por meio da obra *Macunaima* (1928), de Mário de Andrade, este estudo parte do princípio de que a viagem é, além de uma fértil experiência, um fértil motivo literário que efetiva a construção e a reformulação da ideia de cultura e identidade nacional. Essa questão fica particularmente mais interessante no caso dos textos literários posteriores à primeira colonização, que dialogam com as representações eurocêntricas dos territórios e das nações exploradas, principalmente durante o período ultramarino. Todavia, digamos que Mário de Andrade, assim como outros escritores, se antecipou bastante nessa questão.

Ele já percebia que a literatura também se torna um espaço de discussão das fontes documentais, possibilitando uma rica abordagem acerca das questões fundamentais sobre a história e a identidade dos países que se tornaram independentes recentemente, países que são vistos agora como entidades livres em relação à metrópole e a outras antigas colônias. O tema de viagem, portanto, abre, por meio da literatura, possibilidades de diálogo entre culturas e narrativas, constituindo-se numa ferramenta para repensar os elementos ideológicos e discursivos que compõem as experiências pós-coloniais de determinados grupos culturais¹.

A redutora distinção entre o caráter referencial/factual da narrativa de viagem e o caráter lúdico da ficção é uma questão presente nos estudos de Paul Theroux e de Paul Fussell, cujas ideias também foram discutidas no artigo de Jan Borm, “*Defining travel: on the travel book, travel writing and terminology*”, defendendo ambos a tese de que a narrativa de viagem não é um gênero literário, mas um termo coletivo para um *corpus* muito heterogêneo de textos, sejam eles ficcionais ou não (BORM, 2004).

Na visão de Fernando Cristóvão, por exemplo, a literatura de viagens constitui um subgênero literário tardiamente reconhecido, que se distingue “pelo seu relacionamento com o referente” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 15). Assim, existem textos que, de fato, não relatam nenhum percurso físico do viajante, mas pertencem ao subgênero mencionado por relatarem minuciosamente o seu contato com o referente registrado no contato com o espaço explorado. Ademais, alega Fernando Cristóvão que a literatura de viagens não tem monopólio das viagens, pois ela abunda também na ficção de costumes, na história e em outras narrativas: “Todavia nesta, o mais importante é o estatuto geológico da viagem como deslocamento, não participando diretamente das características semiológicas, históricas, de edição e de recepção que são próprias da Literatura de Viagens” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 15-16).

¹ O termo pós-colonial descreve, neste artigo, “[...] a busca de bases para a construção da identidade nacional numa realidade multicultural que surgiu, em grande parte, em consequência das viagens, encontros e migrações desde a época colonial.” (RODRIGUES, 2014, p. 22).

Desse modo, a tensão entre o caráter referencial e o caráter literário da narrativa de viagem é evidente não só nas críticas acadêmicas, mas também nos numerosos textos literários que fundem os fatos com a ficção, num processo de releitura dos registros. Como defende Anthony Disney, no seu estudo sobre verdade e mentira na literatura de viagem portuguesa dos séculos XVI e XVII, “a escrita histórica com êxito é necessariamente um fruto da união entre fatos e imaginação” (DISNEY, 1997, p. 122).

Tal tendência de abordagem conceitual da viagem, apresentada até aqui, não se limita, por isso, em definir a narrativa de viagem aos relatos que surgiram apenas como frutos das viagens físicas e das experiências pessoais do viajante ou do autor do relato. Isso seria muito empobrecedor, pois reduziria o potencial da interpretação das grandes narrativas de viagem como *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne; *Moby Dick*, de Herman Melville; e *Coração das trevas*, de Joseph Conrad.

Com esta bibliografia apresentada brevemente, ficou claro que a dicotomia verdade/mentira governa a construção interna da narrativa de viagem, seja o texto visto como um documento histórico ou como uma obra literária. Como também argumenta Percy Adams, em *Travelers and travel liars: 1660-1800* (1962) e *Travel literature and the evolution of the novel* (1983), a tensão entre fatos e imaginação construída em volta das acusações de forjamento e defesas de veracidade passou a ser um elemento intrínseco na investigação desse tipo de literatura. Os pioneiros viajantes da história ultramarina queriam que o público considerasse os seus relatos como plenamente verdadeiros, mas também exageravam ou até inventavam certos acontecimentos para causar admiração e espanto nos leitores.

Segundo Mary Louise Pratt, essa tendência culminou efetivamente no século XVIII, quando “[...] a edição passou a ser um negócio e os editores influenciavam plenamente no processo da escrita, transformando o texto ou até contratando escritores profissionais com o objetivo de tornar os relatos mais acessíveis e atraentes para o público.” (PRATT, 1992, p. 88). No entanto, veremos, com a análise aqui pretendida, que a ficcionalização da narrativa de viagem não é muito distinta do processo de assegurar a veracidade de um relato de viagem.

Nas obras do Mário de Andrade, por exemplo, embora tenham surgido décadas antes dessa gama de publicação dos primeiros estudos culturais e literários que trataram da questão da viagem pós-colonial, é revelada a grande necessidade do seu autor em rever as questões identitárias forjadas pelo passado colonial do Brasil. Diante disso, focando sempre o motivo da viagem, o presente estudo se debruçará sobre questões ligadas ao diálogo crítico da literatura com as representações eurocêntricas das terras observadas, delineando, com a obra *Macunaíma*, nossas próprias fronteiras discursivas e identitárias.

Para isso, nosso objetivo não aproximará tal obra de uma variante particular do mito heróico ou de uma síntese de culturas, leituras já exaustivamente desenvolvidas

em vários estudos, mas a tomará como uma reatualização do discurso histórico no contexto moderno, levando em consideração os intertextos com os relatos e com as crônicas das viagens ultramarinas relativos ao processo de ocupação da América portuguesa.

A descolonização do igarapé Tietê: mito e linguagem nas impressões de viagem de Macunaíma

Maria Alzira Seixo, ao analisar a literatura portuguesa de viagem dos séculos XVI e XVII, observou uma aproximação curiosa dos relatos dos viajantes portugueses desses dois períodos pelo “aspecto idílico” que eles apresentam (SEIXO, 1998, p. 52). Segundo a estudiosa, a literatura de descobertas renascentistas caracteriza-se pela noção da descoberta feliz e bem sucedida. As descrições da terra fértil, dos indígenas pacíficos e da natureza exuberante, tal como são apresentados na *Carta* de Pero Vaz de Caminha, constituem uma visão idealizada e harmoniosa entre os dois mundos.

Depois dos relatos de viagem, a crônica era o principal dispositivo de escrita por meio do qual os colonizadores representavam, para eles próprios, as suas conquistas coloniais, fundamentando os principais discursos oficiais. Ao escrever, cronistas como Gabriel Soares apoderaram-se do gênero oficial ultramarino para os seus próprios fins: construir uma nova imagem do mundo, uma imagem de um mundo cristão com povos ameríndios ao invés de europeus a ocuparem o seu centro, em que a América substitui Jerusalém como lugar santo.

Mary Louise Pratt chama esse tipo de discurso de texto “autoetnográfico” (2005, p. 236). O texto “autoetnográfico” não é uma produção que apresenta a cultura nativa no seu estado puro, mas constitui uma resposta às representações da realidade local provenientes das narrativas metropolitanas. No Brasil do período romântico, há fortes resquícios desse discurso que foi assimilado pela literatura. As obras de José de Alencar, por exemplo, divulgavam a imagem mítica dos primeiros encontros entre os índios e os europeus: Iracema e Martim, em *Iracema*, tal como Ceci e Peri, em *O Guarani*, tornaram-se os casais fundadores de uma nova nação mestiça.

Alencar conscientemente cria um imaginário nacional cuja visão do Brasil enquanto nação mestiça, descendente dos índios, é muito idealizada. De qualquer forma, o indianismo é um motivo literário que permitiu refletir tanto sobre a história brasileira quanto sobre a questão do multiculturalismo da nossa sociedade, embora apenas parcialmente.

Essa problemática das raízes multiétnicas do Brasil também é bastante explorada pelo modernismo brasileiro, só que de forma distinta. O movimento modernista da década de 1920 pretendia tornar o Brasil uma nação com identidade e estéticas próprias, conquistando sua peculiaridade cultural e um lugar no “concerto

das nações”, como dizia Mário de Andrade. Nessa tarefa, o autor modernista empenhou-se em produzir um trabalho estético que afirmasse a entidade nacional em toda sua heterogeneidade.

Embora existam diferenças significativas entre várias vertentes dentro desse movimento, que não pode ser visto como um movimento monolítico, todos os seus adeptos demonstram uma preocupação profunda pela questão da cultura nacional. O discurso nacionalista, muito criticado pelo próprio Mário de Andrade, falhou (propositalmente) no seu objetivo de conseguir representar o núcleo legítimo da identidade nacional brasileira. Andrade ressalva que o Brasil, no que remete ao processo de criação da sua cultura nacional, desvalorizou ou mesmo ignorou os elementos de origem africana e indígena, “enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes...” (ANDRADE, 2002, p. 59).

Na visão do *O turista aprendiz* (1927), compilação dos diários de viagem de Mário de Andrade ao Amazonas e outras regiões próximas, é preciso modificar a visão do Brasil como

[...] um país que reproduz exclusivamente a sua herança europeia. Sem abandonar a ideia da nação, o escritor propõe uma revisão dos seus fundamentos culturais num contexto multicultural. Para ele, a condição para criar cultura e civilização próprias consiste em interiorizar os elementos das várias culturas que convivem no território brasileiro. (RODRIGUES, 2014, p. 88).

No entanto, a discrepância entre a realidade observada por Mário e a imagem preconcebida na sua mente de viajante nos revela um “turista” consciente do fato de que as suas expectativas literárias não correspondem à realidade. Por isso, *O turista aprendiz* oscila entre as características de um diário de viagem íntimo e pessoal, em que o viajante transmite as suas impressões perante o contato com outros espaços e outras culturas, e de uma narrativa em que são desenvolvidas observações objetivas e minuciosas sobre as tradições e os costumes locais dos lugares por onde transitou.

O “turista aprendiz” está consciente das limitações metodológicas do seu trabalho e não tem intenção de transformar o seu diário num estudo metódico e exaustivo. No diário da sua viagem ao Nordeste, que tem caráter mais objetivo do que o relato da primeira viagem, Mário de Andrade confessa abertamente: “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência porém [...] minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...” (ANDRADE, 2002, p. 206).

O percurso do relator Mário de Andrade, viajante angustiado pelas observações que não podem ser realizadas, não é linear nem unidirecional. Mesmo nos momentos da máxima excitação com a viagem, o turista aprendiz apercebe-se de

que “ainda não [sabe] viajar” (ANDRADE, 2002, p. 63). A viagem, nesse sentido, é tomada de forma estranha e complexa, o que motiva curiosidades, relatos, cartas, diários, contos e romances, cenas que, no geral, testemunham experiências reais e imaginárias.

Percebemos até aqui a tênue fronteira entre verdade e ficção que se dilui quando o viajante registra as suas observações e as suas experiências. A mistura entre fato e ficção nos relatos de viagem é um fenômeno universal, muito presente em Homero, nos relatos dos monges viajantes da Idade Média e na literatura dos Descobrimientos ultramarinos. Obras como *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, ou *Os lusíadas*, de Luis de Camões, são exemplos legítimos desta tendência. E é nesta tradição delineada pela fronteira entre o real e o imaginário, entre o testemunho e a ficção, que Mário de Andrade representa a jornada interminável de Macunaíma.

Macunaíma nasce como um índio tapanhumas, “preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 1988, p. 5), logo transformado magicamente num “branco louro e de olhos azuizinhos” (ANDRADE, 1988, p. 37). Ele e os seus dois irmãos, Jigue, que se tornou mulato por ter tomado banho em água encantada, porém “suja com a negrura do herói” (ANDRADE, 1988, p. 37) e Maanape, preto que só conseguiu molhar e branquear as plantas dos pés e as palmas das mãos, representam, de forma geral, as três raças fundadoras do Brasil.

No entanto, a caracterização de Macunaíma nunca é consistente em qualquer das suas encarnações. Transformado num príncipe, Macunaíma vai a São Paulo para recuperar a muiraquitã, um amuleto que lhe ofereceu a sua companheira, Ci, Mãe do Mato. Ali, o herói explora a cidade moderna e passa os dias com prostitutas, mas também se dedica a combater o seu antagonista, o gigante Piaimã, em cuja posse se encontra o amuleto mágico. Quando não consegue enganar o seu adversário nem com a sua astúcia de caçador indígena, nem disfarçado de mulher francesa, o herói decide vingar-se do gigante, lançando contra ele um feitiço num ritual sincrético de origem africana.

Para isso, vai ao Rio de Janeiro para “se socorrer de Exu diabo em cuja honra se realizava uma macumba no outro dia [...] lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão” (ANDRADE, 1988, p. 57). Essas recorrentes transformações do protagonista, cujo comportamento oscila entre as características do herói e do anti-herói e cujas referências culturais remetem para as origens indígenas, europeias e africanas, podem ser interpretadas como uma forma literária do nascer de uma consciência nacional múltipla:

A partir da explicação do autor, pode-se compreender a personagem Macunaíma não como o brasileiro, mas como um brasileiro bem caracterizado pela sua incharacterística, trazendo à baila o comportamento do povo. Os valores éticos apresentados por ela são a fusão de elementos da estrutura psicológica e

social do índio, do branco e do negro, que resultou numa religião mágica, no sincretismo dos cultos, no lirismo melancólico e na realização humana no plano ideal, construída com preguiça, sonhos e palavras. (LOPES, 1974, p. 12).

Macunaíma inicia sua identitária aventura sendo o agente dos próprios deslocamentos na metrópole paulistana, mas essa situação se modifica quando observamos as ações do herói em sua própria terra natal, onde o herói mítico de Mário de Andrade sofre a intervenção sucessiva de vários outros personagens da tradição folclórica brasileira. Depois de sair de casa pela primeira vez, *Macunaíma* se aventura por todo o país ao sofrer intermináveis perseguições. Inicia-se, assim, uma fase quase de fugas constantes.

Eis aqui alguns exemplos que podemos mencionar: primeiro *Macunaíma* começa por fugir do currupira (ANDRADE, 1988, p. 21), para depois fugir da Cabeça da Capei (p. 38-39); Há ainda fugas contra o cachorro Xaréu (p. 67), contra o Miniaquê-Teibê (p. 91), contra a Velha Ceuci (p. 134) e, por fim, *Macunaíma* foge da própria sombra (p. 199):

Criou coragem e botou pé na estrada, tremelicando com as perninhas de arco. Vagamundou de déu em déu semana, até que topou com o Currupira moqueando carne, acompanhado do cachorro dele Papamel. E o Currupira vive no gelo do tucunzeiro e pede fumo pra gente. (ANDRADE, 1988, p. 15).

Nesse ínterim, *Macunaíma* realiza inúmeras fugas, viajando da capital de São Paulo às fronteiras de Mato Grosso e Amazonas e indo, finalmente, se esconder no oco de um formigueiro, na Ilha de Bananal, em Goiás. Com o reconhecimento dessa estratégia de geografização múltipla da cultura nacional, entretanto, não cairemos na leitura simplista de só acusar o caráter sintetizador da obra, porque, na verdade,

[...] não há em *Macunaíma* a contemplação serena de uma síntese. Ao contrário, o autor insiste no modo de ser incoerente e desencontrado desse caráter que, de tão plural, resulta em ser nenhum. E aquele possível otimismo, que era amor às falas e aos feitos populares, ao seu teor livre e instintivo, esbarra na constatação melancólica de uma amorfia sem medula nem projeto. (BOSI, 2003, p. 201).

É extremamente curioso o modo como são representadas essas modificações entre espaço, mito e ação no plano literário de *Macunaíma*. Forma-se uma narrativa que se adequa e se recusa à incorporação de uma única linguagem e de uma única história, buscando sempre acatar para desobedecer às convenções formais e ideológicas preestabelecidas pelo discurso institucionalizado.

A partir dessa provação, identidades e fingimentos tornam-se o cerne de toda brincadeira, da qual *Macunaíma* nunca se cansa. Nas palavras de José

Miguel Wisnik, a identidade difusa e instável do herói “sempre foi inseparável da diferença” (2004, p. 111). A diferença é a pedra de toque da obra *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. O dito que aparece frequentemente no texto, “tem mais não”, é a legítima frase das rapsódias que cantam a aproximação e o afastamento de Macunaíma perante os traços das culturas típicas do Brasil, oferecendo ao leitor um giro entre os costumes e crenças das gentes.

No entanto, antes de estabelecer qualquer tipo de síntese, devemos ressaltar as desconstruções que essas trocas sugerem no plano semântico desse texto literário. Macunaíma desconstrói o discurso colonizador das narrativas de viagem e exploração científica. Com essa estratégia,

[...] a rapsódia cria a imagem de uma comunidade que nasceu nos escombros do sistema colonial e a sua indeterminação referencial tem fundamentos muito mais profundos do que a angústia provocada pela sensação de alienação do ser humano face ao rápido progresso tecnológico. (RODRIGUES, 2014, p. 126).

Por mais que se procure difundir a ideia da conquista com a retórica do descobrimento, essa ideia, sabemos, é incoerente: nega ou omite a existência das sociedades indígenas, que tinham a posse da terra antes da chegada dos europeus, e recalca o sentido guerreiro e pacífico da ação dos “conquistadores”. Em certos momentos, realiza-se, em *Macunaíma*, a inversão desse movimento de apropriação, o que consiste o ponto central de nossa análise: essa inversão de apropriação ocorre pontualmente nas cenas metropolitanas, em que o herói observa a vida urbana a partir da sua inteligibilidade e da sua linguagem nativa. Trata-se, em nossa leitura, de uma “virada de mesa”, em que o colonizado “redescobre” e “reconquista” a colônia europeia por meio de seus próprios mitos e linguagens:

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbon vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borós tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobres xenxéns caraminguás selos bico-de-coruja massuni bolada calcáreo gimbra siridó bicha e pataracos, assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaus. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado: - Ai! Que preguiça!... (ANDRADE, 1988, p. 30).

Andando pelas ruas da “cidade macota de São Paulo, esparramada à beira-rio do igarapé Tietê”, o herói se lembra imediatamente de Ci, a mulher inesquecível, porque tecera a rede do amor com os próprios cabelos. Mas todos os lugares estavam cheios de moças brancas e Macunaíma se empolgava por elas: “Mani! Mani! filhinhas da mandioca.” Brincou com elas “numa rede estranha plantada

no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara” (ANDRADE, 1988, p. 31), que seria, em outras palavras, nossa cama de dormir. Espanta-se com tudo e, aos poucos, vai apreendendo analogamente as coisas da “civilização”.

Quando chegou a São Paulo quase voltou, contrariado por ter de trabalhar: “[...] logo converteu o cacau em dinheiro e pôs o capital a render, jogando no bicho.” (ANDRADE, 1988, p. 35). Quando lhe contam que a máquina manda no mundo, não crê. Duvida, irrita-se e cria um gesto ofensivo, a banana.

É, portanto, nos capítulos V e VI (“Piaimã” e “A francesa e o gigante”), que Mário de Andrade se utiliza de um processo inversamente análogo para apresentar a cidade de São Paulo como o país desconhecido pelo viajante, sendo os tesouros e a casa de Venceslau Pietro Pietra a representação da sede nativa como aquelas às quais os viajantes quinhentistas eram encaminhados para os primeiros contatos interculturais: o palácio do Samorim de Calecut, no relato da primeira viagem de Vasco da Gama, é um famoso exemplo.

Cabe ressaltar, antes de tudo, que a utilização em *Macunaíma* do processo descritivo desses relatos quinhentistas de modo inverso tinha pelo menos duas intenções: sublinhava, independentemente da rivalidade das culturas, a desconstrução da velha tradição europeia e explorava o conflito com um eficiente traço expressivo de nossa cultura.

A partir dessa estratégia de reconquista estética e ideológica empreendida pela obra, a visão que o herói possui da cidade de São Paulo vai se refinando ao longo de sua experiência. No início, o ponto de referencia de Macunaíma era sempre a sua terra natal, Uraricoera, enquanto a capital paulista era vista como um sítio longínquo, afastado, que não pertencia ao mundo do herói. Ao chegar à cidade, o protagonista fica chocado com algumas diferenças no funcionamento da vida urbana comparado à sua vida no interior do Mato Virgem. Apesar desse contraste profundo, que pode ser observado, por exemplo, no fascínio do herói por várias máquinas, Macunaíma gradualmente começa a possuir o espaço com seus mitos e suas linguagens, sentindo-se, aos poucos, integrado a esse novo espaço.

Por outro lado, o protagonista insiste em descrever um país desconhecido quando descreve às Icamíabas a “maior cidade do universo, no dizer dos seus prolixos habitantes”, enquanto “a palavra muiraquitã e os seus numerosos sinônimos são desconhecidos” (ANDRADE, 1988, p. 72). Além disso, na opinião de Macunaíma, os habitantes de São Paulo são bilíngues, tão distinta é a forma como falam e como escrevem, sendo que nenhum desses dois registros é familiar ao protagonista:

Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernacularidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. Destas e daquelas nos inteiramos, solícito; e nos será grata empresa vo-las ensinarmos aí chegado.

Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta

terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões! (ANDRADE, 1988, p. 84)

Macunaíma, ao assumir a posição de um estrangeiro em São Paulo, problematiza as possibilidades e os limites da alteridade de um relato de viagem, criando com isso um curioso contraste entre a capital paulista e o Império do Mato Virgem. De fato, na descrição de Macunaíma, as mulheres paulistas que “se não dão aos afazeres de Marte nem queimam o destro seio, mas a Mercúrio cortejam” (ANDRADE, 1988, p. 78) se limitam a transparecer o oposto das Icamíabas.

O diálogo com a narrativa de viagem culmina efetivamente com as primeiras experiências de Macunaíma e seus irmãos na cidade paulistana. O herói tenta ali compor um discurso digno do imperador e explorador da cidade exótica, mas de fato demonstra a sua incapacidade e incompetência em estabelecer uma zona de contato e comunicação entre os dois mundos distintos que até então vivenciara. Ele não traduz apenas literalmente de uma língua para outra, mas reconta as histórias expressas na língua local com o intuito de aprofundar a compreensão da cultura em contato. Esse limite perceptivo permite repensar e redefinir a cultura do viajante e a cultura do povo observado.

O herói nem consegue aprender bem a “língua de lei” portuguesa, mal consegue transmitir as suas impressões às súditas. No entanto, os paradoxos comunicativos e os jogos de palavras e estilos levantam diversas questões. A primeira delas é: não é exatamente dentro desse limite perceptivo e linguístico que se manifestam as crônicas de viagem colonial? Quais perspectivas estão em jogo na descrição do novo mundo? De que forma essas narrativas modificam a visão das colônias e sobre as colônias?

Invertendo os relatos coloniais, o herói observa a vida e os costumes da metrópole através de um filtro de referências e expectativas formadas durante a sua vida no Mato Virgem, como no episódio em que o protagonista enxerga as máquinas como “deusas sensuais” (ANDRADE, 1988, p. 41); isso revela que o nosso olhar é sempre determinado pela experiência vivida. Macunaíma, etnógrafo, procura em São Paulo um reflexo (por mais fiel ou distorcido que seja) daquilo que já conhece. As suas associações aparentemente absurdas nos levam à paródia, que desvenda essa tendência natural do pensamento humano de ler o outro através das lentes de referências familiares e desconstrói, dessa maneira, a postura eurocêntrica dos primeiros relatos de viagem.

Praticamente todo o texto pode, de fato, ser lido como uma paródia do clássico relato de viagem colonial, desde a inversão do percurso tradicional (da civilização ao mundo selvagem) até a transformação física do herói indígena num branco de olhos azuis, associado à figura do colonizador. A figura do gigante, ademais,

que caracteriza o personagem Piaimã, inclui duas referências contraditórias: desperta, no inconsciente coletivo americano, associações europeias, levando o leitor a identificá-lo com os personagens malévolos de grande porte, os gigantes da mitologia clássica que, preservados pelo folclore de origem ibérica, continuam presentes nas histórias herdadas de Portugal e Espanha.

No entanto, essa primeira significação europeia entra em choque com a conotação indígena, imanente a Piaimã, que no decorrer da ação será reforçada por mais informações suplementares. Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã, é, além de tudo, o Currupira, e é designado ainda como o “regatão peruano”. Por conseguinte, é italiano, como o nome indica, mas também é indígena, como apontam os muitos indícios, como o seu cognome, o casamento com a Caapora e a curiosa implantação dos pés.

Trata-se o gigante de uma simbologia complexa, sobrecarregada de apreensões e experiências histórico-antropológicas diversas, pois conserva sempre as tensões e os limites perceptivos de um viajante ludibriado pelo desconhecido: “Em outras palavras, poderíamos dizer que [...] Venceslau Pietro Pietra representa o Outro, contra o qual se atira a energia frágil, mas sempre renovada do Mesmo.” (SOUZA, 2003, p. 35).

Ao oscilar entre “eles” e “nós” ao longo do seu discurso, Macunaíma levanta uma questão fulcral na formação da identidade nacional pós-colonial: como criar uma nação composta por vários núcleos étnicos? Como pode ser observado, esse paradoxo também pode ser encontrado na rapsódia nove, “Carta pras icamiabas”, que, como já mencionada, consiste numa longa carta em que o protagonista escreve de São Paulo às suas súditas Amazonas, com explícita intenção paródica ao representar o fingimento da expressão academicista e ao ironizar, sobretudo, a linguagem dos viajantes colonizadores:

Sabeis mais que as donas de cá não se derribam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente, dão o nome de lagosta. E que monstros encantados, senhoras Amazonas!!! Duma carapaça polida e sobrosada feita a moso de casco de nau, saem braços, tentáculos e cauda remígeros, de muitos feitios; de modo que o pesado engenho, deposto num prato de porcelana de Sèvres, se nos antoja qual velejante trirreme a bordeisjar água de Nilo, trazendo no bojo o corpo inestimável de Cleópatra. Pode tento na acentuação deste vocábulo, senhoras Amazonas, pois muito nos pesara não preferísseis conosco, essa pronúncia, condizente com a lição dos clássicos, á pronúncia Cleópatra, dicção mais moderna; e que alguns vocabulistas levemente subscrevem, sem que se apercebam de que é ganga desprezível, que nos trazem, com o enxurro de França, os galiparlas de má morte. Pois é com esse delicado monstro, vencedor dos mais delicados véus paladinos, que

as donas de cá tombam nos leitos nupciais. Assim haveis de compreender de que alviçaras falamos; porque as lagostas são caríssimas, caríssimas súbditas, e algumas hemos nós adquiridas por sessenta contos e mais; o que convertido em nossa moeda tradicional, alcança a vultosa soma de oitenta milhões de bagos de cacau... (ANDRADE, 1988, p. 60-61).

Nessa mesma carta, ele também descreve algumas maravilhas dessa civilização, menciona o progresso na procura da muiraquitã e, descaradamente, pede dinheiro, na forma de cacau, para pagar as prostitutas. No trecho citado, é explícito o tom jocoso que persegue a escrita descritiva dos relatos quinhentistas. Logo, como observa Eneida Maria de Souza, Macunaíma reescreve o modelo das crônicas de viagem dos primeiros relatores da terra brasileira, como a *Carta* de Pero Vaz de Caminha: “A estratégia enunciativa consiste, ao mesmo tempo, no aproveitamento e na desconstrução de procedimentos retóricos que caracterizam, não apenas os relatos e as crônicas de viagem, como outros textos semelhantes.” (SOUZA, 1988, p. 298).

Macunaíma adapta o intertexto da *Carta* de Caminha para refletir sobre a realidade contemporânea da metrópole paulista. Aliás, é importante destacar que as matrizes linguísticas não se limitam aos textos da época dos Descobrimentos e colonização, mas parodiam também ao uso classicizante da língua portuguesa vigente ainda na época de Mario de Andrade. Como aponta Maria Aparecida Ribeiro, neste texto dialogam, além da *Carta* de Caminha,

“[...] as crônicas de Gabriel Soares, versos de Gregório de Matos e de Manuel Botelho de Oliveira, frases de Rui Barbosa, termos vulgares, coloquialismos, uma série de referências à cultura clássica e de expressões latinas tornadas clichê e divulgadas pelo Parnasianismo, numa alegoria da diversificada cultura brasileira.” (RIBEIRO, 2003, p. 95).

Sendo assim, ao compor a sua missiva às Amazonas, Macunaíma descreve muitos detalhes que ele próprio acha irrelevante ou inapropriado, que servem apenas para satisfazer o seu “anseio de sermos exato e conhecedor” (ANDRADE, 1988, p. 78), parodiando com essas palavras o princípio unilateral de precisão do relato de viagem. Quando Pietro Pietra vai passar férias na sua terra natal europeia, Macunaíma decide seguir o seu adversário e se apropriar do espaço europeu original. Para financiar o empreendimento, o protagonista tenta ganhar uma bolsa do governo para artistas. A satírica descrição dos preparativos para conseguir a pensão:

[...] não é apenas uma irônica representação dos brasileiros que costumavam estudar na Europa e buscavam ali inspiração para a criação de uma arte nacional,

mas também um questionamento mais geral dos trânsitos culturais que na altura pareciam ser apenas unidirecionais. (RODRIGUES, 2014, p. 154).

O ponto acerca da criação da arte nacional no momento das sucessivas viagens de artistas à Europa é retomada simbólica e imaginariamente no próximo capítulo da obra em questão. Em certas cenas desse capítulo, o herói apresenta-se alucinado pelas imagens de embarcações. Tal figura em transe é interpretada pela dona da pensão onde estão hospedados os irmãos, como uma premonição de viagem por mar.

Até que certo dia, durante as andanças no parque do Anhangabaú, Macunaíma se depara imaginariamente com um grande transatlântico surgindo das fontes artificiais. A excitação das testemunhas ao redor se intromete nas descrições geofísicas do narrador, inserindo-se com ela gradualmente a deslumbrante imagem de uma embarcação avistada. O clímax da cena se dá quando o herói se despede e embarca na nave, anunciando: “Vou pra Europa que é melhor! Vou em busca de Venceslau Pietro Pietra que é o gigante Piaimã comedor de gente!” (ANDRADE, 1988, p. 120).

Porém é preciso dizer que, nessa parte, o transatlântico não simboliza uma utópica união entre a América e a Europa, pois trata-se de um sonho corrompido. A bordo, o herói e todos os passageiros enfrentam doenças que historicamente exterminaram milhares de marinheiros. Na rapsódia, os personagens embarcados são infectados pelo *Streptococcus* e a tripulação é atacada ainda por várias espécies de insetos. A longa descrição do pandemônio constitui um anticlímax que desconstrói a ilusão inicial que motivara a áurea partida da viagem, em que promessas de apropriações foram exaltadas: “O herói sentado no rebordo da fonte penava todo mordido e com mais erisipa, mais, todo erisipelado. Sentiu frio e veio a febre. Então espantou com um gesto os mosquitos e caminhou pra pensão” (ANDRADE, 1988, p. 121).

Embora a travessia do Atlântico seja impossível para Macunaíma, há outra personagem que consegue chegar à antiga metrópole colonial: o papagaio do epílogo. Esse pássaro escutou as memórias do herói antes de sua morte e, preservando “do esquecimento os casos e a fala desaparecida” (ANDRADE, 1988, p. 168), recontou toda a história ao narrador para finalmente seguir rumo a Lisboa. O estudo de Luis Madureira foca a sua leitura exatamente no epílogo da rapsódia e explora a questão da destruição da grande parte da cultura indígena durante o processo europeu de colonização. O estudioso argumenta que

O pássaro “nacional” é o resíduo, o fragmento ressonante da arruinada autoridade (narratológica) de Macunaíma. Qualquer legitimidade que derive do seu estatuto autóctone desaparece no seu vôo final para Lisboa, porque o corpo do papagaio se torna “literalmente” metafórico, um corpo em transito ou

em tradução, numa suspensão aporética entre “o fundo do Mato Virgem” [...] e a antiga metrópole colonial, o *topos* da inautenticidade identitária, o mais antipódico dos sítios na “autentica” geografia da nação. Tal como o próprio Macunaíma — que na altura da sua transformação final já há muito tempo era um alienígena loiro e de olhos azuis — o papagaio é um autóctone alienado. (MADUREIRA, 2005, p. 93-94).

Nesse sentido, o papagaio pode ser o símbolo do resquício de uma cultura autóctone que foi brutalmente erradicada no processo colonial. Por fim, como argumenta Luis Madureira, “o vôo do pássaro para a capital de um império marítimo desmoronado pode ser lido como um dos símbolos da memória sobre o genocídio indígena que o romance recusa esquecer e sacrificar no processo de construção do imaginário nacional, [...]” (MADUREIRA, 2005, p. 110).

A Mário de Andrade, contudo, não interessa apenas estabelecer a fronteira entre o Brasil e o estrangeiro separados pelo Atlântico, mas revelar a sua fragilidade. Nesse aspecto, o regresso do herói ao Mato Virgem para encontrar a sua casa ocupada por João Ramalho, um colonizador português do século XVI, é bastante marcante. O velho português pergunta a Macunaíma: “Quem és tu, nobre estrangeiro?” (ANDRADE, 1988, p. 148), mais uma vez remexendo as pré-estabelecidas categorias de “nativo” e “estrangeiro”. Por um lado, “[...] tanto o colonizador, velho e cansado, como o herói doente representam a simbólica daquilo que é puro, unívoco, unidimensional, que vai desmoronando, gradualmente substituída pela simbologia transcultural [...]” (RODRIGUES, 2014, p. 153).

Como explicita essa e outras cenas, no fim da aventura, os irmãos voltam para a região do Uraricoera e o herói, ao transpor o pico do Jaraguá, faz um gesto imenso e transforma São Paulo, “a taba gigante num bicho preguiça todinho de pedra” (ANDRADE, 1988, p. 107), só levando da civilização coisas estrangeiras, como a raça de galinhas, o revólver e o relógio. Esse gesto apropriativo da cidade dá base ao pensamento mitológico que, segundo Bakhtin,

[...] engendra por si sua realidade mitológica, de suas próprias relações e inter-relações lingüísticas como relações e inter-relações dos momentos da própria realidade; mas também a linguagem está em poder das imagens do pensamento mitológico, que paralisam o seu movimento intencional, dificultando às categorias lingüísticas se tornarem comuns e flexíveis. [...], o senso mitológico da autoridade lingüística e a imediatez da atribuição de toda significação e de toda expressão à sua unidade incontestável, são suficientemente fortes em todos os gêneros ideológicos elevados para excluir a possibilidade de uma utilização artística da diversidade lingüística nas grandes formas da literatura. (1993, p. 166).

Nessa ótica de Bakhtin, o mito só pode ser efetivado através de uma dimensão não conflitiva, no sentido de que uma história contada mostra por completo como se ordenam as relações semânticas do homem com seu universo: “A formulação de um mito coincide com a constituição de um grupo em sociedade que pretende tornar o mundo inteligível e organizado, dando um sentido particular às relações interindividuais.” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 119-120).

Vimos, portanto, que Macunaíma empreende, ao longo das suas viagens, um diálogo com as representações do Brasil. A lição mestra que tal personagem nos proporciona é que, naturalmente, as diferenças culturais não podem ser reduzidas a uma fórmula sintética de raças, mas a experiências individuais que possibilitam e identificam práticas diversas, passando pelos muitos tons peculiares da nossa cultura nacional.

Essa diversidade nos faz pensar que a heterogeneidade do relato de viagem não só se enquadra na lógica da narrativa como uma forma intrinsecamente híbrida, mas também permite explorar as distintas maneiras de representar uma nação múltipla, fluida e em constante transformação. Mas se engana quem pensa que a viagem e o relato de reconquista de Macunaíma param com sua volta ao Mato Virgem. No fim do livro, o imperador das Amazonas ainda irá para o céu, ser o brilho de mais uma constelação, ao lado de tantas outras estrelas. Planta um cipó que vai atingir a lua, escreve sobre uma laje: “Não vim ao mundo para ser pedra” (ANDRADE, 1988, p. 131). Vai subindo pelo cipó e cantando: “Vamos dar a despedida/ Taperá /Talequal o passarinho” (ANDRADE, 1988, p. 132).

Uma vez no céu, procura a maloca de Capei, a lua, tomando-lhe a bênção, mas ela o despacha ao confundi-lo com o Saci. Finalmente, chega à casa de Pauí-Pódole, o Pai do Mutum, o Cruzeiro do Sul, que gosta dele por causa de um discurso sobre a origem do mundo que, na metrópole, o herói defendera publicamente ter haver com o surgimento dessa constelação. Reconhece os seus méritos, contudo não pode recebê-lo. “Ah, herói tarde piaste. São doze à mesa e, com ele, ficariam treze. Não é possível” (ANDRADE, 1988, p. 135). Então, com remorso, Pauí-Pódole joga três pauzinhos para o alto, faz encruzilhada e transforma Macunaíma na constelação da Ursa Maior. A Ursa Maior é Macunaíma, o herói que “se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, 1988, p. 133).

VECCHIO, D. *Macunaíma* and the Brazilian decolonization report. **Itinerários**, n. 44, p. 149-165, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *In the works of Mario de Andrade, although they emerged decades before the first cultural and literary studies that addressed the issue of post-colonial journey, the great need of the author to revise the identity issues forged by the colonial past of Brazil is revealed. Therefore, always focusing on the reasons for travel, this study will*

look at issues related to literature in dialogue with the Eurocentric representations of the observed lands registered in documents, delineating, with Macunaíma, our borders of discourse and identity. For this, we aim not to approximate such work to a particular variant of the heroic myth or to a synthesis of cultures, readings already extensively developed in many studies, but we will take it as a refresher of historical discourse in the modern context, taking into account the intertexts with reports and chronicles of the voyages of discovery of the Portuguese America.

■ **KEYWORDS:** Colonialism. Identity. Journey. Myth.

REFERÊNCIAS

ADAMS, P. **Travel literature and the evolution of the novel**. Lexington: Kentucky University Press, 1983.

_____. **Travelers and travel liars: 1660-1800**. Berkeley: University of California Press, 1962.

ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

_____. **O turista aprendiz**. Ed. Tele Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Unesp, 1993.

BORM, J. Defining Travel: on the travel book, travel writing and terminology. In: Hooper, G.; Youngs, T. (Ed.). **Perspectives on travel writing**. Aldershot: Ashgate, 2004. p. 13-26.

BOSI, A. Situação de Macunaíma. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 187-208.

CRISTÓVÃO, F. (Org.). **Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias**. Coimbra: Almedina, 2002.

DISNEY, A. Navigating literary waters: truth, lies and representations in sixteenth and seventeenth century Portuguese travel literature. In: FALCÃO, A. M.; NASCIMENTO, M. T.; LEAL, M. L. (Org.). **Literatura de viagem: narrativa, história, mito**. Lisboa: Cosmos, 1997. p. 121-134.

LOPES, T. A. **Macunaíma: a margem e o texto**. São Paulo: Hucitec; Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D-H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

- MADUREIRA, L. **Cannibal modernities**: Postcoloniality and the avant-garde in Caribbean and Brazilian literature. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.
- PRATT, M. L. **Imperial eyes**: travel writing and transculturation. London: Routledge, 1992.
- _____. Transculturação e Autoetnografia: Peru 1615/1980. In: SANCHES, M. R. (Org.). **Deslocalizar a “Europa”**: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 231-258.
- RIBEIRO, M. A. **A Carta de Caminha e seus ecos**. Estudo e Antologia. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- RODRIGUES, K. K. K. **Na demanda da ideia de nação**: as viagens pós-coloniais em Mário de Andrade e Mia Couto. 2014. 282 f. Tese (Doutorado em Letras – Línguas e Literaturas Modernas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra. 2014.
- SEIXO, M. A. **Poéticas da viagem na literatura**. Lisboa: Cosmos, 1998.
- SOUZA, E. M. A Pedra Mágica do Discurso. In: ANDRADE, M. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Brasília: CNPq, 1988. p. 295-308.
- SOUZA, G. M. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- WISNIK, J. M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.



ESPACE, RECONNAISSANCE ET IDENTITÉ

Leonardo Alexander do Carmo SILVA*

- **RÉSUMÉ:** Dans les romans *Le ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, et *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, deux événements majeurs ont des conséquences dévastatrices pour les deux héroïnes. Pour Lol V. Stein, il s'agit du « rapt » de son fiancé par Anne-Marie Stretter, le soir du bal à T. Beach. Pour G.H., c'est la vision d'un cafard dans la chambre de bonne qui entraîne une véritable aventure existentialiste. Les parcours de ces personnages se caractérisent par une perte ou une dissolution de l'identité. La manière dont les deux femmes occupent l'espace, dans les romans, est très révélatrice de la crise identitaire qu'elles traversent, de leurs modes d'existence et de leurs mondes intérieurs.
- **MOTS-CLÉS:** Clarice Lispector. Espace. Identité. Marguerite Duras. Reconnaissance.

Clarice Lispector et de Marguerite Duras firent leur entrée dans le monde des lettres la même année, en 1943, avec *Les Impudents* et *Perto do Coração Selvagem*. Chacune se forgea très rapidement un style d'écriture unique, immédiatement reconnaissable. On dit souvent que leurs textes sont difficiles, novateurs, déroutants. En 1964, Marguerite Duras et Clarice Lispector ont publié deux de leurs romans les plus célèbres, *Le ravissement de Lol V. Stein* et *A paixão segundo G.H.* Ces romans sont construits autour de deux personnages féminins dont les noms figurent dans les titres des ouvrages, noms qui sont d'ailleurs notés sous la forme d'abréviations, ce qui souligne un certain vide. Les caractères et les vies de Lol et G.H. sont marqués par un manque, une absence fondamentale.

Ces deux personnages féminins ont aussi en commun le fait d'avoir vécu un véritable moment de transformation, qu'on pourrait rapprocher de l'expérience de l'épiphanie et de la révélation. Pour G.H., il s'agit d'une révélation presque mystique et l'utilisation du mot "passion" nous renvoie à la souffrance du Christ. Effectivement, le roman de Lispector raconte la via crucis très particulière et douloureuse de G.H. L'événement qui change la vie de Lol V. Stein, en revanche, la fait sombrer dans le monde de l'oubli et de la dissolution.

* Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – École Doctorale 122 – Europe Latine, Amérique Latine ; Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (CREPAL) – Paris – França. 75231 – leonardoalexandersilva@gmail.com.

Les expériences transformatrices sont très fortement liées au regard dans les deux textes. C'est la vision d'une scène qui engendre la crise chez les deux héroïnes. Toutefois, ces images sont complètement différentes. Pour G.H., il s'agit de la vision d'un cafard dans une chambre de bonne, une scène apparemment ordinaire. Pour Lol, il s'agit de la vision d'un couple qui danse dans un bal, un couple qui tombe amoureux. Ce couple est formé par son fiancé, Michael Richardson, et Anne-Marie Stretter. À la fin du bal, Lol est abandonnée par le couple qui part pour toujours, laissant la jeune femme dans un état de désespoir puisqu'elle ne peut plus les regarder. L'abandon marque aussi la vie de G.H. Le personnage est abandonné par sa bonne, qui démissionne et laisse ses traces (un dessin sur le mur de la chambre) dans l'appartement.

La manière dont les deux femmes occupent l'espace, dans les romans, est très révélatrice de la crise identitaire qu'elles traversent, de leurs modes d'existence et de leurs mondes intérieurs. On constate d'abord, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, que les toponymes sont marqués par la même procédure d'abréviation perçue dans le nom du personnage éponyme: T. Beach, U. Bridge, S. Thala. Béatrice Didier pointe d'ailleurs une certaine ressemblance entre le nom de Lol V. Stein et celui de S. Thala: "On avise alors de l'identité qui existe entre Lol et S. Tahla, à retrouver les mêmes lettres: Lola Stein fournirait à la fois le début (st) et la fin (la) de S. Tahla." (DIDIER, 1981, p. 278). Les toponymes aux résonances anglo-saxonnes nous indiquent des espaces fictifs (à priori inexistants) autrement dit, une localisation indéterminée. Marguerite Duras sort ainsi de la précision spatiale qui caractérisait la plupart de ces romans (l'Indochine d'*Un barrage contre le Pacifique* et l'Inde, de *Le vice-consul*, par exemple) pour aller vers une imprécision.

On constate le phénomène inverse chez Lispector. *A paixão segundo G.H.* est le premier roman de l'auteure qui se passe dans un espace explicitement désigné dans le récit: la ville de Rio de Janeiro. Néanmoins, à mesure que G.H. se livre à son expérience métaphysique et hallucinatoire, l'espace de la ville s'élargit et le personnage se met à voir par sa fenêtre un monde gigantesque, envahi par une nature sauvage et par des ruines. La vision "aérienne" de G.H., du haut de son appartement, est caractérisée par le mélange des paysages typiques de la ville brésilienne avec ceux des différents endroits de la planète: "*Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor.*" (LISPECTOR, 1998, p. 105). Dans les deux romans il y a une certaine indétermination géographique qui contribue à la création d'un espace plus imaginaire et fantasmatique que réel.

On constate également que, dans les romans, certains espaces sont chargés d'une connotation symbolique. Lol V. Stein, par exemple, démontre une fascination par les espaces limites de la forêt et de la mer. Selon Ton-That, la mer et l'eau (qui nous rappelle le nom "Lol") est au centre de l'imaginaire durassien. Pour

l'écrivaine, Lol est une “[...] créature aquatique, ondine trahie, sirène échouée au chant encore envoûtant comme celui d’Orphée décapité, flottant sur le fleuve et prononçant pour l’éternité le nom de la bien-aimée.” (TON-THAT, 2005, p. 36). Dans le roman, il semble avoir une complicité, un rapport intime entre la mer et le personnage féminin:

Je suis avec elle à m’attendre: la mer monte enfin, elle noie les marécages bleus les uns après les autres, progressivement et avec une lenteur égale ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer, c’est fait pour ceux-ci, mais d’autres attendent leur tour. La mort des marécages emplit Lol d’une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît. (DURAS, 2004, p. 185-186).

Cette perte d’individualité des marécages nous renvoie à la perte de l’individualité de Lol, son “effacement continué”.

L’opposition classique entre la ville et la forêt, très récurrente dans la littérature, notamment dans les contes de fées, est transfigurée dans le roman. La ville de S. Thala, où habite le personnage, est un espace civilisé, de protection et d’ordre. Dans ces promenades, Lol va souvent en direction à l’Hotel de Bois, qui se situe dans la périphérie de la ville, au bord d’un champ de seigle. L’espace forestier, suggérée par le nom de l’hôtel, représente le lieu sauvage, loin de la civilisation et du domicile familial protecteur. Le bois/la forêt est un lieu de danger et d’initiation pour quelques personnages féminins des contes de fées, comme le Chaperon rouge, la Belle au bois dormant, Blanche-neige. Le champ de seigle, espace privilégié de Lol, se situe entre le sauvage et le civilisé. Il s’agit d’un espace en plein aire, mais délimité. C’est dans cet entre-lieu, que Lol abandonne les masques de la convenance et se laisse dominée par une pulsion voyeuriste. Il est le lieu de jouissance de Lol V. Stein.

Chez Lispector, l’image de l’édifice où habite l’héroïne est comparable à celle de la montagne, qui est récurrente dans l’œuvre de l’auteure brésilienne. La montagne est une élévation géographique souvent associée à l’élévation de l’âme (selon la tradition judéo-chrétienne, par exemple, Dieu a dicté les dix commandements à Moïse dans le haut du mont Sinäï). G.H. compare à plusieurs reprises le lieu où elle se trouve à un minaret (la tour des mosquées), autre symbole d’élévation physique lié à la spiritualité: “*Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada.*” (LISPECTOR, 1998, p. 37). Ces symboles d’élévation représentent l’isolement et la vision surplombante de G.H., qui accède à une compréhension soudaine de son existence (ce que les critiques ont appelé d’épiphanie).

Le paysage du désert est évoqué à plusieurs reprises dans *A paixão segundo G.H.* Dans certains passages du texte, la chambre de bonne semble se transformer

en désert. Elle devient un espace inhospitalier, une “chambre ardente”: “*E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? eu estava no deserto como nunca estive.*” (LISPECTOR, 1998, p. 59). G.H. compare son existence à une traversée du désert: “*Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando - até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escritório.*” (LISPECTOR, 1998, p. 136).

Le désert, dans le roman de Lipector, et le champ de seigle, dans celui de Duras, sont des représentations/allégories du vide, qui est, comme on a vu précédemment, associé à l’identité de G.H. et Lol: “*De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto.*” (LISPECTOR, 1998, p. 48); “*Derrière s’étend un grand champ de seigle, lisse, sans arbres.*” (DURAS, 2004, p. 61).

Dans les romans, le foyer (espace traditionnellement associé à la femme) a une importance majeure. Dans son ouvrage *La poétique de l’espace*, Gaston Bachelard associe la maison à un nid de protection et d’intimité, un petit cosmos qui devient, grâce à la rêverie, “[...] une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme.” (BACHELARD, 2004, p. 26). Pour G.H., la maison devient véritablement un huis clos, séparé du monde extérieur: “*Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha numa casa, e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis.*” (LISPECTOR, 1998, p. 49). Pour Lol V. Stein, la maison est le lieu d’ordre, de stabilité et de protection: “*Quand elle revenait dans sa maison – Jean Bedford en a témoigné auprès de Tatiana Karl –, qu’elle reprenait place dans l’ordre qu’elle y avait mis.*” (DURAS, 2004, p. 43).

Dans les deux romans, la maison/appartement révèle l’appartenance sociale des héroïnes. G.H. vit dans un appartement luxueux situé dans le dernier étage de l’édifice, ce qui symbolise son existence privilégiée du point de vue économique. La grande et belle maison de Lol V. Stein à S. Thala, une sorte de réplique de celle qu’elle avait à U. Bridge, est aussi un symbole de la vie confortable de Lol V. Stein. Les deux personnages appartiennent à une bourgeoisie aisée. Dans *A paixão segundo G.H.*, la géographie de la maison, très précisément décrite, révèle une dynamique sociale. G.H. occupe une place déterminée dans son appartement et la chambre de bonne se situe à l’autre extrémité. Aller vers cette chambre équivaut à sortir de son milieu habituel.

Tant G.H. que Lol donnent beaucoup d’importance à la mise en ordre de la maison. G.H. déclare que sa vraie vocation est le ménage, activité qui ressemble à la création: “*Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo.*” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Lol, en revanche, semble trouver

dans la vie domestique un moyen de s'effacer, une routine presque mécanique. Les tâches du foyer constituent un rituel aliénant, qui le protège de la crise ou de la folie: "Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également." (DURAS, 2004, p. 33).

La chambre est, dans le petit cosmos de la maison, un espace privilégié dans les deux romans. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la chambre est le lieu de refuge et de "deuil" de Lol après la scène du bal: "Lol, raconte Mme Stein, fut ramenée à S. Tahla, et elle resta dans sa chambre, sans en sortir du tout, pendant quelques semaines." (DURAS, 2004, p. 23). La chambre de l'Hôtel des Bois est aussi un espace très important dans le roman durassien, il s'agit du lieu de rencontre de Tatiana et Jacques Hold, lieu de sensualité et d'adultère. Quant au roman de Clarice Lispector, presque tout le récit se passe dans la chambre de bonne. Cet endroit méconnu et peu fréquenté par la propriétaire de l'appartement, devient un lieu inhospitalier et étrange: "*O quarto era o retrato de um estômago vazio.*" (LISPECTOR, 1998, p. 41-42).

La dualité dedans/dehors est aussi très importante dans les deux romans. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, cette opposition spatiale est très perceptible dans les scènes où Lol se place devant l'Hôtel de Bois, avec le regard fixe sur la fenêtre de la chambre où se trouvent Jacques et Tatiana. L'intérieur de la chambre semble être le lieu de fantasme de Lol: "Le seigle crisse sous ses reins. Jeune seigle du début d'été. Les yeux rivés à la fenêtre éclairée, une femme entend le vide - se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont." (DURAS, 2004, p. 65). Jacques Hold, dans une position inverse, songe à ce que passe à l'extérieur. Dans le roman de Clarice Lispector, l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur est provoquée par la situation d'enfermement de l'héroïne. L'extérieur est le lieu de fantasme pour le G.H. À partir de sa vision du dehors, le personnage réinvente le monde extérieur: "*Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. [...] E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. [...] Mais ao longe, o lago salgado e azul cintilava.*" (LISPECTOR, 1998, p. 105).

La fenêtre est un élément très important dans les deux romans car elle établit une liaison entre l'extérieur et l'intérieur. Associée au regard des personnages, notamment des héroïnes, la fenêtre confère une dimension spectaculaire à quelques scènes. Le paysage que G.H. voit de sa fenêtre devient, par exemple, un spectacle hallucinatoire. Dans le roman durassien, la fenêtre de la chambre de l'Hôtel de Bois, peut être comparée un écran de cinéma, ou le cadre d'une scène théâtrale. Lol V. Stein est une spectatrice qui "[...] regarde une petite fenêtre rectangulaire, une scène étroite, bornée comme une pierre, où aucun personnage encore ne s'est montré." (DURAS, 2004, p. 63).

Dans *A paixão segundo G.H.*, tout le récit se passe dans un huis clos, l'appartement de G.H. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, nombreuses sont les scènes qui se déroulent dans des espaces clos, comme la fameuse scène du bal. Cet enfermement spatial renforce l'impression d'étouffement et de claustrophobie dans les romans et il reflète un type d'enfermement moral ou psychologique. G.H., par exemple, se sent prisonnière dans la chambre de bonne, bien qu'aucune barrière physique ne l'empêche de sortir: "*Eles me impediam de sair e apenas com este modo simples: deixavam-me inteiramente livre, pois sabia que eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair.*" (LISPECTOR, 1998, p. 48).

Lol V. Stein passe par diverses expériences de claustration au long du récit, comme celle du compartiment du train et la scène du hôtel à T. Beach à la fin du roman. Néanmoins, on pourrait affirmer que même les espaces ouverts, comme le champ de seigle, deviennent des prisons (psychologiques) pour le personnage. Chez Duras, les images de l'enfermement sont récurrentes: "Et cela recommence: les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls." (DURAS, 2004, p. 47); "Nous sommes enfermés quelque part." (DURAS, 2004, p. 118); "Mon ignorance elle-même enfermée." (DURAS, 2004, p. 118).

Tant le salon du bal pour Lol comme la chambre de bonne pour G.H. sont des lieux d'exécution et mort symbolique. Après la scène du ravissement, Lol est souvent décrite comme une revenante, une absente, n'étant "plus là". Quand Tatiana passe devant sa maison à S. Thala, elle suspecte que Lol est morte: "Morte peut-être" (DURAS, 2004, p. 38). G.H., à son tour, rapproche son expérience de révélation à la mort: "[...] *por um átimo experimentei a vivificadora morte.*" (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Dans *A paixão segundo G.H.* et *Le ravissement de Lol V. Stein*, la reconnaissance, très liée au regard, fait partie d'un processus d'activation de la mémoire. Lol V. Stein et G.H. sont toutes deux atteintes par l'oubli: "*Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui.*" (LISPECTOR, 1998, p. 39); "*Também do que eu pensava sobre amor; também disso estou me despedindo, já quase não sei mais o que é, já não me lembro.*" (LISPECTOR, 1998, p. 86); "Il n'a jamais rien dit là-dessus, je ne me souviens plus." (DURAS, 2004, p. 95); "Je ne me souviens pas, dit-elle. D'aucune amitié. De rien de ce genre." (DURAS, 2004, p. 96).

L'une des étapes de la reconnaissance pour Lol V. Stein et pour G.H. est celle de l'espace. Pour G.H., il s'agit de redécouvrir une partie de son appartement qu'elle ne fréquentait pas depuis longtemps, qui ne lui appartenait plus: la chambre de bonne. Cette découverte peut être assimilée à une descente aux enfers. Le couloir est l'espace de liaison entre la partie noble du foyer et la chambre de bonne, il lie ces deux mondes: "*Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.*" (LISPECTOR, 1998, p. 35). Lorsqu'elle rentre dans la chambre, G.H. se retrouve au sein d'un "empire", qui lui est en tout différent: "*O quarto era o oposto do que*

eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar; de meu talento de viver; o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia.” (LISPECTOR, 1998, p. 41-42).

Dans le roman de Duras, Lol V. Stein fait aussi une reconnaissance de la ville S. Thala:

Elle reconnaissait S. Tahla, la reconnaissait sans cesse et pour l’avoir connue bien avant, et pour l’avoir connue la veille [...]; elle seule, elle commença à reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla. (DURAS, 2004, p. 42).

Chez Lol V. Stein, le processus de reconnaissance, les promenades quotidiennes dans la ville, aboutissent à un progressif effacement de S. Thala dans sa mémoire. D’une certaine manière, le personnage se souvient pour oublier, elle marche “[...] dans le palais fastueux de l’oubli.” (DURAS, 2004, p. 43). Ainsi, la ville est toujours un lieu à découvrir.

À la fin des romans, Lol V. Stein et G.H. se soumettent à la plus grande épreuve de reconnaissance. Dans le roman de Duras, le personnage éponyme revient à l’endroit où tout a commencé: le casino municipal de T. Beach. Le voyage à T. Beach est un voyage vers le passé. Tout indique que le but de cette démarche est d’accéder à la mémoire de Lol, de confronter le fantasme avec le réel et d’enterrer le passé. Ce qu’espère le narrateur, c’est qu’elle “[...] revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, [qu’] elle l’enterre.” (DURAS, 2004, p. 175). Jacques est le médiateur de ce retour vers le passé, il accompagne la “mémoire de Lol se mettre en marche”. Selon l’écrivaine Anne Cousseau, Hold est “le vecteur nécessaire de la mémoire de Lol” (COUSSEAU, 2005, p. 37).

Dans le train, le voyage promettait d’être un succès, car Lol se trouvait “[...] dans un déroulement mécanique de reconnaissances successives des lieux, des choses.” (DURAS, 2004, p. 174). Pour que Lol V. Stein puisse enterrer son passé, il fallait d’abord qu’elle le déterre. Néanmoins, lorsqu’elle retourne au lieu où elle a été volée, elle “[...] rit parce qu’elle cherche quelque chose qu’elle croyait trouver ici, qu’elle devrait trouver et qu’elle ne trouve pas.” (DURAS, 2004, p. 179). La reconnaissance est donc frustrée, la *catharsis* n’est pas aboutie. Lol ne trouve pas ce qu’elle cherchait: “Elle vient, revient, soulève un rideau, passe le nez, dit que ce n’est pas ça, qu’il n’y a pas à dire, ce n’est pas ça.” (DURAS, 2004, p. 77).

Dans *A paixão segundo G.H.*, l’acte maximal et extrême de reconnaissance du neutre, de l’inhumain est la manducation du cafard. Le neutre correspond à l’état brut de l’être: “*O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia.*” (LISPECTOR, 1998, p. 91). À travers la manducation du cafard, elle veut se libérer de tout ornement propre à l’humanisation: “[...] *comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a*

andar com um cajado pelo deserto.” (LISPECTOR, 1998, p. 71). La manducation de la masse blanche renvoie à la communion de l’eucharistie, un des sacrements du catholicisme. Ce sacrement conclut l’initiation chrétienne. Par ce rite religieux, le croyant est assimilé au corps de Christ et il se transforme en Lui. Il est élevé à une communion avec Dieu, une expérience de transcendance. La manducation du cafard est, en revanche, une expérience de l’immanence. G.H. s’abaisserait ainsi au niveau de la matière vive, rompant avec sa condition antérieure.

Néanmoins, l’expérience de G.H. n’est pas aboutie (à l’image de celle de Lol V. Stein) car elle s’aperçoit qu’en mangeant la masse blanche du cafard elle a cherché l’ajout, l’ornement qu’elle cherchait à abdiquer: “*Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando como os santos se despojam, mas estava de novo querendo o acréscimo.*” (LISPECTOR, 1998, p. 169-170). Elle, qui cherchait l’immanence, trouve la transcendance à travers le langage et le récit de son expérience: “*A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias.*” (LISPECTOR, 1998, p. 176). Tout ce que lui reste est la répugnance d’avoir mis dans sa bouche la masse blanche du cafard. C’était la répugnance qui l’avait fait sortir du système dans lequel elle se trouvait, au moment de voir le cafard, et cette même répugnance la fait retourner au système.

G.H. et Lol V. Stein vivent une expérience de perte ou de dissolution de l’identité. Les héroïnes des romans sont des femmes illuminées, elles vivent un instant transformateur qui ressemble aux moments de révélation et d’épiphanie des saints, des prophètes et des martyres. La reconnaissance est, dans les romans, le mécanisme qui permet aux protagonistes d’échapper, même pour quelques brefs instants, à l’ignorance et à l’oubli. Les deux héroïnes oscillent donc entre le jour et l’obscurité, le souvenir et l’oubli. La dissolution des identités des personnages et le processus de reconnaissance est très lié au regard et aussi à la façon dont ces personnages occupent, traversent et (re)découvrent les espaces.

SILVA, L. A. C. Space, recognition and identity. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 167-175, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The novels Le ravissement de Lol V. Stein, by Marguerite Duras, and A paixão segundo G.H., by Clarice Lispector, are built around two major events, two moments of transformation for the protagonists. For Lol V. Stein, it is the “abduction” of her fiancé by Anne-Marie Stretter, during a ball at T. Beach. For G. H., it is the vision of a cockroach in the maid’s room which results in a true existentialist adventure. These two events have devastating consequences for both characters. Their paths are characterized by the loss or dissolution of identity. The way the two women occupy space in the novels reveals their identity crisis, their livelihoods and their inner worlds.*

■ **KEYWORDS:** *Clarice Lispector. Identity. Marguerite Duras. Space. Recognition.*

RÉFÉRENCES

BACHELARD, G. **La Poétique de l'espace**. Paris: Quadrige; PUF, 2004 [1957].

DIDIER, B. **L'écriture femme**. Paris: PUF, 1981.

DURAS, M. **Le ravisement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, 2004 [1964]. (coll. Folio).

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.**, Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1964].

TON-THAT, T. **Le ravisement de Lol V. Stein de Marguerite Duras: un roman de la folie amoureuse**. Paris: Éditions du temps, 2005.



VARIA

VARIA

A LITERATURA FRENÉTICA NO ROMANTISMO: A FRANÇA E O BRASIL SOB O SIGNO DE SATÃ

Ana Luiza Silva CAMARANI*

- **RESUMO:** A narrativa frenética mostra-se envolta em uma atmosfera de horror que pode resultar da introdução de um componente sobrenatural e apoia-se comumente em um conjunto de elementos característicos: a perseguição, os cemitérios, os castelos em ruínas, a tortura, as sevícias. Com raízes anteriores à Revolução Francesa, a narrativa frenética na França não cativou uma atenção tão extensa quanto o interesse suscitado pelo romance gótico na Inglaterra, o que não impediu o frenético de persistir sob formas diversas. No Brasil, Álvares de Azevedo evidencia-se como um autor representativo dessa modalidade literária, vertente do romantismo brasileiro a qual se convencionou denominar ultrarromantismo; essa tendência, seguida por jovens escritores que praticavam em suas obras os exageros da escola romântica, também inclui a atração pela morte e pela figura do diabo entre os temas e motivos desenvolvidos, repercutindo bem os excessos da literatura frenética francesa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Frenético. Literatura brasileira. Literatura francesa. Romantismo. Satã.

Do gótico ao frenético

Nas primeiras páginas de seu livro sobre o romance gótico inglês, Maurice Lévy (1995, p. XXVII) assinala a onda de terror que invadiu a literatura na segunda metade do século XVIII: as narrativas desordenadas, povoadas de espectros e de heroínas perseguidas, loucamente intrépidas, não deixaram indiferente a crítica da época, a qual manifestou vivamente sua impaciência. Por outro lado, a crítica contemporânea viu nos romances góticos o domínio privilegiado de investigações cativantes cujos resultados poderiam levar a uma melhor compreensão do romantismo.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – camarani@fclar.unesp.br.

Originado na Inglaterra, o romance gótico (*gothic novel*) é assim denominado por apresentar como espaços prediletos antigos castelos ou abadias medievais. Esses cenários de eleição estavam ligados à revivificação do estilo gótico na arquitetura e nas artes plásticas. De fato, o primeiro romance gótico, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764, teve como subtítulo “*a gothic story*”, atribuído por seu autor, ilustre amador e colecionador de antiguidades medievais. Segundo Prungnaud (1994, p. 11), outro traço distintivo dessa literatura é o recurso à estética do terror, e a produção daí derivada torna-se também conhecida como “romances terrificantes” (*tales of terror*) ou ainda *romans noirs*, termo que se impôs na França, em história literária, preferencialmente a “gótico”, calcado na língua inglesa.

A literatura frenética no romantismo francês

Charles Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico ou *roman noir* na França, o qual passou a denominar “frenético”, buscando indicar o exagero e a eferescência de horrores evidenciados por esse tipo de literatura. A literatura frenética que se desenvolve amplamente no romantismo francês pode ser caracterizada pela necessidade de libertar a mente humana dos limites impostos pela razão, a moral ou a ordem social, sem exigir a presença do elemento sobrenatural, também facultativo nas narrativas góticas; desse modo, o recurso à literatura frenética concentra-se também nos horrores do mundo real, seguindo uma veia funesta e sanguinária dirigida para crimes, perversões e libertinagens.

O fato é que, até quase a metade do século XIX, houve uma enorme penetração do romance gótico, *noir* ou frenético no mercado editorial e comercial da França. E é incontestável o encontro entre essa tendência e a emergência da geração de escritores que impulsionou o movimento do romantismo na literatura, ou seja, a interdependência entre o frenético e a vanguarda romântica, a qual logo se impôs como referência para todo o século.

Nesse sentido, as considerações de Lévy (1995) sobre a importância da literatura gótica para um entendimento maior do romantismo aplicam-se também ao frenético. Apesar de ter sido considerado como um gênero menor na época em que se manifestou, sobretudo se comparado ao despojamento da literatura clássica e a suas regras estritas, muitos elementos e procedimentos da literatura frenética entrarão na composição das grandes obras românticas.

Impulsionada pelo romance gótico do pré-romantismo inglês e, como querem alguns historiadores, pela conjunção entre a data de penetração do *gothic novel* na França e as guilhotinas do Terror da Revolução Francesa, a literatura frenética constituiu-se ainda por contribuições advindas de tradições literárias francesas bem mais antigas.

Glinoyer (2009, p. 34) assinala o longo processo pelo qual o frenético tornou-se parte integrante da literatura francesa. Aponta, primeiramente, as primícias do *fait-divers*, no século XVI: gênero predestinado a um sucesso jornalístico duradouro e a uma notável tradução literária, por meio de textos curtos posteriormente denominados *canards* (em referência à moda que surge no século XVIII das falsas notícias lançadas para enganar o público). Évrard (1997, p. 26-7), por sua vez, indica que, no século XIX, a literatura popular difundida porta a porta era caracterizada por brochuras que relatavam acontecimentos da atualidade, chamadas *canards* a partir da Restauração (1814-1830), evidenciando seu aspecto fictício e falso; esclarece que os *canards* dedicavam-se a veicular anonimamente notícias curiosas, fatos extraordinários, acontecimentos estranhos e, sobretudo, crimes. “*Tout ce qui frappe l'esprit, tout ce qui excite l'imaginaire, tout ce qui ébranle les nerfs*”¹, aponta Lever (1993, p. 17).

Ao mesmo tempo artigos jornalísticos, crônicas judiciais e novelas de ficção, os *canards* desafiavam as classificações e essa condição mista acaba por determinar uma dupla herança: o jornalismo sensacionalista, de um lado, e, de outro, a literatura frenética. De fato, os *canards* orientam-se rapidamente rumo a uma tendência sombria, habitada por todo o tipo de crueldade real, sem deixar de apelar ao sobrenatural: crimes, violações, incestos, atos de demência ou de feitiçaria, fantasmas, sacrilégios e satanismos de todos os gêneros, visões celestes, copulações contra a natureza, nascimentos monstruosos e, ainda, catástrofes naturais, enumera Lever (1993, p. 17).

Esses *canards sanglants* (falsas notícias sangrentas) penetram na literatura nos séculos XVI e XVII com a voga das “histórias trágicas”, difundidas maciçamente na França. Modalidade literária bem codificada, as histórias trágicas deviam narrar tão somente acontecimentos autênticos, mas sempre funestos; um grande número de autores aproveitou-se desse sucesso, criando uma pequena indústria primitiva do *fait-divers* sangrento, mais ou menos romanceado.

Dentre esses inúmeros autores destaca-se François de Rosset, escritor que, em 1614, publicou suas histórias trágicas, efetuando numerosas transposições de *canards sanglants*; em seus textos, o autor privilegia o *fait-divers* terrificante, sem apresentar distinção entre acontecimentos historicamente comprovados e aventuras propriamente sobrenaturais. Se François de Rosset adaptou e popularizou os *canards sanglants*, sua penetração na esfera da literatura legítima é determinada por outro escritor, o bispo Camus, já no século XVIII: com seu frenético mais policiado, visto que dirigido para demonstrações edificantes, Camus continuou o trabalho de legitimação iniciado por François de Rosset, pois ambos contribuíram para o desencadeamento de certo interesse literário por histórias e personagens sobrenaturais.

¹ Tudo o que aflige a mente, tudo o que excita o imaginário, tudo o que abala os nervos. (As traduções das citações são nossas).

Entretanto, foi preciso esperar as controvérsias sobre a “crença no príncipe das trevas” (GLINOER, 2009, p. 39) e a aparição de tratados científicos de demonologia para que certos teólogos reunissem histórias infernais saídas das tradições populares nacionais. Seguindo o exemplo das histórias trágicas que forneceriam aos autores posteriores um repertório de situações, tanto o livro de dom Augustin Calmet sobre as aparições dos anjos, demônios, espíritos, fantasmas e vampiros, publicado em 1746, quanto o do abade Lenglet-Dufresnoy, sobre aparições, visões e sonhos, de 1752, reúnem personagens e temas que o romantismo retomará.

Assim, quer o autor opte por ater-se ao relato de atrocidades do mundo real, quer se incline pela inserção de dados sobrenaturais,

[...] le récit est baigné dans une atmosphère d'épouvante qui peut résulter de l'introduction d'un élément surnaturel et qui repose ordinairement sur un ensemble de thèmes et de motifs (la persécution, l'exécution capitale, les cimetières, les châteaux en ruine, la torture et les sévices).² (GLINOER, 2009, p. 22).

Habitado por monstros reais ou sobrenaturais, o universo frenético caracteriza-se pela crueldade, pelo ódio, pela tortura, pelo medo e por muito sangue vertido:

*Les héros frénétiques par excellence, ce sont les vampires qui sortent de leur tombe pour venir sucer le sang des vivants, ou vont, au contraire, inquiéter les morts dans leurs asiles; ce sont les stryges qui rongent le cœur des jeunes gens en proie au mal d'amour. [...] La littérature frénétique fait éclater au grand jour ce tumulte intérieur dont nous percevons parfois les échos étouffés dans nos songes nocturnes, [...]*³

esclarece Castex (1962, p. 129).

Hibridismos

A referência a Satã passa a ser imprescindível no cenário da literatura frenética e contribui para que Charles Nodier calque a expressão “escola frenética” sobre a de *Satanic school*, empregada injuriosamente por Robert Southey a propósito

² A narrativa aparece banhada em uma atmosfera de terror que pode resultar na introdução de um elemento sobrenatural que repousa ordinariamente em um conjunto de temas e de motivos (a perseguição, a execução capital, os cemitérios, os castelos em ruína, a tortura e as sevícias).

³ Os heróis frenéticos por excelência são vampiros que saem de seu túmulo para vir sugar o sangue dos vivos, ou vão, ao contrário, inquietar os mortos em seus abrigos; são as estriges que corroem o coração dos jovens atormentados pelo mal do amor. [...] A literatura frenética faz eclodir à luz do dia esse tumulto interior do qual, às vezes, percebemos ecos abafados em nossos sonhos noturnos.

de Byron para estigmatizar a depravação moral que atribuía a seu inimigo (MILNER, 1960, p. 271). A menção a Byron passa, então, a remeter diretamente ao romantismo frenético, bem como ao personagem Satã, recorrente na obra do poeta inglês. A denominação “escola frenética” cobre uma produção bastante heteróclita, abrangendo principalmente, além da obra do poeta inglês traduzida na França, a corrente de literatura *noire* (romances de Laclós e de Sade, *romans noirs* e melodramas de Pixérécourt) que se desenvolveu no momento da Revolução e continuou sob o Império. As traduções de *Bertram* (1816) e de *Melmoth* (1820), de Charles Robert Maturin e a de *Le petit Pierre* (1793), do romancista alemão Christian Heinrich Spiess, dão um novo vigor ao gênero.

Com raízes anteriores à Revolução Francesa, a narrativa frenética na França não cativou uma atenção tão extensa quanto o interesse suscitado pelo romance gótico na Inglaterra, o que não impediu o frenético de persistir, sob formas diversas, e até mesmo de alimentar, por meio de numerosos deslocamentos e hibridismos, a obra de autores já reconhecidos na época, como Charles Nodier, Victor Hugo e Honoré de Balzac.

Em 1822, Nodier publica a obra intitulada *Infernaliana: recueil d'histoires infernales*, conjunto de curtas histórias de fantasmas, vampiros, diabos e pactos diabólicos, que apresenta algumas narrativas originais, outras extraídas do livro de Dom Augustin Calmet e ainda textos de Nicolas Langlet-Dufresnois, autores apontados acima.

Além das narrativas contidas em *Infernaliana*, que se configuram como narrativas frenéticas, o diabo aparece em um conto de Nodier de 1832, intitulado “L’amour et le grimoire ou comment je me suis donné au diable”; escrita sob o signo de *Fausto*, essa narrativa apresenta a invocação do diabo pelo protagonista Maxime, após encontrar antigos livros de seu pai. Um dos livros remete às narrativas de Dom Calmet incorporadas por Nodier ao conjunto de textos de *Infernaliana*; os dois outros volumes são conhecidos como grimórios, isto é, livros de magias e encantamentos, plenos de ladainhas misteriosas utilizadas seja para invocação de anjos e demônios, seja para estabelecer o pacto com o diabo. Maxime põe-se logo a pensar naquilo que gostaria de ter em troca de sua alma e decide-se pelo amor da jovem Maguerite: “[...] *si fraîche, si déliée, si blonde, si rosée... Diable!*” (NODIER, 1961, p. 533), cujo nome reflete o da heroína do *Fausto*, de Goethe.

Mas é em “La combe de l’homme mort”, conto publicado em 1833, que o diabo parece ser o protagonista; Nodier situa o enredo no ano de 1561, na estrada de Bergerac a Périgueux. O espaço já caracteriza a veia *noire* que segue a narrativa (CASTEX, 1961, p. 469), pois no local em que a floresta parece suspensa sobre uma profunda garganta, a encosta da montanha, abrupta e perigosa, termina em um vale

⁴ [...] tão fresca, tão ágil, tão loura, tão rosada... Diabo!

de difícil acesso. De fato, a palavra francesa *combe*, que aparece no título, designa um vale estreito e curto, como se tivesse sido escavado entre duas montanhas.

Para completar a descrição do espaço, o narrador indica, nesse estreito vale profundo e negro, um ponto de luz, claridade fixa, mas ampla e flamejante, marcando o exato lugar da casa do ferreiro Toussaint Oudart, que comemora a festa de seu aniversário à luz de suas fornalhas e entre seus operários. Com o nome desse personagem, têm-se um dado temporal importante: é o dia de Todos os Santos, véspera de Finados. Dois viajantes usufruem, nesse dia, a hospitalidade do ferreiro. A descrição de um desses visitantes se prolonga, ressaltando sua gargalhada ensurdecidora, a boca imensa dotada de grande quantidade de dentes pontudos, as mãos longas e descarnadas através das quais a chama da fornalha transparece; com os cabelos afastados da face, deixa ver uma figura horrorosa, lívida e amarelada, sulcada por rugas bizarras, na qual brilham dois olhinhos vermelhos: “*Tout le monde fit un mouvement de terreur*”⁵. (NODIER, 1961, p. 553).

Nesses dois contos de Nodier, é tecida uma rede de suposições que impedem a comprovação do sobrenatural, apenas sugerido. O que se tem são indícios que, seja pelo sonho, seja pela imaginação dos protagonistas, seja ainda pelas superstições locais, insinuam manifestações sobrenaturais, como mostra o diálogo das jovens convidadas após a saída dos dois viajantes:

– *Le diable est-il aussi parti? s'écria la blonde Julienne en élevant ses petits doigts palpitants vers le ciel.*

– *Le diable ! dit Anastasie en croisant les mains dans l'attitude de l'oraison; pensez-vous qu'il soit ainsi fait ?...*

– *Il y a grande apparence, observa gravement madame Huberte, qui n'avait cessé depuis longtemps de défiler les grains du rosaire.*

– *Ne s'est-il pas nommé ? reprit Julienne un peu rassurée; Colas Papelin et le diable, c'est la même chose.*

– *Ces deux noms sont exactement synonymes, ajouta d'un air posé demoiselle Ursule, qui était nièce et filleule du curé.*⁶ (NODIER, 1961, p. 558).

Essa ambiguidade é própria do fantástico, que se desenvolveu no romantismo europeu a partir dos contos de Hoffmann, no início do século XIX. Nota-se, assim,

⁵ Todo mundo fez um movimento de terror.

⁶ – O diabo também partiu? gritou a loura Julienne levantando seus dedinhos palpitantes para o céu. / – O diabo! Disse Anastasie cruzando as mãos em atitude de oração; você pensa que ele seja assim?... / – Parece notavelmente que sim, observou com gravidade a senhora Huberte, que não cessara, há muito tempo, de desfilar as contas de seu rosário. / – Ele não se nomeou? retomou Juliette um pouco tranquilizada; Colas Papelin e o diabo, é a mesma coisa. / – Esses dois nomes são exatamente sinônimos, acrescentou com ar ponderado a senhorita Ursule, que era sobrinha e afilhada do vigário.

que Nodier se utiliza de elementos próprios do frenético, mas os estrutura de forma que não sejam explícitos, caracterizando seus textos como narrativas fantásticas.

Em fevereiro de 1823, Victor Hugo publica *Han d'Islande*. Logo depois da publicação, Charles Nodier escreve, em *La quotidienne* de 12 de março (BRAY, 1963, p. 80), um artigo sobre o livro de Hugo: ao mesmo tempo em que elogia o talento do jovem escritor, busca destacar em seu texto características do romance histórico. De fato, em sua cronologia do romantismo, Bray (1963, p. 80) aponta que é possível fazer um levantamento não apenas das imitações de detalhe do texto de Hugo em relação aos romances históricos de Walter Scott, como também do parentesco entre os procedimentos da composição ou da construção dos caracteres.

Com isso, mais um hibridismo se apresenta: enquanto Nodier se vale da ambiguidade para apresentar os elementos frenéticos de seus contos, criando narrativas fantásticas, Hugo escreve *Han d'Islande* sob a tutela do romance histórico.

A história de Han d'Islande passa-se em 1699, época em que “[...] *le royaume de la Norvège était encore uni au Danemark et gouverné par des vices-rois.*” (HUGO, 1981, p. 49). A escolha, estabelecida por Hugo, da Noruega como cenário de seu romance tem fundamento; além de ser uma homenagem a Walter Scott, não é indiferente a posição geopolítica do Norte e do Sul, da “liberdade” e do “despotismo”, que se encontra, de certo modo, transposta para o interior do reino da Dinamarca: iniciada no Norte, a revolta dos mineiros representa muito bem o instrumento destinado a romper os elos da opressão. Mais ainda, o espaço ao mesmo tempo exótico e sombrio do romance, a natureza selvagem, a figura grotesca do malfeitor e as cenas frenéticas são próprios da nova literatura.

Han d'Islande, o personagem que dá nome ao primeiro – e polêmico – romance de Hugo, é um antropófago que bebe, em um crânio, o sangue dos homens e a água dos mares (HUGO, 1981, p.86). Vive só, em uma gruta de Walderhog na Noruega, em fins do século XVII, tendo como companheiro um enorme urso branco. É descrito como um homem pequeno e robusto, vestido da cabeça aos pés com peles de várias espécies de animais manchadas com sangue seco. A barba apresenta-se ruiva e densa e a cabeça encoberta por um chapéu de pele deixa ver alguns fios de cabelo eriçados, também ruivos; completam a descrição uma boca larga, lábios espessos, dentes brancos, agudos e separados, nariz curvo como o bico de uma águia, olhos cinza-azulados sempre em movimento (HUGO, 1981, p. 82-83).

Sua figura e suas ações são, sem dúvida, satânicas, pois seus crimes são incontáveis: é o terror do país. As cenas frenéticas, no entanto, concentram-se em horrores reais, nos assassinatos que comete, na profusão de sangue derramado, sem alusão alguma a eventos sobrenaturais, como quando arranca o crânio do cadáver do filho assassinado, tendo como cenário o interior escuro da morgue: “*Le petit homme, à l'aide de son poignard et de son sabre, en enlevait le crâne avec une dextérité singulière. Quand cette opération fut terminée il considéra quelque temps*

le crâne sanglant [...] en poussant une espèce de hurlement.”⁷ (HUGO, 1981, p. 86). Ou ainda no momento em que, nas ruínas que serviam de moradia a ele e seu urso branco, Han d’Islande oferece ao animal o cadáver de um lobo esfolado:

*L’ours, après avoir flairé le corps du loup, secoua la tête d’un air mécontent et tourna son regard vers l’homme qui paraissait son maître. - J’entends, dit celui-ci, cela est déjà trop mort pour toi [...]. Tu es raffiné dans tes voluptés, Friend, autant qu’un homme; tu veux que ta nourriture vive encore au moment où tu la déchires [...].*⁸ (HUGO, 1981, p. 279).

Enquanto *Han d’Islande* constitui obra de um autor já conhecido, uma vez que desde os quinze anos *l’enfant sublime* conhecia as distinções literárias, Balzac publica as chamadas obras de juventude sob diferentes pseudônimos. Sua estréia literária data de 1819. Em 1821 aparece na França uma tradução do *Frankenstein* de Mary Shelley; no mesmo ano, Balzac dispõe igualmente de duas traduções de *Melmoth the wanderer*: essas duas narrativas, assinala Castex (1962, p. 174), sobretudo a de Maturin, ilustram as próprias ambições de Balzac de conhecimento e poder. O romance gótico de Maturin mostra os poderes de Melmoth, temível herdeiro do diabo, no qual Balzac se inspira para compor, em 1822, *Le centenaire*.

Esse romance tem como protagonista o conde de Béringheld que, tendo descoberto na Idade Média um segredo mágico, consegue prolongar sua existência por séculos. Como Melmoth, ele deve matar para viver. Na verdade, os empréstimos feitos da obra de Maturin são muitos: a estatura gigantesca do personagem, o destino errante, a sedução. O herói de Balzac, porém, não assina um pacto explícito com o diabo: como em *Frankenstein*, sua magia é proveniente do ardor de suas pesquisas e da engenhosidade de sua inteligência.

Dentre os contos, “*L’elixir de longue vie*”, publicado pela *Revue de Paris* em outubro de 1830, é o que apresenta um caráter mais nitidamente sobrenatural, pois o autor só justifica a origem dos prodígios que insere na história pelos efeitos de um filtro maravilhoso.

De acordo com Castex (1962, p. 198), o pessimismo filosófico do conto *L’elixir de longue vie* abre o caminho para o pessimismo social dos grandes romances. E *La peau de chagrin* é o primeiro desses grandes romances, cujo dado original é propriamente sobrenatural. Raphaël de Valentin, o protagonista, depois de quase

⁷ O homenzinho, com a ajuda de seu punhal e de seu sabre, retirou o crânio com uma destreza singular. Quando essa operação foi finalizada, ele considerou por algum tempo o crânio sangrando [...], emitindo uma espécie de uivo.

⁸ O urso, depois de ter cheirado o corpo do lobo, sacudiu a cabeça com ar descontente e voltou os olhos para o homem que parecia ser seu mestre. – Compreendo, disse este, isso está muito morto para você [...]. Você é refinado em suas volúpias, Friend, como um homem; você quer que sua comida esteja viva ainda no momento em que a dilacera [...].

ter-se atirado nas águas do Sena movido pelo desespero proveniente da miséria e da solidão, entra em uma loja de antiguidades. Guiado por um empregado, chega ao terceiro andar, onde sua atenção é atraída pela estranha figura do proprietário, o qual é descrito como um velho pequeno e magro, com longas mechas de cabelos brancos, barba grisalha, rosto pequeno e pálido; apresenta, ainda, lábios finos e descorados, a larga testa enrugada, as faces lívidas e encovadas e uma implacável dureza em seus pequenos olhos verdes: na verdade, seu rosto é comparado à “máscara sarcástica de Mefistófeles” (BALZAC, 1979, p. 77-78).

Essa comparação é corroborada pela espécie de pacto que o velho propõe a seguir, indicando as palavras em sânscrito gravadas na pele de onagro, as quais Raphaël lê sem dificuldade: “*Si tu me possèdes, tu possèderas tout. Mais ta vie m'appartiendra. [...] désire, et tes désirs seront accomplis. Mais règle tes souhaits sur ta vie. [...] à chaque vouloir je décroîtrai comme tes jours.*” (BALZAC, 1979, p. 84). O rapaz pergunta se aquilo é uma brincadeira ou um mistério, ao que o velho retruca ter oferecido o terrível poder que emana do talismã a homens dotados de muito mais energia do que a que o jovem aparenta ter, mas nenhum deles arriscou-se a concluir o contrato.

A palavra “contrato” pressupõe o pacto, sem dúvida diabólico, o que é confirmado pelas palavras “terrível poder” que qualificam o talismã; do mesmo modo, se o velho antiquário não é exatamente Mefistófeles, ao qual é comparado na descrição, representa um de seus emissários, já que é o responsável pelo oferecimento do contrato.

No discurso em que sela o pacto, Raphaël menciona Swedenborg (1688-1772), cientista e teósofo sueco, autor de obras que divulgam as ideias místicas do século XVIII, que colaboram na constituição das fontes ocultas do romantismo. Sua doutrina, que afirma não terem sido os anjos especialmente criados por Deus, pois foram anteriormente homens na terra, constitui o tema central de *Séraphita*, de 1834, um dos textos pertencentes aos *Études philosophiques* da *Comédie humaine*. Já que propõe a comunhão com Deus, Swedenborg é descartado por Raphaël, que estabelece o pacto diabólico, oferecendo sua vida em troca do prazer, da riqueza, da ascensão social, enfim, do poder.

A partir daí, sua existência se transforma. Ao sair da loja, encontra três rapazes que estavam à sua procura para levá-lo a uma festa, tal qual desejara. O dono da casa é Taillefer, homem riquíssimo que para tal não hesitou em assassinar pessoas, personagem recorrente na *Comédie humaine*, figurando em *L'auberge rouge* (1832), *Le père Goriot* (1835), *La maison Nucingen* (1838) e *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847). O jantar revela-se como uma verdadeira orgia:

⁹ Se você me possui, possuirá tudo. Minha vida pertencerá a você. [...] deseje, e seus desejos serão satisfeitos. Mas regule seus desejos pela sua vida [...]. A cada pedido, eu diminuirei, assim como seus dias.

excesso de comida, de bebida, de riqueza e de mulheres, que logo mostram o cinismo desencantado da prostituta. Na verdade, Balzac passa a apresentar quadros da vida social ao mostrar os deslocamentos do protagonista, representados a partir da observação da sociedade da época. O sobrenatural restringe-se, assim, à pele mágica que se retrai a cada desejo de Raphaël, encurtando também sua vida.

O elemento frenético – o pacto diabólico e suas consequências – mescla-se ao romantismo social de Balzac, às descrições realistas dos costumes da época, integrando sua comédia humana, com o devido retorno dos personagens, inclusive de Eugène de Rastignac, protagonista de *Le père Goriot*.

Temos, então, três escritores românticos conceituados que empregam elementos da literatura frenética em seus textos sem, no entanto, caracterizá-los propriamente como narrativas frenéticas, uma vez que lançam mão de outras configurações: a narrativa fantástica, o romance histórico e o realismo social.

Ressonâncias da literatura frenética no Brasil: Álvares de Azevedo, do pacto diabólico às histórias trágicas

No Brasil, Álvares de Azevedo evidencia-se como um autor representativo da vertente do romantismo brasileiro que se convencionou denominar, “à maneira dos portugueses”, ultrarromantismo. Tendência que vinha dos anos de 1840, desenvolvendo-se no decênio de 1850, era seguida por jovens escritores que praticavam em suas obras “os exageros da escola romântica”, incluindo, entre os temas desenvolvidos, a atração pela morte (CANDIDO, 2002, p. 51). Esses exageros repercutem bem os excessos da literatura frenética francesa.

No final do primeiro capítulo de *Noite na taverna*, cuja publicação é de 1855, o protagonista de uma das cinco histórias narradas exclama: “[...] o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!” (AZEVEDO, 1973, p. 30), remetendo de modo explícito ao escritor alemão e a suas histórias especificamente *noires*, em que a loucura, a maldição, os crimes e os prazeres sensuais predominam.

Já é, então, anunciado o teor dos cinco capítulos que seguem, emoldurados pelo primeiro – que apresenta os jovens na taverna, embriagados e propensos a explicitar suas ideias e lembranças –, e o último capítulo – em que depois das perambulações pelo passado de cada um, o cenário da taverna é retomado, no final da noite e da orgia.

Na verdade, como pertinentemente assinalou Antonio Candido (1989), a noitada dos jovens já se iniciara desde o final de *Macário*, texto publicado também em 1855, quando o protagonista, de braços dados com Satã, pergunta: “Onde me levas?” Ao que Satã responde: “A uma orgia. Vais ler uma página da vida; cheia de sangue e de vinho – que importa?”; diz, em seguida, a Macário que espie por uma janela: “Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco

homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!” (AZEVEDO, 1973, p. 170). Este cenário descrito por Macário corresponde ao início de *Noite na taverna*: “Silêncio, moços! Acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos?” (AZEVEDO, 1973, p. 27).

Após assinalar esse elo entre os dois textos de Álvares de Azevedo, Candido (1989, p. 17) afirma:

Estamos sem dúvida ante um produto do romance negro, mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de “frenético”. Narrativa frenética é de fato esta que Satã desvenda a Macário como uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções.

Observa-se que essas características apontadas por Candido são assinaladas depois da referência ao pacto diabólico – presente na literatura desde o século XVI, o que pode ser observado pelos textos de vários autores que retomam a lenda de Fausto –, recuperado por Azevedo em *Macário*. A palavra “Satã”, aliás, é recorrente em *Noite na taverna* (AZEVEDO, 1973, p. 46, 49, 53, 91) e, ao lado da menção a Fausto e a Mefistófeles (AZEVEDO, 1973, p. 50, 65), coloca a obra sob o signo do diabo.

Na verdade, esse aspecto está implícito no próprio título do ensaio de Candido (1989, p. 18), “A educação pela noite”, pois, ao ligar a estrutura de *Macário* à de *Noite na taverna*, o crítico aponta “[...] uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo.” Deixa claro que se refere não “[...] apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma.”

O segundo capítulo de *Noite na taverna*, “Solfieri”, é antecedido por uma epígrafe extraída da obra dramática de Byron que recria o mito cristão de Caim e Abel, incluindo a figura de Lúcifer. A frase que inicia o texto já determina o espaço, Roma, que além de vir caracterizada como “a cidade do fanatismo e da perdição” (AZEVEDO, 1973, p. 33), retoma o cenário exótico próprio do frenético.

Os motivos frenéticos vão sendo tecidos progressivamente a partir da aproximação entre a voz sombria da mulher com o “[...] vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte.” (AZEVEDO, 1973, p. 33); ou ainda, da comparação que faz o narrador das próprias lágrimas que caíam em suas faces “[...] como sobre um túmulo prantos de órfão.” (AZEVEDO, 1973, p. 34).

A caracterização do espaço segue o mesmo procedimento em gradação: a noite, a solidão, o labirinto das ruas, o cemitério, as cruzes, as urzes, as cicutas. O tempo, seguindo o anseio romântico pela eternidade, parece compor um círculo: “Um ano depois, voltei a Roma.” (AZEVEDO, 1973, p. 34), relata o protagonista Solfieri que, sem conseguir saciar-se com as orgias, tenta amparar-se na visão da branca e triste mulher inesquecível.

A linguagem figurada empregada pelo autor e a repetição de cenários noturnos pertencentes ao *roman noir* preparam os pontos culminantes em que o frenético se manifesta com toda a intensidade:

Quando dei por mim estava num lugar escuro; [...] As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembravam uma idéia perdida... Era o anjo do cemitério! Cerrei as portas da igreja [...]. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo os despe à noiva. [...] O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (AZEVEDO, 1973, p. 34-35).

As figuras de linguagem com que o narrador caracteriza a mulher desde o início – forma branca, estátua pálida – repetem-se na descrição do ato de necrofilia – estátua, branca, palidez de âmbar – e continuam até o final, quando a linguagem passa a ser literal: “[...] fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera, e paguei-lhe uma estátua dessa virgem.”, esclarece Solfieri (AZEVEDO, 1973, p. 36).

Mas, antecedendo a morte, o frenesi de horrores se prolonga: a constatação de que a jovem sofrera uma crise de catalepsia, a premência em escondê-la, a loucura:

Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la. [...] Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio. [...] levantei os tijolos de mármore de meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. (AZEVEDO, 1973, p. 36).

Mais um ano decorre, outro círculo temporal completa-se; mas a eternidade só é conseguida por meio da réplica da mulher, a noiva supostamente virgem, transformada em estátua. Ironia romântica, explicitada pela recorrência do motivo das “flores murchas da morte”, das “grinaldas da morte” e, finalmente, da “grinalda de flores mirradas”, “murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 1973, p. 33, 34, 37).

Os quatro capítulos seguintes – “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann” e “Johan” – dão prosseguimento às histórias do passado contadas pelos protagonistas, relatos carregados de eventos peculiares à literatura frenética. Glinoyer (2009, p. 80) assinala ser esse procedimento uma “lógica do excesso”, que consiste em conceder uma nítida predominância aos crimes mais escandalosos, aos atentados mais insuportáveis. Assassinatos em suas formas mais hediondas, como o infanticídio e o fratricídio, violações, incesto, antropofagia, são os crimes ocultos no passado dos narradores, que podem ser acrescidos ainda do rapto, da sedução, da traição e do suicídio por desespero ou loucura. Esses eram os assuntos também narrados nos *faits divers* trágicos, isso é, nos *canards sanglants*, como mostram os textos reunidos por Maurice Lever (1993, p. 12), que remontam ao século XVI, nos quais abundam vocábulos melodramáticos e angustiantes: crueldade, morte, massacre, assassinato, horrível, aterrorizante, trágico, funesto, desumano.

De modo equivalente, em *Noite na taverna*, palavras como sangue, sepulcro, cadáver, morte, podridão, corvos, vermes, algoz e vítima pontuam todo o texto. O espaço varia entre países estrangeiros, confirmando o exotismo caro à literatura frenética: Itália, Espanha, Inglaterra, França, e as inúmeras viagens de alguns dos narradores, unidas à epígrafe do capítulo III, extraída do Livro I de *Childe Harold*, acaba por remeter à peregrinação do protagonista byroniano. Byron é citado repetidamente (AZEVEDO, 1973, p. 33, 39, 49, 66), John Milton (*Paradise Lost*) também é mencionado (AZEVEDO, 1973, p. 47) e ainda, como já assinalado, Fausto e Mefistófeles são trazidos às páginas de Azevedo (1973, p. 50, 65), explicitando a tradição literária à qual o texto de *Noite na taverna* aparece ligado, que expressa a valorização da figura do diabo no romantismo, bem como dos elementos frenéticos.

A menção a Don Juan e Haidéia (AZEVEDO, 1973, p. 50) remete de imediato à literatura que difunde a lenda de Don Juan, personagem que figura o ideal do materialismo, da devassidão e da impiedade. Alude, ainda, ao próprio poema de Azevedo, “Sombra de D. Juan”, que integra a *Lira dos vinte anos* e cuja epígrafe novamente homenageia Lorde Byron: o registro, no poema, de orgias, do homem libertino ligado tanto ao lufanar quanto às figuras de pálidas virgens e donzelas, a referência a cemitério, sudário, mortalha branca e à morte fazem eco aos motivos e temas apresentados em *Noite na taverna*. Temas e motivos oriundos do frenético, como apontou Candido (1989, p. 17), que se atêm aos excessos do mundo real.

Conclui-se, assim, que se o frenético foi considerado como uma modalidade literária menor na época em que surgiu, ligado ao jornalismo sensacionalista e com o intuito de atingir o grande público ávido por esse tipo de literatura, o emprego que dele fazem escritores como Charles Nodier, Victor Hugo e Honoré de Balzac, na França, e Álvares de Azevedo, no Brasil demonstra a fecundidade e o valor de seus elementos.

CAMARANI, A. L. S. Frenetic literature in romanticism: Brazil and France under the sign of Satan. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 179-193, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The frenetic narrative presents itself surrounded by a horror atmosphere that can be a result of the introduction of a supernatural element and usually leans on a set of typical pieces: persecution, graveyards, castles in ruins, torture, outrages. Having roots that antecede the French Revolution, the frenetic narrative in France did not draw as much attention as the interest aroused by the gothic novel in England, what did not prevent the frenetic from persisting under diverse forms. In Brazil, Álvares de Azevedo shows himself as an author who represents this literary modality, which is a branch of the Brazilian romanticism that was named by convention as ultra-romanticism. This tendency, which was followed by young writers that practiced in their works the exaggerations of the romanticist movement, includes also the attraction to death and the image of the devil among its developed themes and motifs, making the excesses of the French frenetic literature well known.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian Literature. French literature. Frenetic. Romanticism. Satan.*

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Á. **Noite na taverna; Macário**. São Paulo: Três, 1973. (Obras imortais da nossa literatura, n. 23).

BALZAC, H. **La comédie humaine**. v. 10. Paris: Gallimard, 1979. (Bibliothèque de La Pléiade).

BRAY, R. **Chronologie du romantisme: 1804-1830**. Paris: Nizet, 1963.

CANDIDO, A. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. A educação pela noite. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 10-22.

CASTEX, P. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

_____. Notice. In: NODIER, C. **Contes**. Paris: Garnier, 1961. p. 03-09.

ÉVRARD, F. **Fait divers et littérature**. Paris: Nathan, 1997.

GLINOER, A. **La littérature frénétique**. Paris: PUF, 2009.

HUGO, Victor. **Han d'Islande**. Paris: Gallimard, 1981.

LEVER, M. **Canards sanglants - Naissance du fait divers**. Paris: Fayard, 1993.

LÉVY, M. **Le roman “gothique” anglais**: 1764-1824. Paris: Albin Michel, 1995. (Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité).

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française**. De Cazotte à Baudelaire (1772-1861). Paris: Corti, v. 1, 1960.

NODIER, C. **Infernaliana**. [S.l.]: In Libro Veritas, 2008. Disponível em: <<http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre17776.html>> Acesso em: 6 nov. 2010.

_____. **Contes**. Paris: Garnier, 1961.

PRUNGNAUD, J. La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle. **TTR**: Traduction, Terminologie, Rédaction, v.7, n.1, p.11-46, 1994. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/037167ar>>. Acesso em: 2 jun. 2012.



NATUREZA E ANALOGIA EM ÁLVARES DE AZEVEDO

Alexandre de Melo ANDRADE^{1*}

■ **RESUMO:** Na poesia romântica, o poeta transcende a Natureza física, pois estabelece com ela um entendimento interno; sob esse ponto de vista, a Natureza romântica é reveladora, pois exprime a experiência subjetiva do sujeito lírico e contribui para o alcance de uma consciência demiúrgica. Essa poesia repleta de analogias será o ponto de partida para a abordagem de um universo onde cada elemento natural seja visto como metáfora de outra realidade superior, intuível pelo projeto poético. Álvares de Azevedo, em *Lira dos vinte anos*, desenvolve tal intuição panteística, especialmente na Primeira e na Terceira parte. A intenção deste artigo é entender a poética da natureza no jovem autor, de modo que possamos dialogar com a experiência transcendente do sujeito romântico e com os pressupostos da filosofia romântica disseminados a partir do Pré-Romantismo alemão.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Álvares de Azevedo. Analogia. Natureza. Poesia. Romantismo.

Introdução

O florescimento do Romantismo no Brasil coincide com nossa independência política, em 1822. A valorização dos elementos nacionais é passo decisivo para os movimentos sociais e artísticos do século XIX, quando a preocupação se volta para a cultura do país, ainda que genuinamente. A natureza explorada pelos nossos românticos é, a princípio, de inspiração nacionalista; os escritores são ufanistas, retratam as florestas, os rios e o céu azul com orgulho e pintam a paisagem de um colorido sensualmente tropical. A exploração dessa “cor local” é reforçada pelo impulso nativista, que une as formas naturais tipicamente brasileiras à busca de uma identidade social, política e espiritual.

Em sua *História da literatura brasileira*, Silvio Romero classifica o primeiro grupo romântico brasileiro como aquele que se formou ao redor de Domingos de Magalhães, sob a influência de Lamartine, compreendido entre Teixeira e Sousa, Porto-Alegre, Norberto Silva e João Cardoso. Segundo o crítico, sobrevém a este

* UFS – Universidade Federal de Sergipe – Departamento de Letras Vernáculas – São Cristóvão – SE – Brasil. 49100-000 – alexandremelo06@uol.com.br.

grupo a geração de Gonçalves Dias, com o Indianismo. A terceira fase ficaria, então, compreendida entre Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, José Bonifácio, Teixeira de Melo, Casimiro de Abreu, Bittencourt Sampaio, Franklin Dória, Bruno Seabra e vários outros, todos entusiasmados com Byron e Musset. Posteriormente a este subjetivismo, e influenciado por Victor Hugo, surge o grupo de Castro Alves, visando a um certo humanitarismo crítico. Romero afirma que a maior contribuição desses grupos foi arrancar-nos da intensa imitação aos modelos portugueses e de nos aproximar dos valores e da cultura local. A prosa do período, que não ficaria excluída desse mesmo empenho, colaborou para a disseminação dos ideais indianistas e regionalistas, tendo em José de Alencar sua maior relevância.

Sílvio Romero considera (1998, p. 207) que a devoção à terra, à natureza brasileira, é consequência do patriotismo e da própria distinção da literatura portuguesa. É notável, sem sombra de dúvida, que o Romantismo brasileiro está ligado, a princípio, mais a uma autoafirmação do que aos ardores poéticos e à oposição aos valores absolutos do Classicismo, conforme se constata no pensamento filosófico-literário da Europa de fins do século XVIII. No Brasil, a vertente romântica nacionalista se desenvolveu de forma explícita e intensa, pois encontrou uma nação jovem, ainda tateando sua própria face, cultuando sua beleza, descobrindo-se. Dessa forma, os primeiros impulsos do Romantismo brasileiro são mais engajados, ao passo que o Romantismo ególatra vindouro através da poesia de Álvares de Azevedo é de ordem mais subjetiva.

Affonso Ávila, em “A natureza e o motivo edênico na poesia colonial”, mostra como, por meio da abordagem da “cor local”, a literatura brasileira foi se desvinculando da portuguesa. Segundo o crítico,

[...] os autores coloniais, presos embora à tutela dos modelos portugueses, traíam, já em suas composições poéticas ou nas descrições em prosa, a sublimação da paisagem natural. Essa mesma paisagem que representaria, a seguir, no romantismo, o cenário ideal das histórias de ficção e o elemento plástico de toda uma poesia que procurou aproximar-se da terra e retirar das raízes nativas temas, imagens e vocabulário. (2008, p. 36).

Nas suas “Imagens do Romantismo no Brasil”, Bosi (1993, p. 243) apresenta uma leitura da obra *O Guarani*, de José de Alencar, ressaltando a elevação da natureza à imagem mítica; assinala que o final da história nos remete à “[...] epifania do grande mito do dilúvio [...]. O cataclismo das chuvas, o perecimento de todos os homens, a palmeira que sobrenadou [...]” mostram a superioridade da natureza, que destrói ao mesmo tempo em que eterniza a relação amorosa dos amantes; a um mundo perene sobrevém o não perecimento do sentimento amoroso. O crítico atenta para o fato de que os poetas da geração de Álvares de Azevedo diversificam

a paisagem, oscilando entre a noturna e a marinha, mas sempre tendo como centro o próprio indivíduo, que projeta na natureza sua condição finita. Analisando poetas dessa geração, Bosi retoma as teorias filosóficas da natureza, concordando (1993, p. 248) que neles há um “descolamento” da natureza, propiciando o padecimento na sua própria imanência.

Antonio Candido dedica parte do primeiro volume da sua *Formação da literatura brasileira* a falar do pré-romantismo brasileiro, trazendo escritores que, embora esquecidos pela crítica, têm uma produção relevante que antecede 1836, quando Gonçalves de Magalhães publica *Suspiros poéticos e saudades*. O crítico cita o amor à natureza e a contemplação de Borges de Barros, no segundo decênio do século XIX, muito ao gosto dos românticos vindouros, como aspectos a serem explorados mais intensamente no futuro. A personificação dos ventos e das árvores, a vibração dos bosques e a solidão projetada na natureza, muito explícitas nesse poeta, farão eco em Álvares de Azevedo e sua geração, que fizeram da natureza uma extensão de suas emoções. Borges de Barros ficou no anonimato e mereceria uma recuperação valorativa de sua obra pelos críticos, que sem dúvida encontrariam nele um precursor do Romantismo brasileiro.

O escritor romântico brasileiro que melhor evidencia a natureza consoante às oscilações subjetivas é Álvares de Azevedo. O poeta sofre da nostalgia de um tempo remoto e busca na transcendência das formas naturais a sua realização. Seu universo poético traduz o universo da natureza; não puramente o da natureza que era símbolo das riquezas nacionais, mas de uma natureza intimista que ressoava no mundo externo de forma analógica. O mundo natural fala-lhe dos mistérios, e essa relação dialógica impregna seus versos de um tom vibrante, de cores espectrais, de perfumes, de uma embriaguez soturna, de sensualidade e de êxtase. Embora sua fortuna crítica seja avantajada em quantidade, esses aspectos da natureza raramente são discutidos com a profundidade que merecem.

A transcendência pela natureza em Álvares de Azevedo: o princípio analógico

Em Álvares de Azevedo, a natureza é presença marcante, tanto nas poesias como na prosa. Não se trata de uma natureza que tenha a intenção de exaltar a paisagem nacional, como aconteceu nos românticos do primeiro grupo, mas de uma natureza totalmente vinculada aos aspectos subjetivos. Maria Alice de Oliveira Faria afirma

[...] que a experiência que Álvares de Azevedo teve da natureza brasileira foi direta e profunda, proveniente das suas viagens a São Paulo, onde atravessava a serra do Mar a cavalo, dos seus passeios pelos campos e pelas praias, nas noites de agitação e insônia, pelas férias nas fazendas do Rio. (1973, p. 216).

Mas ainda que essa experiência lhe tenha servido de alguma inspiração, é notável que o poeta tenha fugido das marcas de brasilidade e buscado na própria imaginação e nos escritores que lia o impulso maior para abordar a natureza em seu estado de êxtase. O poeta revela, em muitos dos seus escritos, profunda comoção com a natureza da **Itália**, a sua “Itália delirante”, a terra de Dante, onde imagina toda sorte de amores e venturas. Não há uma preocupação em enaltecer elementos da cultura nacional; se o fez, foi muito indiretamente, pois “[...] não havia mais motivo e lugar para os ardores patrióticos e as paixões nacionalistas de antes.” (VERÍSSIMO, 1998, p. 305). O brasileirismo de Álvares de Azevedo e de seus colegas de geração “[...] é mais emotivo, mais de raiz, e por isso mesmo, está mais nos seus defeitos e qualidades de inspiração e de estilo [...]” (1998, p. 308).

Na Primeira Parte da *Lira dos vinte anos*, não há uma separação entre o animado e o inanimado, o sujeito e o objeto. Busca-se a unidade, a integração entre todos os elementos do universo, desde a florzinha que balança ao movimento do vento até os astros mais distantes do firmamento. Esses aspectos, comuns também em outros poetas do período, filiam-se, embora indiretamente, à filosofia de Schelling – no tocante à harmonia da natureza viva –, à interioridade de Rousseau – cuja filosofia era conhecida por eles– e demais pensamentos do período romântico que tinham como fundamento a pluralização de sensações entre o eu e a natureza.

O espaço ocupado pela civilização, abordado apenas na Segunda Parte da *Lira*, sob o olhar da troça, da ironia e do sarcasmo, não aparece nessa vertente poética de que estamos falando. Aqui, valoriza-se o espaço criado pela subjetividade, e o universo descrito corresponde a um reencantamento dos objetos, a um sensualismo abstrato das formas. Contrariamente a Casimiro de Abreu, que vinca a oposição entre campo e cidade num único poema, Álvares de Azevedo desconsidera o lado urbano da oposição e canta apenas a maravilha do mundo natural/ideal.

O poema “Na minha terra”, dividido em três partes, é um verdadeiro hino a essa natureza transcendente. Tomemos a primeira parte:

Amo o vento da noite sussurrante
A tremer nos pinheiros
E a cantiga do pobre caminhante
No rancho dos tropeiros;

E os monótonos sons de uma viola
No tardio verão,
E a estrada que além se desenrola
No véu da escuridão;

A restinga d'areia onde rebenta
O oceano a bramir,
Onde a lua na praia macilenta
Vem pálida luzir;

E a névoa e flores e o doce ar cheiroso
Do amanhecer na serra,
E o céu azul e o manto nebuloso
Do céu de minha terra;

E o longo vale de florinhas cheio
E a névoa que desceu,
Como véu de donzela em branco seio,
As estrelas do céu.

(AZEVEDO, 2000, p. 140-141).

O poeta canta, nos versos acima, a ventura da existência, por meio da natureza radiante e viva da sua terra. Ele descreve, em quartetos regulares, com versos intercalados em decassílabos e hexassílabos, o amor pela manifestação das formas naturais: o vento, os pinheiros, a serra, o oceano, etc. Toda essa natureza é personificada pelo olhar do eu lírico, que constata a relação entre a sua alegria de viver e a harmonia do mundo natural. Dessa forma, o vento sussurra, os pinheiros tremem e o oceano brame. Há uma indiferenciação entre ele e os elementos que observa na sua terra, o que concorre para uma unidade entre tudo o que existe. Natureza, aqui, é sinônimo de ventura, êxtase, felicidade.

O uso do polissíndeto (conjunção “e”) ao longo do poema acentua a sobreposição dos elementos da natureza amados pelo eu lírico. A sinestesia, outro recurso largamente explorado pelo poeta quando deseja expressar a ventura terrestre, corrobora também para a transcendência e a unidade de todas as coisas, conforme se observa em “E a névoa e flores e o doce ar cheiroso”¹. Tanto a noite como o amanhecer possuem valor positivo aqui, pois ambos os estados transmitem ao eu lírico a sensação de plenitude.

Os monótonos sons da viola associam-se mais aos sons monótonos da natureza do que à artificialidade do instrumento musical. Trata-se da canção liberada através do contato entre o vento e as formas naturais, da vibração que torna cada uma dessas formas acordadas um diálogo permanente. O mundo, para o poeta, é um fluxo incessante, e essa fluidez é análoga à sua imaginação e ao seu devaneio.

¹ A sinestesia, variante da metáfora que sugere associação de diferentes impressões sensoriais, evidencia, no poeta, a exploração das analogias universais. O recurso foi intensamente explorado pelos simbolistas, que igualmente buscavam a fusão de todos os elementos universais.

Há uma atitude contemplativa que passa por todo o poema e que também é comum nos poemas romântico-intimistas. Segundo Ginzburg, “A contemplação da natureza reverte em uma autocompreensão do sujeito” (1997, p. 161), ou seja, a busca pela natureza avança em direção ao próprio ser, “[...] com a intenção de conhecer, através da linguagem empregada, aquilo que escapa à racionalidade.” (1977, p. 160). Sendo assim, a contemplação é a poetização do próprio eu.

Ressalte-se que toda essa paisagem viva descrita no poema é, em certa medida, encoberta por névoas. O poeta cita duas vezes a palavra “névoa”, duas vezes a palavra “véu” e uma vez a expressão “manto nebuloso”. Esses vocábulos têm em comum a capacidade de tornar a paisagem difusa, fugaz e misteriosa. A natureza, dessa forma, não se dá por completo; ao mesmo tempo em que ela atrai o expectador, rejeita-o, não permitindo que seja toda explorada, permanecendo sempre além. Esse mistério intensifica, no eu lírico, o êxtase e a atração por uma realidade sempre acima das suas possibilidades. A busca pelo mistério da natureza leva o ser/poeta, então, à busca pelos mistérios de sua própria essência. Angélica Soares, inspirada por essa veia poética em Álvares de Azevedo, constata que

O discurso romântico incorpora o poético, portanto, não só pelo emblematismo e pela ocultação da paisagem textualizados, mas porque, por intermédio deles, o dinamismo da *physis* se **desoculta** e nos acena com a consciência do mistério do Real, que não se esgotando nesta ou naquela realidade, permanece em mistério. O que sustenta literariamente pelo poder ilimitado da paisagem. (SOARES, 1989, p. 44, grifo da autora).

Há várias formas de encobrir a natureza, seja por meio da escuridão noturna ou pela névoa trazida pelo amanhecer. É muito comum Álvares de Azevedo incluir, na paisagem nevoenta, a figura da mulher (*E a névoa que desceu,/ Como véu de donzela em branco seio*). A mulher, quase sempre, corresponde também a um ideal que não se alcança, pois atrai pela beleza, mas oculta-se em véus e névoas²; ela faz parte da própria natureza, é um elemento que contagia todas as formas de um sensualismo que entorpece o eu lírico e contribui para a sua volúpia, motivada por esse misto de beleza, pureza e mistério.

O poeta cria realidades diversas, combinando a natureza palpitante de formas múltiplas. A Itália, para ele, corresponde a esse ideal de busca pelo Absoluto, pois é o lugar onde sua felicidade de existir em contato com a natureza acontece; lá

² Em outros momentos, a mulher encarna a cisão que fundamenta a poética de Azevedo como um todo. Em *O poema do Frade*, *O conde Lopo*, *Macário*, *Noite na taverna* e *O livro de Fra Gondicário*, a figura feminina surge envolta em mistérios e crimes. Ora virgem, ora prostituta; ora pura, ora devassa; ora angélica, ora de alma corrupta e portadora de doença moral e física, ela leva os moços à perdição e à destruição de si mesmos.

ele enxerga o mundo encantado que busca para cenário de sua imaginação e seus sonhos. Azevedo abre seu poema “Itália” da seguinte forma:

Lá na terra da vida e dos amores
Eu podia viver inda um momento;
Adormecer ao sol da primavera
Sobre o colo das virgens de Sorrento!
(AZEVEDO, 2000, p. 143).

A Itália, para o eu poético, é a terra (re)encantada, lugar onde a vida é a natureza espiritualizada e o contato amoroso com as virgens. O poeta associa a Itália, não raramente, a dois grandes artistas, Rafael e Dante, dos quais pensa extrair a marca do gênio.

Lá entre os laranjais, entre os loureiros,
Lá onde a noite seu aroma espalha
Nas longas praias onde o mar suspira,
Minh’alma exalarei no céu da Itália!
(AZEVEDO, 2000, p. 143).

O poeta se refere várias vezes à Itália, conforme na estrofe citada acima, como “lá”, conseguindo ativar sua imaginação através do distanciamento espacial. Itália é a sua Pasárgada, o “lá” de Manuel Bandeira, na sua fuga do real presente para o real distante, no seu desejo de plena satisfação. Os laranjais, os loureiros, a noite, as praias e o céu fazem parte desse cenário idealizado. Segundo a expectativa do eu lírico, sua alma, assim como o universo à sua volta, exala, fluidifica-se, torna-se vaporosa. De acordo com Bachelard (p. 8, s/d), a palavra alma “[...] é uma palavra de emanção [...]” e “[...] pode ser dita poeticamente com tal convicção que anima todo um poema”; o poeta da *Lira* usa-a com frequência nos seus poemas, como acontece em “Itália”, quando sua alma se espria, junto com as outras formas naturais, pelo universo. A segunda parte do poema, com uma musicalidade muito marcante, é uma verdadeira apologia à natureza e às mulheres:

A Itália! sempre a Itália delirante!
E os ardentes saraus, e as noites belas!
A Itália do prazer, do amor insano,
Do sonho fervoroso das donzelas!

E a gôndola sombria resvalando
Cheia de amor, de cânticos, de flores,
E a vaga que suspira à meia-noite
Embalando o mistério dos amores!

Ama-te o sol, ó terra da harmonia,
Do levante na brisa te perfumas;
Nas praias de ventura e primavera
Vai o mar estender seu véu d'escumas!

Vai a lua sedenta e vagabunda
O teu berço banhar na luz saudosa,
As tuas noites estrelar de sonhos
E beijar-te na frente vaporosa!

Pátria do meu amor! terra das glórias
Que o gênio consagrou, que sonha o povo,
Agora que murcharam teus loureiros
Fora doce em teu seio amar de novo:

[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 144).

Noite, sol, praias, sol e lua são os elementos naturais mais usados para fazer referência à natureza da Itália. O poeta valoriza os mistérios noturnos e o sol que torna nítida a serra e a primavera. Tudo suspira à sua volta: a vaga, o mar, a alma de tudo que existe no mundo natural, de forma que a natureza seja uma grande alma, uma grande mãe acolhedora, um ser que unifica e torna tudo harmônico.

A recorrência ao perfume é constante nesses poemas (“Ama-te o sol, ó terra da harmonia, / Do levante na brisa te perfumas”); trata-se do próprio aroma exalado pela natureza viva, que vai impregnando tudo à volta e ludibriando o eu poético. A “lua vagabunda” e o “amor insano” complementam a ventura do eu lírico, considerados positivos sob a ótica transcendente do poeta.

Itália é a terra do prazer, da glória, do gênio e do sonho. Lá é possível, ao poeta, vivenciar toda sorte de ilusões, pois é sombria, misteriosa, iluminada, vaporosa e nevoenta; ela corresponde a toda fluidez do universo, à manifestação da “alma da natureza”, à diluição das formas concretas, à passagem para o mundo dos sonhos e das fantasias. Schiller (1991, p. 110) considera que a fantasia “[...] nega todo caráter, é totalmente sem lei”, é um excesso de liberdade; a Itália, para Álvares de Azevedo, é o reino dessa fantasia.

Ressaltemos, porém, que a exploração da Itália e o desejo de conhecê-la foi comum entre os românticos. Karin Volobuef (1999, p. 114) nos lembra que, entre tantos lugares que fascinaram os poetas românticos – o Oriente, o Egito, as ilhas do Pacífico – “[...] o que maior atração exerceu sobre os românticos foi inquestionavelmente a Itália.” A autora atribui essa preferência ao clima ameno, às paisagens distintas, ao sensualismo comumente ligado aos países do sul e ao memorável acervo artístico e cultural do país. Antonio Candido, por sua vez,

considera a Itália o “vestíbulo do Oriente byroniano”; ele afirma que em Castro Alves, Álvares de Azevedo e outros menores, perpassam “[...] as ‘italianas’ – brancas e hieráticas, ou dementes de paixão, encarnando as necessidades de sonho e fuga, libertação e triunfo dos sentidos, transplantadas, como flores raras, das páginas de Byron para os jardins da imaginação tropical.” (2000, p. 117).

A primeira estrofe do poema “*Anima mea*” apresenta uma natureza em festa, cada elemento tem vida, alma, fulgurações:

Quando nas sestas do verão saudoso
A sombra cai nos laranjais do vale
Onde o vento adormece e se perfuma,
E os raios d’oiro, cintilando vivos,
Como chuva encantada se gotejam
Nas folhas do arvoredado recendente,
Parece que de afã dorme a natura
E se aves silenciosas se megulham
No grato asilo da cheirosa sombra
[...]
(AZEVEDO, 2000, p. 154).

O poeta tem certa preferência pelo verão, pois associa este estado da natureza à alegria, ao contentamento, à sensação de plenitude, quando toda a natureza fica radiante, consoante ao sol que brilha e traz a vida ao planeta. O calor, na poesia de Azevedo, contrário do frio, corresponde ao enternecimento da alma, à chama de felicidade que flui do eu lírico, ao estado de transcendência diurna, aparente pelo próprio aspecto vocabular: “raios d’oiro, cintilando vivos”, “arvoredado recendente”. O perfume que flui da natureza, conforme já dissemos anteriormente, costuma vir associado ao verão, aos clarões das formas naturais vivas, como acontece no terceiro verso³.

O tempo anterior à sombra é o tempo da natureza viva, radiante; o véu trazido pela sombra tem valor positivo no poema, pois é “charmosa”, traz o descanso, e a natureza parece dormir. Esse jogo entre claridade e sombra é pertinente nessa estrofe, mas não concorre para uma oposição semântica; a contradição é superada em favor do complemento que exercem os dois estados, contribuindo mutuamente para a passagem da vibração para o repouso, da vivacidade para a sonolência, e instituindo a natureza como um grande organismo vivo.

³ A visão encantatória, associada incisivamente ao perfume, antecede, em certa medida, características da poesia simbolista, que explorou ao extremo a sugestão e a transcendência através dos aspectos sensoriais.

No poema “Panteísmo”, Álvares de Azevedo nos diz da alma que habita as formas naturais, mostrando caminhos para entendermos a manifestação da natureza nas suas obras:

[...]

A natureza bela e sempre virgem
Com suas galas gentis na fresca aurora,
Com suas manhas na tarde escura e fria,
E essa melancolia e morbidez
Que nos eflúvios do luar ressumbra
Não é apenas uma lira muda
Onde as mãos do poeta acordam hinos
E a alma do sonhador lembranças vibra...

Por essas fibras da natura viva,
Nessas folhas e vagas, nesses astros,
Nessa mágica luz que me deslumbra
E enche de fantasia até meus sonhos –
Palpita porventura um almo sopro,
Espírito do céu que as reanima,
E talvez lhes murmura em horas mortas
Estes sons de mistério e de saudade,
Que lá no coração repercutidos:
O gênio acordam que enlanguesce e canta!

Eu o creio, Luís! também às flores
Entre o perfume vela uma alma pura,
Também o sopro dos divinos anjos
Anima essas corolas cetinosas,
No murmúrio das águas no deserto,
Na voz perdida, no dolente canto
Da ave de arribação das águas verdes,
No gemido das folhas na floresta,
Nos ecos da montanha, no arruído
Das folhas secas que estremece o Outono,
Há lamentos sentidos, como prantos
Que exala a pena de subida mágoa...

E Deus! – eu creio nele como a alma
Que pensa e ama nessas almas todas,
[...]

(AZEVEDO, 2000, p. 261).

Assim como em “*Anima mea*” e outros poemas da *Lira*, o poeta usa versos decassílabos e brancos e estrofes irregulares. Apesar de haver em muitas construções uma preocupação formal maior (como versos rimados, por exemplo), percebe-se que a poética azevediana aponta para a frouxidão das formas fixas, aproximando-se dos aspectos modernos.

O poeta descreve, aqui, uma natureza virgem animada pelo espírito dos céus; há uma verticalidade proposta pela união entre os elementos da terra e os celestiais. Ele atinge esse efeito ao empregar os sentidos que captam a vibração destes elementos e estabelecem com eles um diálogo contínuo. Além da visão, encantada com essas formas espiritualizadas, e do olfato, sensibilizado com o perfume que a natureza exala, o poeta utiliza a audição como recurso preponderante: o almo sopro murmura, as águas murmuram, a montanha faz ecos, as folhas secas provocam ruídos; toda a natureza estala a existência, perceptível pela sensibilidade do eu lírico. O poeta ressalta que essa natureza “Não é apenas uma lira muda”, mas que ela é uma “natura viva”; ou seja, ainda que o poeta não desperte essa lira, pelo seu canto, a vida estará sempre presente em cada forma do mundo natural em estado virginal.

Na primeira estrofe citada, há uma referência a três estados: a aurora (“gentil”), a tarde (“manhosa”) e a noite (“enluarada”). Observamos que a passagem da tarde para a noite traz a melancolia e a morbidez; o entardecer do dia é também o entardecer da alma, e a noite traz a saudade do dia, saudade da vitalidade aclarada pelo calor e pelo brilho do sol. Esses movimentos da natureza, consoantes aos estados internos do eu, libertam a natureza de seu mundo inativo e elevam-na a uma vida que oscila entre a alegria e a tristeza. Aqui, a natureza não é “naturada”, mas “naturante”, pois transita entre as sensações e a atividade.

A luz que esparge dos astros não é apenas luz, é uma “mágica luz”, pois deslumbra o eu e enche de fantasia seus sonhos. O “espírito de céu” e os “divinos anjos” também habitam as folhas, as águas, a montanha, atribuindo a cada elemento a pluralidade de movimentos e sentimentos e a harmonia. Mas esse espírito que habita a natureza não consiste num dar-se por completo, pois, ao mesmo tempo em que ele se abre, mantém certo mistério, o que eleva o expectador também a uma progressão infinita. Esse mistério é associado, no poema, à noite, às “horas mortas”, quando o espírito do céu murmura “Estes sons de mistério e saudade”. Buscando a natureza, o eu busca a si próprio, caminha em direção aos seus mistérios; admitir que as flores possuem alma pura, que no outono as folhas secas estremecem e lamentam, que as folhas das florestas gemem e que o espírito do céu está presente na terra para animar toda a natureza é aceitar a grandiosidade da alma do mundo e perceber que se é também passível dessa pluralidade da natureza interna. Explorar esse mundo íntimo é, para o poeta, a missão do gênio; conhecer a natureza é a tarefa do discípulo, como aqueles de *Sais*, de Novalis, para tornar-se um mestre.

Goethe já sentia essa relação íntima de que falamos, por via do poema de Azevedo, entre a natureza e o homem. O escritor alemão entendia que a natureza não se mostrava completamente, e que o gênio, tentando alcançá-la, ia ao encontro dos mistérios de si mesmo. Magali dos Santos Moura, em estudo sobre *A poiesis orgânica de Goethe*⁴, fez, no primeiro capítulo, um apanhado de algumas teorias acerca da natureza, centrando sua discussão nas ideias de Goethe. Segundo a autora, para o pré-romântico alemão, “[...] a interação entre sujeito e objeto constitui a relação básica para iniciar o processo de conhecimento e ela só é possível por haver uma coincidência entre os princípios da natureza e os princípios de pensamento do homem.” (2006, p. 18).

Deus, segundo nos é dito por Azevedo em “Panteísmo”, é “a alma / Que pensa e ama nessas almas todas”, é a manifestação do espírito que anima as formas do mundo natural, tornando-as múltiplas e vivas. A natureza, dessa forma, é a própria religião, pois religa o homem a Deus, mostra-lhe a essência de si mesmo por meio da essência das plantas, das águas, do ar e dos céus. A religião, aqui, converte-se no culto à natureza, no panteísmo⁵, na aceitação de que tudo o que existe nela também existe no íntimo do ser; a natureza é a morada da alma divina e o poeta a morada do gênio, que se percebe como extensão desse espírito e que fica responsável por dizer desses mistérios aos outros homens.

Octavio Paz (1984, p. 55-56) afirmou que, no Romantismo, “Sensibilidade e paixão são os nomes da alma plural que habita as rochas, as nuvens, os rios e os corpos”, pois “[...] representam o natural: o genuíno ante o artificial, o simples diante do complexo, a originalidade real diante da falsa novidade.” Álvares de Azevedo diria que sensibilidade e paixão são a própria poesia diante da indiferença dos homens; seu universo poético, conforme apresentado até aqui, é o da analogia universal, do erotismo, onde “os corpos e as almas unem-se e separam-se” (PAZ, 1984, p. 94).

⁴ Trata-se da tese de doutoramento *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre a arte e a ciência*, defendida em 2006. A autora parte da gênese das ideias de Goethe sobre a natureza para falar de uma estética orgânica.

⁵ Pan, pela mitologia, era o deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos. Panteísmo corresponderia, assim, à crença num Deus que habita toda a natureza. No Romantismo, a palavra “panteísmo” atinge o significado de divinização do mundo por meio de uma fusão entre o eu e a natureza, o que pressupõe transcendentalismo, conforme atestamos pelo dizer de Anatol Rosenfeld (1991, p. 21, grifo nosso), na *Introdução aos autores pré-românticos alemães*: “Um novo sentimento de vida, uma visão panteística da natureza explodem numa linguagem audaz, até então desconhecida, que **funde, na intensidade dos seus ritmos, o Eu lírico-amoroso e a paisagem, comunicando a todos os fenômenos o fervor da paixão**. O panteísmo é, de resto, atitude típica dos jovens gênios. A divinização da natureza é estimulada pelo ardor místico, mercê do qual o exasperado individualismo, incapaz de deter-se nos limites da pessoa empírica, e ainda menos capaz de integrar-se na sociedade, encontra uma via de expansão infinita, através do êxtase e da autodissolução do eu consciente numa unidade que abrange o universo.”

A analogia reúne os elementos universais, entre os quais está o próprio homem, numa correspondência entre tudo o que existe na natureza. A Alemanha do final do século XVIII instituiu um processo literário e filosófico que pregava a presença de um vínculo entre a vida humana e todas as outras formas naturais; os poetas desse período “[...] estabeleceram as **bases sinestésicas, imagéticas e metafóricas** da apreensão analógica do Universo pela poesia.” (PIRES, 2002, p. 57, grifo do autor)⁶. A poesia de Álvares de Azevedo da primeira parte da *Lira* traduz o próprio ritmo universal e mostra a adesão do indivíduo a um mundo impregnado de cores e perfumes; a visão da natureza aí apresentada se confunde com a própria essência do sujeito lírico. A constante referência à lua, às estrelas, ao céu e aos astros estabelece uma ascendência astrológica que é típica da analogia essencial entre o homem e a natureza.

Progressão e analogia são aspectos intimamente ligados por uma ideia de divindade. Deus habita a essência de tudo o que existe de forma natural, e isso pressupõe que o universo todo corresponde a uma metáfora da energia imantada em todos os corpos, ou seja, o equilíbrio aparente entre todas as formas naturais traduz a atuação de uma força inconsciente que gera o equilíbrio. Sobre esse aspecto da poesia romântica, Béguin (1996, p. 87) disse que “*El universo sensible, cuyo valor es simbólico, es un organismo viviente y móvil en cada una de cuyas partes se manifiesta la presencia activa de una ‘fuerza divina’.*” Neste sentido, o universo é dinâmico e insere o homem numa realidade suprema de constante progressão; a poesia que propicia a visão analógica tenta traduzir essa harmonia, e para isso usa combinações metafóricas e sinestésicas de formas diversificadas, revelando um Deus que está em tudo, mas “[...] *no como algo exterior al universo (presente en Él, desde luego), sino como su principio de vida, su centro, su ‘alma’.*” (1996, p. 102).

Na poética azevediana, conforme proposto no poema “Panteísmo”, a pluralidade de sensações evidencia-se pelo vínculo entre todas as coisas; tudo diz de si mesmo, mas diz também do outro. O poema é a tradução dessas metamorfoses, é a expressão latente dessa alma universal, é a metáfora daquilo que já é, por si só, metáfora de outra coisa. É um dizer incessante: poesia que diz do mistério das coisas e do mistério da própria poesia. Seu transcendentalismo deriva dessa forma analógica de enxergar o mundo e a vida, dessa correspondência entre os seres, desde a natureza até o cachimbo, a fumaça, os livros e a cama, antecipando o que seria explorado em larga medida por Baudelaire e seus herdeiros modernos.

⁶ Porém, devemos destacar que Emanuel Swedenborg foi um precursor deste sistema de analogias. Ainda que tenha sido altamente reconhecido pela sua contribuição às ciências de seu tempo, o sueco sentia-se designado por Deus, que lhe abrisse os mistérios do céu. O místico tornou-se referência para vários escritores, como William Blake, Goethe, Baudelaire, Carlyle, etc. Uma de suas principais obras é *O céu e o inferno*, de 1758.

ANDRADE, A. M. Nature and analogy in Álvares de Azevedo. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 195-209, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *In romantic poetry, the poet transcends the physical nature, because it establishes with it an internal understanding; from this point of view, the romantic nature is revealing because it expresses the subjective experience of the lyrical subject and contributes to the achievement of a demiurgic consciousness. This poetry full of analogies will be the starting point for the approach of a universe where every natural element is seen as a metaphor for other higher reality, intuited by the poetic project. Álvares de Azevedo, in Lira dos Vinte Anos, develops such pantheistic intuition, especially in the First and Third Parts of it. The intent of this article is to understand the poetic nature of the young author, so that we can dialogue with the transcendent experience of the romantic subject and the conjectures of the widespread romantic philosophy from the German Pre-Romanticism.*

■ **KEYWORDS:** *Álvares de Azevedo. Analogy. Nature. Poetry. Romanticism.*

REFERÊNCIAS

ÁVILA, A. A natureza e o motivo edênico na poesia colonial. In: _____. **O poeta e a consciência crítica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 35-45.

AZEVEDO, A. Lira dos vinte anos. In: _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 119-289.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s.d.

BÉGUIN, A. **El alma romântica y el sueño**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BOSI, A. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 239-256.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. vol. 1. 4. ed. São Paulo: Martins Editora, s.d.

_____. Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban. In: _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. p. 159-172.

FARIA, M. A. de O. **Astarte e a espiral: Um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

GINZBURG, J. **Olhos turvos, mente errante** – elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. 1997. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1997.

MOURA, M. dos S. **A poiesis orgânica de Goethe**: a construção de um diálogo entre arte e ciência. 2006. 354 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

NOVALIS. **Os discípulos em Saïs**. Tradução de Luís Bruhein. Lisboa; Rio de Janeiro: Hiena, 1989.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Avary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRES, A. D. **Pela volúpia do vago**: O Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. 456 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara. 2002.

ROMERO, S. **História da Literatura Brasileira**. Nelson Romero (Org.). 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ROSENFELD, A. Introdução – Da Ilustração ao Romantismo. In: _____. **Autores pré-românticos alemães**. São Paulo: EPU, 1991. p. 07-24.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SOARES, A. **Ressonâncias veladas da lira**: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

VERÍSSIMO, J. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VOLOBUEF, K. **Frestas e Arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.



OS PRIMÓRDIOS DA FÁBULA NA LITERATURA BRASILEIRA

Maria Celeste Consolin DEZOTTI*

- **RESUMO:** Apresenta-se um panorama das primeiras décadas de composição de fábulas na literatura brasileira, compreendidas entre 1848, data da publicação de um poema-alegoria de Francisco Vilela Barbosa, e 1907, quando Coelho Neto edita o seu *Fabulário*. Nessa abordagem cronológica, comentam-se fábulas de sete escritores, cujos textos, em verso ou em prosa, contribuíram para dar à fábula brasileira uma identidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Anastácio Luiz do Bomsucesso. Coelho Neto. Justiniano José da Rocha. Machado de Assis. Olavo Bilac.

Na literatura brasileira, uma obra com título que a vincule ao gênero fábula aparece pela primeira vez em 1852, quando se publica a *Coleção de fábulas, imitadas de Esopo e de La Fontaine* de Justiniano José da Rocha, dedicada “a S. M. o Imperador D. Pedro II”¹. O autor era advogado e também professor de línguas no recém-fundado Colégio Pedro II. Todas as suas 120 fábulas, escritas em prosa, seguem a organização textual tipicamente esópica, em dois parágrafos: um para a narrativa e outro para a conclusão moral, anunciada pela palavra “MORALIDADE”, grafada em maiúsculas. Apesar das fontes de imitação declaradas no título da obra, muitas fábulas apresentam novos componentes e constituem novas versões.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Linguística. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – celeste@fclar.unesp.br.

¹ Apesar de frequentemente mencionado em estudos sobre a fábula brasileira, Mariano José Pereira da Fonseca, o Marquês de Maricá, não compôs fábulas e, sim, alguns milhares de sentenças, publicadas em 4 volumes, de 1844 a 1849, sob o título *Máximas, pensamentos e reflexões do Marquês de Maricá*. Dessas, inúmeras soam a moralidade de fábula, como a número 1838 — “Adular os tolos é um meio ordinário de os desfrutar; os velhacos o empregam eficazmente.” (1958, p. 184) —, que nos remete à fábula “O corvo e a raposa”. Outras apresentam a estrutura do símile e, ao pôr em contraste um comportamento humano e uma característica de seres não humanos, constituem fábulas em potencial, como exemplifica a número 615: “Os adutores são como as plantas parasitas que abraçam o tronco e ramos de uma árvore para melhor a aproveitar e consumir.” (1958, p. 70). Note-se que a relação entre fabulistas e frasistas já era conhecida na Antiguidade: a Esopo se atribuíram fábulas e também uma quantidade enorme de sentenças.

Daquelas cuja matriz é La Fontaine foram desbastados os elementos que pudessem aludir aos nobres e à realeza; assim, Justiniano despolitiza a fábula do poeta francês, como exemplifica a moralidade de “A rã e o touro”. Enquanto La Fontaine mira a burguesia, “o pequeno príncipe” e o “marquês” (apud ALCOFORADO, 2003, p. 181), Justiniano tematiza a inveja como traço da humanidade em geral: “A inveja, vício tão comum, é a origem das desgraças do homem; como a rã, o invejoso quase sempre arrebenta.” (1852, p. 62).

“A formiga e a cigarra”, para a qual La Fontaine se absteve de apor moralidade, sofre em Justiniano uma alteração argumentativa para justificar a lição que ele acrescenta. Enquanto a cigarra de La Fontaine argumenta que cantava para todo o mundo, a de Justiniano confessa que fazia corpo mole devido ao calor (“No verão, cantei, o calor não me deixou trabalhar”), o que a torna um exemplo negativo a ser evitado: “Trabalhem, para nos livrarmos do suplício da cigarra, e não aturarmos os motejos das formigas.” (1852, p. 105).

“O rato da cidade e o rato do campo” foi contada por Esopo (2013, p. 67-68), por Bábrio (2003, p. 107-108) e por La Fontaine (apud ALCOFORADO, 2003, p. 183-184); Justiniano também narra os dois jantares, o frugal no campo e o malgrado na cidade, mas inclui na história dois gatos como acompanhantes do despenseiro, o que motiva o dito popular proferido pelo rato do campo: “[...] mais vale magro e faminto no mato, do que gordo na boca do gato.” (1852, p. 51).

Em seus textos há elementos peculiares que já sinalizam uma preocupação, reiterada pelos fabulistas vindouros, em abraçar a fábula: em sua versão de “A raposa e a cegonha” de La Fontaine, Justiniano substitui a cegonha pelo socó, ave brasileira. O sabiá, outra ave nacional, comparece nesta fábula²:

“O gavião e o sabiá”

Já tendo crescidinhos os filhos, o sabiá largou uma vez o ninho, para ir em busca de alimento. De volta, achou próximo um gavião. Espavorida a mãe com a presença da ave de rapina, não fugiu, pois era mãe, e procurou com súplicas salvar a prole. “Bem”, disse o outro, “não matarei teus filhos, se quiseres cantar alguma coisa que me divirta.” Impondo silêncio à sua aflição, começou o sabiá as suas mais belas, mais suaves melodias. “Não presta, não presta”, brada o gavião, “é velha como minha avó esta música.” Disse e ia devorar os filhinhos do sabiá, quando atraído pelo canto chega um caçador, que o mata.

MORALIDADE: O malvado que escarnece do desgraçado, acha sempre castigo imediato.

(1852, p. 69).

² Sempre que necessário, os textos citados tiveram atualizada a ortografia.

O texto acima exemplifica o estilo de Justiniano: prosa ritmada e linguagem simples que incorpora expressões populares (“velha como minha avó”).

A partir da segunda edição, de 1856, a *Coleção* de Justiniano foi adotada como livro de leitura pelas escolas municipais da cidade do Rio de Janeiro e assim permaneceu até a oitava edição, de 1907, a última de que se tem notícia. Quando se torna material didático, as fábulas de Justiniano passam a disputar espaço com as traduções de La Fontaine, algumas delas famosas, como as do Barão de Paranapiacaba (João Cardoso de Meneses e Sousa), publicadas em dois volumes em 1886, no mesmo ano em que se editam as *Fábulas de La Fontaine*, organizadas por David Corazzi e José de Melo, com traduções de poetas portugueses e brasileiros, e ilustradas por Gustavo Doré.

Vale notar que as fábulas de La Fontaine, assim como as de Fedro, ofereciam diferentes possibilidades de estruturação do texto fabulístico, formulando as moralidades em promítios ou em epimítios, mas as de Justiniano adotam apenas epimítios, marcando uma tendência para o texto da fábula brasileira.

Contudo, se tomamos como critério de classificação não o título da obra, mas a natureza do texto, vemos que a fábula já adentrava a literatura brasileira alguns anos antes de Justiniano. Embora não seja rotulado como tal, o poema “Alegoria - O rio e o regato”, do Marquês de Paranaguá (Francisco Vilela Barbosa), é sem dúvida uma fábula. Publicado postumamente em 1848 no segundo tomo do *Parnaso Brasileiro*, antologia organizada por João Manuel Pereira da Silva, esse poema ganhou fama, tendo sido incorporado em 1853 no *Florilégio da Poesia Brasileira* de Francisco Adolfo Varnhagem e, em 1874, já estava no *Florilégio Brasileiro da Infância* de João Rodrigues da Fonseca Jordão, “para uso das escolas públicas do ensino primário, e do Imperial Colégio de Pedro II”, segundo consta da folha de rosto da edição.

Portando no título a palavra “alegoria”, o poema consiste no diálogo entre um “manso regato” e um “soberbo rio” que, orgulhoso de seu fluxo abundante e violento, tripudia sobre a humildade do regato. As falas do rio têm claro intuito de marcar a diferença social que os polariza, situando o regato entre os humildes (“rasteiras plantas”) e anônimos (“corres sem nome”), enquanto ele, rio, pertence à nobreza, condição que lhe permite ser forte e impetuoso. O regato, a quem o narrador atribui a fala final, desmascara as pretensões do rio, conforme se pode ler nestes versos finais do poema (1848, p. 56):

É verdade que mais pobre
Eu sou de água, porém ela
Não é clara, pura e bela?
Vós causais o medo e espanto
Por onde passais, entanto
Que eu com murmúrio sereno,

Regando mais de um terreno,
Fertilizo estas campinas
Sem causar essas ruínas,
Que por vós causadas vejo:
Antes sempre benfazejo,
Até que a minha corrente
Se confunda, finalmente
N’esse mar vasto e profundo,
Onde um dia, sem segundo,
Tocando os mesmos extremos
Ambos juntar-nos devemos.

Desse modo, o ensinamento do rio arremata o poema: nascidos ambos de mesma fonte (“matriz”), rio e regato seguem diferentes percursos, mas um mesmo fim os aguarda.

Esse texto motiva a abordagem de aspectos inerentes ao gênero fábula. Um deles diz respeito à estrutura do texto da fábula, gênero que consiste, segundo ensina Alceu Dias Lima (1984), em um discurso composto de outros três — o narrativo, o moral e o metalinguístico —, podendo os dois últimos estar ou não materializados em texto. De fato, a fábula inexiste sem o texto narrativo, mas pode existir sem o texto moral (que expõe uma lição ou um conselho) e/ou sem o texto metalinguístico, que elide o texto narrativo ao texto moral, informando a intenção comunicativa do enunciador da fábula.

No poema de Vilela Barbosa, o regato sintetiza no final de sua réplica uma lição a respeito da condição existencial de todos os rios e regatos: “Tocando os mesmos extremos/Ambos juntar-nos devemos.” (1848, p. 56). A tarefa imposta ao leitor é transferir essa generalização para os humanos. Guiado por recursos textuais da narrativa que antropomorfizam personagens não humanas, o leitor conclui que o texto fala, alegoricamente, de homens que, como o “soberbo rio”, se acham superiores aos demais, ignorantes de que todos somos nascidos de uma mesma “matriz” (palavra de claro valor polissêmico) e teremos um mesmo fim, a morte.

O outro aspecto diz respeito à definição de um público para esses textos. Embora Esopo e Fedro tenham cultivado a fábula para um público adulto, esse gênero transita, sem o menor tropeço, para a categoria infanto-juvenil. Essa prática tem início na Antiguidade com Bábrio (séc. I d.C.), o primeiro a destinar suas fábulas a um príncipe, “o filho do rei Alexandre” (BÁBRIO, 2003, p. 91). E a combinatória de termos gregos usada por Bábrio em seus dois prólogos — *téknon* (I, v.2) e *paîs* (II, v. 1 e 5) — nos permite sustentar, com Rutherford (1883, p. XC), que o destinatário de suas fábulas era uma criança, em relação à qual o poeta assume o papel de educador. Dessa forma, institui-se uma prática que se arraiga no gênero, com a consequência de que, ao fazer-se um levantamento de textos

com vistas a uma história da fábula em uma dada literatura, não se pode ignorar a produção destinada ao público infantil, uma vez que ela é responsável não só por tornar competentes esses leitores no trato com o gênero, mas também por manter em circulação um conjunto de narrativas e de rótulos (fábula, parábola, apólogo, alegoria) que confere à fábula uma certa elasticidade, à qual ela deve em parte a sua constante renovação.

Por último, ressalte-se que o poema é reproduzido no *Florilégio brasileiro da infância* como exemplo de “alegoria”, definida por Jordão, o organizador dessa antologia, como “[...] poesia solta ou incluída em outra, na qual com uma ação fantástica ou com sujeitos e objetos de natureza estranha, se pintam fatos e ações próprias dos homens.” (1874, p. 261). Ora, essa definição confere autonomia de gênero a algo que é um componente essencial da fábula, como reconhece o próprio organizador do referido *Florilégio* que, após a alegoria, define a fábula em tais termos (1874, p. 264):

É a **fábula** uma narração alegórica contendo uma verdade moral de fácil compreensão. De ordinário, chamam-se **apólogos** as fábulas cujos interlocutores são animais irracionais ou seres inanimados; se nelas intervêm só entes humanos, chamam-se **parábolas**; e, dizem-se **mistas**, quando figuram animais racionais, irracionais e seres inanimados. Compete-lhe o estilo tênue, isto é, o natural sem afetação. O metro usado neste gênero de poesia é arbitrário, desde o verso alexandrino até aos de menor medida.

Comparando-se a definição de alegoria com a de fábula, fica evidente que, para Jordão, a diferença está em a alegoria não veicular verdade moral, embora se diga que ela faz referência a “homens”. Note-se que na definição dele o termo “fábula” é usado como hiperônimo que abriga a alegoria (“narração alegórica”), o apólogo e a parábola. Essa formulação ajuda a cristalizar uma variedade de rótulos (alegoria, apólogo, fábula, parábola) para esse tipo de texto genericamente chamado “fábula”, que se serve de uma narrativa ficcional para praticar um ato de fala. Qualquer tentativa de encontrar-se para cada um deles um traço definidor de identidade esbarra no uso aleatório que deles fazem os escritores para nomear os seus próprios textos, contribuindo para a permanência da variedade e também para o baralhamento dos sentidos dos rótulos genéricos.

Note-se, ainda, que tanto a alegoria como a fábula são dadas pelo *Florilégio* como gêneros poéticos, devendo, portanto, ser compostas em versos, não em prosa. Em face de tal recomendação, presente em uma antologia destinada à formação escolar, pode-se medir a ousadia de Justiniano José da Rocha que, insubmisso às regras dos manuais escolares da época, compôs em prosa as suas fábulas.

Como exemplos do gênero fábula, o *Florilégio* apresenta seis textos de Anastácio Luiz do Bomsucesso, dos quais, conforme a já citada descrição de fábula

que os precede, cinco seriam “apólogos” (“A rosa e a açucena”, “O sapoti”, “Os ossos”, “O cão e o tamanduá”, “Os dois coleiros”) e um, “parábola” (“Os meninos de Esparta”).

Bomsucesso publicou em 1860 a primeira edição de suas *Fábulas*, que consistia numa pequena seleção de textos em versos, escritos entre 1854 e 1858, quando o autor ainda era estudante de medicina, segundo ele mesmo informa no prólogo da segunda edição, de 1895 (p. 7). Nesse prólogo, Bomsucesso demonstra clara consciência do significado de sua obra para a história da fábula em solo brasileiro. Diz ele que a primeira edição de suas fábulas incentivou o aparecimento de “novos cultores do apólogo”, fato que bastava para enchê-lo “de desvanecimento, vendo tão apreciado e compreendido um gênero literário, que até a primeira metade deste século constituía uma lacuna na poesia brasileira.” (1895, p. 8).

A segunda edição vem acrescida de novos textos que, no total, somam 200 fábulas, agrupadas em dez livros e acompanhadas, além do prólogo, de dois epílogos e de notas. Nestas, Bomsucesso arrola os seus inspiradores — Esopo, Fedro, Lessing, La Fontaine, entre outros — e aponta uma inovação que ele teria promovido no gênero: “As milesianas — Os meninos de Esparta — são **fatos** servindo de assunto a **fábulas** . É uma inovação; e se não merecer censura, em tempo pedirei a patente de invenção.” (1895, p. 261, grifos do autor). Vale reproduzir “Os meninos de Esparta” (1895, p. 108):

Contínuos exercícios, e o descanso
Sobre grosseira cama,
A refeição frugal, concisa a frase, —
Assim se comportavam
Os meninos de Esparta, — pois Licurgo,
Legislador prudente,
Viu que a fama do país estava
Na militar grandeza!
E querendo guerreiros, fez soldados
Os filhos da república.

*
**

Dai ao adolescente a quem educas
As bases, os princípios
Da futura missão que exercer deve.

O texto narrativo dessa fábula constitui, na verdade, um *exemplum* retórico, conforme a *Retórica* (1393a-b) de Aristóteles, pois o aconselhamento formulado no texto moral sustenta sua validade apoiando-se em relato de um fato histórico. Essa ampliação das possibilidades de texto narrativo para a fábula constitui mais um complicador na difícil tarefa de equacionar o que é esse gênero.

O texto moral, por sua vez, que institui como interlocutor o adulto responsável pela educação de jovens, comprova que as fábulas de Bomsucesso foram compostas como literatura adulta. De fato, nenhuma de suas moralidades considera o leitor infante-juvenil como destinatário. Nelas o fabulista se dirige ao “meu leitor” (1895, p. 20), que às vezes é tratado como “bom senhor” (p. 31) e pode ser convocado pelo pronome “tu” (p. 54) ou “vós” (p. 18); ora se dirige às “donzelas” (p. 37) e ao “Brasil” (p. 55).

A novidade a notar-se nos epimítios de Bomsucesso é a inusitada presença do enunciador com voz de autoridade, como se vê nos versos iniciais do epimítio da fábula 15 do livro VII “Os dous editores”: “Nesta fábula mostrei que o mundo inteiro./ Tem paixão decidida pelo dinheiro;” (1895, p. 166). A presença de um “eu” que se põe a ministrar lições morais é estratégia típica da fábula indiana, cujos ensinamentos emanam de um brâmane, autoridade religiosa, conforme se pode conferir em Vargas (2003, p. 113, 117). Em fábulas ocidentais, ao contrário, predomina como estratégia retórica a ocultação do enunciador sob a voz da tradição (*fabula docet*), conforme o padrão esópico.

Por outro lado, Bomsucesso adota em suas fábulas a disposição textual predominante na fábula esópica, padrão já sinalizado pela fábula em prosa de Justiniano: texto narrativo seguido de texto moral. A relação entre esses dois textos varia bastante quanto à proporção de versos. Em geral, o texto narrativo é mais extenso e o moral, conciso. Contudo, para Bomsucesso é possível compor uma fábula em dezenas de versos ou em apenas quatro. Veja-se a fábula 10 do Livro II, intitulada “O sapoti” (1895, p. 44), que diríamos constituir uma minifábula, introduzindo na literatura brasileira o *tetrastikhón* inventado pelo já mencionado fabulista Bábrio e imitado à farta na Idade Média e Renascimento. Bomsucesso resolve em apenas dois dísticos, um para a narrativa e outro para o texto moral, a alegoria da doçura do sapoti, interpretada como a virtude humana que também precisa de cuidados:

Deixado sobre a relva, o sapoti,
A doçura perdeu, — secou, morreu.

__

Lutando co’ a miséria e o abandono,
Morre a virtude que feliz nasceu.

Na maioria de suas fábulas, basta uma estrofe de quatro versos para abrigar a moralidade. Mas há casos em que a situação se inverte: o texto moral é mais extenso que o narrativo. É o que se vê na sua versão da fábula da cigarra e da formiga, intitulada “A lenda da cigarra”. Composta de 30 versos, as duas estrofes iniciais abrigam a narrativa e as quatro subsequentes, o texto moral (1895, p. 217):

“Cantaste, pois vai dançando”,
A formiga previdente
Disse à cigarra zombando,
Quando a cantora doente
Foi-lhe na porta esmolando.

E esse dito passou
Como sentença em julgado;
Na terra se decantou;
Dito tão amargurado
Como provérbio ficou.

E não viu a humanidade
Que a Divina Providência,
Em sua imensa bondade.
A uns oferta a ciência,
A outros a probidade.

Dá à formiga o labor
À cigarra dá o canto,
Ao leão força, vigor,
Ao colibri o encanto,
E às rolinhas amor.

É por tanta diferença,
É por tanta maravilha,
Que se move a terra imensa;
Cada um tem por partilha
Cumprir a sua sentença.

Nem palmas, nem ovação
Da formiga ao egoísmo;
Para os pobres — compaixão.
Seja o primeiro heroísmo
— A quem tem fome dar pão!

Vale enfatizar que essa fábula narra não a história da cigarra e da formiga, mas uma história crítica da fábula da cigarra e da formiga. O dito célebre da formiga à cigarra, fixado pelas versões tradicionais no fecho da narrativa, é deslocado pelo fabulista brasileiro para a abertura da fábula, na primeira estrofe. Enquanto esta rememora, resumidamente, a narrativa tradicional, a segunda história a

sua recepção, que tornou proverbial a fala sarcástica da formiga, legitimando a penalidade imposta à cigarra. A partir da terceira estrofe, o narrador expõe a sua avaliação da fábula e os equívocos de sua recepção: cigarra e formiga se comportam conforme os ditames da Divina Providência, o que isenta de culpa a cigarra, pois ela, ao cantar, só faz cumprir um papel que lhe fora designado. Segundo o poeta, cabe aos homens desenvolver sensibilidade para reconhecer que o grande mérito de quem tem recursos está em doar a necessitados como a cigarra cantora e pedinte. Vale notar que, ao compor um texto que polemiza com a tradição, Bomsucesso é precursor de uma postura crítica semelhante à que Monteiro Lobato assumirá, algumas décadas mais tarde.

As fábulas de Bomsucesso são originais. A originalidade se manifesta sobretudo na construção de novas narrativas que revelam cuidado em promover o abasileiramento da fábula, mediante o recurso à flora e à fauna brasileiras para a criação de personagens, como bem exemplifica “O sapoti”, e também no uso de uma linguagem que tende para o coloquial, abrindo espaço para provérbios e ditados populares funcionarem como texto moral — outra característica retomada pelas fábulas de Lobato —, de que é exemplo o da fábula 8 do Livro II: “O hábito, meu leitor, não faz o monge.” (1895, p. 43).

Outra novidade apreciável é que a edição de suas fábulas inaugura a prática de delimitar-se, por meio de recursos gráficos, que em sua obra variam de livro para livro, o texto narrativo e o moral, conforme se constata em “Os meninos de Esparta” e em “O sapoti”, reproduzidos anteriormente. Contudo, há ainda uma certa inconstância nessa prática, pois ela não está presente em “A lenda da cigarra”.

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, encontram-se em autores como Machado de Assis, Vicente de Carvalho e Olavo Bilac, textos que são verdadeiras fábulas ocultadas sob o manto da poesia.

Da produção poética de Machado de Assis vale a pena considerar o soneto “Círculo vicioso”, publicado pela primeira vez em 1879, no volume I da *Revista brasileira*, e coligido pelo autor no livro *Ocidentais*, de 1901:

Bailando no ar, gemia inquieto vaga-lume:

— “Quem me dera que fosse aquela loura estrela,

Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!”

Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme:

— “Pudesse eu copiar o transparente lume,

Que, da grega coluna à gótica janela,

Contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!”

Mas a lua, fitando o sol, com azedume:

— “Miserá! tivesse eu aquela enorme, aquela
Claridade imortal, que toda a luz resume!”
Mas o sol, inclinando a rútila capela:

— “Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Por que não nasci eu um simples vaga-lume?”
(ASSIS, 1976, p. 446).

Tem-se aí, sob a forma do soneto, uma fábula que narra em discurso direto monólogos proferidos por quatro personagens — vaga-lume, estrela, lua e sol —, cujas falas compõem uma ciranda de insatisfações. O narrador é espectador da cena e deixa para o leitor a tarefa de apreender a lição moral, que denuncia a permanente insatisfação humana.

Em *Ocidentais* há um outro poema famoso, também de natureza fabulística: “A mosca azul”. Ele narra o encontro de um poleá com uma mosca azul, que diz ser “a vida”, “a graça”, “a meninice”, “a glória” e “o amor”. O poleá põe-se a contemplá-la e de repente vislumbra entre as asas douradas da mosca um painel onírico, em que ele próprio figura como um rei poderoso, ornado de pedras preciosas e cercado de lindas jovens voluptuosas e de súditos sinceros. Em dado momento ele apanha a mosca e vai para casa, onde fica a examiná-la “Miudamente, como um homem que quisesse/ Dissecar a sua ilusão.” A mosca morre. O poleá enlouquece, sem saber “como perdeu a sua mosca azul” (1976, p. 469).

Atesta a familiaridade de Machado com as fábulas tradicionais a sua tradução de “Os animais doentes de peste” de La Fontaine, fábula que ganhou o título de “Os animais iscados da peste” e foi publicada pela primeira vez no tomo I da já mencionada *Fábulas de La Fontaine traduzidas por poetas portugueses e brasileiros*, editadas em 1886 por David Corazzi e José de Mello. Quinze anos depois, Machado reuniu-a também aos poemas de *Ocidentais*.

Outra importante obra de Machado de Assis para a consolidação da fábula na literatura brasileira é “A agulha e a linha”, texto em prosa publicado pela primeira vez em 1885 no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, acompanhado de outros dois (“Adão e Eva” e “O dicionário”), todos sob o rótulo de “Apólogos”. Em 1896, Machado integrou “A agulha e a linha” em *Várias histórias*, após alterá-lo o título para “Um apólogo” (AGUIAR, 2012, p. 138). Esse texto filia-se à tradição de fábulas que põem em cena a competição por prestígio: é a história de uma agulha arrogante que tenta negar a importância da linha na confecção de um vestido de baile que está sendo costurado para uma certa baronesa. A linha ouve pacientemente as provocações da agulha e, no fim, leva a melhor: enquanto a petulante vai ficar em casa fechada na caixinha de costura, a linha irá ao baile no corpo da baronesa. Assiste à cena “um alfinete, de cabeça grande e não menor

experiência”, que faz a avaliação final e aconselha a agulha a fazer como ele: “não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.” A expressão “abrir caminho”, usada pelo alfinete, adquire foros de metáfora, que é interpretada, a seguir, por um ouvinte ficcional da narrativa, o qual se reconhece na sina da agulha: “Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!” (ASSIS, 1996, p. 222). Note-se que o discurso interpretativo desse ouvinte ficcional mantém as mesmas figuras não humanas, linha e agulha, deixando para o leitor do texto o trabalho de substituir tais figuras pelos seus correspondentes humanos adequados.

“A flor e a fonte”, poema famoso do parnasiano Vicente de Carvalho, também é uma fábula. Publicado em 1902 no livro *Rosa, rosa de amor*, esse poema, reproduzido anos a fio em livros escolares, é composto de uma narrativa sobre a história de uma flor que despenca nas águas de uma fonte e por ela é arrastada, e de um epítio no qual o narrador se identifica com a adversidade da flor da ficção, equiparando a fonte à “correnteza da vida” e a flor aos “restos do amor”. Chama a atenção, nesse poema, o uso de recurso gráfico (**) para marcar a transição da narrativa para a moralidade, proferida pelo narrador: “As correntezas da vida/ E os restos do meu amor/ Resvalam numa descida/ Como a da fonte e a da flor...” (1995, p. 362).

Contemporâneo de Machado e de Vicente de Carvalho, Olavo Bilac publica *Poesias infantis* em 1904. Nos esclarecimentos “ao Leitor” — um leitor adulto que vai recomendar à criança a leitura do livro —, o poeta informa que o livro se destina às aulas de instrução primária. Confessa, também, que se esforçou por conciliar um conteúdo adequado ao “pequenino leitor” (“assuntos simples, humanos, naturais”) com uma forma que contribuísse para “educar o ouvido da criança e dar-lhe o amor da harmonia e da cadência”. Ele observa que se trata de “um livro em que não há os animais que falam, nem as fadas [...], nem as feiticeiras [...]”, censurando o efeito deseducativo, a seu ver, de “histórias maravilhosas e tolas que desenvolvem a credulidade das crianças, fazendo-as ter medo de cousas que não existem.” (1997, p. 293). Entre esses textos encontram-se quatro poemas apresentados como “fábulas de Esopo”, expressão repetida entre parênteses após os títulos, que são: “A rã e o touro”; “O soldado e a trombeta”, “O leão e o camundongo” e “O lobo e o cão”. Curiosamente, nelas há animais como também objetos dotados de fala: uma rã que, descontente com o seu tamanho, quer ficar tão grande quanto um touro, um lobo faminto e um cão bem nutrido, mas de pescoço esfolado pela coleira, e uma trombeta prestes a ser destruída por um soldado cansado de guerras. Longe de constituir incoerência em relação ao anunciado a propósito de evitar histórias de animais que falam, o poeta deixa implícito o pressuposto de que os animais que falam na fábula não são os mesmos que o fazem nos contos de fadas. Na fábula, a antropomorfização está a serviço da alegoria, que deverá ser interpretada.

Embora Bilac filie suas fábulas a Esopo, a extensão das narrativas sugere que ele parafraseia versões de La Fontaine, visto as de Esopo serem mais concisas. A

referência ao fabulista grego garante, portanto, a chancela do gênero. Veja-se a fábula “A Rã e o Touro” (BILAC, 1997, p. 340):

Pastava um touro enorme e forte, à beira d’água.
Vendo-o tão grande, a rã, cheia de inveja e mágoa,
Disse: “Por que razão hei de ser tão pequena,
Que aos outros animais só faça nojo e pena?
Vamos! quero ser grande! incharei, tanto, tanto,
Que, imensa, causarei às outras rãs espanto!”

Pôs-se a comer e a inchar. E às rãs interrogava:
“Já vos pareço um touro?” E inchava, inchava, inchava!
Mas em vão! Tanto inchou que, num tremendo estouro,
Rebentou e morreu, sem ficar como o touro.

Essa tola ambição da rã que quer ser forte
Muitos homens conduz ao desespero e à morte.
Gente pobre, invejando a gente que é mais rica,
Quer como ela gastar, e inda mais pobre fica:
— Gasta tudo o que tem, o que não tem consome,
E, por querer ter mais, vem a morrer de fome.

No tocante à relação entre a narrativa e a interpretação, essa fábula mostra ao leitor infantil uma das várias possibilidades de solução da alegoria: a historinha vem seguida de interpretação formulada pelo narrador na terceira estrofe do texto. Esse modelo, o mais comum, se repete na fábula “O leão e o camundongo”, que expõe na quarta estrofe a lição moral (1997, p. 342):

Vede bem: um favor, feito aos que estão sofrendo,
Pode sempre trazer em paga outro favor.
E o mais forte de nós, do orgulho esquecendo,
Deve os fracos tratar com caridade e amor.

Têm-se aí dois tipos de textos interpretativos: o primeiro, que segue o padrão do símile, retoma a figura da rã para mostrar que ela representa um certo tipo de homens, “gente pobre” que sente inveja dos mais ricos; o segundo introduz a moralidade por meio da frase injuntiva “vede bem”, que convoca a atenção do leitor e tem o mesmo valor metalinguístico da palavra “moralidade”, usada por Justiniano da Rocha, ou dos recursos gráficos de Bom-sucesso: eles representam três das várias possibilidades de realização do discurso metalinguístico, que indicia a existência do enunciador da fábula (LIMA, 1984, p. 65).

“O lobo e o cão” segue o padrão textual de fábula constituída apenas de narrativa. Após constatar que o cão era gordo e bem tratado ao preço de um pescoço esfolado pela coleira, o lobo recusa o convite que o cão lhe fizera (“Serás feliz, se quiseres/ Deixar tudo e vir comigo”) e conclui a lição: “— Antes livre, mas faminto,/ Do que gordo, mas cativo!” (BILAC, 1997, p. 343). Esse aprendizado do lobo vale como moralidade para a fábula, ainda que ela se mantenha num patamar de concretude (faminto/gordo) que a criança deve transpor.

Já “O soldado e a trombeta” não traz nem a interpretação moral formulada pelo narrador e nem um fecho conclusivo pronunciado por uma personagem, como vimos acima. Composto em pentassílabos, que reproduzem ludicamente um ritmo marcial adequado para o tema, o poema expõe o protesto de uma trombeta de guerra no momento em que ia ser destruída pelo dono, o velho soldado. Ela se diz inocente, pois na guerra não matava ninguém, apenas cantava. Mas o soldado não se deixa persuadir e só descansa após vê-la quebrada no chão. O texto narrativo se encerra com estes versos: “E o velho soldado,/ Cansado da guerra/ Por fim repousou.” (BILAC, 1997, p. 342).

Abstrair dessa narrativa a moralidade é tarefa bastante complexa para o leitor infantil realizar. Ele deverá observar (ou ser levado a observar) no texto o uso peculiar dos tempos verbais, que caracteriza a estrutura textual da fábula: tempo passado na narrativa e, na interpretação, tempo presente, para indicar a atemporalidade da lição moral. Nessa fábula, tal jogo se faz pela repetição de uma censura à natureza perniciosa da trombeta, enunciada primeiro pelo narrador, na segunda estrofe, que situa seus malefícios no passado:

Entre elas [as armas] estava
Trombeta esquecida:
Era ela que no ar
Os toques soltava,
E à luta renhida
Tocava a avançar.
(BILAC, 1997, p. 341).

Tal acusação é depois retomada pelo soldado, na última estrofe, como réplica ao protesto da trombeta:

E o velho guerreiro
Lhe disse: “Maldita!
Prepara-te! súis!
Teu som zombeteiro
As gentes excita,
À guerra conduz!”
(BILAC, 1997, p. 342).

Nessa réplica, o adjetivo “zombeteiro” é a ponte que leva a lição para os homens, permitindo ao leitor construir os binômios canto/zombaria e guerra/desarmonia.

No século XX, a fábula retorna em prosa com Coelho Neto, autor de *Apólogos - contos para crianças*, publicados em 1904, e *Fabulário*, de 1907. Coelho Neto promove um alargamento do conceito de “apólogo” e de “fábula”, usando-os para denominar narrativas longas demais para o padrão de extensão característico da fábula.

Destinados ao público infantil, os 18 textos de *Apólogos* exibem um claro propósito didático, já anunciado na epígrafe, extraída de La Fontaine: “*Une morale nue apporte de l'ennui: / Le conte fait passer le précepte avec lui.*” (COELHO NETO, 1924, p. 6). Além da epígrafe, La Fontaine pode ter sido o inspirador desses textos. É o que sugere “Os três grãos de milho”, história de um rapazinho herdeiro de terras e de um paiol abarrotado de milho, mas, como não aprendeu a trabalhar, descarta a plantação, que acaba dominada pelo mato. Um dia, atira de esmola a um pedinte três grãos de milho. Tempos depois, o rapaz vê-se obrigado a vender suas terras para sobreviver. O comprador é aquele pedinte, que explica ao rapaz folgado como superou as adversidades:

— Sabeis com que dinheiro vos pago? com o que me deram os três grãos de milho que, desprezivelmente, me atirastes. Levei-os comigo e, como não tinha ferramenta, com as próprias mãos fiz uma cova na terra e a terra devolveu-me o depósito muitas vezes dobrado. Plantando os grãos que vieram, consegui um canteiro, deu-me o canteiro uma roça, deu-me a roça um campo e fui sempre trocando os lucros por novos benefícios: primeiro em sementes, depois em gado, depois em máquinas e hoje, com eles, adquirei as terras de onde saiu o capital modesto com que comecei a granjear fortuna. (COELHO NETO, 1924, p. 67).

E completa sua fala censurando o comportamento do rapaz: “Não soubestes aproveitar os bens que herdastes e, mais uma vez, com a vossa desgraça, fica confirmado que a fortuna, seja embora incontável, cede à miséria quando é mal dirigida.” (COELHO NETO, 1924, p. 68).

O enredo, em especial a fala do ex-mendigo que vai expondo as etapas de sua ascensão econômica, constitui o avesso da fábula “A vendedora e a jarra de leite”, de La Fontaine (apud ALCOFORADO, 2003, p. 185-186), na qual uma vendedora, ainda que muito trabalhadeira, sonhava em fazer render suas ínfimas posses, mas um acidente de percurso põe fim aos seus planos. O ex-mendigo do apólogo de Coelho Neto teve mais sorte.

Alguns contos parecem inspirar-se em matéria esópica. É o caso de “A gota d’água e as nuvens”, que lembra a fábula “O carreiro e Hércules” de Esopo (2003,

p. 41). Em época de seca inusitada, dois pastores tomam decisões opostas: um, acomodado, se fia nas nuvens e aguarda as chuvas, enquanto o outro busca amenizar o sofrimento dos animais e das plantas colhendo a água que gotejava de um alcantil. Mais tarde, ao ver o outro desfalecido e rodeado de animais e plantações mortos, lhe ensina, de enfiada:

Sem iniciativa e coragem, atividade e esforço, nada se consegue. [...] Confiavas demasiadamente em Deus. Deitado e rezando, dele esperavas tudo, contando com as nuvens do espaço. [...] Foi o teu mal, e esse é o mal de muitos: deixar o pequeno bem, que é certo, pelas ilusões imensas que vagam nas alturas. (COELHO NETO, 1924, p. 229-230).

Os comentários didáticos estão disseminados ao longo das narrativas, apensos a termos metalinguísticos tais como “lição”, “exemplo”, “conselho”, e muitas vezes são ditados populares, como o que fecha o conto “Frutos de ouro”: “Mais vale o pouco aproveitado do que o muito esquecido.” (COELHO NETO, 1924, p. 173).

Vale observar que alguns desses apólogos trazem elementos do conto maravilhoso: um saco inesgotável de moedas de ouro, espelho mágico que reflete a alma das pessoas, um gênio que deixa tesouros no alto de uma montanha, uma árvore que produz frutos de ouro, uma árvore cantora.

Curiosamente, Coelho Neto quebra a expectativa do leitor ao dar o título de *Apólogos* a uma obra cujos textos não apresentam um único ser não animado dotado de fala. Essa característica ele reservou para as 33 narrativas do *Fabulário*, as quais, a deduzir-se do título, são consideradas verdadeiras “fábulas” pelo autor. Essas narrativas são tão extensas quanto os apólogos, e todas se encerram com lições morais. Um exemplo é “O ribeiro”: sentindo-se oprimido pelas margens, um ribeiro pede a Deus a liberdade e é atendido; suas águas se espalham pela terra e ele deixa de ser o que era. Ele se arrepende, mas lhe é vedado voltar ao estado inicial. O narrador finaliza com a lição: “Desde então nunca mais as coisas se queixaram: serviu a todas de exemplo o caso do ribeiro descontente.” (COELHO NETO, 1919, p. 68).

“A flauta e o sabiá” traz a moral expressa por uma personagem do enredo. Convocado por uma flauta arrogante para ver quem era melhor no canto, um sabiá na gaiola sai vitorioso, pois faltava à adversária o sopro do artista. O sabiá, então, primeiro escarnece a flauta e, depois, estende o escárnio para os humanos: “Assim, da tua vanglória há muitos que se ufanam. Nada valem se os não socorre o favor de alguém; não se movem se os não amparam, não cantam se lhes não dão sopro, não sobem se os não empurram.” (COELHO NETO, 1919, p. 45-46).

Há, ainda, textos que deixam para o leitor a tarefa de apreensão da moralidade. Um bom exemplo é “A cobra e o gaturamo” (COELHO NETO, 1919, p. 13-15), que também se inspira em Esopo. É a história de uma cobra faminta que, ao

ver aproximar-se um jovem gaturamo a cantar, procura atraí-lo dizendo que estava engasgada com um diamante na goela, e lhe pede o obséquio de livrá-la do desconforto. E o passarinho ingênuo, assim que adentra a boca da cobra, é devorado. A trama lembra de perto, mas com outro desfecho, a fábula esópica “O lobo e a garça real”. Coelho Neto construiu um enredo sugerido pela moralidade da fábula grega: “A fábula mostra que a maior recompensa de uma ação praticada em benefício dos perversos é não receber deles, em retribuição, uma crueldade.” (ESOPO, 2013, p. 331). A fábula brasileira narra justamente a crueldade como retribuição à gentileza do gaturamo.

Não deve ser mera coincidência que as primeiras fábulas apareçam na literatura brasileira em pleno Romantismo. Os apelos nacionalistas e a busca de originalidade explicam de certo o interesse por um gênero popular como a fábula, gênero adequado para adaptações culturais. É o que se nota em Justiniano, nosso primeiro fabulista, que, mesmo citando seu débito para com a tradição (Esopo e La Fontaine), renova a fábula mediante a inserção de animais da fauna brasileira. Essa renovação das narrativas se intensifica com a criação de histórias originais, como as inúmeras imaginadas por Bomsucesso. Aliás, deve-se frisar a importância de Bomsucesso na história da fábula brasileira: sua vasta produção mostra o quanto esse fabulista é original também no tocante à variedade formal dos textos e na revisão crítica dos valores transmitidos pela fábula europeia.

As primeiras fábulas brasileiras se expressam em versos, conforme recomendação normativa escolar (certamente na esteira de La Fontaine), e também em prosa, como o faz Justiniano. Vale notar que Machado não apresenta seus poemas-fábulas como “fábulas”, mas faz questão de rotular de “apólogo” uma fábula em prosa. Pode-se ver em Justiniano e em Machado uma postura de resistência aos ditames normativos que impunham à fábula o verso.

O livre trânsito da fábula, de publicações destinadas ao público em geral para os livros de leituras escolares, também favoreceu a formação de leitores competentes no trato com esse gênero e decerto estimulou o aparecimento de novos fabulistas.

Apesar de familiarizados com La Fontaine, que, na esteira de Fedro, diversificava a estrutura textual de suas fábulas, organizando-as com promítios e com epimítios, os fabulistas brasileiros revelam inequívoca preferência pelo uso do epimítio, e, por meio desse expediente, impõem ao leitor a sua interpretação da alegoria da narrativa ficcional.

A partir desses primeiros fabulistas, o gênero enraizou-se em nossa literatura. Ele foi e ainda é praticado em prosa ou em verso por inúmeros autores, respondendo por verdadeiras obras-primas como as fábulas de Monteiro Lobato ou as de Millôr Fernandes.

DEZOTTI, M. C. C. The beginnings of fable in Brazilian literature. **ITINERÁRIOS**, Araraquara, n. 44, p. 211-228, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper is a panoramic view of the first decades of composition of fables in Brazilian literature, starting off with an allegorical poem by Francisco Vilela Barbosa published in 1848, and extending until 1907, when Coelho Neto edited his Fabulário. This chronological approach presents seven writers, whose texts, composed in verse or in prose, helped to shape the Brazilian fable.*

■ **KEYWORDS:** *Anastácio Luiz do Bomsucesso. Coelho Neto. Justiniano José da Rocha. Machado de Assis. Olavo Bilac.*

REFERÊNCIAS

AGUIAR, M. S. Resenha de ‘Cuentos de madurez’, de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**, Revista eletrônica de estudos machadianos, Rio de Janeiro, n. 10, p. 135-140, 2012. <http://machadodeassis.net/revista/numero10/rev_num10_artigo10.asp> Acesso em: 12 jan. 2014.

ALCOFORADO, M. L. G. La Fontaine. In: DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**. De Esopo a La Fontaine. Brasília: Editora da UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 129-186.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. de Manuel Alexandre Júnior et al. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, M. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976. _____ . Um apólogo. In: GONÇALVES, M.T.; AQUINO, Z.T.; SILVA, Z.B. (Org.). **Antologia de Antologias. 101 poetas brasileiros ‘revisitados’**. São Paulo: Musa, 1995. p. 221-222.

BÁBRIO. Fábulas. In: DEZOTTI, M. C. C. (Org.). **A tradição da fábula**. De Esopo a La Fontaine. Brasília: Editora da UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. p. 91-109.

BILAC, O. Poesias infantis. In: **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 291-344.

CARVALHO, V. de. A flor e a fonte. In: GONÇALVES, M.T.; AQUINO, Z.T.; SILVA, Z. B. (Org.). **Antologia de Antologias. 101 poetas brasileiros ‘revisitados’**. São Paulo: Musa, 1995. p. 361-362.

COELHO NETO. **Apólogos - Contos para crianças**. 4. ed. Porto: Chardron, 1924.

_____. **Fabulário**. 2. ed. Porto: Chardron, 1919.

CORAZZI, D.; MELO, J. (Ed.). **Fábulas de La Fontaine**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

ESOPO. **Fábulas completas**. Trad. de M. Celeste C. Dezotti. São Paulo: CosacNaify, 2013.

JORDÃO, J. R. da F. (Ed.) **Florilégio brasileiro da infância**. Rio de Janeiro: Livraria Clássica do editor Nicoláo-Alves, 1874.

LIMA, A. D. A forma da fábula. **Significação**, Araraquara, n.4, p. 60-69, 1984.

MARICÁ, M. J. P. F., Marquês de. **Máximas, pensamentos e reflexões do Marquês de Maricá**. Rio de Janeiro: MEC; Casa Rui Barbosa, 1958.

PARANAGUÁ, F. V. B., Marquês de. O rio e o regato. In: SILVA, J. M. P. (Org.). **Parnaso brasileiro**. t. 2. Rio de Janeiro: Laemert, 1848. p. 54-56.

PARANAPIACABA, J. C. M. S., Barão de. **Fabulas vertidas e anotadas pelo Barão de Paranaapiacaba**. 2 vol. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886-1887.

ROCHA, J. J. **Coleção de Fábulas, imitadas de Esopo e de La Fontaine**. Rio de Janeiro: Typ. Episcopal de Agostinho de Freitas Guimarães, 1852.

RUTHERFORD, W. G. **Mithiambics of Babrius**. London: Macmillan, 1883.



EÇA DE QUEIRÓS, A CHINA E O BRASIL¹

Helder GARMES*
José Carvalho VANZELLI**

- **RESUMO:** A partir de textos que Eça de Queirós escreveu para a *Gazeta de Notícias* do Brasil, analisaremos como o eurocentrismo é relativizado por Eça, desfazendo, por meio da ironia, a estereotipada oposição entre Ocidente e Oriente. Ao tratar de Portugal, Brasil, China e, sobretudo, das relações entre a mão-de-obra chinesa e as conquistas dos trabalhadores na Europa e nos Estados Unidos da América, veremos que sua análise vai muito além do contexto desses países, revelando um entendimento econômico e uma consciência política que contempla toda a ordem capitalista de seu tempo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Capitalismo. China. Chineses e japoneses. Eça de Queirós. Orientalismo.

Eça sempre foi um grande colaborador da imprensa periódica e sua colaboração com a *Gazeta de Notícias*² do Rio de Janeiro se deu entre 1880 e 1897. É nesse periódico que publica o texto “Chineses e japoneses”, em 6 de dezembro de 1894, tratando da ignorância do europeu sobre a guerra que transcorria entre aqueles dois povos e, por consequência, criticando severamente a autoimagem do europeu. O questionamento do eurocentrismo foi um tema que ganhou corpo na obra de Eça de Queirós de seus primeiros aos últimos textos. Se é verdade que em seus primeiros textos jornalísticos a noção de civilização guarda ainda vínculos com a ideia positivista de progresso,³ quando tomamos os textos publicados na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro isso já é bem diferente. Por exemplo, em “O Natal – a

* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – helder@usp.br.

** USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – jose.vanzelli@usp.br.

¹ Este texto teve uma primeira versão lida no XXI Congresso da ABRAPLIP em 2007, sob o título “Eça de Queirós, chineses, japoneses e brasileiros”. Depois sofreu algumas alterações e foi reapresentado no evento internacional II Crossings: Brasil, Portugal e Grande China, em 2015. A discussão e novas alterações geraram a presente versão, intitulada “Eça de Queirós, a China e o Brasil”.

² Sobre essa colaboração ver LYRA (1965), MINÉ (1986, 2000), QUEIRÓS (2002), SOUZA (2007).

³ Cf. GARMES (2005, p. 53-71).

literatura de Natal para crianças”, de 9 de fevereiro de 1881, ao refletir sobre a impossibilidade da sociedade humana acabar com a pobreza, diz:

Aqui estamos sobre este globo há doze mil anos a girar fastidiosamente em torno do Sol e sem adiantar um metro na famosa **estrada do progresso e da perfectibilidade**: porque só algum ingênuo de província é que ainda considera **progresso** a invenção ociosa desses bonecos pueris que se chamam máquinas, engenhos, locomotivas, etc., ou essas prosas laboriosas e difusas que se denominam **sistemas sociais**.

Nos dois ou três primeiros mil anos de existência trepamos a uma certa altura de civilização, mas depois temos vindo rolando para baixo numa cambalhota secular.

O tipo secular e doméstico de uma aldeia árida do Himalaia, tal como uma vetusta tradição o tem trazido até nós, é infinitamente mais perfeito que o nosso organismo doméstico e social. Já não falo de gregos e romanos: ninguém hoje tem bastante gênio para compor um coro de Êsquilo, ou uma página de Virgílio; como escultura e arquitetura, somos grotescos; nenhum milionário é capaz de jantar como Lúculo; agitavam-se em Atenas ou Roma mais ideias superiores num só dia do que nós inventamos num século; os nossos exércitos fazem rir, comparados às legiões dos Germânicos; não há nada equiparável à administração romana; o bulevar é uma viela suja ao lado da Via Ápia; nem uma Aspásia temos; nunca ninguém tornou a falar como Demóstenes – o servo, o escravo, essa miséria da Antiguidade, não era mais desgraçado que o proletário moderno. (QUEIRÓS, 2002, p. 120).

A teoria da evolução das espécies aplicada ao âmbito social está aqui claramente representada pela terminologia “perfectibilidade” e “progresso”. Todavia, o tratamento debochado que dá à teoria darwinista (“trepamos numa certa altura”, “rolando para baixo numa cambalhota”) e o desprestígio que a tecnologia tem aos seus olhos desqualificam qualquer escala de evolução. A tecnologia se mostra ineficiente para resolver aquilo para o qual foi criada: auxiliar o ser humano a suprir suas necessidades materiais, pois o funcionamento uma aldeia árida do Himalaia seria infinitamente mais perfeito que o nosso organismo doméstico e social. Além disso, ao tomar como referência a elite do mundo greco-romano, julga como rebaixada a elite da Europa que lhe é contemporânea. A noção de progresso material fica, portanto, comprometida eticamente com o bem comum e, portanto, a Europa “evoluiria” no sentido material e “regrediria” no sentido intelectual. A noção eurocêntrica de civilização resulta, assim, desfocada, já que, de fato, não se teria “evoluído” do período greco-romano àqueles dias.

No ano seguinte, mais especificamente em 29 de setembro de 1882, quando dá à estampa a terceira parte de “Os ingleses no Egito”, assim Eça descreve a atitude do europeu que habitava naquele país:

É que o europeu de Alexandria considerava o felá egípcio como um ser de raça ínfima, incivilizável, mero animal de trabalho, pouco diferente do gado; e, se tivesse o estilo de La Bruyère, descrevê-lo-ia como La Bruyère descrevia os aldeãos do tempo de Luís XIV, “vultos escuros, curvados sobre a terra e tendo a vaga aparência de seres humanos...”[...]

E note-se que o europeu não tinha muito mais respeito pelo egípcio das classes superiores ou cultas. [...]

A complicada abundância da nossa civilização material, as nossas máquinas, os nossos telefones, a nossa luz elétrica, tem-nos tornado intoleravelmente pedantes: estamos prontos a declarar desprezível uma raça, desde que ela não sabe fabricar pianos de Erard; e se há algures um povo que não possua como nós o talento de compor óperas cômicas consideramo-lo *ipso facto* votado para sempre à escravidão...

Por outro lado, os Egípcios olhavam para o europeu como para a última e mais terrível praga do Egito, uma outra invasão de gafanhotos, descendo – não do céu, onde ruge a cólera de Jeová, mas dos paquetes do Mediterrâneo, com a sua chapeleira na mão – a alastrar, devorar as riquezas do vale do Nilo. E este prejuízo não é especial às classes incultas: o paxá mais bem informado, educado em França, lendo como nós a *Revista dos Dois Mundos*, nunca reconhecerá o que o Egito deve à energia, à ciência, ao capital europeu: para ele, como para o último burriqueiro das praças do Cairo, o europeu é mais que o intruso – é o **intrujão**.

O Árabe de modo nenhum se julga inferior a nós; as nossas indústrias, as nossas invenções não o deslumbram; e estou mesmo que, do calmo repouso dos seus haréns, o grande ruído que nós fazemos sobre a Terra lhe parece uma vã agitação. Ele sente por nós o pasmo misturado de desdém que pode sentir um filósofo vendo trabalhar um pelotiqueiro [um malabarista]. O pensador diz consigo que não é capaz de equilibrar uma espingarda sobre o nariz, e lamenta-o; mas consola-se refletindo que o saltimbanco não é susceptível de ligar duas ideias. Assim, o Muçulmano admira um momento o nosso gás, os nossos aparelhos, os nossos realejos, todo o nosso gênio mecânico; depois cofia a barba, sorri e pensa consigo: “Tudo aquilo prova paciência e engenho, mas eu tenho dentro em mim alguma coisa de melhor, e superior mesmo ao vapor e à eletricidade – é a perfeição moral que me dá a lei de Maomé”. (QUEIRÓS, 2002, p. 190-192).

Novamente os recursos tecnológicos europeus são desqualificados, tomados como elementos que cegam o homem da Europa para o entendimento de outras civilizações e culturas. A tão apreciada relação entre “civilização” e “sofisticação” é também questionada, ao afirmar de forma irônica a ausência de ópera cômica numa sociedade como justificativa para escravizar os seus membros. O preconceito em relação à cor da pele é colocado em questão, já que o fato de o felá egípcio ser escuro não autoriza que daí se deduza sua inferioridade. Enfim, o eurocentrismo presente na noção de civilização sofre dois fortes ataques: nem sofisticação, nem pele branca são elementos imprescindíveis para que um povo seja civilizado.

Certamente o mais interessante nesse trecho é o jogo de espelhos que se estabelece entre os dois grupos em questão, já que, depois de comentar, e condenar, o modo como o europeu vê o egípcio, passa a descrever como o egípcio e, mais genericamente, o árabe vê o europeu. Não se considerando inferior a este, o árabe o vê como intruso, como praga, como um homem pragmático e ignorante das coisas verdadeiramente importantes da existência. Há aí um verdadeiro exercício antropológico do olhar: Eça coloca-se no lugar do outro para tentar ver-se a partir dali com a maior alteridade possível.

Portanto, pelos dois trechos acima citados, podemos constatar que o escritor português atribuía o mesmo estatuto de humanidade e civilidade quer ao “rústico” homem do Himalaia, quer ao muçulmano (milênar inimigo do cristianismo europeu), quer ao próprio europeu, sendo este último rebaixado em relação àqueles por sua arrogante cegueira em relação à concepção que teria de progresso social.

Já na década de 1890, Eça continua a desenvolver seu questionamento à autoimagem de superioridade que os europeus possuíam. Em dois textos, ao refletir especificamente acerca da relação da Europa com a China, essa autoimagem recebe, mais uma vez, duros golpes da pena queirosiana. São os artigos: “A propósito da Doutrina Monroe e do Nativismo”, publicado em 30 de março e 5 de abril de 1896; e o já citado “Chineses e japoneses” de dezembro de 1894. No artigo sobre a Doutrina Monroe interessa ressaltar que, para desqualificar o *slogan* “a América para os americanos”, empregado pelo governo dos Estados Unidos no final do século XIX como, segundo Eça, uma tentativa de fazer da América Latina sua reserva de mercado, excluindo assim a concorrência europeia, a cultura chinesa já aparece como paradigma de cultura original. Ao considerar que fora a China que inventara o nativismo, isolando-se do mundo a partir do império de Huang-Ti, desqualifica enquanto moderno e original o nativismo americano da doutrina Monroe. Observa que a população dos Estados Unidos não passa de um conjunto de imigrantes europeus e, portanto, sem qualquer cultura original. Com isso ataca novamente a originalidade cultural da sociedade americana e, como contra exemplo, qualifica a cultura da sociedade chinesa, vista como verdadeiramente original, na qual o nativismo teria fundamento na realidade.

Não há ideia ou costume, nem mesmo uma pequena regra de etiqueta, nem mesmo uma ligeira forma de vaso, que fosse importada do mundo exterior, que para eles é bárbaro, e que fica além da grande Muralha e do Mar Amarelo. E tão intensamente homogênea é esta civilização, que qualquer ideia ou costume que chegue de fora e consiga cair nesse compacto fundo de costumes e ideias, não se funde, não penetra na circulação da vida ambiente: fica enquistado, no lugar em que pousou, como um caroço estéril, e em breve se mirra e se desfaz. (QUEIRÓS, 2002, p. 596).

Eça sobrepõe a China da dinastia Tsian, que no século III a.C. unificou politicamente a diversidade cultural de vários reinos, dando início à constituição de uma China culturalmente heterogênea, com a que lhe era contemporânea, essa sim já homogeneizada. Com isso explora uma imagem um tanto estereotipada da China no século XIX – a de povo milenar fechado à interação com outros povos –, que, apesar do lugar comum, é bastante positiva. No entanto, esse uso de uma imagem estereotipada da China tem uma função que transcende a positividade que o autor lhe quer imprimir. Ao colocar a China nesse lugar paradigmático de civilização autônomo, que julga todas as outras como bárbaras, faz com que o leitor europeu, que provavelmente não compartilhava da opinião dos chineses sobre a cultura europeia, se visse na condição de relativizar seu próprio preconceito contra as outras culturas. Portanto, ao criticar o nativismo americano da doutrina Monroe e eleger como exemplar o nativismo chinês, no fundo desqualifica qualquer forma de nativismo, quer americano, quer chinês, quer europeu, ainda que o americano lhe parecesse naquele contexto o mais descabido de todos.

Já quanto ao artigo “Chineses e japoneses”, o episódio histórico diz respeito ao processo de uma suposta independência política da Coreia. Desde a dinastia Ming (1388-1644) a Coreia era um reino tributário da China (HSU, 2008, p. 101). Entretanto, desde a década de 1860, a dinastia chinesa mostrava-se militarmente incapaz de fazer frente à Europa e também aos seus vizinhos japoneses (HSU, 2008, p. 102). Estes, com o fim do isolamento comercial que se iniciou no século XVII, isto é, com a forçada abertura dos portos imposta pelos Estados Unidos em 1854, e o consequente fim do xogunato dos Tokugawa de mais de dois séculos e meio, promoveram sob o comando do imperador Meiji um rápido desenvolvimento militar.⁴ O fato é que vendo boa parte da África, do Oriente Médio e do Extremo-Oriente se tornando colônias europeias, o Japão viu na rápida militarização e maior “ocidentalização” de seu modo de governar a chave para a sobrevivência no cenário internacional da segunda metade do século XIX. Deste modo, desde a década de 1860, o Japão almejou uma maior influência e domínio em territórios da Ásia que extrapolavam seu arquipélago original, a fim de, além dos óbvios motivos

⁴ Cf. BEASLEY, 2008, p. 259-307 e JANSEN, 2008, p. 308-360.

econômicos, ser reconhecido pelo Ocidente como uma força no cenário global, isto é, como uma nação imperialista (IRIYE, 2008, p. 762). O plano japonês funcionou rapidamente, pois “[...] entre 1880 e 1895 o Japão estabeleceu enclaves coloniais e esferas de dominância na Coreia, Taiwan e partes da China.” (IRIYE, 2008, p. 747).

É neste contexto que o episódio militar entre China e Japão deve ser entendido. O aumento da influência japonesa na Coreia era sem dúvida o primeiro passo, da perspectiva do projeto expansionista e colonialista japonês sobre a Ásia, para tomar o lugar da China naquela face do planeta. A conquista da Coreia foi uma etapa muito importante, visto sua posição geográfica estratégica e suas minas de carvão e ferro. O conflito armado se desenhou desde meados da década de 1880, quando se intensificou a presença nipônica no reino coreano, mas se iniciou de fato em agosto de 1894, com a supressão, pelo governo (simpático à causa chinesa),⁵ de um movimento “anti-ocidental”, apoiado pelos japoneses, além do episódio do afundamento de um navio com soldados chineses. A superioridade militar japonesa garantiu uma vitória rápida e em abril de 1895 foi assinado o tratado de Shimonoseki, que, além do estabelecimento da paz, garantia: 1) a independência coreana, tutelada pelo Japão; 2) uma indenização ao governo japonês; 3) um maior acesso dos japoneses aos portos estratégicos chineses; 4) o direito ao Japão de abrir fábricas, indústrias e manufaturas em território chinês⁶ (HSU, 2008, p. 108).

O artigo de Eça é de dezembro de 1894, momento do apogeu do conflito. Após comentar o modo estereotipado e pitoresco como o europeu mediano olhava para aquele episódio, isto é, a luta entre o Império Florido do Meio (China) e o Império do Sol Nascente (Japão) pelo Reino da Serenidade Matutina (Coreia), observa:

O Europeu tem decerto viajado desde que se criou a Agência Cook, folheia narrações de viagens (quando abundam em anedotas e diálogos), e já não exclama, à maneira das damas eruditas e dos espíritos picantes do século XVIII: “Como é possível ser persa”. **Hoje começamos realmente a compreender (com certas reservas) que se possa ser chinês.** Mas esses povos da extrema Ásia, por ora só os conhecemos pelos lados exteriores e excessivos do seu exotismo. Com certos traços estranhos de figura e traje, observados em gravuras, com detalhes de costumes e cerimônias aprendidos nos jornais (artigo *Variedades*) e, sobretudo, com o que vemos da sua arte, toda caricatural ou quimérica – é que nós formamos a nossa impressão concisa e definitiva da sociedade chinesa e japonesa. Para o

⁵ Este episódio ficou conhecido como a Insurreição Tonghak. Para mais detalhes, cf. HSU, 2008, p. 105.

⁶ Neste momento histórico, nem a Coreia nem a China foram de fato invadidas pelo Japão. A invasão e anexação da península coreana só ocorreu após a guerra realizada pelo Japão contra a Rússia nas primeiras décadas do século XX. Cf. DUUS, Peter (ed.) **Cambridge History of Japan**, v. 6. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 217-309.

Europeu, **o Chinês é ainda um ratão amarelo, de olhos oblíquos, de comprido rabicho, com unhas de três polegadas, muito antiquado, muito pueril, cheio de manias caturras, exalando um aroma de sândalo e de ópio, que come vertiginosamente montanhas de arroz com dois pauzinhos e passa a vida por entre lanternas de papel, fazendo vênias. E o Japonês é ainda para nós um magricela de crânio rapado, com dois enormes sabres enfiados na cintura, jovial e airado, correndo, abanando o leque, dissipando as horas fúteis pelos jardins de chá, recolhendo à casa feita de biombos e crisântemos para se cruzar numa esteira e rasgar o ventre!** A ambos concedemos uma habilidade hereditária em fabricar porcelana e bordar a seda. Como por vezes as suas populações trucidam os nossos missionários, **a estes traços de caráter (tão exatamente deduzidos) juntamos o da ferocidade.** Porque os Chineses não querem ter caminhos de ferro, nem fios de telégrafo, nem candeeiros de gás, que constituem para nós as expressões sumas da civilização, concluímos rasgadamente que são bárbaros. E enquanto aos Japoneses, que já copiaram as locomotivas e os telefones, só nos parece que essa civilização importada, macaqueada e mal usada, os torna irreparavelmente grotescos. **Que por trás do rabicho e dos guarda-sóis de papel, e das caturrices, e de todo o exotismo, existam sólidas instituições sociais e domésticas, uma velha e copiosa literatura, uma intensa vida moral, fecundos métodos de trabalho, energias ignoradas, o europeu mediano não o suspeita.**

Mesmo que conhecesse todas essas forças e virtudes, não se impressionaria, nem votaria mais respeito a essas pobres raças, que só o divertem. Quando uma civilização se abandona toda ao materialismo, e dele tira, como a nossa, todos os seus gozos e todas as suas glórias, tende sempre a julgar as civilizações alheias segundo a abundância ou a escassez do progresso material, industrial e suntuário. **Pequim não tem luz elétrica nas lojas; logo, Pequim deve ser uma cidade inculta. [...]**

Mas que os Chineses tenham só defeitos ou só qualidades, o certo é que arranjam a seu modo uma civilização que possui sem dúvida uma força prodigiosa, pois que tem sobrevivido a todas as formas de civilizações criadas pelo gênio da raça ariana: e que **possui decerto também uma grande doçura, porque o tema invariável e secular da literatura chinesa, desde as máximas dos filósofos até às canções dos lírios, é celebrar a inefável e incomparável felicidade de ser chinês, de viver na China!** (QUEIRÓS, 2002, p. 528-533, grifos nossos).

Após reproduzir de forma debochada o estereótipo que os europeus têm dos chineses e dos japoneses, fazendo com que possamos reconhecer ali os preconceitos que ainda hoje persistem em relação aos povos e culturas daquelas localidades (o

chinês e o japonês como seres exóticos e pacíficos, que podem “inexplicavelmente” se tornarem ferozes), critica mais uma vez a prepotência da civilização europeia em sua fixação pela dimensão materialista, isto é, por fundamentar sua noção de civilização na tecnologia, desconsiderando que outros povos possam ter outros critérios para estabelecê-la. Há, pois, aí uma efetiva relativização cultural. Ao notar que na China possam existir sólidas instituições sociais e domésticas, uma ampla e antiga literatura, uma intensa vida moral, métodos de trabalhos fecundos e mesmo “energias ignoradas”, abre assim a imaginação do leitor para o imponderável potencial dos chineses. Além disso, reconhece que tudo aquilo que os europeus valorizam na dimensão não material do homem civilizado estão presentes ali – arte, beleza, valores morais, ordem social etc. –, o que faz dos chineses e japoneses homens tão ou mais civilizados que os europeus.

Em seguida, comenta como os europeus, considerando bárbaros todos os envolvidos nessa guerra, riem da possível ameaça que estes poderão representar à Europa no futuro, lembrando que os romanos também achavam graça quando se falava da ameaça de francos e godos. Especula sobre as razões para ambos os lados, chineses e japoneses, desejarem dominar a Coréia, e então comenta:

O que ardentemente nos deve ocupar, a nós Europeus, e mesmo a vós Americanos, são as consequências da guerra – sobretudo as consequências de uma derrota da China, de uma boa derrota, bem estridente e humilhante, que penetre até ao mandarinato, até ao inacessível orgulho da dinastia manchu. Se fosse o Japão o esmagado, não viriam daí inquietações para o nosso mundo ocidental. Era apenas um povo ligeiro e atrevido que levava uma sova. A China vitoriosa seria a China readormecida. A China vencida – é a Europa ameaçada. (QUEIRÓS, 2002, p. 531).

Mais adiante irá explicar essa ameaça. Continua o longo artigo comentando o julgamento que os viajantes e comerciantes europeus que estiveram em território chinês têm do povo que ali habita. Estes consideravam os chineses falsos, mentirosos, covardes, sujos, sem se dar conta que tratavam sempre com barqueiros, comerciantes, vendedores ambulantes, enfim, com as classes de menor educação formal daquela população.

Ora, avaliar por esta baixa matula toda a sociedade chinesa é como julgar a França pelos maltrapilhos que fervilham nos cais de Marselha, ou criticar o Brasil, e a sua educação, e a sua cultura, e a sua força social, pela gente baixa que carrega e descarrega fardos dos trapiches para os armazéns. Viajantes que se tenham alongado para o Centro da China, e observado alguns modos e costumes das classes cultas, e espreitado aqui e além, através das fendas de portas, um pouco da vida íntima, da família, das ideias, das crenças, podem ser

contados pelas pontas dos dedos. Os próprios residentes estrangeiros de Pequim, formando o pessoal das legações, não penetram na sociedade chinesa, vivem enclausurados dentro dos muros das residências, como os antigos judeus nos guetos, e só se familiarizam com os aspectos externos, ruas, lojas, frontarias de templos e perpassar das multidões. (QUEIRÓS, 2002, p. 531).

Observa que os poucos europeus que de fato conseguiram adentrar a sociedade chinesa e frequentar seus meios mais cultos ficaram maravilhados com o seu grau de sofisticação. Afirmando que, com isso, não pretende idealizar a civilização chinesa, mas sim demonstrar sua força prodigiosa. Lembra como a Europa obrigou os chineses a abrir seus portos para o comércio europeu e, em especial, para o ópio, e que os chineses, desde os primeiros contatos com os europeus, consideraram estes como verdadeiros selvagens:

[...] numa página dos *Anais Populares do Império* em que se conta a primeira aparição dos holandeses em Macau, e nas vizinhanças de Cantão. «Estes homens (diz essa amarga narração) pertencem a uma raça selvática que habita regiões escuras e úmidas, e que nunca teve a vantagem de se relacionar e aprender com a China. São criaturas avermelhadas, de olhos azulados e estúpidos, e imensos pés de mais de um côvado. Parecem lamentavelmente ignorantes. E como aspecto exterior nada se pode imaginar de mais exótico e repelente!» Aí está a impressão que os bons flamengos (que nos parecem tão sólidos, são e limpos tipos de homens) fizeram aos Chineses. (QUEIRÓS, 2002, p. 534).

Lembrando que portugueses, franceses e ingleses tiveram o mesmo parecer por parte dos chineses, que designavam a todos como *fankuei* (diabo estrangeiro); Eça inverte a equação europeu/civilizado *versus* chinês/bárbaro, demonstrando a relatividade da noção de homem civilizado. Aproveita para fazer uma forte crítica ao cristianismo e à luta de poder doutrinária entre católicos e protestantes e, no seio destes, entre jesuítas e dominicanos, entre calvinistas e anglicanos, concluindo que “[...] o letrado chinês não encontra no cristianismo senão contradição, inverosimilhança e névoa; e no pouco que ele tem de bom, os seus preceitos morais, só vê, com desdém, pálidas e imperfeitas imitações do confucionismo e do budismo.” (QUEIRÓS, 2002, p. 535).

Por conta disso, nota que o chinês se considera superior ao europeu espiritual, cultural e intelectualmente, ainda que reconheça a superioridade industrial deste. Cientes dos conhecimentos tecnológicos do Ocidente, os chineses finalmente resolvem mandar suas primeiras missões para a Europa, na busca do saber industrial. Todavia, essa busca, até o século XIX, teria sido um tanto esporádica e fragmentária, por conta do forte conservadorismo chinês. A histórica disputa com o Japão pelo controle do comércio no Oriente, entretanto, nomeadamente a guerra da

Coréia de que trata o artigo, teria instigado os mandarins a investir de forma mais sistemática no domínio do conhecimento industrial. Nota que o Japão, ao realizar com o imperador Meiji sua reforma política nos moldes do Ocidente, realizou também uma reforma militar:

[...] com os nossos horrendos chapéus de bico e as nossas pantalonas agaloadas, adotou também os nossos couraçados, as espingardas *Lebel*, as metralhadoras, toda a nossa organização e ciência militar. E, como não lhe falta a inteligência destra para aplicar os nossos princípios e usar o nosso material, e como os seus oficiais são educados nas escolas, nos arsenais, nos campos de manobras da Europa, em breve o Japão pitoresco se tornou o Japão formidável, e, apesar de as fardas mal feitas lhe darem um ar xexé de Entrudo, ficou sendo a grande potência do Extremo Oriente. (QUEIRÓS, 2002, p. 538).

Portanto, o interesse dos chineses pelo conhecimento industrial europeu era, sobretudo, interesse pela tecnologia bélica, porque ficou claro que “a espingarda *Lebel* mata melhor que a elegante e venerável flecha dos avós” (QUEIRÓS, 2002, p. 538).

Na altura em que foi escrito o artigo de Eça, os japoneses tinham o controle do território da Coréia e estavam em solo chinês, sem, contudo, terem definido seu jogo de forças com Pequim. Eça parte daí para concluir que, qualquer que seja o resultado daquela guerra, os chineses já haviam chegado à conclusão de que o que lhes faltava era a tecnologia bélica europeia. Saídos dessa guerra, certamente se voltariam para o domínio de tal tecnologia, o que poderia ser visto por muitos como uma ameaça terrível, já que quatrocentos milhões de chineses bem armados ao modo europeu seriam um páreo duro para o Ocidente. Todavia, confiando na força armamentista do Ocidente, e na cultura agrária e pacífica da população chinesa, Eça não acreditava num enfrentamento dessa natureza. Seu temor advinha de outra parte: da possibilidade dos chineses passarem a se dirigir ao ocidente como trabalhadores, com intuito de fazer fortuna e voltar para seu país de origem, uma vez que teriam grande desprezo pela cultura ocidental, como ficara demonstrado anteriormente. Lembra, então, as colônias chinesas da Califórnia e o quanto elas afetavam o mercado americano de mão-de-obra. Os chineses trabalhavam muito mais por muito menos, desestabilizando as conquistas da classe trabalhadora nessas localidades.

Um imigrante com estas capacidades é terrível, sobretudo em países industriais, porque altera profundamente a balança dos salários. O capital produtor tem o sonho ansioso (e legítimo) de diminuir, pela baixa dos salários, as despesas de produção.

Quando lhe aparece, portanto, um operário hábil, incansável, pontual, dócil, que não faz *grèves*, nem política, é apenas um complemento inteligente das máquinas, e oferece o seu trabalho por metade ou um terço do salário normal, imediatamente o aceita, com alacridade, sem curar de que ele tenha raça amarela, branca ou verde. Foi o que aconteceu na Califórnia. (QUEIRÓS, 2002, p. 543).

O resultado disso foi um conjunto de leis que começaram a complicar a presença dos chineses na Califórnia até redundar na proibição de sua entrada naquele Estado americano. Conclui que isso só ocorreu porque a China não tinha força bélica para obrigar os Estados Unidos a receber os seus naturais e empregá-los, pois quando isso vier a acontecer:

E então não se poderá contra ele decretar a perseguição, muito menos a expulsão – porque detrás do imigrante chinês avançará o couraçado chinês: **comer um chinês**, segundo a expressão americana, será então uma aventura tão indigesta e tão cheia de perigo como é hoje na China **comer um inglês**.

A desorganização econômica que se deu na Califórnia virá repetir-se na Europa com descomunal magnitude. Nas fábricas, nas minas, no serviço dos caminhos de ferro, não se verão senão homens de rabicho, silenciosos e destros, fazendo por metade do salário o dobro do serviço – e o operário europeu, eliminado, ou tem de morrer de fome, ou fazer revoluções, ou de forçar os estados a guerras com quatrocentos milhões de chineses.

É esta a invasão a recear – não a invasão tumultuária à moda vandálica. E será tanto mais temerosa que terá por si a força do direito, sem que seja fácil exercer contra ela o direito da força. Ela terá além disso como cúmplice e instigador o interesse do capitalismo: porque, à maneira que as nossas classes operárias, mais educadas, se tornarem mais indisciplinadas (ou antes, mais legitimamente exigentes) e o capital europeu travar uma luta mais áspera com o trabalho europeu, a sua tendência irresistível será utilizar a enorme massa dócil e facilmente contente que cada ano lhe remeterá a inesgotável China. Em cada centro industrial da Europa haverá assim um permanente e atroz conflito de raças – como já hoje se dão, e por motivos idênticos, conflitos de nacionalidades, em que o Francês espanca o Italiano, porque o homem trigueiro de além dos Alpes come menos carne e pede menos salário. (QUEIRÓS, 2002, p. 544).

É interessante observar como Eça desconstrói a imagem estereotipada do chinês sujo, mentiroso, desonesto, dissimulado, não para colocar em seu lugar o estereótipo inverso, o do chinês culto, milenar, sofisticado, imperialista, mas para delinear um novo e palpável chinês, o operário de baixo custo na Europa e nos Estados Unidos. Foge dos estereótipos forjados a partir de julgamentos morais para

trabalhar o lugar econômico e político da grande maioria dos chineses presentes na América e na Europa, contextualizando-os no mercado mundial. Vê perfeitamente que é esse chinês a maior ameaça para os países ditos do Ocidente, além de vislumbrar o acirramento do “conflito de raças”, hoje designados por “conflitos culturais”.

Concluí o texto em tom irônico, especulando sobre a possibilidade dos brasileiros importarem a mão-de-obra chinesa:

Mas basta de Chineses! Vós, amigos, aí no Brasil, parece que os desejais, para vos plantar e vos colher o café. Sereis inundados, submergidos. Virão cem, virão logo cem mil. Daqui a dez anos em São Paulo e no Rio tereis vastos bairros chineses, com tabuletas sarapintadas de vermelho e negro, fios de lanternas de papel, covis empestados de ópio, toda a sorte de associações secretas, uma força imensa crescendo na sombra, e cabaias e rabichos, sem cessar fervilhando. Mas tereis cozinheiros chineses, engomadores chineses - e sabeis enfim o que é uma sopa superlativamente sublime e um peitilho lustroso e digno dos deuses. Todas as outras colônias, portuguesa, italiana, alemã, serão insensível e subtilmente empurradas para as suas pátrias de origem - e o Brasil todo, em vinte anos, será uma China.

Os nativistas estourarão de dor e nojo. E como, por caridade intelectual, é necessário que a todo o espírito se dê alimento - metade da Gazeta de Notícias será impressa em chinês. Bom é, pois, que comeceis a reler o vosso Confúcio, camaradas - e que vos iniciéis nos divinos livros fundamentais, o Chu-King, que é o Livro das Memórias, o Chi-King, que é o Livro das Imaginações, o Ji-King, que é o Livro das Mudanças, e o Li-King, que é o Livro dos Ritos.

De resto, todo esse chinesismo não será para o Brasil senão um ligeiro acréscimo de confusão. E depois, quem sabe? Talvez a influência ambiente do confucionismo infiltre enfim e derrame no país os princípios salutarés da doutrina perfeita - o amor da disciplina, do respeito, da tolerância, da ordem e da paz laboriosa. (QUEIRÓS, 2002, p. 545-546).

Mônica Simas, ao tratar do referido artigo, observa que, no final do século, em razão da necessidade brasileira de repor a mão-de-obra escrava, existia no Rio de Janeiro quem defendesse a imigração chinesa. Nota que o cônsul do Brasil em Nova Iorque, Salvador de Mendonça, publica em 1879 o livro *Trabalhadores asiáticos*, sobre a história da imigração chinesa na Califórnia: “[...] ‘fazendo justiça’ ao trabalho que aqueles colonos vinham desenvolvendo ali, contra a opinião de que ‘numa obstinação infelizmente bastante comum, não querendo abrir os olhos para a evidência’, criticavam os chineses.” (SIMAS, 2007, p. 100). Sugere, portanto, que Eça não compartilhava com tal opinião, já que em seu texto não recomenda a imigração chinesa para o Brasil.

É fato que houve, no Brasil, um forte debate acerca da imigração chinesa. Julita Scarano conta-nos que:

A dificuldade de arranjar trabalhadores fez com que houvesse contínuas discussões, tanto na imprensa como no Congresso. Os paulistas, entretanto, sempre se referem aos futuros trabalhadores na cafeicultura como imigrantes europeus. Alguns dos organizadores da Sociedade Promotora da Imigração, como Martinico Prado, por exemplo, é um dos preconizadores da vinda de europeus e inclusive vai à Europa para isso.

Entretanto, uns poucos julgavam grande vantagem na migração chinesa, mas outros a temiam, falando inclusive dos perigos da mongolização e se afirmava que uma vez que o ápice da civilização era a Europa, melhor seria batalhar para a vinda de europeus. Por outro lado, os positivistas se posicionavam contra a migração chinesa, pois percebiam que o que se buscava era uma nova forma de escravização. Eles julgavam, como foi o caso de Miguel Lemos [autor de *O positivismo e a escravidão moderna*, de 1884], que seria uma barbárie escravizar um povo tão civilizado. (2010, p. 10).

Também nos lembra que o parlamentar Martinico Prado era irmão Eduardo Prado, grande amigo de Eça de Queirós. Portanto, nesse debate, de fato Eça de Queirós tinha um lado: o da migração europeia para o Brasil. Mas certamente suas razões não se resumiam a sua amizade com Paulo Prado.

Em seu estudo *Os “chins” nas sociedades tropicais de plantação*, que analisa as propostas de importação de trabalhadores chineses sob contrato e suas experiências de trabalho e vida no Brasil ente 1814 e 1878, Victor Hugo Luna Peres trás para o debate a obra de Eça de Queirós e põe em destaque uma carta da correspondência consular do escritor, de 29 de dezembro de 1872, dirigida ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros de Portugal, da qual reproduzimos abaixo um extrato:

Existem Ilmo. Sr., nesta ilha mais de cem mil asiáticos que o *Regulamento de Emigração* pelo porto de Macau põe hoje explicitamente sob a proteção do Consulado Português. Se V. Exa. Atender a que este elevado número de colonos é uma das forças mais vitais da agricultura da Ilha, e que este número crescerá pelas condições deste país que entrega todo o seu trabalho a braços importados, e que a raça chinesa subtil e hábil poderá, tendo a sua atividade livre, tomar em grande parte o domínio das indústrias da Ilha – V. Exa. Compreenderá a importância deste consulado que pode abrir a cem mil almas o registro de nacionalidade portuguesa: é portanto urgente que o Governo de S. M. Atenda às condições em que vivie aqui esta população colona. A legislação cubana dividiu artificialmente a emigração asiática em duas espécies de colonos: os

chegados a Cuba antes do 15 de fevereiro de 1861, e os que vieram depois desta data arbitrária. Os primeiros tendo findado já o prazo de 8 anos – por que vêm contratados todos os colonos que saem de Macau – são livres no seu trabalho e podem requisitar deste consulado a cédula de estrangeiro; os outros – os que chegaram depois de 61 e estão chegando – são obrigados, findos os meus 8 anos de contrato, a sair da Ilha dentro de dois meses, com a recontratar-se novamente. Tal é, em resumo a legislação: mas com mágoa direi a V. Exa. Que a prática é extremamente diferente – e autoriza a opinião Europeia de que a emigração chinesa é a dissimulação traidora da escravatura. A lei permite aos Asiáticos que chegaram antes de 61 que solicitem a sua cédula de estrangeiro – mas por todos os modos se impede que ele a obtenha: e o meio é explícito: formou-se na Havana, sem estatutos e sem autorização do Governo de Madri, uma comissão arbitrária que se intitula Comissão Central de Colonização; está comissão pretende ter o pleno domínio da emigração; formada de proprietários ricos impôs-se, naturalmente, às autoridades superiores da Ilha, e conseguiu que se determinasse – que nenhum asiático tire do Consulado a sua cédula de estrangeiros sem que a Comissão Central informe sobre ele e o autorize a requerê-la; ora, sucede que a Comissão Central, para cada asiático, prolonga indefinidamente esta informação – e durante este tempo o colono está numa situação anormal e inclassificável; – não é colono porque terminou o contrato – e não é Livre porque não tem a sua cédula; esta situação faz a conveniência de todos – da polícia que à mais efêmera infração (encontrar, por ex. o china, fumando ópio) o sobrecarrega de multas enormes; do Governo, que o aproveita, sem salário, para as obras públicas, e dos fazendeiros que terminam por o recontratar. De sorte que o benefício que a lei lhe concede é inútil na prática. – Em quanto aos que vieram depois de 1861 – uma legislação opressiva obriga-os a saírem findo o seu contrato, da Ilha, em dois meses ou tornarem a contratar-se; e como naturalmente o colono não tem meios de regressar à China – a polícia recolhe-os nos depósitos, – é obrigado a servir mais 8 anos.

Nada justifica Exmo Sr. estas legislações desumanas [...] (QUEIRÓS, 2000, p. 735-736).

Ainda muito jovem, o que moveu Eça a defender os chineses de Cuba não foi nenhum interesse escuso, mas tão somente sua defesa de boas condições de trabalho para o operariado, por conta de sua formação socialista. Anos mais tarde, a experiência da Califórnia, avaliada como bem-sucedida por Salvador de Mendonça, não leva em conta a exploração desumana que os norte-americanos fizeram do trabalho chinês, nem a ameaça que isso poderia representar para movimento operário internacional organizado. Também na Califórnia houve grande exploração do trabalho chinês e a mais forte discriminação ocorreu após passarem a competir com proprietários norte-americanos de minas de ouro, pois ali a economia de

mercado era um fato. Eça leva em conta essa exploração, mas a contextualiza no âmbito da internacionalização do movimento operário, chamando a atenção para o retorno à precarização absoluta do trabalho operário, que já começara a ter ganhos significativos em outros setores.

De todo modo, se levarmos em conta o caso do pequeno contingente de chineses que chegou ao Brasil, Peres conclui que:

Com efeito, a introdução de trabalhadores chineses sob contrato nos setores produtivos nacionais, apesar de pretensamente ser proposta como uma medida transitória para a criação *de* um mercado de trabalho livre, na prática ela representou, para a classe de proprietários, a possibilidade de continuidade de um sistema de trabalho compulsório. Como já demonstrado através de suas próprias falas, estes trabalhadores entravam no horizonte mental dos propositores, apenas enquanto uma opção ou recurso viável no momento específico em que se impunha o fim da escravidão africana e no qual, simultaneamente, a condição destes indivíduos era sistematicamente rebaixada, de forma discursiva e prática, para justificar assim seu emprego e uso nas dinâmicas de produção das plantações. (PERES, 2013, p. 162).

Isso quer dizer que, no Brasil, os chineses provavelmente não obteriam o mesmo protagonismo que tiveram na Califórnia, já que nossa economia não era em nada parecida com a norte-americana, acabando num regime de trabalho de escravidão dissimulada, bem mais próximo daquele que encontraram em Cuba.

A preocupação de Eça com o poder da China não advém de qualquer tipo de xenofobia, mas de sua adesão à causa operária. É nessa mesma época e considerando o mesmo contexto que irá criticar os ataques anarquistas na França, afirmando tratar-se de um retrocesso para o movimento operário europeu, como demonstra João Medina no livro *Eça político - ensaios sobre aspectos político-ideológicos da obra de Eça de Queiroz* (1974).

A história mostrou que Eça tinha razão, ainda que não cumprindo exatamente os prognósticos por ele elaborados. O baixo custo do operariado fez com que a crescente industrialização da China afetasse o mercado mundial sem que seu operário precisasse sair do país. Não foi o operário chinês que tomou conta do mundo, mas o produto produzido por ele ao custo previsto por Eça.

De qualquer modo, Eça, já no final do século XIX, deu aos brasileiros, nesse artigo, uma aula de economia e de geopolítica, demonstrando como o operariado era um fator determinante em toda a ordem internacional. Ao final o artigo, brinca com a ideia de que o Brasil também teria sua cota de chineses, que ocupariam São Paulo e o Rio de Janeiro, obrigando a *Gazeta de notícias*, para onde escrevia o presente texto, a ser bilíngüe, em chinês e em português, recomenda desde então aos leitores o conhecimento de diversos livros sagrados chineses e, finalmente,

vislumbrando a possibilidade de um Brasil mais disciplinado, tolerante, ordeiro e trabalhador pela influência do confucionismo.

Essa provocação aparentemente superficial, se por um lado pode ter por motivação sua relação de amizade com a família Prado, como foi observado, por outro aponta para uma denúncia à cegueira dos brasileiros em relação ao lugar que ocupavam na ordem mundial. Obviamente não se tratava de denunciar o quanto o operariado brasileiro era indisciplinado, intolerante, desordeiro e preguiçoso, mas de demonstrar que a concorrência se dava em escala mundial. O que significava pensar que também as alianças entre trabalhadores se davam e se dariam, na perspectiva futura de Eça, em escala internacional. Portanto, podemos entender o artigo de Eça como uma forma de chamar a atenção para o crescente processo de internacionalização do trabalho. Se a Associação Internacional dos Trabalhadores criada em 1864, em Londres, ou a American Federation of Labor (Federação Americana do Trabalho), criada em Columbus, Ohio, em 1886, contemplavam os interesses de trabalhadores europeus e norte-americanos, trabalhadores chineses e brasileiros não tinham qualquer força institucional.

Eça parte da relativização da ideia de civilização e de progresso e, portanto, da relativização da noção de cultura, apontando diferenças e equivalências entre China, Japão, Estados Unidos, Europa e Brasil, para chegar àquilo que considera mais visceral na ordem internacional: o papel crucial que ali passa a ocupar a classe trabalhadora. Procurou, sobretudo, alertar os mais distraídos, no caso os brasileiros, seus leitores, da necessidade de se preparar para o que viria. O que, de fato, veio. E, ao que tudo indica, nem o operariado da Europa, nem o dos Estados Unidos e muito menos o do Brasil se preparou o suficiente para a nova ordem internacional do capitalismo tendo a China como um dos seus protagonistas.

De tudo se conclui que Eça não foi um profeta ou a “antena da raça”, na consagrada expressão de Ezra Pound, mas sim um analista político atento e perspicaz, que soube eleger na sua contemporaneidade os elementos fundamentais para a realização de seu prognóstico, tarefa que, talvez, muitos poderiam ter feito, mas que ele tomou para si e levou a cabo com deliciosa e hilariante ironia e, sobretudo, com admirável alteridade.

GARMES, H.; VANZELLI, J. C. Eça de Queirós, China and Brazil. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 229-246, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *From texts written by Eça de Queirós to Brazil's newspaper Gazeta de Notícias, we will analyze how Eurocentrism is relativized by Eça, undoing, through irony, the stereotypical opposition between East and West. Dealing with Portugal, Brazil and China, and especially the relationship between Chinese workers and achievements of workers in Europe and the United States, we see that Eça's view goes far beyond*

the context of these countries, revealing an economic understanding and a political consciousness that includes the entire capitalist order of his time.

■ **KEYWORDS:** *Chinese and Japanese. Eça de Queirós. China. Capitalism. Orientalism.*

REFERÊNCIAS

BEASLEY, W. G. The foreign threat and the opening of the ports. In: JANSEN, M. B. (Ed.) **Cambridge History of Japan**. v. 5. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 259-307.

GARMES, H. As fronteiras da civilização em Eça de Queirós. In: MOTTA, P. e FERNANDES, A. (Org.). **Literatura portuguesa aquém-mar**. Campinas: Komedi, 2005. p. 53-71.

HSU, I. C. Y. Late Ch'ing foreign relations 1866-1905. In: TWITCHETT, D. e FAIRBANKS, J. K. (Ed.) **Cambridge History of China**. v. 11. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 70-141.

IRIYE, A. Japan's drive to great-power status. In: JANSEN, M. B. (Ed.) **Cambridge History of Japan**, v. 5. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 721-782.

LYRA, H. **O Brasil na vida de Eça de Queirós**. Lisboa: Livros do Brasil, 1965.

MEDINA, J. **Eça político** – ensaios sobre aspectos político-ideológicos da obra de Eça de Queiroz. Lisboa: Seara Nova, 1974.

MINÉ, E. **Eça de Queirós jornalista**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. **Páginas flutuantes** – Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

PERES, V. H. L. **Os “chins” nas sociedades tropicais de plantação**. Estudo das propostas de importação de trabalhadores chineses sob contrato e suas experiências de trabalho e vida no Brasil (1814 -1878). 2013. 170 f. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2013.

QUEIRÓS, E. **Obra completa de Eça de Queirós**. Beatriz Berrini (Org.). vol. 4. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2000.

_____. **Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)**. Elza Miné e Neuma Cavalcante (Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

SCARANO, J. Migração sob contrato: a opinião de Eça de Queiroz. In: XXIV Encontro anual da ANPOCS. **Anais do XXIV Encontro anual da ANPOCS**. Petrópolis: ANPOCS,

2000, p. 01-12. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=589&Itemid=290>. Acesso em: 03 de jun. 2016.

SIMAS, M. **Margens do destino** – Macau e a literatura em língua portuguesa. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2007.

SOUZA, J. C. S. **Eça ensaísta**: estudo sobre o trabalho jornalístico de Eça de Queirós para a *Gazeta de notícias*, do Rio de Janeiro, ao final do século XIX. 2007. 195 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.



RESENHAS
REVIEWS

RESENHA DE: GRACILIANO RAMOS E A CULTURA POLÍTICA – MEDIAÇÃO CULTURAL E CONSTRUÇÃO DO SENTIDO, DE THIAGO MIO SALLA

Marcos Vinícius SCHEFFEL*

SALLA, Thiago Mio. **Graciliano Ramos e a Cultura política** – mediação cultural e construção do sentido. São Paulo: Editora da USP; FAPESP, 2016. 584 páginas.

A década de 1930 foi marcada no Brasil por fortes tensões no campo político e no campo literário. As relações entre política e literatura ficaram mais evidenciadas e ao mesmo tempo mais complexas, com uma ativa participação de nossos intelectuais na máquina pública. Por sua vez, os movimentos políticos, de diversas tendências, assumiram discursos sobre a nação muito semelhantes aos que tinham sido construídos ao longo da década anterior no campo literário e cultural, por exemplo. Temas literários, como o atraso do interior do país (a vida besta) e a impossibilidade dos projetos desenvolvimentistas devido às estruturas arcaicas (temas tratados em romances como *Maleita*, de Lúcio Cardoso e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos), relacionavam-se diretamente às tentativas de interpretação do país nos mais variados campos, como destaca Antonio Candido ao falar dos escritores daquele período: “Todos esquadrinham, tentam sínteses, procuram explicações. Com o recuo do tempo, vemos agora que se tratava de redefinir a nossa cultura à luz de uma avaliação nova dos seus fatores.” (CANDIDO, 2010, p. 130).

Neste espaço articulado entre literatura e política, a recepção de uma obra variava conforme a orientação ideológica do autor da obra analisada e a orientação ideológica de quem a analisava. No entanto, uma obra poderia ser bem recebida por leitores de diferentes orientações políticas caso a filiação partidária do seu autor não estivesse evidente e o texto apresentasse algum grau de abertura. Em *Uma história do romance de 30* (2006), Luís Bueno comenta sobre a interessante situação do livro “O país do carnaval” (1931), de Jorge Amado, que fora recebido à época de sua primeira edição como um uma obra “católica” (BUENO, 2010, p. 104). Assim, percebe-se que uma obra literária tinha a possibilidade de ser interpretada, no plano ideológico, de diferentes modos e que isso era potencializado pelo seu grau de

* UFRJ – Faculdade de Educação – Didática e Prática de Ensino de Português e suas literaturas – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 22290-240 – marcos.scheffel53@gmail.com.

abertura¹. *O país do carnaval* era um livro que cumpria esse quesito de abertura por apresentar personagens de várias orientações ideológicas – católicos, comunistas, niilistas, anarquistas, nacionalistas, cosmopolitas, inconformados, conformistas – em diálogo sobre o sentido da existência, da política, do nacionalismo, sem que chegassem à conclusão alguma. Deve-se destacar que Jorge Amado não tinha se filiado ao Partido Comunista e sua escrita ainda estava no “tempo da dúvida honesta” (BUENO, 2010) – seu engajamento político se faria mais nítido somente a partir das obras seguintes (*Capitães de Areia*, *Cacau* e *Suor*).

Graciliano Ramos e a Cultura política – mediação editorial e construção do sentido (2016), de Thiago Mío Salla, traz a baila uma situação semelhante a esta: um conjunto de textos de Graciliano Ramos que serviram, à época de sua publicação, aos ideários do Estado Novo Getulista, assim como o primeiro romance de Jorge Amado pôde ser interpretado como um romance “católico”. Salla apresenta um estudo de fôlego – quase 600 páginas – que vai de encontro aos simplismos de leituras anteriores sobre a participação de Graciliano Ramos na *Cultura política*: revista mensal de estudos brasileiros, entre março de 1941 e maio de 1943. A colaboração do autor na revista foi na maioria das vezes explicada por dois vieses: 1) as necessidades econômicas do autor, que o obrigaram a colaborar para revista; 2) colaborando para revista, o autor estaria promovendo uma crítica por dentro do próprio sistema (como aquele verme do poema “Áporo”, de Drummond).

Mas o que foi a revista *Cultura política*? Como esclarece Salla, no capítulo 4, ela foi a mais importante publicação do Estado Novo Getulista, sob a direção de Almir Andrade, procurando ter em seus quadros intelectuais de renome que por sua presença legitimariam o projeto estadonovista. Nesse mesmo capítulo, Salla traça um painel das inúmeras publicações oficiais do Governo Vargas e das formas de censura e controle da informação perpetradas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), incluindo aí incentivos fiscais para os jornais alinhados ao ideário “centralizador”, “progressista / modernizador” e “democrático” do governo. Tudo isso para concluir que a revista para a qual Graciliano Ramos escreveu ao longo de três anos era uma espécie de “cereja do bolo” da divulgação do ideário estadonovista.

Para Salla, a *Cultura política*: “[...] exercia a centralização do poder simbólico na medida em que procurava colocar-se como um espelho do Brasil ao tratar das mais variadas áreas e assuntos, além de reunir um corpo diversificado de colaboradores.” (2016, p. 265) Já a participação do autor alagoano podia ser assim interpretada “[...] se ele [Graciliano Ramos] se dispunha a emprestar sua pena a um Estado que lhe causara tamanha violência, era porque as propostas estadonovista se afiguravam como aparentemente legítimas.” (2016, p. 270-271).

¹ Abertura que é característica da linguagem como um todo, mas que é potencializada pelas obras literárias em diferentes graus, como observa Umberto Eco (1991).

Os textos de Graciliano Ramos – classificados pela revista como crônicas para enfatizar certo aspecto documental – foram publicados na *Cultura política* na seção intitulada “Quadros e costumes do nordeste” e reunidos depois da morte do autor nos livros *Viventes das Alagoas* e *Linhas tortas* – ambos pela Livraria Martins Editora, em 1962. Quanto a essas edições, Thiago Salla questiona uma série de opções editoriais dos dois livros. Deve-se destacar aqui o conhecimento de Salla sobre a obra graciliânica, pois, entre 2012 e 2014, ele preparou três volumes de textos publicados por Graciliano Ramos na imprensa: *Garranchos* (2012), *Cangaços* (2014) e *Conversas* (2014) – os dois últimos em parceria com Ieda Lebensztayn. Voltando às edições de 1962, os principais problemas apontados pelo crítico relacionam-se ao estabelecimento do texto e à organização dos dois volumes, que reuniam textos de diferentes períodos produzidos por Graciliano Ramos e que promoviam ainda o apagamento das datas e locais de publicação. A elipse destes dois últimos dados permitia que estes textos fossem lidos, no suporte livro, como críticas ao Estado Novo, no sentido de que nada mudara no interior do país com o novo regime, ajudando na construção da imagem do intelectual de esquerda.

Ao comentar tais textos, levando em consideração seu suporte de origem, Salla apresenta outra face de Graciliano Ramos, mais complexa, que não se exaure nas respostas simplistas do tipo “autor em apuros” ou “intelectual de esquerda minando o sistema por dentro”. Para tanto, o grande trunfo do crítico reside numa leitura desses textos levando em consideração a inserção deles nos vários números da revista e a uma leitura atenta dos textos que enquadram/emolduram o discurso de Graciliano Ramos. Tudo isto deixa evidente o verdadeiro *tour* promovido pelo crítico por bibliotecas e arquivos do Brasil. O leitor tem acesso a uma parte deste “passeio” nas mais de 40 imagens disponibilizadas na edição, dentre elas: capas de revistas, fac-símiles dos textos publicados em jornais e revistas, fotos de Graciliano Ramos, reprodução de manuscritos do autor e de outros documentos – como uma carta de Getúlio Vargas elogiando o primeiro número de *Cultura política*. Nas palavras do líder populista, a revista tinha “[...] diretivas firmes de doutrina no debate dos problemas nacionais.” (apud SALLA, 2016, p. 269).

Esse conhecimento por parte do crítico da revista *Cultura política* também contribuiu para o belo projeto gráfico do livro de Salla, que tem um tamanho semelhante ao da revista estadonovista e reproduz o *design* de suas capas. Isto propicia aos leitores contemporâneos sentirem a dimensão/ o peso da *Cultura política*, pois o termo “revista” hoje para nós faz lembrar outro tipo de publicação – mais fina, mais informativa, com comerciais. Por sua vez, a revista analisada era uma peça de propaganda de um governo, em formato de livro, vendida a um preço inferior ao do seu custo de produção, que procurava consolidar uma série de ideários modernizadores e democráticos que se contrapunham às práticas de um estado totalitarista e antidemocrático. Todos os textos que eram nela publicados ajudavam de alguma forma na construção deste ideário. Mesmo as “crônicas” de

Graciliano Ramos, que eram encaradas “[...] como documentos, tendo em vista sua [do governo] proposta integradora e autoritária de composição de um amplo painel do país, como ênfase na valorização de certas particularidades locais.” (SALLA, 2016, p. 360).

O livro de Thiago Salla também se destaca pela linguagem, que consegue unir os diferentes aspectos tratados em seu estudo com uma fluidez rara nesse tipo de trabalho acadêmico. Nesse sentido, trata-se de um livro que pode ser lido como: 1) uma biografia literária de Graciliano Ramos – retomando sua trajetória de cronista em Alagoas à sua participação na *Cultura política*; 2) um estudo histórico – apresentando as principais publicações ligadas ao ideário estadonovista; 3) um estudo de gêneros literários – estabelecendo distinções fundamentais entre a crônica e o conto para chegar a uma conclusão importante sobre os textos de Graciliano Ramos publicados na referida revista; 4) um estudo comparado – quando compara as produções de Marques Rebelo, que escreveu para mesma revista a seção intitulada “Quadros e costumes do Centro e do Sul”², com as produções do escritor alagoano.

Para Salla, foi a abertura da linguagem de Graciliano Ramos que permitiu que seus contos fossem lidos como crônicas, como documentos da realidade nordestina e que assim fossem “enquadrados”, por meio de inúmeros dispositivos editoriais, aos ideários o Estado Novo Getulista. Ainda em relação à abertura, o estudo de Salla também se mostra aberto, com várias trilhas espinhosas a serem seguidas para se entender melhor as relações entre os intelectuais brasileiros e o Estado, em especial quando estes se ligam a discursos que estão na contramão dos ideários manifestos em suas obras.

REFERÊNCIAS

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2010.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro). In: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. p. 117-145.

ECO, U. **Obra aberta** – forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.



² As crônicas de Marques Rebelo foram organizadas em livro pelo autor, que procurou apagar as marcas de sua ligação ao Estado Novo Getulista, diferentemente de Graciliano Ramos, que não precisou fazer isso, já que seus textos não tinham tais marcas, mas apenas vazios que podiam ser preenchidos pela publicação estadonovista. As crônicas (alteradas) de Marques Rebelo encontram-se no livro *Cenas da vida brasileira*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Alteridade, p. 97
Álvares de Azevedo, p. 195
Analogia, p. 195
Anastácio Luiz do Bomsucesso, p. 211
Antônio Torres, p. 43
Capitalismo, p. 229
Carlos Heitor Cony, p. 125
Carolina Maria de Jesus, p. 97
China, p. 229
Chineses e japoneses, p. 229
Cidade, p. 97
Clarice Lispector, p. 167
Coelho Neto, p. 211
Colonialismo, p. 149
Cronotopia, p. 15
Cultura, p. 139
Deslocamento, p. 53 e 83
Discurso, p. 83 e 97
Diversidade, p. 53
Eça de Queirós, p. 229
Errância, p. 113
Espace, p. 167
Espaço, p. 43, 97 e 125
Estrada, p. 15
Estrangeiro, p. 113
Ficção romanesca, p. 83
Frenético, p. 179
Fronteiras, p. 15
Gêneros sexuais, p. 83
Heidegger, p. 67
Hibridismo cultural, p. 139
Identidade, p. 43, 139 e 149
Identificação, p. 113
Identité, p. 167
Imigração japonesa, p. 139
Interseção, p. 139
João Valério, p. 31
Joca Reiners Terron, p. 83
Justiniano José da Rocha, p. 211
Linhas abissais, p. 15
Literatura brasileira, p. 179
Literatura francesa, p. 179
Literatura, p. 67
Machado de Assis, p. 211
Mapa, p. 67
Marguerite Duras, p. 167
Memória, p. 43 e 113
Migração, p. 43
Mito, p. 149
Mundanidade, p. 67
Narrativa, p. 31
Natureza, p. 53 e 195
Olavo Bilac, p. 211
Orientalismo, p. 229
- Itinerários, Araraquara, n. 44, p. 1-266, jan./jun. 2017

Poesia, p. 195

Poética, p. 125

Reconnaissance, p. 167

Romance histórico, p. 31

Romance, p. 125

Romantismo, p. 179 e 195

Satã, p. 179

Sociedade, p. 31

Tempo, p. 125

Territorialidade, p. 53

Viagem, p. 149

SUBJECT INDEX

- Abyssal lines*, p. 15
Álvares de Azevedo, p. 195
Analogy, p. 195
Anastácio Luiz do Bomsucesso, p. 211
Antônio Torres, p. 43
Borders, p. 15
Brazilian Literature, p. 179
Capitalism, p. 229
Carlos Heitor Cony, p. 125
Carolina Maria de Jesus, p. 97
China, p. 229
Chinese and Japanese, p. 229
Chronotopia, p. 15
City, p. 97
Clarice Lispector, p. 167
Coelho Neto, p. 211
Colonialism, p. 149
Cultural hybridism, p. 139
Culture, p. 139
Discourse, p. 83 e 97
Displacement, p. 53 e 83
Diversity, p. 53
Eça de Queirós, p. 229
Foreign, p. 113
French literature, p. 179
Frenetic, p. 179
Genders, p. 83
Heidegger, p. 67
Historical novel, p. 167
Identification, p. 113
Identity, p. 43, 139, 149 e 167
Individuality, p. 31
Intersection, p. 139
Japanese immigration, p. 139
João Valério, p. 31
Joca Reiners Terron, p. 83
Journey, p. 149
Justiniano José da Rocha, p. 211
Literature, p. 67
Machado de Assis, p. 211
Map, p. 67
Marguerite Duras, p. 167
Memory, p. 43 e 113
Migration, p. 43
Myth, p. 149
Narrative, p. 31
Nature, p. 53 e 195
Novel, p. 125
Novelistic fiction, p. 83
Olavo Bilac, p. 211
Orientalism, p. 229
Otherness, p. 97
Poetics, p. 125
Poetry, p. 195

Recognition, p. 167

Road, p. 15

Romanticism, p. 179 e 195

Satan, p. 179

Society, p. 31

Space, p. 43, 97, 125 e 167

Territoriality, p. 53

Time, p. 125

Wandering, p. 113

Worldliness, p. 113

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- AMANCIO, Fábio de Lima, p. 67
ANDRADE, Alexandre de Melo, p. 195
BIZIAK, Jacob dos Santos, p. 83
CAMARANI, Ana Luiza Silva, p. 179
DEZOTTI, Maria Celeste Consolin, p. 211
GAMA-KHALIL, Marisa Martins, p. 15
GARMES, Helder, p. 229
GONÇALVES, Rogério Gustavo, p. 43
MARTIRANI, Maria Célia, p. 125
OLIVEIRA, Bruno Silva de, p. 15
PAULA, Felipe Oliveira de, p. 31
SÁ, Janaína da Silva, p. 97
SÁ, Michele Eduarda Brasil de, p. 139
SCHEFFEL, Marcos Vinícius, p. 249
SILVA, Leonardo Alexandre do Carmo, p. 167
SILVA, Roniê Rodrigues da, p. 113
VALENTE JUNIOR, Valdemar, p. 53
VANZELLI, José Carvalho, p. 229
VECCHIO, Daniel, p. 149
VIANNA, Vera Lúcia Lenz, p. 97

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

SALLA, Thiago Mio, p. resenha01
SCHEFFEL, Marcos Vinícius, p. 249

Livros Resenhados/
Reviewed Books

*Graciliano Ramos e a Cultura política –
mediação cultural e construção do
sentido, p. 249*

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 outra 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
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana



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:

