

# **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](mailto:itinerarios@fclar.unesp.br)

homepage: [www.fclar.unesp.br](http://www.fclar.unesp.br)

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

# ITINERÁRIOS

## REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. especial	p. 1-188	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)  
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)  
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos  
(USP)  
Sandra Margarida Nitrini (USP)  
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)  
Vera Bastazin (PUC-SP)

### Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente  
Ana Luiza Silva Camarani  
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira  
Juliana Santini  
Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Maria Célia de Moraes Leonel  
Maria das Graças Gomes Villa da Silva  
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan  
Maria Lúcia Outeiro Fernandes  
Wilton José Marques

### Pareceristas deste número

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

### Normalização

Jessica Romanin Mattus

### Revisão do português

Jessica Romanin Mattus

### Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

### Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskeivictz

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

Semestral  
Online  
ISSN 0103-815x

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

CDD 800

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

### Indexada por: /Indexed by:

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

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

# SUMÁRIO / CONTENTS

## APRESENTAÇÃO

### PRESENTATION

*Brunno V. G. Vieira*..... 7

## NÚMERO ESPECIAL

### SPECIAL ISSUE

- A identidade trágica em *O esplendor de Portugal* ou sobre como exilar-se de si  
*Tragic identity in O esplendor de Portugal or on how to exile from yourself*  
*Luís Fernando Prado Telles* ..... 13

- Estrangeiros arcontes: forma social e forma literária na prosa brasileira contemporânea  
*Archon foreigners: social and literary forms in contemporary Brazilian prose*  
*Rafael Fava Belízio* ..... 31

- Representações do imigrante na obra de Guimarães Rosa  
*Representations of the immigrant in the work of Guimarães Rosa*  
*Aline Maria Magalhães de Oliveira Ávila* ..... 53

- Morte e melancolia: Evandro Affonso Ferreira e a subjetivação das experiências cotidianas  
*Death and melancholy: Evandro Affonso Ferreira and the subjectivation of everyday experiences*  
*Maurício Silva* ..... 71

- Herança alcobiana: resgates e tensões em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba  
*Alcobian inheritance: rescue and tension in La casa de los conejos, by Laura Alcoba*  
*Debora Duarte dos Santos* ..... 89

■ Um olhar sobre si: os desdobramentos da memória nas <i>Confissões</i> , de Paul Verlaine <i>Regarding the self: memory deployment in Confessions, by Paul Verlaine</i> Bruno Anselmi Matangrano .....	99
■ Saber sonhar: angústia, identidade e alteridade em um poema de Fernando Pessoa <i>Knowing how to dream: angst, identity and alterity in a poem by Fernando Pessoa</i> Fábio Gerônimo Mota Diniz .....	115
■ Ser algo além daquilo que é: identidade e racização do corpo em contos de <i>Cadernos Negros</i> <i>Being something besides what you are: identity and body racization in short stories from Cadernos Negros</i> Denise Almeida Silva .....	133
■ Crítica literária e cordialidade: Wilson Martins e Miguel Sanches Neto <i>Literary criticism and cordiality: Wilson Martins and Miguel Sanches Neto</i> Vicentônio Regis do Nascimento Silva e Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello .....	151
■ Modernismo e insularidad: traducción y recepción del <i>Parnasse</i> en Puerto Rico (siglo XX) <i>Hispanic Modernism and insularity: translation and reception of the Parnasse in Puerto Rico (20<sup>th</sup> c.)</i> Miguel Ángel Feria .....	161
<b>ÍNDICE DE ASSUNTOS</b> .....	177
<b>SUBJECT INDEX</b> .....	179
<b>ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX</b> .....	181

## APRESENTAÇÃO

Reúnem-se, neste **Número Especial** de *Itinerários: Revista de Literatura*, alguns artigos de alta qualidade científica que, devido a especificidades temáticas dos últimos dossiês, particularmente dos números 42 e 44, ficaram nas mãos dos editores para futura publicação. Se, já dizia Terenciano Mauro, “os livros têm lá o seu próprio destino” (*habent sua fata libelli*), os números de periódicos também, por vezes, possuem o seu: os artigos aqui coligidos remontam, recobram e expandem os temas “Identidades: o eu e o outro” e “Fronteiras e Deslocamentos da Literatura Brasileira e na literatura”, constituindo um volume bastante robusto e polivalente, como o leitor poderá apreciar.

Abrem o presente número três artigos que debatem o tema das relações de pertencimento e/ou de outridade, e que aprofundam, em análise crítica, os confrontos e desconfortos do próprio e do alheio representados na esfera da literatura de ficção.

No artigo “A identidade trágica em *O esplendor de Portugal* ou sobre como exilar-se de si”, Luís Fernando Prado Telles, da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), apresenta uma leitura do romance de António Lobo Antunes no bojo de uma reflexão sobre lugares e não lugares identitários em um contexto pós-colonial que tem Angola e Portugal como atores. Perscrutando uma reflexão sobre o exílio que retoma *Édipo Rei*, de Sófocles, e elementos da cultura grega, tal como identificados por Jean-Pierre Vernant, o autor desenvolve uma interpretação bastante produtiva do romance a partir de sua configuração discursiva e narrativa, oferecendo uma chave interpretativa para os múltiplos e (não)comunicantes **eus** que se incrustam e se exilam capítulo após capítulo.

No segundo artigo deste **Número especial**, intitulado “Estrangeiros arcontes: forma social e forma literária na prosa brasileira contemporânea”, Rafael Fava Belúzio, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), faz um ensaio sobre algumas intersecções temáticas (o estrangeiro imigrante) e formais (constituição um “arquinarador”) em quatro romances brasileiros contemporâneos. Partindo de conceitos de hospitalidade, tais como desenvolvidos por Jacques Derrida, em pretendida simbiose com o tratamento sociológico dado a essa questão em textos clássicos sobre a identidade brasileira, o autor aponta como quatro romancistas (Hatoum, Scliar, Carvalho e Ruffato), num espaço temporal que vai de 1989 a 2014, abordam uma mistura de testemunhos, vivências e simulacros arquivísticos de personagens que, de algum modo, são/constituem-se como estrangeiros. Desse modo, relaciona certas formas recorrentes na configuração daquilo que denomina um (arqui)narrador nesses romances, ao trabalho com arquivos e documentos, que passaram a ser explorados nos Estudos Literários desenvolvidos no Brasil, ao

menos, a partir da década de 60 e que têm contemporaneamente se tornado uma ferramenta essencial para o trabalho de interpretação literária sob os mais variados vieses teóricos.

Ainda sobre questões de imigração na literatura, agora regredindo um pouco ao século XX, encontra-se o artigo de Aline Maria Magalhães de Oliveira Ávila, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), “Representações do imigrante na obra de Guimarães Rosa”. Nesse texto, que serve como boa introdução ao tema na obra do autor de *Grande sertão: veredas*, a autora apresenta um panorama dos personagens estrangeiros retratados por Rosa e tece alguns comentários sobre a sua situação no contexto histórico e ficcional imediato. Nesse tratamento, destacam-se ideias tais como a mediação do local e do universal, a situação de excluído e a confusão/aglutinação linguística, todas elas decorrentes da presença desses personagens em contos e romances, que cruzam, em diversos momentos, a obra rosiana.

Os cinco artigos seguintes se dedicam a explorar o tema da identidade e da alteridade na literatura moderno-contemporânea. Salta aos olhos, nessa sequência, a apropriação do referencial teórico psicanalítico e daquele proveniente de pensadores dos chamados Estudos Culturais, em contextos de produção que vão desde romances produzidos nos últimos cinco anos chegando até a obra de Fernando Pessoa e Paul Verlaine.

No texto de Maurício Silva, da Universidade Nove de Julho (UNINOVE), “Morte e melancolia: Evandro Affonso Ferreira e a subjetivação das experiências cotidianas”, o autor procede a uma leitura aguda e bastante percuciente da obra de Ferreira, especialmente de seu romance de 2012, *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, sob o influxo das relações entre Literatura e Psicanálise e do texto fundador de Freud sobre a melancolia. Silva explora a morte, seus reflexos e desdobramentos, seja na forma, seja no conteúdo, alcançando uma clareza e uma lucidez de análise que valoriza e aprofunda o reconhecimento da obra criativa de um dos mais prolíficos escritores de sua geração.

Em “Herança alcobiana: resgates e tensões em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba”, Debora Duarte dos Santos, da Universidade de São Paulo (USP), revela elementos pungentes do relato de Laura Alcoba sobre memórias da resistência ao Regime Militar Argentino nos anos 1970. Ao abordar as arestas da construção da voz que narra, a autora apresenta a dificuldade na delimitação do “eu” dilacerado de Alcoba como herdeira e como testemunha, fornecendo uma contribuição importante para os estudos de Literatura e Memória.

Ainda na esfera do testemunho autobiográfico, segue-se o artigo “Um olhar sobre si: os desdobramentos da memória nas confissões, de Paul Verlaine”, escrito por Bruno Anselmi Matangrano, também da Universidade de São Paulo. Trata-se de um texto que discorre sobre *Confessions*, que se encontra entre os escritos em prosa de Paul Verlaine, cuja primeira edição em livro é de 1972. Intercalando passagens da obra ainda inédita em português, seguidas de traduções da lavra do

autor, e comparando-as com trechos de Bergson e Bachelard, Matangrano oferece uma análise sobre os meandros da memória do poeta, que confirma em múltiplos pontos algumas reflexões teóricas desses dois críticos, atentando também à intertextualidade entre as *Confissões* de Agostinho e Rousseau.

No ensaio “Saber sonhar: angústia, identidade e alteridade em um poema de Fernando Pessoa”, Fábio Gerônimo Mota Diniz, pós-doutorando da UNESP (PNPD/CAPES), deslinda os elos entre Literatura e Imaginário a partir de uma reflexão sobre a arte literária e o sonho presente no texto *O direito à literatura* de Antonio Candido, recentemente falecido. Desse modo, o artigo se constitui também como uma homenagem ao crítico literário brasileiro e ao seu instigante pensamento. Desdobrando a reflexão de Candido com autores como Kierkegaard, Lacan e Bachelard, bem como aplicando essa digressão a um poema de Fernando Pessoa, o autor oferece uma produtiva aproximação à questão da *mimesis* atualizada na *poiésis* e milita, com algum engenho, por um caminho metodológico produtivo nos estudos literários nas sendas de um dos maiores críticos literários brasileiros contemporâneos.

Denise Almeida Silva, professora da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/Frederico Westphalen-RS), é autora da última contribuição desta subseção. O artigo, “Ser algo além daquilo que é: identidade e racização do corpo em contos de *Cadernos negros*”, oferece uma análise de três narrativas constantes nos volumes 24 e 32 da amplamente reconhecida coletânea *Cadernos negros*, do coletivo Quilombohoje. O que dá unidade e vigor ao seu texto é a questão da identidade, abordada através de autores como Hall, Woodward, Munanga e Gomes, e revelada a partir de momentos de autorreconhecimento das protagonistas dos contos de Serafina Machado, Cristiane Sobral e Michel Yakini. A autora, desse modo, oferece uma leitura bastante incisiva de questões envolvendo o corpo e a negritude que se constituem uma importante contribuição para o debate atualíssimo sobre a Literatura Negra no Brasil.

Fecham este **Número especial** dois artigos relacionados com a historiografia literária. O artigo “Crítica literária e cordialidade: Wilson Martins e Miguel Sanches Neto” de Vicentônio Regis do Nascimento Silva e de Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, pesquisadores vinculados à Universidade Estadual de Londrina (UEL), propõe-se a discutir a recepção da obra do autor de *História da inteligência brasileira* no contexto paranaense recente. A partir de um debate sobre a “cordialidade entre literatos”, o texto aborda as divulgações e publicações do legado de Wilson Martins, a partir da atuação de Miguel Sanches Neto, e toca, não sem tom polêmico, no delicado tema do mecenato cultural que é congênito à história e crítica literária.

Vem da França a contribuição, que encerra este número, escrita em língua espanhola pelo professor e poeta Miguel Ángel Fera, da Universidade de Limoges (França). “Modernismo e insularidad: traducción y recepción del *Parnasse* en Puerto

Rico” divulga as recentes contribuições, que Feria vem desenvolvendo nos últimos anos, sobre os reflexos da poesia parnasiana francesa na literatura de expressão espanhola e, mais especificamente, aborda essa recepção na literatura porto-riquenha, nação, naquele período, recentemente integrada ao domínio americano. Trata-se de um texto que lança luz sobre autores e obras de uma produção literária pouco divulgada no Brasil, tendo, portanto, um valor documental relevante, já que, escrito aos moldes de um catálogo cronológico e crítico, fornece um fundamentado roteiro de leitura e referências bibliográficas preciosas sobre o período.

*Brunno V. G. Vieira*



***NÚMERO ESPECIAL***  
***SPECIAL ISSUE***



# A IDENTIDADE TRÁGICA EM *O ESPLENDOR DE PORTUGAL* OU SOBRE COMO EXILAR-SE DE SI

Luís Fernando Prado TELLES\*

■ **RESUMO:** Por meio da recuperação do sentido ambíguo do conceito de exílio na constituição de uma identidade trágica em *Édipo rei*, este artigo procura investigar em que medida a compreensão dessa identidade pode iluminar o entendimento da caracterização das personagens do romance *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes. A partir de uma análise dos aspectos formais da narrativa, objetiva-se identificar como a presente obra problematiza a experiência colonial e pós-colonial portuguesa, caracterizando a identidade trágica das personagens por meio do exílio simbólico de si mesmos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Exílio. Identidade. Narrativa. Pós-colonialismo. Trágico.

## O exílio como lugar literário

Não é demasiado considerarmos que o exílio, entendido em seu sentido *lato*, como aquele movimento de se colocar, voluntária ou involuntariamente, fora de seu lugar, longe de sua própria casa ou pátria, está na base da constituição do movimento narrativo que configura as obras fundantes da chamada literatura ocidental. Os dois principais gêneros herdados da Grécia antiga, a epopeia e a tragédia, oferecem-nos fartos exemplos de histórias de heróis que têm sua existência garantida graças a esse movimento de deslocamento, de se colocar fora de seu lugar (casa ou pátria) em nome do cumprimento de seu destino. Em certo sentido, esse movimento chega a ser não apenas constitutivo da lógica narrativa, mas, inclusive, mostra-se como uma característica formadora da própria condição de herói; a daquele personagem que se aventura ao desconhecido, que enfrenta terras estrangeiras, que se coloca, pois, em situação de exílio, em nome, muitas vezes, da própria preservação de seu lugar de origem ou de outros valores maiores, quais sejam, por exemplo, os da honra e da justiça. Nesse sentido mais alargado do conceito de exílio, portanto, insere-se o primeiro dos grandes heróis da literatura ocidental: Ulisses. A narrativa

---

\* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras – Guarulhos – SP – Brasil . 07252-312 – lf.telles@hotmail.com.

da *Odisseia* é toda ela, pois, motivada pelo esforço contínuo de seu herói em romper com a sua condição de exilado e de retornar à sua terra/casa, a fim de retomar o seu poder e proteger seu filho e sua esposa dos falsos pretendentes. A grandeza da personagem, que constitui o seu caráter heroico, reside no fato de ter sido obrigado a deixar sua terra em nome de uma guerra para protegê-la e, em sentido contrário, em guerrear, ao longo de seu périplo, para poder retornar a ela. O movimento de ida e de retorno que constitui o caráter do herói parece estar no cerne da própria ideia de exílio, pois só é exilado aquele que, ao estar longe, preserva vivo em si, de algum modo, o seu lugar de origem. Caso contrário não seria exílio, se o próprio exilado já não tomasse como seu o lugar de que se encontra apartado. No conceito de exílio convivem, portanto, duas percepções contraditórias: a de pertencimento e a de exclusão. É essa ambiguidade de percepção que parece estar na base de outros dois sentidos, também antípodas, motivadores do exílio: o de preservação da pátria (e até de salvação, em alguns casos) e o de punição para aqueles que a ameaçam. O caso mais célebre do exílio praticado como punição é o da condição do degredado, daquele que é apartado de sua terra natal ou de seu lugar de origem em razão de um mal feito, de um crime. Em preservação à sua pátria, o criminoso é punido com o degredo. Não raro, os dois sentidos convivem numa mesma situação, sendo que, em muitos casos, a figura do exilado pode oscilar entre a de vítima e a de culpado. Essa oscilação penderá para um ou outro lado a depender do lugar que se olha o exílio e a condição de exilado.

O senso comum resultante de certo discurso romântico, muito forte, inclusive, na literatura de língua portuguesa, sobremaneira a brasileira, reforçou o entendimento do exilado como uma condição vitimizada. O exílio, para os românticos brasileiros, por exemplo, sempre serviu como elemento simbólico de fortalecimento de um certo discurso enaltecedor da pátria; funcionou, assim, nesse sentido, para reforçar o sentido nacionalista da literatura brasileira, sentido este retomado, criticado, ironizado e parodiado pela contemporaneidade de diferentes modos. Outro lugar comum do discurso acerca do exílio, em certo sentido também de fundo romântico, é aquele proveniente das manifestações culturais originadas no período da ditadura brasileira, em que o exilado, vítima desta, se mostra como uma voz distante da pátria, mas em sacrifício em nome desta mesma pátria. Para os detentores do poder, nesse caso, o exílio seria uma forma de livrar-se de uma ameaça que não pode ser simplesmente exterminada e que, por isso, dever ser anulada de algum modo. O exílio involuntário, nesse caso, se dá quando o exilado é obrigado a deixar sua pátria, sob ameaça do poder despótico; já o voluntário se constitui como uma fuga, mas não uma fuga covarde, antes, como uma saída necessária à luta. Em geral, essa fuga é empreendida por aqueles cujas armas de luta são as ideias e a arte. Não sem razão é o fato de que a figura do exilado é, com frequência, associada à do intelectual e à do artista, estes podem lutar mais e melhor mesmo que distantes, deslocados de seus lugares. O exílio, nesse caso, não deixa

de ser uma espécie de trincheira de guerra daqueles que estão na linha de frente contra a ditadura. É dessa dicotomia que vem a peculiaridade do exilado, nesse caso específico, a daquele que se faz vítima não em razão de sua fragilidade, mas em razão de sua força transformadora, que se transfigura em voz salvadora e promotora da esperança. Provém daí, por exemplo, muito do vigor da literatura e da música popular brasileiras dos anos sessenta e setenta, principalmente.

### **O exílio como o (não) lugar da identidade trágica**

Para escaparmos de alguns lugares comuns dos discursos sobre o exílio que aportam com frequência num dos pontos da polaridade acima aventada e que fazem por reforçar sempre um caráter maniqueísta, vale a pena, aqui, retomarmos o aspecto ambíguo, paradoxal e, por isso, trágico da condição de exílio. Só assim, acreditamos, poderemos adentrar, com justeza, na problematização que a obra *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, coloca de modo muito particular para a questão da relação entre a identidade e o exílio. Para tanto, propomos, aqui, retornarmos brevemente à leitura de uma outra obra fundante da literatura, *Édipo rei*, de Sófocles. Nela, a questão do exílio pode ser explorada em seu sentido ambivalente, com toda a sua riqueza, já que ela é fundamental para a constituição da própria identidade do herói trágico.

Como sabemos, a história de *Édipo rei* começa em *medias rés* em relação à narrativa do mito que o configura, o prólogo apresenta o personagem Édipo já como rei de Tebas, sendo inquirido pelos seus súditos e pressionado pelo seu povo a fim de salvá-los da peste e do tempo de desgraça que acometia a cidade. Ao longo dos quatro episódios que a compõem a tragédia, Édipo procurará descobrir quem fora o assassino de Laio. No quarto episódio vemos o confronto de Édipo com a testemunha final, que confirma a sua origem e promove a descoberta, o velho pastor que levava o filho de Jocasta para o bosque. Nesse momento, ocorre o que Aristóteles chama de *anagnórisis*, o reconhecimento trágico, em que Édipo entende que ele era o assassino por quem procurava. Diante de tal descoberta, só resta a ele cumprir com aquilo que havia prometido de início: lançar ao exílio o assassino de Laio. O desfecho, pois, todos sabemos, reservado à última parte da tragédia, o êxodo: um arauto anuncia o suicídio de Jocasta, Édipo adentra aos aposentos da rainha e, arrancando-lhe das vestes um broche de ouro, com ele fura os próprios olhos. Édipo só tem um pedido a fazer a seu tio e cunhado Creonte: que lhe permita abraçar, pela última vez, suas filhas. Aceita o seu destino trágico e pede para ser exilado. Com essa atitude, Édipo, mesmo rebaixado à condição de assassino de seu pai, não deixa de se configurar como uma espécie de herói, já que, ao aceitar o exílio, acaba por cumprir a promessa que fizera no início da peça, de lançar ao degredo o assassino de Laio. Ao lançar-se ao exílio, Édipo cumpre finalmente seu destino e, com isso, salva Tebas da peste que a acometia.

O sentido ambivalente da condição inevitável de exilado de Édipo foi explorado de modo bastante iluminador por Jean-Pierre Vernant, em ensaio intitulado “Ambiguidade e reviravolta: sobre a estrutura enigmática de *Édipo rei*”, em que, ao optar por uma hermenêutica do resgate<sup>1</sup>, procura explorar o sentido duplamente político do exílio desta personagem, quando visto à luz da cultura e da cidade gregas em que Sófocles estava inserido. Vernant explora o sentido ambíguo da **Tragédia** de Sófocles, sentido este oscilante entre duas instituições sociais da *pólis* grega, o ostracismo e o *pharmakós*. Tanto o ostracismo como o *pharmakós* são formas de excluir indivíduos da *polis* grega como meio de preservação da própria “saúde” desta. Vernant associa, em seu ensaio, a tragédia de Édipo com o ritual ateniense do *pharmakós*. Segundo destaca Vernant, haveria, em Atenas, como em outras cidades gregas, um rito anual que visava a expulsar periodicamente a poluição acumulada no decorrer do ano. Segundo a lenda colhida em Heládio de Bizâncio, o rito “encontraria sua origem no assassinato ímpio cometido pelos atenienses na pessoa de Androgeu, o Cretense: para expulsar o *loimós* [infortúnio; desgraça] desencadeado pelo crime, instituiu-se o costume de uma purificação constante pelos *pharmakoi*.” (VERNANT, 2011, p. 87). Os *pharmakoi*, explica Vernant, seriam pessoas (uma do sexo feminino e outra do masculino) escolhidas dentre o povo para representar as impurezas de que a cidade deveria livrar-se, as quais desfilavam em procissão pelas ruas, a fim da expiação das culpas e purificação da cidade. Esse ritual, ou cerimônia, teria lugar no primeiro dia da festa que se denominava *Targélias*. Segundo Vernant, portanto, a ambiguidade de Édipo residiria no fato de concentrar em si características superiores do *týrannos* e as inferiores dos *pharmakoi*. Como diz:

**Rei-divino-pharmakós:** tais são, portanto, as duas faces de Édipo, que lhe conferem seu aspecto de enigma, reunindo nele, como uma fórmula de duplo sentido, duas figuras que são o inverso uma da outra. A essa inversão na natureza de Édipo, Sófocles empresta um alcance geral: o herói é o modelo da condição humana. Mas, a polaridade entre o rei e o bode expiatório (polaridade que a tragédia situa no próprio seio da personagem edipiana) Sófocles não teve de inventá-la. Estava inscrita na prática religiosa e no pensamento social dos gregos. O poeta apenas lhe emprestou uma significação nova, fazendo dela o símbolo do homem e de sua ambiguidade fundamental. Se Sófocles escolhe o par *týrannos* e *pharmakós*, para ilustrar isso que nós chamamos o tema da reviravolta, é porque

---

<sup>1</sup> Utilizamos, aqui, a terminologia referida por Jonathan Culler ao distinguir uma “hermenêutica do resgate” como aquela que busca reconstruir o contexto original de produção de um texto ou obra, as suas circunstâncias originais, as possíveis intenções do autor e os sentidos que um texto poderia ter tido para seus leitores originais. Este tipo de hermenêutica buscaria tornar uma mensagem original acessível aos leitores de hoje. Cf. CULLER, J. Linguagem, sentido e interpretação. In: \_\_\_\_\_. **Teoria Literária:** uma introdução. São Paulo: Becca, 1999. p. 59-71.

na sua oposição essas duas personagens aparecem simétricas e, em certos aspectos, permutáveis. Um e outro se apresentam como indivíduos responsáveis pela saúde coletiva do grupo. (VERNANT, 2011, p. 91-92).

Essa ambiguidade encarnada por Édipo na condensação entre as figuras do rei divino e do *pharmakós*, dirá Vernant, talvez sirva para explicar uma outra instituição ateniense, a do ostracismo, que visa “[...] em princípio, a afastar um cidadão que, tendo subido muito alto, ameaça aceder à tirania.” (VERNANT, 2011, p. 93). Segundo explica Aristóteles em sua Política, o instrumento do ostracismo seria um dispositivo para livrar a cidade da figura do que chama de um *isotheos*, ou seja, de alguém que quer igualar-se a deus. Segundo Vernant, a tragédia de Édipo carregaria em seu bojo narrativo tanto os sentidos da representação do ritual da expulsão dos *pharmakói* quanto os da instituição do ostracismo. Para Vernant, quando Atenas

[...] funda o ostracismo, cria uma instituição cujo papel é simétrico e inverso ao ritual das Targélias. Na pessoa do ostracizado, a cidade expulsa o que nela existe de muito elevado e encarna o mal que pode vir do alto. Na pessoa do *pharmakós*, expulsa o que ela comporta de mais vil e que encarna o mal que a ameaça por baixo. Por esta rejeição dupla e complementar delimita-se a si mesma a relação a um além e a um aquém. Ela toma a medida própria do humano em oposição, de um lado, ao divino e ao heroico, de outro, ao bestial e ao monstruoso. O que a cidade realiza assim espontaneamente no jogo de suas instituições, Aristóteles exprime de maneira plenamente consciente e refletida na sua teoria política. O homem, escreve ele, é por natureza um animal político; aquele, então, que se encontra por natureza *ápolis* é ou *phaûlos*, um ser desprezível, um sub-homem, ou acima da humanidade, mais poderoso que o homem. (VERNANT, 2011, p. 91-92).

O homem apolítico seria aquele que se distancia dos demais homens, portanto, ou por ser inferior a eles ou por ser superior. Trata-se de um homem fora da medida dos outros homens. O estatuto de Édipo, identificado com seu próprio pai e filhos (na mesma condição como pai e irmão de seus irmãos) e de Jocasta, como mãe e esposa, fazem de Édipo apenas igual a ele mesmo, ou seja, “fazem dele um *ágos*, um ser *ápolis*, sem medida comum, sem igualdade com os outros homens e que, crendo-se igual ao deus, se acha finalmente igual ao nada”, dirá Vernant (2011, p. 97). Esse aspecto ambíguo de Édipo torna compreensível o sentido do parricídio e do incesto na tragédia, o que tem a ver com o enigma da esfinge solucionado por Édipo, a resposta encontrada por Édipo de início, de certo modo, retrata a sua situação singular que lhe confere a condição de *ápolis* e que o aproxima tanto do *pharmakós* quanto do *týrannos*.

Reproduzimos essa análise de *Édipo rei* até aqui porque acreditamos que ela traz em seu bojo uma possível chave de leitura para a condição particular da relação entre exílio e identidade que é representada em *O esplendor de Portugal*. Acreditamos que, nesta obra, o exílio só se faz pertinente na medida em que é entendido a partir da ambiguidade trágica acima representada pela figura de *Édipo rei*. Tal como na tragédia de Sófocles, as personagens de Lobo Antunes nesta narrativa são conduzidas a uma condição de exilados, mas sem, contudo, guardarem em si uma noção de pertencimento. Antes, configuram-se tragicamente como seres deslocados, como exilados em função de ocuparem um não lugar, em função de uma condição *sui generis*, que faz deles seres sem iguais, inclusive entre os próprios. Seres *ápolis*, tais como Édipo, que estão sujeitos ao degredo ao qual são atirados os *pharmakói* e ao ostracismo a que são submetidos os *týrannos*. Veremos, pois, como, no romance, a primeira condição (de rebaixamento) acaba por derivar da segunda (a de elevação e de dominação), visto que o degredo a eles reservado se faz em razão da condição de dominadores. Procuraremos demonstrar, brevemente, como isso pode ser visto sendo representado, no interior da narrativa, nos níveis simbólico e discursivo, no sentido da construção ficcional crítica da experiência pós-colonial portuguesa.

### **O eixo simbólico da narrativa nas relações entre espaço e tempo**

No que se refere ao plano macroestrutural, em *O esplendor de Portugal* a ordenação dos capítulos obedece a uma sequência temporal, apesar disso, não há, contudo, uma organização narrativa baseada numa cronologia capaz de instaurar uma *diegese* unificada ou totalizante. A narrativa de *O esplendor de Portugal* gira em torno da história de uma família que vai sendo construída apenas pelas vozes de seus membros. A voz narrativa que perdurará durante a obra toda é a de Isilda, a matriarca, que fala a partir da África, onde ficara para cuidar da fazenda herdada do pai e de onde se vê separada dos filhos, que se encontram em Lisboa, a saber: Carlos (que ficamos sabendo não ser filho de Isilda, mas de seu marido com uma africana), Rui (o que sofria de epilepsia e morava junto da irmã) e Clarisse (que vivia em Lisboa sustentada pelo amante mais velho). Em cada uma das partes, respectivamente, cada um dos filhos de Isilda assume a narrativa dos capítulos ímpares, os quais são sempre indicados pela data de 24 de dezembro de 1995. Em todas as partes os capítulos pares são narrados pela voz de Isilda; cada capítulo, por conseguinte, aparece indicado por uma data diferente, sendo o primeiro narrado por Isilda (o segundo da primeira parte) indicado pela data de 24 de julho de 1978 e o último, o décimo terceiro, indicado pela mesma data que marca os capítulos narrados pelos filhos, 24 de dezembro de 1995. A partir das informações dos vários relatos que se vão relacionando, ficamos sabendo que o tempo decorrido a partir da primeira data que aparece no primeiro relato de Isilda corresponde ao tempo de

separação entre a mãe e os filhos, os quais foram enviados por ela a Portugal para escaparem da guerra civil que ocorria na África. Sugere-se, inclusive, que as datas dos relatos de Isilda correspondam às datas de algumas das suas cartas enviadas aos filhos, mas que nunca teriam sido lidas por eles. Já no primeiro capítulo isso é anunciado pela voz de Carlos:

[...] de repente me dei conta do tempo que passara desde que chegamos da África, das cartas da minha mãe da fazenda primeiro e de Marimba depois [...] os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela. (ANTUNES, 1999, p. 9).

Aos poucos vamos percebendo que o que se conta, nos vários relatos, não é uma história de amor e de saudades entre membros de uma família, mas a história de uma família decadente de colonizadores portugueses, família esta que se vê estilhaçada em seu retorno derrotado a Portugal.

A narrativa de *O esplendor de Portugal* inicia-se pela voz de Carlos, que narra a sua longa espera, junto da esposa Lena, pela chegada dos irmãos que convidara para a ceia de Natal do referido dia 24 de dezembro de 1995. Ao final da narrativa de Carlos, no nono capítulo, ficaremos sabendo que os irmãos não atenderam aos convites, ficaremos sabendo também, pela própria voz de Carlos, os possíveis motivos das recusas, bem como sobre as reações dos irmãos Rui e Clarisse e os comentários destes em relação a Carlos e à mãe, os quais têm suas narrativas situadas temporalmente no mesmo momento das de Carlos. Nesta mesma véspera de natal de 1995, sugere-se a morte de Isilda, narrada, por ela própria, no último capítulo do livro.

Há, portanto, um presente da narrativa, em que se desenvolvem os relatos dos filhos, demarcado pela data de 24 de dezembro de 1995, o qual se configura, também, como um ponto de chegada para o qual apontam todas as narrativas passadas enunciadas pela voz de Isilda, a mãe. Em *O esplendor de Portugal*, as categorias da narrativa mostram-se configuradas no sentido de caracterizar a situação das personagens como *ápolis*, ou seja, como excluídos da cidade, em que se pode traduzir, aqui, por Portugal. A dicotomia acima indicada acerca da tragédia *Édipo rei* é válida para o caso das personagens aqui também, visto que se caracterizam como excluídos tanto pelo que carregam de superioridade, quanto por aquilo que se denunciam em suas inferioridades. Na condição de colonizadores retornados e fracassados, as personagens deste romance se colocam em posição ambígua, entre *pharmakói* e *týrannos*. Nesse sentido, o distanciamento espacial é significativo da ironia a que são lançadas as personagens, uma vez que a mãe, representativa dos valores da pátria, é a única que se encontra em situação de exílio

físico, já que permanece na África, ainda na situação de colonizadora, equilibrando-se no desejo, já fadado ao fracasso, de fazer da terra estrangeira uma extensão de sua pátria. Os filhos, já em sua pátria, por outro lado, encontram-se exilados em relação à terra da mãe e são caracterizados em seus estados degradantes, como seres decadentes e deslocados da própria pátria em que se inserem. A relação de separação e de incomunicabilidade entre mãe e filhos e entre Portugal e África faz com que as personagens sejam caracterizadas como seres sem lugar, uma vez que não possuem um lugar simbólico de retorno: nem Portugal (o colonizador) e nem África (colônia) mostram-se como possibilidade de lugar ao qual se pode retornar. Se o exílio se caracteriza por um deslocamento de seu lugar de origem e se as personagens de *O esplendor de Portugal* não se mostram como pertencentes nem a Portugal e nem à África, como então seria possível dizer que há uma condição de exílio sendo aí representada? O exílio dos integrantes da família é, pois, um exílio da alma, que só se expressa em termos simbólicos, daí o fato de o deslocamento espacial não ser consubstanciado efetivamente na narrativa pelo trabalho com a categoria do espaço, mas, sim, com a categoria do tempo, que lança a distância a uma esfera outra, que não pode ser resolvida pelas ações das personagens, mas que se opera no nível mental da temporalidade e da memória. É por essa razão que o distanciamento temporal é indicado por meio de um entrecortado narrativo, que coloca os filhos num presente contínuo, a véspera de natal do ano de 1995, e a mãe num passado que progride em direção a esse presente e que tem seu início no momento em que a própria mãe coloca os filhos em situação de exílio em relação a ela. Vejamos, pois, como isso se opera, no plano micro estrutural da narrativa, em termos simbólicos, principalmente na associação entre o elemento espacial “casa” e o elemento temporal “relógio”. Espaço e tempo, nesse sentido, confluem no sentido de salientar a separação entre filhos e mãe, entre cidadãos e sua pátria. É por essa intersecção entre tempo e espaço que o exílio da alma pode ser traduzido, aqui, como um exílio de si, exílio este que conduz as personagens a uma espécie de não lugar identitário, oscilante entre a posição de vítima e vilão, que acaba por constituir, paradoxalmente, uma certa identidade trágica.

### **O exílio de si e o espelhamento narrativo: o discurso à procura do discurso**

Esse não lugar identitário, que chamamos aqui de identidade trágica, causado pela impossibilidade de um retorno simbólico do eu àquilo que lhe poderia conferir sentido, mantém-se sempre em suspenso na narrativa de *O esplendor de Portugal*, principalmente pelo recurso da projeção do discurso do outro no discurso do “eu” que detém a narrativa. Trata-se, pois, de um processo de espelhamento narrativo que traz para dentro de um discurso o discurso de outrem, fazendo com que a projeção imaginada do outro pelo discurso passe a constituir a própria forma de construção da identidade do eu discursivo.

Essa projeção, contudo, não se traduz em possibilidade de comunicação no sentido esclarecedor da construção das identidades das personagens, mas sim em incomunicabilidade e fragmentação. Chagas (2004) examina detalhadamente o processo de construção narrativa baseado na multiplicidade de vozes em *O esplendor de Portugal* e detecta desse processo o saldo da incomunicabilidade:

Isilda emerge como elo fundamental da incursão ao passado, uma vez que a sua voz alterará com a de seus filhos em cada uma das três partes constituintes da obra: na primeira parte com a de Carlos, na segunda com a de Rui e na terceira com a de Clarisse. [...] A busca de um diálogo que restabeleça a ordem e o conhecimento de si próprio e do Outro antevê-se na estrutura simbólica da diegese, conseguida pelo jogo de cedência de voz narrativa. Porém, ainda que almejado por todas as personagens-narradores, esse diálogo resulta num anseio vão, sem concretização, sublinhando, uma vez mais, a dificuldade de comunicação manifestada recorrentemente pela personagem antuniana. [...] a busca incessante de melhor conhecer o Outro e “as suas motivações” apenas reverte a favor do leitor que, ao assistir à explanação múltipla de um dado acontecimento ou atuação da personagem, pode, assim, edificar a interpretação mais fidedigna do mesmo. As personagens não partilham desse resultado a que conduziu a sua busca, pois não dividem entre si o conhecimento mútuo e a autodescoberta, perpetuando a incomunicabilidade que as distancia. (CHAGAS, 2004. p. 172-177).

Não é possível, aqui, acompanharmos o passo a passo da narrativa de *O esplendor de Portugal*, mas procuraremos, contudo, trabalhar isoladamente alguns aspectos formais recorrentes e que são significativos para exemplificarmos o processo de espelhamento da narrativa<sup>2</sup>. Acreditamos que o processo pode ser pensado a partir de um procedimento que é reatualizado em *O esplendor de Portugal*, que é o de se ancorar as narrativas em palavras que se vão constituindo em símbolos, que têm os seus sentidos mantidos em suspenso, mas que se vão completando quando repetidos nos vários momentos e vozes narrativas. Uma imagem recorrente nas várias narrativas que compõem a obra é a imagem do relógio, que aparece primeiramente tematizada pela narrativa de Carlos. O relógio passa a configurar-se como um elemento simbólico importante, pois, além de ser uma imagem que povoa a mente da personagem Carlos, constituindo uma marca de suas lembranças de infância na África, também marca o presente da enunciação narrativa, já que assinala o tempo de espera angustiada pelos irmãos a virem participar de sua ceia de Natal. Esta mesma imagem do relógio, que serve para ligar o passado de Carlos ao seu presente, serve para ligá-lo às demais

---

<sup>2</sup> Adaptamos, aqui, algumas análises efetivadas em nossa Tese de Doutorado (TELLES, 2009).

personagens, visto que ele também será referido nas narrativas de Isilda, Rui e Clarisse. Vejamos como a própria voz da personagem Carlos se encarrega de metaforizar o “relógio” e contribuir para constituí-lo enquanto símbolo ao longo das demais narrativas:

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro

sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole  
nenhum de nós morreria.

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o meu coração e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvir-me viver. (ANTUNES, 1999, p. 61).

O relógio, como elemento responsável pela rememoração da infância de Carlos na África é, para ele, o “coração da casa”, a garantia da vida e da sobrevivência de todos da família, vida e sobrevivência que vêm indicadas não apenas por meio dessa metáfora, mas ritmicamente pelos movimentos do coração que, repetidos, soam como os ponteiros do relógio. Contudo, a palavra-símbolo pode aparecer em outro momento, carregada de um sentido negativo. Logo a seguir, na mesma narrativa de Carlos, a imagem do relógio também passa a significar a passagem do tempo e a angústia pela espera dos irmãos na noite de Natal:

[...] os ponteiros giravam e giravam de número em número somando horas, semanas, meses, anos, sístole diástole sístole diástole sístole diástole, a Lena que pelo menos hoje, para receber a minha família em condições vá lá

trocou as rendas por uma blusa decente e os exageros de ouro por um anel normal, nenhuma jóia [sic] de cair de pasmo mas normal

– O que foi Carlos?

Os guindastes para além dos telhados, os morros de Almada e as luzes do estaleiro ao contrário no Tejo, a mesa posta, o champanhe, as ampolas do pinheiro de Natal, os presentes com laçarotes catitas e agora a minha mãe que tenha a coragem de acusar-me frente a frente que não ligo aos meus irmãos, não faço o que posso, não me ralo com eles... (ANTUNES, 1999, p. 65).

No trecho acima, somos conduzidos pelo mesmo ritmo do relógio da lembrança de infância ao presente da narrativa de Carlos e, em seguida, novamente

à sua infância, quando o relógio, símbolo do coração da casa e da garantia da vida, vê-se desmentido quando da morte de seu pai:

[...] na época em que estava praticamente a morrer, magro como um cão, sem dentadura postiça, de bochechas chupadas no travesseiro, o perfil majestoso dos cadáveres, soltou um soprozinho, pensei

– Foi-se

a minha mãe a investigar, acabou não acabou, respira não respira, uma pausa, um hiato, o peito do meu pai imóvel com o estúpido do relógio de parede em que nunca mais acredito a desmenti-lo, como pude um dia julgar que aquele pêndulo fosse o coração da casa, a minha mãe contra a orelha do meu pai

(– Se não respondes telefona-se à agência encomenda-se o funeral poupa-se no doutor e em pastilhas e gasta-se mais no adubo que pelo menos serve para fazer crescer o girassol)

a minha mãe pelo sim pelo não já de mãozinha no aparelho pronta a chamar os homens de negro. (ANTUNES, 1999, p. 67-68).

É interessante notar como o movimento pendular do relógio acaba por ser traduzido pelo próprio movimento oscilatório entre a vida e a morte do pai (“acabou não acabou, respira não respira”), além de simbolizar esse movimento que representa o momento da morte do pai, a oscilação pendular do relógio usada para demarcar o tempo e ritmá-lo, de certa maneira encontra-se representado também no próprio modo como a narrativa de Carlos encontra-se construída, uma vez que ela também oscila do presente para o passado e do passado para o presente. Assim, o que faz parte de uma representação no plano microestrutural acaba por se refletir também no plano macroestrutural, na organização da narrativa como um todo. Na sequência, o processo de metaforização é invertido, visto que o relógio deixa de ser o coração para este ser o próprio relógio, de modo que esta inversão marca uma espécie de inserção das personagens e fatos lembrados por Carlos numa esfera atemporal, numa esfera da duração mais independente da existência concreta e mais próxima da existência da memória, a única que lhe resta diante da separação da família:

Quando eu não tinha adormecido, não podia adormecer, nunca poderia adormecer, tinha de ficar horas e horas de olhos abertos, quieto no escuro para que ninguém morresse dado que enquanto qualquer coisa no meu peito oscilasse da esquerda para a direita e da direita para a esquerda continuávamos a existir, a casa, os meus pais, a minha avó, a Maria da Boa Morte, eu, continuaríamos todos, para sempre, a existir. (ANTUNES, 1999, p. 73).

Essa recorrência do relógio enquanto símbolo em *O esplendor de Portugal* não se fará apenas na narrativa operada pela voz da personagem Carlos, mas nas demais que conduzem a narrativa, tal como Isilda e a irmã Clarisse. No caso de Isilda, é interessante atentarmos para o trecho em que comenta a ideia que o filho Carlos fazia do relógio e compara esta ideia do filho a uma sua. É essa forma de perspectivar uma narrativa por meio da outra que acreditamos criar o efeito de narrativas em espelho, visto que se mostram refletidas umas nas outras. Isilda comenta o seguinte:

Compreendi que a casa estava morta quando os mortos principiaram a morrer. O meu filho Carlos, em criança, julgava que o relógio de parede era o coração do mundo e tive vontade de sorrir por saber há muito que o coração do mundo, o verdadeiro coração do mundo não estava ali conosco mas além do pátio e do bosque de sequóias [sic], no cemitério onde no tempo do meu pai enterravam lado a lado os pretos e os brancos do mesmo modo [...]

O autêntico coração da casa eram as ervas sobre as campas ao fim da tarde ou no princípio da noite, dizendo palavras que eu entendia mal por meio de entender, não o vento, não as folhas, vozes que contavam uma história sem sentido de gente e bichos e assassínios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha família e a família antes da minha tinham chegado como salteadores e destruído a África, o meu pai aconselhava

– Não ouças... (ANTUNES, 1999, p. 74).

Isilda opõe a sua verdade à verdade de seu filho Carlos, que julga ironicamente como ingênua. Em vez de o relógio ser o coração da casa, Isilda elege como símbolo do coração da casa “as ervas sobre as campas ao fim da tarde”. Com isso, desloca-se da temporalidade cronológica, circunstancial, representada pelo relógio, para uma temporalidade outra, em que vozes do passado são reativadas num presente contínuo a lembrar Isilda da sua culpa atávica de colonizadora. A essa lembrança impõe-se a voz do pai de Isilda, aconselhando-a a não ouvir essas vozes do passado, as vozes que vinham da terra. Essas mesmas imagens, tanto a do relógio quanto a das vozes da terra serão, posteriormente, recuperadas também por Clarisse:

Não podíamos respirar aliviados [...] porque as cartas da minha mãe por abrir na gaveta, porque não eram tanto as mentiras eram as verdades que deixaram de existir e então às vezes acordava a meio da noite em África ouvindo a terra e os suspiros da terra com o relógio garantindo

não não não não não não

a cada aceno de pêndulo... (ANTUNES, 1999, p. 290).

Aqui, pela narrativa de Clarisse, os símbolos que se apresentaram em oposição na narrativa de Isilda, agora, são sobrepostos, ou servem para o mesmo fim. Tanto os suspiros da terra, quanto o oscilar do pêndulo do relógio garantem a Clarisse que ela não podia “respirar aliviada”, de que a sua família não podia respirar aliviada diante das vozes do passado, diante das verdades que deixaram de existir. Tais verdades, por conseguinte, não estão apenas nestas vozes do passado, mas nas das outras personagens que narram, mas que não se comunicam, e nas cartas da mãe que se recusam a serem abertas.

### **A identidade (dis)simulada e o exílio pela palavra**

Vários são os exemplos, tais como os apresentados acima, que poderiam ser retirados do conjunto de narrativas que compõem *O esplendor de Portugal* a fim de demonstrarmos o processo que chamamos aqui de espelhamento narrativo operado no sentido da busca pela constituição de uma identificação entre as personagens e, conseqüentemente, de uma identidade forjada subjetivamente por meio do reconhecimento entre elas. Contudo, devemos atentar para outro recurso estilístico importante que é usado com mais frequência nessa obra no sentido da constituição identitária das personagens: trata-se do uso itálico. Acreditamos que o uso do itálico nessa obra garante para o plano microestrutural, no nível da distribuição discursiva da enunciação, a existência dos efeitos de suspensão e de tensão que são estendidos ao plano macroestrutural pelo movimento oscilatório que vimos se impor simbolicamente ao longo das narrativas pela imagem do relógio. Além de o itálico garantir esse movimento oscilatório no plano da enunciação e da organização discursiva, visto que faz com que o discurso oscile entre o passado, o presente e o futuro; também acreditamos que garante a construção do processo de espelhamento narrativo, visto que além da oscilação temporal, permite a oscilação de perspectiva narrativa dentro dos limites de uma mesma voz.

Vejamos, pois, um trecho da narrativa de Carlos, do capítulo nove, em que o itálico representa não apenas um retorno ao seu passado, mas a simulação da voz de seu pai, o qual parece se revelar ao filho, contar a sua história e, a partir dela, assim, vemos Carlos se enxergar como um duplo, o Carlos que se via representado pela família e pela voz do pai e o Carlos que realmente era, que ninguém conhecia direito, nem mesmo ele:

[...] o meu pai muito mais novo do que quando o conheci a aproximar-se do cortiço da empregada do refeitório sem que o ajudassem a andar, o meu pai que nessa época não procurava garrafas aos encontrões a si próprio tombando bibelôs pelos armários da casa

(– *De onde virá o raio desta sede meu Deus?*)

a preta mais nova também se é que foi mais nova um dia, quase uma moça, quase uma miúda, o meu pai a oferecer-lhe açúcar, cigarros, cerveja, pode ser que se ouvissem os ralos, que se ouvisse o capim, uma preta igual às mascaras da Luanda diante do estaleiro e dos morros de Almada, eu a tirar-lhe o cachimbo da boca, a obrigá-la a encarar-me, a perguntar baixinho, numa raiva que crescia e crescia e me impedia de bater-lhe

- O teu filho?

*uma moça, uma miúda comprada à família pelo preço que eu quis dado que se não pode recusar uma mulher a um branco, há sempre trens para leste e pessoas que as locomotivas deceparam nos carris*

- O teu filho?

*ou mesmo ali sem necessidade de trens, um ramo de baobá por exemplo onde pendurar uma corda, uma bala no pescoço com os amigos a continuarem a fumar, a não dizerem nada, eu ainda não um bêbedo, um palhaço, ainda não com a minha mulher a dormir com o comandante da Polícia no escritório por baixo do meu quarto sem se esconder de mim ou se lixar para mim, eu a apanhar o gargalo da mesinha-de-cabeceira a fingir que não dava fé, a quem o enfermeiro mostrava as análises do fígado e as radiografias da vesícula que em vez de me assustarem me alegravam, a prevenir-me da minha morte, dos vômitos de sangue, da icterícia, das úlceras, das dores, da febre, eu contente imaginando o rebentar das azáleas e as flores das acácias, a minha filha Clarisse a visitar-me aos sábados na casa da minha sogra, da minha mulher, dos filhos da minha mulher, não do meu filho, não minha visto que a minha casa é uma cabana no bairro da Cotonang, em Malanje, que ordenei aos jingas para construírem junto às cabanas deles, a minha casa é um corpo incompleto de criança que não me espera, me suporta, nenhum sorriso, nenhum protesto, nenhum desagrado, nenhum agrado, nem uma só palavra em dois anos para me perguntar onde estive se não a visitava um mês ou dois, aparecia de repente com um frasquinho de perfume da cantina, tirava-lhe o vestido numa pressa que não era pressa era vergonha e nisto reparei no meu filho Carlos, espantei-me do meu filho Carlos, senti-o mexer-se quando lhe toquei, o meu filho Carlos*

- Onde vais com o furgão Carlos?

- Tenho um encontro com um intermediário em Malanje

Amanhã sem falta estou cá

*que foi a Malanje e regressou de Malanje sem achar qualquer resposta para além de uma mulher embalsamada nos seus cheiros amargos, o meu filho Carlos dizia o meu nome*

Carlos

e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas quando chamavam

Carlos

Chamavam um Carlos que era eu em elas não eu nem era eu em eu, era um outro, da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava e o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas não sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um estrangeiro, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser apenas meu não era e então dizia como eles diziam

Carlos

*o meu filho Carlos*

Carlos

*Zozinho na noite de Natal no apartamento da Ajuda que embora sem roupa nos armários nem máscaras da Luanda nem a ausência da mulher não aumentava um centímetro que fosse, o meu filho Carlos a desprezar-me, a desprezar Angola, a desprezar a África, a cor e a espessura do seu próprio sangue, com as cartas que a mãe lhe escrevia da fazenda na mão, sem as ler, sem as ter lido nunca, sem procurar lê-las até a Câmara apagar as luzes, o rio se erguer devagarinho com a primeira claridade da manhã, sem reparar nas chaminés, nos guindastes e nas amoreiras da avenida, sem reparar nos prédios e prédios da cidade e nas ruas e nas praças e num campo de algodão a tremer um aceno de adeus no fundo da memória.* (ANTUNES, 1999, p. 119-121).

O trecho acima transcrito começa com a narrativa de Carlos imaginando seu pai ainda moço, antes de conhecê-lo (na verdade, antes mesmo de seu nascimento), quando seu pai conhece aquela que Carlos supõe ser sua mãe, a “preta” que era “empregada do refeitório” em Cotonang. Imagina, pois, o seu pai bem mais novo, antes de conhecê-lo bêbado, o que é sugerido pela própria fala deste que é transposta entre parênteses e em itálico (“*De onde virá o raio desta sede meu deus?*”). Em seguida a essa transposição da fala rememorada do pai, Carlos imagina-se também conversando com a “preta mais nova”, perguntando a ela sobre o filho, sobre ele próprio. Às supostas perguntas de Carlos grafadas em tipo de letra normal (“– O teu filho?”), seguem-se, de modo intercalado, trechos em itálico que percebemos ser uma narrativa conduzida agora pela voz do seu próprio pai. Essa narrativa, portanto, serve como uma espécie de resposta a Carlos, resposta esta que completa os sentidos não apenas para a pergunta que Carlos supostamente faz a sua mãe, mas também completa sentidos sobre a vida do próprio pai, sentidos estes que nunca lhe foram completamente claros. De certa forma, por meio de sua imaginação, Carlos

faz com que o pai conte a ele a sua própria história e, a partir dela, passa a enxergar-se de maneira fragmentada, como se visse diante de um espelho, pois distingue o seu nome pronunciado pelo pai e o seu nome pronunciado por ele próprio; a cada vez que ocorre a alteração de vozes, a grafia do nome Carlos aparece ou em itálico ou em letra normal. Essa alteração, inclusive, passa a representar, graficamente, a sensação de alteridade descrita a seguir pela voz de Carlos, quando distingue seus vários “eus”, o eu “deles” e o “meu”, conforme diz. O trecho acima se encerra com um longo parágrafo novamente grafado em itálico, o curioso é que agora a voz do pai passa a narrar o próprio presente de Carlos, sua situação atual, morando em Lisboa, sozinho na noite de Natal, abandonado tanto pelos irmãos quanto pela mulher Lena. Agora, o itálico não representa mais um passado inventado por Carlos, mas um presente que se configura num futuro em relação ao tempo do pai, futuro este que é narrado pelo próprio pai. Este trecho é bem representativo, portanto, da importância da narrativa operada por meio da mudança de tipos gráficos, visto que essa técnica permite não apenas a oscilação entre passado, presente e futuro narrativos, mas oferece uma sobreposição de tempos que, na verdade, sugerem não a representação do tempo, mas da temporalidade da memória. O uso do itálico, além da oscilação temporal, sugere, também, pela própria imagética da letra deitada, a visualização de uma narrativa invertida, a inversão da imagem diante do espelho. Essa ideia da narrativa em espelho é bastante exemplar nesse trecho, visto que as partes em itálico permitem ao narrador Carlos, quando assume a voz do pai, ver-se a si próprio por outra perspectiva sem, contudo, deslocar-se de seu lugar de visão; sem, contudo, mudar o seu ponto de vista. É isso o que proporciona a visão do espelho, um enxergar-se a si próprio por uma outra perspectiva sem precisar mudar, de fato, o seu lugar de ponto de vista. O resultado disso é que a visão de si será sempre uma visão de outro sobre si.

Esse recurso técnico narrativo tem um efeito bastante relevante para a obra em questão, no que se refere à representação do processo de construção identitária das personagens, uma vez que toda simulação de uma identidade projetada no e pelo discurso das personagens não deixa de se constituir, também, como uma dissimulação que conduz as personagens a um exílio de si próprias, exílio este exteriorizado em seus discursos.

### **A identidade trágica e a experiência (pós)colonial portuguesa**

O não lugar identitário das personagens de *O esplendor de Portugal* se constrói como uma espécie de sintoma da experiência colonial vislumbrada pela ótica pós-colonial, a qual se reflete não apenas no nível da organização diegética, mas, principalmente, no nível da configuração discursiva da narrativa. Lançados à condição de seres *ápolis*, destituídos da possibilidade de um retorno à pátria-mãe que lhes confira o sentido da existência, tais personagens, como Édipo, estão

sujeitos tanto ao degredo ao qual são atirados os *pharmakói*, quanto ao ostracismo a que são submetidos os *týrannos*. A condição de colonizadores não confere às personagens de *O Esplendor de Portugal* o status de heróis, visto que sob a visão da África colonizada tais personagens sempre ocuparão o lugar potencial dos *týrannos*. Já na condição de retornados, em relação a um Portugal pós-colonial, serão tidos sempre com figuras rebaixadas, doentias, como poluições que devem ser expurgadas; seriam, pois, os *pharmakói*.

Essa condição ambígua, portanto, é representada, como vimos, não apenas pela configuração diegética como personagens deslocadas de seus lugares (Portugal ou África), mas, inclusive, pela configuração discursiva dos “eus” que se alternam na condução da narrativa. As personagens deste romance incorporam essa ambiguidade, inclusive, em seus discursos narrativos, o que acaba por caracterizá-los como personagens exilados de si próprios, uma vez que aparecem representados numa busca constante pela constituição de suas identidades, busca essa que parece fadada ao fracasso, porque não podem ser alçadas aos valores de uma pátria que lhes confira a noção de pertencimento.

Essa busca inócua se reflete na própria estruturação discursiva de tais personagens, como é possível notar no caso específico visto no exemplo acima no que se refere à personagem Carlos. Ao refletir no interior de seu discurso uma série discursos alheios, a sua busca identitária pela resposta a quem é acaba se tornando cada vez mais difusa, de modo que o espelhamento narrativo, em vez de conduzir a personagem a uma totalização de sua identidade, acaba por colocá-lo (e o leitor junto dele) num estado de indecidibilidade contínua, em que a fragmentação expressa em seu discurso passa a ser constitutiva de sua identidade, como se a personagem se forjasse a partir de um não lugar que busca desesperadamente ser preenchido pelo discurso que constrói sobre si e sobre os outros. Ao contrário do “estágio do espelho” lacaniano – que demarcaria o momento da tomada de consciência da criança de que as partes de seu corpo constituem uma totalidade e, portanto, lhe confere uma identidade –, aqui o espelhamento narrativo a que fizemos menção parece conduzir as personagens do romance a uma inevitável fragmentação, que as insere no que chamamos de não lugar identitário, responsável por as colocarem na situação de seres exilados de si mesmos.

Os aspectos formais da narrativa de Lobo Antunes, em especial no que se refere à caracterização de suas personagens na obra em questão, parecem iluminar a própria condição pós-colonial de Portugal e, mais particularmente, a possibilidade de fundamentação de sua identidade enquanto nação. O esplendor de Portugal só pode ser cantado, nos versos de seu hino, nas formas de suas glórias, armas e conquistas, as quais se constituem como símbolos diretos de seu poderio colonizador. Cantar esse hino, contudo, significa, em certo sentido, reafirmar os valores imperialistas do colonizador numa época em que tais valores não são mais aceitáveis: a do contexto pós-colonial. Do modo como vimos, a narrativa de Lobo Antunes dá forma, em tom

irônico, a um país isolado em sua condição trágica, visto que se configura, tal como Édipo, como algoz e vítima de si mesmo. Sem poder cantar o esplendor de seu passado impunemente, Portugal fica, tal como as personagens de Lobo Antunes, incapaz de constituir sua identidade: um país exilado no presente em relação a um passado simbolicamente cantado em seu esplendor.

TELLES, L. F. P. Tragic identity in *O esplendor de Portugal* or on how to exile from yourself. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 13-30, 2017.

■ **ABSTRACT:** *Through the recovery of the ambiguous concept of exile towards the establishment of a tragic identity in Oedipus Rex, this article investigates to what extent the understanding of this identity can illuminate the characterization of the characters in the novel O Esplendor de Portugal, by António Lobo Antunes. From an analysis of the formal aspects of the narrative, this article aims to identify how this novel problematizes the Portuguese colonial and postcolonial experience featuring the tragic identity of the characters through the symbolic exile from themselves.*

■ **KEYWORDS:** *Exile. Identity. Narrative. Postcolonialism. Tragic.*

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. L. **O Esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHAGAS, M. M. D. Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade. O esplendor de Portugal – uma narrativa plurivocal. In: CABRAL, E. et. al. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes** - Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 171-194.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo rei, Édipo em Colono e Antígona. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

TELLES, L. F. P. **Narrativa sobre narrativas**: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes). 2009. 550 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2009.

VERNANT, J-P. Ambiguidade e reviravolta: Sobre a estrutura enigmática de Édipo rei. \_\_\_\_\_; VIDAL-NAQUET. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 73- 99.



# ESTRANGEIROS ARCONTES: FORMA SOCIAL E FORMA LITERÁRIA NA PROSA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Rafael Fava BELÚZIO\*

- **RESUMO:** Observando a literatura por uma via simultaneamente formalista e sociológica, neste artigo investigo de que maneira as obras *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989], *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar [1997], *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho [2007] e *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato [2014] trabalham, por meio da figura do narrador, problemas ligados à imigração e aos arquivos, visando compreender melhor a identidade híbrida do narrador na prosa brasileira contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arconte. Estrangeiro. Identidade brasileira. Narrador. Prosa brasileira contemporânea.

## 1. Introdução

A existência de relações e de possibilidades mútuas de esclarecimentos entre áreas como Literatura e Sociologia, ou História, são, de certa maneira, amplamente aceitas. Entretanto, na medida em que se analisam obras literárias ou questões sociais, os modos de estabelecer essas afinidades são muito diversificados. Assim, para haver uma compreensão mais aprofundada de certo conjunto de livros da literatura brasileira contemporânea, acredito que não baste apenas traçar um pano de fundo histórico em paralelo aos textos literários enfocados, mas compreender os meios próprios da criação estética trabalhar, através de seus recursos específicos, questões de ordem social. Não observo, portanto, a sociedade como mera causa ou efeito de obras literárias; contudo, no estudo dessas relações, levo em conta, em maior ou menor grau, as possibilidades de homologias formais que se constituem a partir da interação entre, por assim dizer, “forma literária” e “forma social”, ainda que na contemporaneidade as distâncias entre ambas sejam rasuradas. Na medida em que

---

\* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – favabeluzio@yahoo.com.br.

me aproximo desse ponto de vista teórico, estou considerando discussões de autores como Georg Lukács e Walter Benjamin, mas, principalmente, Antonio Candido e Roberto Schwarz<sup>1</sup>. Observando a literatura, portanto, por uma via simultaneamente formalista e sociológica, neste artigo pretendo investigar de que maneira as obras *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989], *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar [1997], *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho [2007] e *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato [2014] trabalham, formalmente, por meio da figura do narrador, problemas ligados à imigração e aos arquivos. Analisando as quatro obras mencionadas da prosa literária brasileira contemporânea – sendo que cada uma delas pertence, propositadamente, a uma década –, pretendo demonstrar como elas expressam a forma social, marcada pela identidade híbrida, a partir da figura do narrador.

## II. Estrangeiro, arconte, (arqui)narrador

Para dar conta de analisar o modo como o texto literário – por meio da configuração do **narrador** – trabalhou questões – sociais e estéticas – como o **estrangeiro** e o **arconte**, será preciso pensar, em um primeiro momento, os três conceitos. Eles serão aqui delimitados sob um ponto de vista, em maior ou menor medida, próximo de Jacques Derrida.

Começando pelo estrangeiro, utilizo o livro *Anne Dofourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*, formado por dois ensaios do filósofo – “Questão de estrangeiro: vinda do estrangeiro”, de 10 de janeiro de 1996, e “Nada de hospitalidade, passo da hospitalidade”, de 17 de janeiro de 1996, ambos oriundos de seminários – e comentários da psicanalista Anne Dufourmantelle. Embora não haja de minha parte adesão incontida às reflexões derridianas, é necessário reconhecer méritos no livro na medida, por exemplo, em que se insere no projeto mais largo do franco-argelino: a margem entre estrangeiro e hospitaleiro organiza, de certo modo, o texto e, ao mesmo tempo, demarca o descentramento da produção do pensador, pois as fronteiras identitárias entre **aquele que chega** e **aquele que acolhe** são reveladas como constituídas de ausências e polissemias, suplementos e indecidibilidades, rasuras. A própria arquitetura das falas de Derrida em seus dois seminários passa por uma lógica suplementar, na qual os assuntos vão se acumulando e sobrepondo sem haver, da parte do pensador, uma origem completamente definida e uma finalidade muito clara<sup>2</sup>. Procurando, nesse emaranhado de acumulações,

---

<sup>1</sup> Cf. LUCKÁCS, 1972, 1975 e 2000; BENJAMIN, 1984 e 1993; CANDIDO, 1993, 1981; SCHWARZ, 1987. Uma interessante aproximação desses teóricos, exceto Roberto Schwarz, mas incluindo ainda Eric Auerbach e Theodor Adorno, está no texto de Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (2008).

<sup>2</sup> Sobre os conceitos de Jacques Derrida utilizados nesse trecho, cf. o *Glossário de Derrida*,

uma definição que facilite o trabalho com o conceito de estrangeiro, destaco um fragmento de Jacques Derrida apresentado no começo do segundo seminário: “[...] define-se o estrangeiro, o cidadão estrangeiro, o estrangeiro à família ou à nação, a partir do nascimento: quer lhe seja dada ou lhe seja recusada a cidadania a partir da lei do solo ou da lei do sangue, ele é estrangeiro de nascimento” (2003, p. 78-79)<sup>3</sup>. Dessa maneira, compreendo o estrangeiro como aquele que vem de fora, aquele exógeno, não pertencente, em um primeiro momento, à família ou à nação que o acolhe e/ou o recusa. Nesse sentido, estrangeiro e hospedeiro serão negociantes da aproximação e/ou do distanciamento, irão, por diversos meios, estabelecer limites de envolvimento e de afastamento, de aceitação do **outro** como um de **nós** e construção do **nós** como um diferente do **outro**<sup>4</sup>.

Passando para a figura do arconte, mas continuando na perspectiva de Jacques Derrida, recordo o livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Corresponde a uma conferência realizada pelo filósofo, em 5 de junho de 1994, na cidade de Londres, em função do “Colóquio Internacional Memória: a questão dos arquivos”, organizado pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, pelo Museu Freud e pelo Instituto de Arte Courtauld. Nessa ocasião, o pensador refletiu sobre o conceito de arquivo, levando em conta pressupostos da psicanálise, o que explicita, de certo modo, as instituições que organizaram o evento. Dentre as reflexões, destaco, em particular, as que envolvem a figura do **arconte**. O debate sobre ela parte da questão: “Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?” (DERRIDA, 2003, p. 7). Procurando responder, Derrida apresenta “[...] um **lugar de autoridade** (o arconte, o *arkheion*, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo.” (DERRIDA, 2003, p. 8). Ainda nessa tentativa de resposta, o franco-argelino, mais adiante, continua:

[...] o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkhêion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, residência dos magistrados superiores, os **arcontes**, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham

---

organizado por Silviano Santiago (1976). Cf. “margem” (p. 57), “descentramento” (p. 16), “ausência” (p. 12), “polissemia” (p. 69), “suplemento” (p. 88-91), “indecidível” (p. 49), “origem” (p. 59), “rasura” (p. 74). Convém, ainda, dizer que os mesmos conceitos foram utilizados por mim com certa polissemia e descentramento; embora possa haver, em alguma dimensão, uma origem derridiana, procurei criar suplementos de sentido, para que o meu próprio texto fique um pouco indecível.

<sup>3</sup> Esse conceito mais direto, por assim dizer, de Jacques Derrida lembra uma proposta também mais direta de Julia Kristeva: “aquele que não tem a cidadania do país em que habita” (1994, p. 47). O texto de Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmo*, também procura discutir e ampliar a noção de estrangeiro. Escolhi, nos dois casos, definições menos ampliadoras.

<sup>4</sup> O debate sobre a negociação entre estrangeiro e hóspede também se encontra no livro de Derrida sobre a hospitalidade. Nesse sentido, o campo semântico jurídico é muito frequente na obra.

e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse **lugar** que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) em que se depositavam então os documentos oficiais. Os **arcontes** foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de **interpretar** os arquivos. (DERRIDA, 2003, p. 12-13).

Dessa maneira, passo a compreender o arconte como o guardião do arquivo, aquele que detém a posse física e interpretativa dos documentos. No entanto, não estou me limitando aqui aos documentos oficiais do Estado moderno, mas pensando o arconte também no sentido da posse e hermenêutica de arquivos privados, dos objetos e papéis das pessoas comuns, dos arquivos e guardados das famílias, das velhas arcas que passam por gerações domésticas. Assim, não apenas museus e arquivos públicos são arcontes, mas também herdeiros de documentos familiares. Importante compreender assim o conceito para dar conta de analisar as quatro obras literárias brasileiras enfocadas neste artigo.

Nesse mesmo intuito, vale demarcar o **arquinarrador**. Não tendo sido retirado das obras de Jacques Derrida, o conceito foi, entretanto, colhido em um estudo de Evando Nascimento (2001), professor da UFJF e derridiano. No artigo “Crônica de um crime anunciado”, o pesquisador está analisando o romance *Crônica da casa assassinada* [1959], de Lúcio Cardoso. Há, nesse livro, 56 capítulos, com diferentes autorias e gêneros textuais. Tais capítulos são dispostos ao longo da obra de maneira a construir a narrativa, sendo que o encadeamento das falas não teria sido gratuito, embora não apareça, explicitamente, o agente da organização desses textos, isto é, em acepção mais larga, desses arquivos, tais como diários, narrativas orais, cartas, “livro de memórias”. Assim, haveria na *Crônica* de Lúcio Cardoso um narrador implícito, ordenando os arquivos por trás da obra. A esse narrador implícito Evando Nascimento deu o nome de **arquinarrador**, no sentido de um narrador anterior, presente na *arkhé*, na origem da construção romanescas. A configuração desse conceito foi feita, por Nascimento, a partir de indicação da Professora Consuelo Albergaria, durante o curso de doutorado da UFRJ.

Todavia, no que interessa aqui em particular, estou aproximando a ideia do arquinarrador ao conceito derridiano – posta, também, a afinidade intelectual entre o professor da UFJF e o pensador franco-argelino – de arconte. Assim, o arquinarrador é um detentor, organizador e, nessa medida, hermeneuta dos arquivos textuais, um narrador que pode ser implícito ou explícito, mas que é, sobretudo, aquele que maneja, na elaboração da narrativa, diversos gêneros e discursos, organiza a trama a partir da disposição calculada dos “papéis avulsos”, artificialmente. Em determinados momentos da análise, no entanto, valerá a pena

grafar **(arqui)narrador**, entendendo dessa maneira uma dupla possibilidade de leitura: narrador (aquele que faz uso direto da voz narrativa, em primeira ou terceira pessoa) e arquinarrador (aquele que organiza os textos ao longo da narrativa, podendo ser explícito ou implícito). Essa sobreposição na grafia (arqui)narrador é interessante uma vez que, nas obras analisadas, haverá, em determinados momentos, a coincidência das figuras: o narrador oscila entre a sua própria voz narrativa e a organização da voz do outro; ao mesmo tempo em que diz diretamente a sua versão dos fatos, organiza diversas outras versões, trazendo, para dentro de sua fala, arquivos de outros narradores.

### **III. Forma social**

Passado pelos conceitos de estrangeiro, arconte e (arqui)narrador, vale observar, agora, os elementos sociais que, de alguma maneira, ajudam a configurar, nas obras literárias, os conceitos apresentados na parte II. Assim, chamo a atenção para (i) a figura do estrangeiro dentro da cultura brasileira e (ii) para a importância que os arquivos ganharam nos últimos anos. Nesse sentido, começando pelo estrangeiro na cultura brasileira, ele pode ser observado ao longo das entradas de imigrantes decorrentes do processo de extinção da escravidão, entradas essas que, como será visto mais adiante, foram utilizadas nos romances de Milton Hatoum, Moacyr Scliar, Bernardo Carvalho e Luiz Ruffato. Para efeito de breve delimitação de uma forma social, parto de considerações de Lúcia Lippi.

Em seu livro *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e estrangeiros* (2006), a socióloga Lúcia Lippi, pesquisadora do Cpdoc/FGV, procura traçar um quadro geral da imigração no Brasil<sup>5</sup>. De acordo com a estudiosa, foram quatro as ondas de imigrantes. A primeira onda, de 1870 até 1902, abarcou, principalmente, italianos. Entre 1906 e o início da Primeira Guerra Mundial, foi a vez de portugueses, espanhóis, japoneses entrarem nas terras brasileiras. No entanto, a diversificação de imigrantes foi muito maior entre o final da Primeira Guerra e o final da Segunda, tendo ocorrido um aumento do número de portugueses e japoneses, além da chegada de imigrantes de outras origens, como poloneses, russos, romenos e judeus. A quarta e última onda migratória ocorre até os nossos dias, tendo se iniciado com o fim da Segunda Guerra, com um volume muito inferior de entradas e com populações dos quatro cantos do globo. Dessa maneira, o país veio se constituindo, principalmente ao longo do século XX, como uma terra de estrangeiros, talvez diluindo ainda mais

---

<sup>5</sup> Destaco, contudo, que o ponto de vista assumido pela autora leva em consideração a entrada de imigrantes “principalmente em São Paulo” (LIPPI, 2006, p. 8). Por um lado, assim se demarca o olhar para o Brasil por um prisma eminentemente paulista, problema que, não raro, caminha para uma espécie de colonização interna existente no país; por outro, contudo, Lúcia Lippi não omite o seu lugar de fala, o que, em alguma medida, torna menos problemático a ponto de vista assumido. Sobre o quadro, em termos gerais, conferir as páginas 8 e 9 de Lippi, 2006.

a contribuição do indígena, outrora considerado autóctone<sup>6</sup>. Lúcia Lippi procura, no decorrer de seu *Nós e eles*, aprofundar um pouco o debate sobre o exógeno em terras nacionais, analisando, principalmente, as relações culturais dos brasileiros com os imigrantes espanhóis, italianos e portugueses. A estudiosa também prossegue a reflexão sobre a identidade nacional, uma vez que a formação do **nós** se dá em uma contraposição ao **eles**, mas também por uma via progressivamente porosa.

Nesse sentido, o livro da socióloga pode ser visto no quadro mais largo dos estudos de identidade brasileira, pois a relação entre nós, brasileiros, e eles, estrangeiros, veio sendo estudada de maneiras diversas. Por exemplo, para Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala* (1995 [1933]), o brasileiro é o resultado da miscigenação, por assim dizer, étnico-cultural de europeus, indígenas e africanos, especificidade ocasionada pelo sistema econômico-social e político ligado à monocultura escravista, ao patriarcalismo católico e à poligamia. Por sua vez, Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1995 [1936]), mostrou as raízes ibéricas da cultura brasileira, configurada em questões como a da cordialidade. Já Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil contemporâneo* [1942], avaliou o modo como a economia brasileira se constituiu em relação à metrópole, enquanto Fernando Henrique Cardoso, em *Dependência e desenvolvimento na América Latina* (2006 [1970]), procurou analisar alternativas para o desenvolvimento dentro do sistema de dependência econômica. Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1981 [1959]), pensou a respeito das influências localistas e universalistas nos momentos decisivos do desenvolvimento da literatura nacional. Assim, Lúcia Lippi está procurando se inserir em um seletor catálogo que procura investigar o brasileiro em relação ao estrangeiro, sendo que a pesquisadora contemporânea problematiza esse mesmo catálogo ao demonstrar que a constituição étnico-cultural do brasileiro foi alargada ao longo, sobretudo, do século XX, em decorrência dos fluxos migratórios.

Migrando da questão do estrangeiro para a dos arquivos, estes, nos últimos anos, ganharam importância. Pensando em configurar essa forma social, chamo a atenção para três aspectos: a virada arquivística, a ascensão dos arquivos literários e o excesso de dispositivos.

Começando pela *archival turn*, ou virada arquivística, ela surgiu após a virada etnográfica<sup>7</sup> dos anos 1980. Seu principal foco está em um novo status dos arquivos. Estes passam a ser compreendidos – de certa maneira, seguindo a via de

---

<sup>6</sup> No livro de Moacyr Scliar, o indígena é também visto como um imigrante/estrangeiro (SCLIAR, 2009, p. 98), embora não exclusivamente. Em muitos momentos da obra, o indígena é o detentor da “nacionalidade”, aquele que está presente no imaginário como o “herói fundador”, por dizer assim, como o grande outorgante da identidade nacional brasileira. A despeito de ser considerado bom se morto. Ou até por causa disso é que tem lugar no imaginário.

<sup>7</sup> Sobre a virada etnográfica, cf. KLINGER, 2012.

Michel Foucault (1987) e Jacques Derrida (2001) – não mais como apenas o lugar onde se guardam as fontes primárias, mas como construtores de discursos sobre o passado. Desse modo, os arquivos expressam, por meio de seus procedimentos de arquivamento, relações de poder, valorizações e desvalorizações de determinados tipos de conhecimento. São encarados não somente como continentes neutros onde estão os conteúdos expressivos, os documentos privilegiados, mas na própria forma de arquivar há construção de saber e possibilidade de investigação. O arconte, nesse novo momento, salta de um status aparentemente neutro, guardião passivo do passado, para um poderoso agente do discurso, construtor vivo do passado. Seguindo essa linha de raciocínio, reflexões sobre a virada arquivística podem ser encontradas em Ann Laura Stoler (2002)<sup>8</sup> e Diego Bissigo (2014).

Além da – ou paralelamente à – virada arquivística, acontece, desde o final do século XX, uma ascensão dos arquivos literários. A captação de bibliotecas e originais de escritores, a disputa entre instituições para que possam zelar e pesquisar documentos de autores são questões que se tornaram frequentes. Em termos temporais, é possível notar esse crescente interesse em arquivos no progressivo surgimento de instituições como o Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, em 1962; o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1972; o Acervo dos Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1989. Assim, nos estudos literários, muito em função desse progressivo acúmulo documental, ganharam importância as investigações dos arquivos. Até mesmo no campo teórico essa valorização é sensível. Por exemplo, os recentes trabalhos de Reinaldo Marques<sup>9</sup> atestam a necessidade de diferenciar, conceitualmente, noções como o **arquivo do escritor** e o **arquivo literário**. A diferença entre os dois está na passagem dos espaços privados (como manuscritos de poetas, guardados em ambientes domésticos, configurando, assim, **arquivos do escritor**) para o local público (os mesmos manuscritos, agora alocados em acervos de universidades, passam a ser tratados como **arquivos literários**). Certamente, nessa passagem há modificações não apenas na ordem topológica, mas também nomológica, pois os documentos ganham novos arcontes, interferindo nas organizações e hermenêuticas.

Entretanto, não está somente nas universidades e entre os escritores a valorização do arquivo, o excesso de dispositivos também demonstra essa ascensão arquivística. Digo excesso de dispositivos devido à intensificação da presença deles nesses dias de capitalismo avançado, pois dispositivos, desde o surgimento do homem, teriam existido. Seguindo, em tal postura, a perspectiva de Giorgio Agamben, de *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, compreendo

---

<sup>8</sup> No trabalho de Ann Laura Stoler, muito expressiva a frase: “arquivos não como lugares de recuperação de conhecimento, mas de produção de conhecimento” (p. 9). Tradução nossa, livre.

<sup>9</sup> Cf. p. ex, MARQUES, 2014.

como dispositivo “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2010, p. 40). Nesse sentido, Agamben está expandindo ainda mais o ponto de vista de Michel Foucault, que havia traçado com amplitude a classe dos dispositivos. O próprio filósofo italiano, continuando seu texto, demonstra a variabilidade de possibilidades:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares – e por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2010, p. 40-41).

Por esse catálogo de dispositivos é possível ter em vista as múltiplas possibilidades de arquivamento presente em nossos dias. Não apenas as prisões, os manicômios e os Panópticos, esses três arquivos de corpos que fogem dos padrões; tampouco apenas as escolas e as fábricas, esses dispositivos arquivadores de corpos disciplinados. Mas, por exemplo, a grande lista de arquivadores portáteis funcionando como dispositivos em nossos dias. A enorme possibilidade de folhas e texturas, cadernos e livros encontráveis aos montes em shoppings, bem como a enorme variabilidade de canetas e lapiseiras, em vasto rol de cores e formas e tamanhos. Além, é claro, dos arquivos eletrônicos: computadores, telefones celulares, câmeras digitais, *pen-drives*, *tablets*, televisores com memória. Ainda no terreno digital, para além dos *hardwares*, há os *softwares* e as mídias digitais, redes sociais, blogs, flogs, vlogs, sítios, aplicativos, programas, nuvens.

Dessa maneira, pensando na configuração de uma forma social presente, enquanto forma literária, nos livros analisados a seguir, tal forma é, em certa medida, constituída por duas ordens: no mundo, especialmente no Brasil contemporâneo, há tanto o imigrante quanto o arquivo como elementos fundamentais. Ao longo do século XX, depois do longo processo de formação étnica da cultura brasileira, houve uma grande entrada de imigrantes, italianos e japoneses, árabes e judeus, portugueses e espanhóis, de maneira que, hoje, muitos dos brasileiros se veem de algum modo como estrangeiros, ou descendentes de estrangeiros. Também no século XX, especialmente desde o final dele, os arquivos ganharam importância tanto no terreno acadêmico quanto no da vida comum: desde a virada arquivística até o excesso de dispositivos arquivísticos encontrados no cotidiano. Dessa maneira, os narradores que serão vistos a seguir são, simultaneamente, estrangeiros

e arcontes, demonstrando que a forma literária expressa, com suas particularidades, as identidades construídas na forma social.

#### **IV. Forma literária**

Nos textos literários aqui enfocados – *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989], *A Majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar [1997], *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho [2007] e *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato [2014] – o (arqui)narrador é, simultaneamente, arconte e estrangeiro. Essa configuração recorrente em textos contemporâneos pode ser vista, de certo modo, em outros momentos ao longo da tradição do romance brasileiro. É possível pensar, na verdade, que há uma tradição utilizando figuras dos arquivos<sup>10</sup> e outra apresentando imigrantes. Importante levantar um repertório de obras na tradição da literatura brasileira, uma vez que dessa maneira é evitado o problema da tradição da ruptura<sup>11</sup>, não seguindo aqui a tendência de pensar que as obras contemporâneas estão na ordem do nunca visto. As obras aqui analisadas – e, talvez, a grande maioria das questões históricas – não instauram, nesse sentido, uma novidade sem precedentes, uma ruptura absoluta; ao contrário, nos processos históricos, ordinariamente, convergem tradições e rupturas, continuidades e descontinuidades, de maneira que a suposta novidade literária surge de um longo e lento processo de amadurecimento, desenvolvimento marcado por marchas e contramarchas<sup>12</sup>. Assim, a configuração do problema na literatura brasileira contemporânea encontra, no mínimo, desde o Romantismo algum lastro de sustentação, de diferentes formas e possibilidades de colocar a relação entre literatura e história, entre ficção e documentação. Escolho traçar essa breve série literária a partir do Romantismo porque com ele, no Brasil,

---

<sup>10</sup> Espaços, objetos e textos relacionados ao arquivo, tais como o próprio arquivo e coleções, bibliotecas, videotecas, museus, antiquários, gavetas, estantes, livrarias, estúdios, enciclopédias, inventários, cartas, originais, fotografias, filmes, trabalhos acadêmicos, memoriais, cadernos de notas, diários, (auto)biografias, álbuns, manuscritos, listas, centros de pesquisa, entre outros. Alguns textos ajudam a compreender melhor essas figuras, suas configurações e possibilidades de usos literários. Cf. p. ex. MARQUES, 2003 e 2014; DERRIDA, 2001; SÁNCHEZ, 1999; BAUDRILLARD, 1973; SILVA, 2008; MEY e SILVEIRA, 2009; ECO, 2010; BENJAMIN, 1985 e 2007 (cf. “H. O colecionador”); MANGUEL, 2006; BENNETT, 1995.

<sup>11</sup> Octavio Paz, analisando, entre outros pontos, as relações entre Romantismo e Modernidade, em *Os filhos do barro*, propõe que dessa relação surge a tradição da ruptura, o constante desejo – por parte dos movimentos artísticos e literários, sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX – de afirmar a novidade, a ruptura, de romper com os padrões dos movimentos imediatamente anteriores. Dessa maneira, pretendo ler a prosa brasileira contemporânea como uma intensificadora da tradição e não como uma ruptura em relação a ela: talvez, o que está sendo rompido aqui, na verdade, é o próprio desejo de ruptura. Nesse particular, Cf. também DANTO (2006).

<sup>12</sup> Nesse sentido, estou me aproximando do conceito de história proposto por Antonio Candido (1981). Bom comentário sobre o assunto está no texto de Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (2006).

a produção moderna em prosa – notadamente os gêneros romance e conto – é consolidada<sup>13</sup>. Além disso, a opção por apresentar rapidamente apenas alguns casos ao longo da história literária brasileira se justifica porque a intenção aqui não é esgotar o tema, mas revelar que possui, diacronicamente, uma perspectiva a ser considerada.

Sob esse prisma, o uso de figuras arquivísticas não é novidade na prosa brasileira. Poderia lembrar, por exemplo, a “Carta ao Doutor Jaguaribe”, capaz de tornar *Iracema*, de José de Alencar (1991), um romance dentro de uma carta. Ou então o conto “A igreja do diabo”, de Machado de Assis (2004), e seu velho manuscrito beneditino. Um pouco mais adiante no tempo, no Modernismo de 1930, o narrador de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, começa o livro a partir das idas e vindas com os originais e o processo de escrita de uma história. Depois, em 1959, a *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, emprega uma espécie de conjuntos de relatos, de maneira que o arquinarrador (arconte desses arquivos) estrutura a narrativa a partir da organização dos textos prévios. Assim como em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, obra na qual aparecem diversos gêneros textuais para a criação de uma “autobiografia imaginária”. Na prosa literária brasileira também não faltam exemplos da presença do imigrante. Já no século XIX, *Inocência*, de Taunay, apresentava o naturalista alemão Meyer, assim como, ainda no século XIX, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1982), estabelecendo de certo modo uma luta de classes, contrastou dois portugueses: João Romão e Jerônimo. Abrindo o XX, *Canaã*, de Graça Aranha, por sua vez, contrastou as visões de mundo de dois alemães que chegaram no Espírito Santo: Milkau e Lentz. Já os italianos, eles foram representados em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, do modernista Alcântara Machado (1997). Raduan Nassar (2002), com seu *Lavoura arcaica*, publicado na década de 1970, apresentou uma família de imigrantes árabes do Líbano, ao passo que, nos anos 1980, Nélide Piñon abordou os imigrantes galegos em terras brasileiras, como se vê na saga dos personagens Madruga e Venâncio, em *A república dos sonhos*.

No entanto, a aproximação dessas duas linhagens – arquivos e imigrantes – no romance brasileiro aconteceu, com intensidade, a partir do final do século XX e chega até os anos 2010: em maior ou menor intensidade, pensando nesse recorte temporal é que as quatro obras aqui selecionadas cobrem quatro décadas, 1980, 1990, 2000 e 2010. Essa escolha contém algo de metonímia, pois outros livros poderiam ser levantados e discutidos<sup>14</sup>. Ainda assim, se for pensar um marco – ao mesmo tempo formal e sociológico, mas também ciente aqui da fragilidade de propor um marco, uma vez que contraexemplos possam quicá serem levantados –

<sup>13</sup> Cf. “Prosa e ficção do Romantismo”, de Otto Maria Carpeaux (2005).

<sup>14</sup> Por exemplo, *Amrik*, de Ana Miranda (2011 [1997]); *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2006); *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy (2008 [2007]); *Peixe morto*, de Marcus Freitas (2008) e *Diário da queda*, de Michel Laub (2011).

talvez valha a pena pensar em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1989]. Nessa obra – lançada no momento em que a *Archival turn* ganhava força, os arquivos literários recebiam mais atenção, os dispositivos arquivadores começavam a aumentar e a imigração tomava um novo impulso – há sobreposições de relatos organizados por uma imigrante.

A história do livro de Hatoum é contada por diferentes narradores, alternados ao longo dos oito capítulos: a filha adotiva e não-nomeada de Emilie; Hakin; Dorner, o fotógrafo; o esposo de Emilie, personagem que também não é tratado por um nome próprio; Hindié Conceição, amiga da matriarca. Esses narradores realizam diversos gêneros textuais, por vezes sobrepostos, como cartas, anotações, conversas, testemunhos, memórias. Uma das personagens, a filha adotiva, recolheu, além da própria memória, outras informações por meio de fitas e anotações – essas duas figuras do arquivo, esses dois dispositivos arquivadores – para construir um relato capaz de mostrar ao irmão biológico, que mora em Barcelona, detalhes da história familiar. Assim, como em um efeito de final, a (arqui)narradora explicita a maneira de organizar, de forma não-cronológica e por meio de colagens e sobreposições, os relatos do livro-arquivo:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo [...]. Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; entre a textura de letras e palavras coleí os lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência. (HATOUM, 2004, p. 163).

Como é dito no fragmento, “tudo se mesclava”: síntese de gêneros textuais, narradores e temas abordados. Além disso, a (arqui)narradora se apresenta como uma arconte a lidar com os arquivos, como no momento em que rasgou o original e fez uma colagem a partir do papel picado. Assim, como ela mesma explicita mais adiante, há nessa organização de material “[...] minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes.” (HATOUM, 2004, p. 166). Esse arconte, que detém a posse e a hermenêutica do material recolhido, sabe, na hora em que vai organizar o relato para o irmão imigrante, o poder que

detém. Quase na última frase do romance chega a afirmar: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada [...]” (HATOUM, 2004, p. 166). A (arqui)narradora, portanto, é uma arconte anarquivista, rasurando as fontes a fim de contar uma história.

Na Amazônia do livro de Hatoum, a população é oriunda da mescla de europeus e árabes, índios e manauaras, assim como a forma arquivística do romance – a ser enviado, como uma carta, pela (arqui)narradora, para o irmão que se mudou para a Europa – mescla distintos gêneros textuais. Nesse contexto de imigrantes, é também uma estrangeira – que, após ter ficado um tempo internada em um hospital psiquiátrico, em São Paulo, está retornando para Manaus, interessada em rever a casa onde teria passado a sua infância – quem se apresenta como (arqui)narradora e focaliza, especialmente, uma família ligada ao universo cultural da imigração árabe. Família essa na qual a personagem teria crescido. Em determinado ponto da obra, quando a filha adotiva<sup>15</sup> organizadora dos arquivos assume a voz narrativa de maneira mais enfática, chega a dizer:

Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. (HATOUM, 2004, p. 110).

A sensação de ser estrangeira em seu próprio mundo sinaliza essa mulher nômade. Ela consegue observar, ao longo do livro, a casa de Emilie e as relações sociais, estando, simultaneamente, afastada e aderida, colhendo informações de outros personagens e investigando a si mesma. Dessa maneira o romance de Hatoum alinhava duas indecidibilidades: ser estrangeiro como uma forma de pertencer a dois lugares, ao mesmo tempo em que não pertence a nenhum deles; ser arquinarrador como uma forma de controlar pelo menos dois discursos, o do narrador e o dos arquivos, e, ao mesmo tempo, não controlar nenhum deles, pois, em certa medida, a costura das vozes torna porosa a voz do próprio arconte.

Também de porosidades em relação ao (arqui)narrador, esse estrangeiro arconte, é feita *A Majestade do Xingu*, obra que Moacyr Scliar publicou na década de 1990. Mas enquanto Hatoum privilegiou a imigração árabe, Scliar enfocou, entre índios e generais, entre a história novecentista do Brasil e o cotidiano de pessoas comuns, a vida de judeus russos. Um deles, o (arqui)narrador, está internado em um hospital e permanece contando, talvez como em um delírio, a vida de Noel

---

<sup>15</sup> Convém pensar, ainda, na estrangeiridade presente na adoção. Como disse Jacques Derrida, o estrangeiro pode ser o outro em relação tanto à terra, quanto ao sangue. Além disso, o adotado é aquele que perdeu, de alguma forma, os pais biológicos. O órfão. Não por acaso, tanto no livro de Derrida, quanto, principalmente, no de Kristeva, *O estrangeiro*, de Albert Camus, aparece, implícita ou explicitamente, ajudando a alargar a noção de estrangeiro.

Nutels e a sua própria vida; ou seja, paralelamente, os grandes feitos de um grande homem e os feitos menores de um pequeno comerciante. Quem, também talvez supostamente, escuta esse sujeito solitário é um médico, lembrando, nesse sentido, a relação roseana entre Riobaldo e Quelemém. Mas ao invés de andar pelas veredas do sertão, o judeu russo de Scliar imigrou para o Brasil,

[...] de certa forma, refazíamos a viagem dos navegadores portugueses, Cabral e os outros. Como eles, atravessaríamos o oceano, rumo ao Brasil; não numa precária caravela, mas também não num luxuoso transatlântico – longe disso. O senhor precisava ter visto o **Madeira**, doutor. A rigor, nem navio de passageiros era; tratava-se de um cargueiro adaptado para o transporte de emigrantes. (SCLIAR, 2009, p. 10).

Em terras brasileiras, o judeu russo passou a vida trabalhando no bairro Bom Retiro, na pequena loja *A majestade* – havendo na nomeação do bairro e do comércio certa ironia. Além da solidão presente em todo imigrante, devido ao seu gesto parricida de abandono da terra natal, há o fato da esposa e do filho terem abandonado o narrador: aquela foi para Israel ficar com a família consanguínea, este foi para a França a fugir da ditadura militar brasileira.

Assim, sozinho no hospital, a vontade do (arqui)narrador é de construir a loja *Majestade do Xingu*. Essa expressão corresponde, na perspectiva da indecidibilidade, tanto a uma loja Majestade (como a que havia no Bom Retiro), mas agora a ser erguida dentro do Parque Nacional do Xingu (onde esteve Noel Nutels), quanto ao título do livro. A própria maneira do narrador caracterizar a suposta futura loja serve também como reflexão a respeito da construção romanesca: “Na Majestade do Xingu haveria lugar para o real e para o imaginário. A conjugação perfeita do prático e do mítico.” (SCLIAR, 2009, p. 198-199). Nessa rasura entre realidade e ficção – aqui por meio da soma ou da conjugação de pontos opostos como Bom Retiro e Xingu, narrador e Nutels – está também a elaboração do discurso do (arqui)narrador. Importante, nesse sentido, notar que ao longo do livro o sujeito se apresenta como um arquivista, um arconte a colecionar dados sobre a vida de Noel Nutels:

Com admiração. Com veneração, eu diria até. Eu recortava as notícias, os artigos, anotava as histórias que ouvia. Tenho toda a vida do Noel nessa pasta que está aí, em cima da mesinha. Foi a primeira coisa que pedi, quando me internaram aqui: por favor, liguem para a minha casa e peçam para a moça que trabalha lá a pasta azul com o nome de Noel Nutels. Esta pasta tem tudo, doutor – ninguém sabe do Noel tanto quanto eu. (SCLIAR, 2009, p. 9).

Esse arconte que venera um personagem não é o guardião de um importante Museu, mas o colecionador menor de arquivos de jornal, a guardar em uma figura do arquivo – a pasta – as suas fontes. Essa fixação do (arqui)narrador por Nutels se deve ao fato de ter conhecido o médico – não o médico de carne e osso, homem que realmente existiu e foi uma curiosa figura do século XX, mas o ficcionalizado por Moacyr Scliar – na vinda para o Brasil. Por isso, ao longo do livro, os arquivos colecionados e a vida lembrada se misturam, os recortes de jornais e as sensações do narrador – assim como no livro de Hatoum havia as fitas gravadas e as lembranças da mulher adotada – estabelecem fronteiras porosas, são discursos estrangeiros dentro do discurso construído pelo (arqui)narrador.

Isso de dizer um tu dizendo o eu, essa maneira de coser o arquivo colecionado dentro da fala que está sendo elaborada, é um procedimento também visto em *O sol se põe em São Paulo* [2007], de Bernardo Carvalho, livro lançado dez anos depois da obra de Moacyr Scliar, dezoito anos depois de vir a público a produção de Milton Hatoum. Em Carvalho, o leitor não sabe o nome do narrador, assim como nos dois livros analisados anteriormente. A informação que possui sobre ele é a de que se trata de um jornalista descendente de japoneses e um pouco frustrado com a profissão. Esse homem estava, certa noite, em um restaurante do bairro Liberdade, em São Paulo, quando foi abordado pela dona do estabelecimento, Setsuko, interessada em saber se o homem era escritor. Essa abordagem desencadeia, não sem idas e vindas, uma série de três encontros entre a imigrante japonesa e o jornalista, de modo que ela conta a ele parte de uma história envolvendo um triângulo amoroso ocorrido, na terra do sol nascente, entre Michio, Jokichi e Masukichi. Dessa maneira, o ouvinte se tornou, a cada encontro, um arconte, foi recebendo aos poucos o arquivo oral. No entanto, Setsuko desapareceu inesperadamente, antes de concluir a narrativa que fazia durante as conversas. Assim, mais ou menos na metade do livro, o (arqui)narrador chega a afirmar:

Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui. Quando voltei na semana seguinte, para o nosso quarto encontro, a casa de Setsuko já não existia. Em apenas uma semana, puseram-na abaixo. Na frente, onde antes ficava a fachada do sobrado oco, havia uma cerca de tapumes. (CARVALHO, 2007, p. 93).

A partir desse ponto, o (arqui)narrador passa de um ouvinte a um investigador que está no meio do processo da obtenção de elementos para construir um romance, sendo que este próprio romance é, supostamente, aquele sobre o qual eu estaria agora falando. Nessa busca, o jornalista chega a ir para o Japão atrás de dados. Recolhe conversas e cartas na tentativa de elaborar a narrativa.

Nessa viagem do (arqui)narrador para o outro lado do mundo há um grande número de passagens expressando o desconforto do estrangeiro. Uma das que mais chama a atenção é a seguinte:

Esbarrei em dois ou três pedestres. Em geral, desviavam-se de mim como do demônio. Eu estava perdido. Resolvi pedir informação alguém – não havia nenhum ocidental nas ruas. Me dirigi ao homem de terno em inglês. E, se num primeiro instante ele chegou a mostrar alguma boa vontade, fugiu de mim assim que percebeu que eu era estrangeiro. Eu tentava me aproximar das pessoas, em inglês, e todas fugiam de mim. Desviavam-se, olhavam para o chão, fingiam que não me viam, que não me ouviam. Uma mulher chegou a apertar o passo como se eu fosse um mendigo bêbado a importuná-la, enquanto eu a acompanhava, repetindo “Por favor, por favor”. Eu era a lepra. Comecei a rir sozinho na rua. Que é que eles tinham? Eu olhava para o alto, para deus, acho e ria. (CARVALHO, 2007, p. 106).

O estrangeiro nesse trecho se pensa como “demônio”, “mendigo bêbado”, “lepra”. Sente a hostilidade das ruas estrangeiras, não está no espaço hospitaleiro de sua própria língua. Entrar na terra do sol nascente é entrar no coração das trevas. Perder as referências de mundo que possuía quando estava no Brasil, o lugar para onde os seus ascendentes japoneses teriam migrado. A irmã do (arqui)narrador também fizera, em outro momento e por outros motivos, esse percurso de volta – a família que havia ido fazer o Brasil agora voltava como *dekassegui*. Dessa maneira, o romance de Bernardo Carvalho cria um interessante espectro da migração nipônica e das relações da população flutuante entre Brasil e Japão. O (arqui)narrador é, por conseguinte, um dos elementos a articular essas possibilidades de migrações, além de expressar, no plano estético, a problemática social da imigração nos séculos XX e XXI.

Um outro (arqui)narrador imigrante está em *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato. Na verdade, é difícil dizer quem é o organizador dos arquivos desse livro. Talvez o melhor seja pensar na figura ficcionalizada de Luiz Ruffato, personagem autoficcional<sup>16</sup>. Isso se deve aos artifícios da produção gerarem uma sensação de haver obra dentro da obra, arquivos dentro de arquivos, algo perceptível também por meio da sequência dos textos. Na capa do livro está escrito *Flores artificiais*, e logo abaixo consta o nome do autor. Ao abrir o livro, o leitor se depara com uma “Apresentação” escrita por Ruffato, fazendo uso de citações e procurando convencer o leitor de que o criador desse prólogo é mesmo o sujeito-empírico Ruffato, e não uma autofabulação dele. Em seguida está a “Carta de Dório Finetto”, ou pelo menos o que o arquinarrador – isto é, o organizador ficcional, figura que o leitor é

<sup>16</sup> Sobre a autoficção, cf. FIGUEIREDO, 2010.

induzido a ligar ao próprio Ruffato – desses textos sobrepostos está afirmando ser a referida missiva. Logo depois aparece o livro “Viagens à terra alheia” – que teria sido escrito por Dório Finetto e enviado a Ruffato – e, ao final dele, o “Memorial descritivo”, escrito por Ruffato, apresentando o suposto Dório Finetto. A esses emaranhados de textos e autorias cabe perguntar: o que realmente existiu e o que foi inventado pelo autor de *eles eram muitos cavalos*? Neste romance anterior, o escritor de Cataguases também havia sobreposto arquivos de migrantes, o que ajuda a pensar nos jogos de cena das *Flores* certamente como artificiais, mesmo quando “reais”, pois tudo teria passado pela mediação ficcional: o que há de real aqui já está transformado pelo jogo da literatura. Assim, rasurando as fronteiras entre documental e fabulado, entre história e literatura, entre o eu e o outro, entre verdade e mentira, *Flores artificiais* é uma obra de arconte e de anarquivista, a embaralhar os guardados.

Entre nacional e estrangeiro também há embaralhamentos. Como dito, é complicado definir quem seria o arquinarrador na obra; de toda maneira, aceitando o jogo do livro, é coerente pensar na figura autoficcional de Luiz Ruffato como sendo essa personagem. Nesse sentido, os paratextos da obra ganham outra dimensão, passam a contribuir na construção do Ruffato de papel. Por exemplo, na orelha do livro aparece uma pequena biografia do autor, e nela é demarcada a condição de ex-estudante imigrante: “nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 1961. Formado em comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora”. A camada seguinte, a “Apresentação”, continua sinalizando certa errância; na última nota, consta: “Baseei-me em três memoráveis encontros, dois no Rio de Janeiro (café da manhã na Colombo, do Forte de Copacabana, e almoço no Rio Minho, na rua do Ouvidor) e um em São Paulo (almoço no Consulado Mineiro, em Pinheiros).” (RUFFATO, 2014, p. 11). A alusão ao Consulado Mineiro também ajuda a marcar a estrangeiridade de um cataguasense na capital paulista; assim como há estrangeiridade em quem saiu da Itália e foi morar no interior mineiro, pois, continuando a descascar a cebola artificial, a “Carta [‘escrita pelas mãos’] de Dório Finetto” começa mais uma vez sinalizando a condição de migrante de Ruffato e, mais que isso, de alguma maneira coloca em paralelo as duas vidas. Escrita em “Washington, 16/09/2010”, e enviada ao “Prezado Luiz Ruffato”, assim inicia:

Confesso que, embora seja de uma família de colonos italianos de Rodeio como o senhor, não sabia da sua existência como escritor. Quem falou a primeira vez em seu nome, há certa de três anos, foi uma psiquiatra, doutra Regina Gazolla, que despertou minha curiosidade e, para ser sincero, meu interesse. Vivo há quase vinte e cinco anos no exterior, como consulto do Banco Mundial para a área de engenharia, mas mantenho um pequeno apartamento no Flamengo, no Rio de Janeiro, onde passo alguns dias por ano,

de folga, ou quando coincide de ter uma reunião em Brasília. Meu trabalho exige disponibilidade para viajar e me agrada a ideia de não ter pouso fixo, coisa que, aliás, nunca tive, saí da casa dos meus pais muito cedo para estudar em Ubá, e de lá fui para Juiz de Fora, de Juiz de Fora para o Rio e do Rio para o mundo... (RUFFATO, 2014, p. 12).

Ruffato e Finetto – sonoridades, inclusive, próximas – são ambos do interior mineiro, descendentes de imigrantes italianos. Além disso, os dois se mudaram para Juiz de Fora e de lá para grandes cidades do país, como São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, o arquinarrador – esse narrador implícito e duplo ficcional do autor – vai sendo desenhado, ao longo da apresentação dos arquivos, como imigrante.

Portanto, o livro de Luiz Ruffato, assim como *O sol se põe em São Paulo*, *A Majestade do Xingu* e *Relato de um certo Oriente*, está configurando, na figura do narrador, duas questões de ordem social: a identidade do imigrante e os arquivos. Cada obra desenvolve uma maneira própria de articular esses elementos, mas sem perder de vista a utilização de dados sociais relativos à chegada de estrangeiros no Brasil ao longo do século XX, bem como formas possíveis de colecionar, guardar, zelar e interpretar fontes primárias coletadas.

#### **IV. Conclusão**

Escolher abordar quatro obras neste breve ensaio, ainda que sob o risco de cair em superficialidade em cada uma das análises, está no desejo de demonstrar que os **(arqui)narradores**, esses **estrangeiros arcontes**, atravessam diferentes obras ao longo dos últimos quase trinta anos da literatura brasileira. Assim, se não foi possível, também por limitação de páginas, avançar na leitura de cada um dos livros, acredito que este ensaio consiga mostrar a existência, nas décadas de 1980 e 1990, 2000 e 2010, da configuração de uma forma romanesca de identidade relativamente próxima perpassando diferentes criações. Se hoje a diversificação das possibilidades romanescas dificulta para que a crítica delimite um conjunto mais ou menos coerente e fechado de tendências, quiçá configurar uma escola literária, ao menos podemos observar, por meio de uma análise que articule distintas obras e autores, a formação de questões sociais e estruturas estéticas se aproximando em um conjunto de romances e escritores. Dentro de todo esse conjunto de obras contemporâneas, a questão da identidade do imigrante é trabalhada, bem como a reflexão sobre o traço híbrido da identidade brasileira. A representação da identidade construída entre o eu e o outro marca profundamente a prosa contemporânea brasileira.

BELÚZIO, R. F. Archon foreigners: social and literary forms in contemporary Brazilian prose. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 31-51, 2017.

■ **ABSTRACT:** *By observing literature through an approach simultaneously formalist and sociological, in this article I investigate how the books Relato de um certo oriente, by Milton Hatoum [1989], A Majestade do Xingu, by Moacyr Scliar [1997], O sol se põe em São Paulo, by Bernardo Carvalho [2007], and Flores artificiais, by Luiz Ruffato [2014], work, through the narrator figure, with issues related to immigration and archives, in an attempt to better understand the hybrid identity of the narrator in contemporary Brazilian prose.*

■ **KEYWORDS:** *Archon. Foreigner. Brazilian identity. Contemporary Brazilian prose. Narrator.*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

ALENCAR, J. **Iracema.** São Paulo: Ática, 1991.

ARANHA, G. **Canaã.** São Paulo: Ática, 1998.

ASSIS, M. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 3 v.

AZEVEDO, A. **O cortiço.** Goiânia: Waldré, 1982.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos.** Trad. Zulmira Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas.** v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Passagens.** Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENNETT, T. **The birth of the museum: History, theory, politics.** London: Routledge, 1995.

BISSIGO, D. N. **A eloquente e irrecusável linguagem dos algarismos: a estatística no Brasil Imperial e a produção do recenseamento de 1872.** 2014. 201 f. Dissertação (Mestrado

em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em História, 2014.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

\_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, F. H.; FALETTO, E. **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CARDOSO, L. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CARPEAUX, O. M. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, B. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DANTO, A. C. **Após o fim da história: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Kieger. São Paulo: Odysseus; Edusp, 2006.

DERRIDA, J. **Anne Dofourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, U. **A vertigem das listas**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERNANDES, M. R. C. Sobre o método crítico de Antonio Candido em “Formação da Literatura Brasileira”. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, vol. 26, n. 36, p. 225-242, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura e sociedade: apontamentos de método para análise. In: **Anais da Anpuh**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FIGUEIREDO, E. Autoficção feminina: a mulher diante do espelho. **Revista criação & crítica**, São Paulo, n.4, p. 91-102, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>. Acesso: 15 jun. 2015.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREITAS, M. **Peixe morto**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 30ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

- HATOUM, M. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Comes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAUB, M. **O diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVY, T. S. **A chave de casa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- LIPPI, L. **Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e estrangeiros**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- LUKÁCS, G. **El alma y las formas**. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Estética: la peculiaridad de lo estetico**. Barcelona: Grijalbo, 1972. 4 vols.
- \_\_\_\_\_. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MACHADO, A. A. **Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja da China**. Rio de Janeiro: O Globo, Klick, 1997.
- MANGUEL, A. **A biblioteca à noite**. Trad. Samuel Titan. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARQUES, R. M. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, E. M.; MIRANDA, W. M. (orgs.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.
- \_\_\_\_\_. Arquivos literários e a reinvenção da Literatura Comparada. In: MARINHO, A. C. (org.). **Memórias da Borborema 5: Arquivos literários e a escrita de si**. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 15-34.
- MEY, E.; SILVEIRA, N. **Catálogo no plural**. Brasília: Brinquet de Lemos, 2009.
- MIRANDA, A. **Amrik**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NASCIMENTO, E. Crônica de um crime anunciado. **Ipotesi** – Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, vol. 5, n.1, p. 49-64, 2001.
- NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. 3ª ed. São Paulo: Schwarcz, 2002.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIÑON, N. **A República dos sonhos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.
- PRADO JÚNIOR, C. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

- RAMOS, G. S. **Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RUFFATO, L. **Flores artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SÁNCHEZ, Y. **Coleccionismo y literatura**. Madrid: Cátedra, 1999.
- SANT'ANNA, S. **Confissões de Ralfo** (uma autobiografia imaginária). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SANTIAGO, S. (org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCLIAR, M. **A Majestade do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SILVA, A. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac/SESC, 2008.
- STOLER, A. L. Colonial archives and the arts of governance. **Archival Science**: International journal on recorded information, vol. 2, p. 87-109, 2002.
- TAUNAY, V. **Inocência**. São Paulo: Saraiva, 2009.





## REPRESENTAÇÕES DO IMIGRANTE NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Aline Maria Magalhães de Oliveira ÁVILA\*

- **RESUMO:** Crescem cada vez mais os estudos acadêmicos sobre imigração, exílio e das relações entre alteridades, nas mais diversas áreas do conhecimento, assim como no interior da crítica e da teoria literárias. A figura do imigrante e sua representação no espaço literário despertam bastante interesse, uma vez que nos coloca diante de uma diversidade de temáticas, de questões culturais e formais, que pedem ao crítico maior sensibilidade e pluralidade de olhares. No cenário literário nacional, o surgimento da figura do imigrante está intimamente relacionado à intensificação da imigração em fins do século XIX e, sobretudo, início do XX. Nosso intuito é dar relevância a um assunto que faz parte da formação de nossa literatura e de nossa sociedade. Para tanto, selecionamos como *corpus* a consagrada obra de Guimarães Rosa, reconhecido mundialmente como um dos maiores escritores de língua portuguesa, a fim de mostrar que, mesmo em uma obra canônica como essa, o tema aparece recorrentemente e de forma relevante, embora ainda seja pouco explorado pela crítica. Nas narrativas sobre imigração, temas como alteridade, identidade, hibridismo e tensão entre as diferenças ganham destaque. Por isso, a análise desse tema pode ser enriquecida com o suporte das linhas teóricas culturalistas ou pós-coloniais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Alteridade. Estudos culturais. Guimarães Rosa. Identidade. Imigração.

O mundo contemporâneo assiste a migrações em massa e aos confrontos que, por vezes, advém do encontro entre imigrante e autóctone. O trânsito de imigrantes reconfigura o perfil de populações e das fronteiras entre países, acentuando sensações de “não pertencimento”, de desenraizamento e desterritorialização. Esse cenário tem despertado o interesse de vários estudiosos, de diversos campos do saber, que analisam as possíveis implicações desses múltiplos movimentos dentro de um mesmo país, entre fronteiras ou até mesmo entre continentes. Por isso, a imigração e o exílio têm sido dois dos temas mais discutidos e estudados na contemporaneidade.

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – alinemmo@gmail.com.

Também no interior da crítica e da teoria literárias a figura do imigrante e sua representação no espaço literário despertam bastante interesse, uma vez que nos coloca diante de uma complexidade de abordagens e pluralidade de olhares: “A imigração exhibe várias faces – socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais – que a transformam em uma realidade somente apreensível na sua movência de constante reconfiguração.” (CURY, 2006, p.10). Assim, refletir sobre a presença do imigrante na literatura coloca-nos diante de uma diversidade de temáticas, de questões culturais e formais, que pedem ao crítico maior sensibilidade e pluralidade de olhares. Afinal: “Falar da imigração é falar de um fenômeno complexo, que tem facetas socioeconômicas, políticas, culturais e, por último, mas não menos importantes, emocionais”, afirma o escritor Moacyr Scliar (1997, p. 136), filho de imigrantes.

Antonio Candido (2000) considera o imigrante como um importante elemento formador e transformador da “inflexão americana” de nossa história contemporânea. O crítico também afirma que, apesar dessa relevância, ainda não há uma obra geral sobre o assunto. Essa afirmação demonstra a urgência da crítica voltar o seu olhar para a literatura sobre imigrantes e, quem sabe, elaborar, então, uma obra geral sobre o assunto, conforme sugere Candido, ou, ao menos, examinar esse conjunto de textos separadamente, a fim de elaborar um recorte exclusivo nos estudos literários que dê conta das especificidades deste tipo de narrativa.

Este também é o questionamento levantado pela estudiosa da cultura, Maria Zilda Cury (2006), que também indaga se o conjunto de textos que trazem como tema o estrangeiro ou o imigrante possibilitaria um recorte específico nos estudos literários e como isso se daria:

Pergunta-se se o conjunto desses textos possibilitaria um recorte específico no interior da série literária e levantam-se hipóteses de que tal recorte se ancore em características textuais, em processos de enunciação específicos, vazados numa linguagem homologamente migrante. Tais textos abrem-se a questionamentos sobre os processos de negociação identitária, sobre opções enunciativas de tratamento da memória e de recuperação das sagas de imigração com inserção específica no panorama cultural contemporâneo. (CURY, 2006, p. 13).

Essa também é a reflexão que fazemos a respeito do tema, que motiva este trabalho: dar relevância a um assunto que faz parte da formação de nossa literatura e de nossa sociedade.

No cenário literário nacional, o surgimento da figura do imigrante está intimamente relacionado à intensificação da imigração de parte da população europeia para a América a partir da segunda metade do século XIX, mas, sobretudo, no século XX, quando o Brasil recebeu a maior massa imigratória, principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Segundo Lucia Lippi Oliveira (OLIVEIRA, 2001,

p. 11), entre 1870 e 1930 estima-se que 40 milhões de pessoas tenham atravessado o Atlântico, migrando do “Velho” para o “Novo” Mundo. É nesse período que os conflitos culturais e identitários começam a ser discutidos em diversas obras.

A vinda de tantos imigrantes teve muitas consequências na organização da sociedade brasileira e na formação da cultura nacional. Gilberto Freyre (2003) afirma que os imigrantes trouxeram regras de convívio social baseadas em laços familiares, e estas encontraram ampla acolhida no Brasil, isso se acatamos como princípio estruturante da sociedade brasileira o familismo, o paternalismo e o clientelismo, conforme sugere o autor. Lúcia Lippi (OLIVEIRA, 2001), por sua vez, acredita que os imigrantes contribuíram muito para a superação da barreira contra o trabalho manual ou braçal, instaurada com a escravidão. Eles mostraram como era possível vender sua força de trabalho e progredir com ela.

Acreditamos que ao analisar a figura do imigrante na literatura é importante destacar sua função edificante e formadora da cultura nacional, conforme já apontado por Gilberto Freyre (2003), que vai se enriquecendo na tecelagem dos atributos trazidos pela diversidade de línguas, culturas e hábitos que vão se misturando, fundindo-se, até tornar-se algo novo.

A partir dos anos 1920, os modernistas paulistas parecem expressar em suas obras uma certa angústia diante da presença dessa figura literária.

Tal posicionamento reflete-se diretamente na representação do imigrante que [...] serve de sustentáculo a um discurso apologético de exaltação do progresso brasileiro e da nova identidade paulista. Isso explica a tendência nesses autores a alegorização desta figura literária. (TONUS, 2012, p. 95).

De fato, foi nos anos 20 que apareceram muitos movimentos nacionalistas contrários à vinda de mais estrangeiros. Um bom exemplo desse receio contra a vinda de tantos estrangeiros para o Brasil está na Constituição de 1934, que estabeleceu um sistema de cotas de 2% sobre o total dos respectivos estrangeiros fixados no Brasil durante os últimos 50 anos, além de proibir sua concentração (OLIVEIRA, 2001, p. 20).

A partir da segunda metade do século XX começam a aparecer narrativas escritas por imigrantes, o que modifica profundamente a representação literária do imigrante. Partindo não mais da experiência do autóctone do encontro com o Outro estrangeiro, mas da experiência do imigrante diante dos desafios da adaptação à terra, à cultura e línguas diferentes e, muitas vezes, do enfrentamento e da rejeição, a figura do imigrante sofre um verdadeiro deslocamento em sua representação e inaugura uma tendência que altera o tratamento da temática imigratória.

É a partir do final da década de 1970 e dos anos 1980 que se pode observar um retorno da temática da imigração e da figura do imigrante na literatura brasileira; Leonardo Tonus (2012, p. 93) afirma que os romances com essa temática recorrem

a “[...] um posicionamento estético que tende a privilegiar a antimemória, o traço híbrido, a inscrição a-topográfica do sujeito e a diluição das fronteiras entre o centro e a periferia, enquanto respostas à crise social, identitária e estética que o mundo global atravessa.” Dentre as obras representativas desse período, destacamos *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, de 1975, e *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, de 1989.

Analisando a representação de personagens imigrantes na literatura brasileira ao longo de século XX, pode-se perceber que a caracterização desses personagens sofre mudanças ao longo do século, acompanhando as transformações socioeconômicas, culturais e estéticas do país. Observamos que, conforme esses imigrantes deixam de ser estrangeiros e passam a fixar-se no país, constituem família e ganham voz dentro e fora das narrativas, também deixam de ser retratados de maneira estereotipada e surgem personagens com grande densidade psicológica, que exercem o protagonismo e que refletem toda complexidade da experiência migratória.

Mesmo em um dos maiores nomes de nossa literatura, João Guimarães Rosa, conhecido como escritor regionalista, cujo olhar se volta para o interior do país, principalmente de Minas Gerais, o tema da imigração foi importante e gerou grandes personagens. O autor sempre demonstrou interesse especial em representar componentes das minorias, que também construíram a História. Em diversas de suas narrativas, ele dá voz a seres de exceção, os excluídos e marginalizados. Dentre essas minorias estão os imigrantes, que figuram em composições do escritor em todas as fases de sua carreira. Pretendemos, neste artigo, mostrar como o interesse do autor pelo estrangeiro surgiu desde sua infância e o acompanhou em sua vida adulta, principalmente quando optou pelo cargo de diplomata, e como esse interesse refletiu em sua obra literária e na criação de grandes personagens imigrantes.

### **Imigrantes desembarcam no sertão rosiano**

Os estrangeiros ganham voz na narrativa rosiana, ainda que, muitas vezes, sejam personagens de poucas palavras, mas que se destacam pela força e sensibilidade de sua caracterização. Ao se incorporarem no sertão, há o inevitável encontro com a alteridade, representada na figura do sertanejo. Nesse encontro entre duas culturas diferentes, o conflito é inevitável na maioria dos casos. Nessas narrativas, as diferenças culturais são diluídas nas aproximações que existem entre uma cultura e outra, entretanto, sempre havendo respeito pelas diferenças e evitando apagá-las ou minimizá-las pela homogeneização de traços culturais. O respeito do autor pela alteridade também poderá ser comprovado na maneira sutil e sensível com que são retratados os estrangeiros, fugindo sempre dos estereótipos comumente a eles atribuído.

A presença do estrangeiro nas narrativas de Guimarães Rosa não implica somente na escolha temática ou nas relações entre as personagens. Implica também na linguagem narrativa, na estrutura da escrita e no trabalho com a linguagem, uma vez que nas narrativas em que há o encontro de duas culturas diferentes, dois idiomas distintos, ocorre também um processo de hibridização linguística que atinge não só os personagens envolvidos na trama, como também o narrador. Através de recursos como a aglutinação, o autor aproxima idiomas completamente distantes, como o português e o chinês ou o japonês, que se fundem originando uma nova palavra.

O interesse pelo estrangeiro e pelo imigrante, por países e culturas distantes, vem desde a juventude de Rosa e já aparece em suas primeiras publicações em periódicos<sup>1</sup>, que lhe renderam prêmios; já tinham personagens e ambientação estrangeiras. Por exemplo, o conto “Mystério de Highmore Hall”, publicado na revista O Cruzeiro (1929), passava-se na Escócia, e, no ano seguinte, foi publicado, no mesmo periódico, “*Chronos Kai Anagke*” (Tempo e Destino) – uma história de xadrez passada no sul da Alemanha. Assim como os cenários longínquos – Bulgária, Londres, Alemanha – o escritor inventava curiosos nomes para os personagens estrangeiros que compunham tais estórias – Inagywyddol, Affael, Lleoddag, Duw-Rhoddoddag, Inverary, Sviazline – que já apontavam seu gosto pelo exótico.

Em seu livro de estreia, *Sagarana*, publicado em 1946, o tema volta a aparecer, desta vez no cenário do sertão mineiro. “A volta do marido pródigo” é uma narrativa em que há a presença de uma colônia de imigrantes espanhóis trabalhando na construção da estrada de rodagem Belo Horizonte - São Paulo e o conflito entre duas minorias: o mestiço e o imigrante. Essa história evidencia como a situação do imigrante era frágil e sem nenhum apoio político ou legislativo, pois ele não era considerado cidadão. Mas o mestiço também é um pouco estrangeiro, pois é resultado da mistura de várias etnias e fica no entre-lugar das culturas herdadas. Embora sua posição na sociedade não seja em nada melhor que a do imigrante, o protagonista não se compadece da situação precária dos trabalhadores espanhóis e, apesar de reconhecer-se na estraneidade do Outro, nesse caso, isso não minimiza seu ódio pelo estranho.

Lalino Salãthiel é o estereótipo do mestiço, de acordo com a visão preconceituosa da sociedade escravista, que formava, junto com o negro e o trabalhador imigrante, os homens do povo, uma camada inferior da sociedade, excluída pela elite, que até a Primeira República, tempo da ação da história, era composta apenas de pobres e trabalhadores braçais. Assim, vindo do povo, ele não pertence à elite, que o considera uma raça diferente: “É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender” (ROSA, 1980, p. 98), mas os outros homens do povo também o excluem, pois ele se destoa do restante da massa trabalhadora. Deste

---

<sup>1</sup> As referências sobre os contos publicados em periódicos foram retiradas de COVIZZI; NASCIMENTO (2001).

modo, a condição híbrida de mestiço o coloca na mesma posição de exclusão que o estrangeiro e visto também como o Outro diferente dos demais moradores do vilarejo.

Embora Lalino se encontre na mesma condição de exclusão que os espanhóis, nem por isso existe uma cooperação das partes ou uma compreensão da situação do outro. Ao contrário, ele parece até mesmo descontar toda sua revolta nos estrangeiros, lutando com sua maior arma, a eloquência, para conseguir expulsá-los definitivamente do vilarejo. Lalino deixa clara a sua desavença com os espanhóis: “– Ara, Generoso! Vem você com espanhol, espanhol!... Eu já estou farto dessa espanholaria toda... Inda se fosse alguma espanhola, isto sim!” (ROSA, 1980, p. 78). É importante notar que a rejeição de Lalino se restringe apenas aos estrangeiros do sexo masculino, porque, como se vê pela última frase citada e em vários outros momentos da narrativa, quando conta suas histórias sobre a capital, seu desejo pelas estrangeiras fica evidente: “– Bem, as mulheres são francesas, espanholas, italianas, e tudo, falando estrangeirado, fumando cigarros...” (ROSA, 1980, p. 79). Fica evidente que ele tem uma visão idealizada e até estereotipada da mulher estrangeira, de quem ele só havia ouvido contar ou visto em folhetins e magazines.

Contudo, seu desejo não é por qualquer tipo de estrangeira, mas é muito específico, pois nas suas descrições e enumerações de mulheres estrangeiras só estão as europeias, as únicas de origem oriental citadas por ele são as turcas, e nunca uma mulher africana ou latino-americana. Em outros momentos, seu preconceito contra as negras e as mulheres do povo é explicitado quando ele as compara às mulheres estrangeiras, que eram seu fetiche: “– E nem sei como é que vocês ficam por aqui, trabalhando tanto, p’ra gastarem o dinheirinho suado com essas negras, com essas roxas descalças...” (ROSA, 1980, p. 77).

A natureza ambivalente de Lalino consegue reunir as duas prováveis reações do sujeito diante do estrangeiro: o olhar racista e o olhar exótico, segundo Octavio Souza, no livro *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional* (1994, p.145). De acordo com o autor, existem, basicamente, duas formas de o sujeito dominar o estranho que o estrangeiro representa: ou deposita sobre ele um olhar de admiração ou de ódio. O sentimento positivo está relacionado ao exotismo e o sentimento negativo ao racismo: “O que encomenda tanto o exótico quanto o racismo é a necessidade de dominar a angústia frente ao estranho.” (SOUZA, 1994, p. 145). Com relação às mulheres, o olhar do protagonista é o de desejo erótico pelo exotismo da estrangeira, sobre qual Souza afirma que também é modo de dominar o estrangeiro: “Deste modo, achar belo ou excitante o estranho é um modo pelo qual o sujeito se reassegura de seu eixo subjetivo, uma vez que troca a passividade do sofrimento da angústia pela atividade do movimento estético da admiração.” (SOUZA, 1994, p. 130).

Quanto aos estrangeiros do sexo masculino, a resposta de Lalino ao estranhamento é o olhar racista e intolerante. Quando ele volta do Rio de Janeiro

e descobre que a situação dos espanhóis melhorou, que a colônia de imigrantes se juntou e comprou sua própria terra, e que agora os seus antigos colegas de trabalho estavam prestando serviços aos espanhóis, ele tenta dissuadi-los e ainda incitá-los contra os imigrantes: “– É p’ra seu Echeviro e seu Saturnino e seu Quiroga, e p’r’a espanholaria toda, não é? Mas, então, seu Jijo, você não tem vergonha de trabalhar p’ra esses gringos, p’ra uns estrangeiros, gente essa, gente à-toa?!” (ROSA, 1980, p. 91). Para o mulato, quem trabalha para essa gente perde seu valor: “Olha eu estou vindo da capital: lá, quem trabalha p’ra estrangeiro, principalmente p’ra espanhol, não vale mais nada, fica por aí mais desprezado do que criminoso... É isso mesmo. E nem espie p’ra mim, enquanto que estiver sendo escravo de galego azedo!” (ROSA, 1980, p. 91).

Embora Lalino tenha vendido a própria esposa para o espanhol Ramiro, ele não se conforma de retornar do Rio de Janeiro para sua terra natal e não conseguir tê-la de volta, o que só faz crescer sua raiva pelo espanhol. Ele começa a provocá-lo, passando em frente à sua residência só para gritar: “Viva o Brasil!”. (ROSA, 1980, p. 102). Quando o Major chama sua atenção pela atitude com os espanhóis, Lalino retruca: “– Seu Major, só se aqueles estrangeiros acham que a gente dar viva ao Brasil é mexer com eles. Mas eu nunca ouvi ninguém dizer isso... A gente na política tem de ser patriota, uai!” (1980, p. 103).

Firme no seu propósito de vingar-se de Ramiro e dos espanhóis todos, Lalino faz uso de sua maior arma: a eloquência. Depois da tentativa de disseminar a revolta naqueles que trabalhavam para os estrangeiros, o mulatinho procura convencer o poder local, o chefe político do distrito, Major Anacleto. Mas esta tarefa não seria fácil, já que o Major era “homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar” (ROSA, 1980, p. 97) e era solidário aos imigrantes, em grande parte porque lhe davam algum lucro: “E, depois, esses espanhóis são gente boa, já me compraram o carro grande, os bezerros... Não quero saber de embondo!” (ROSA, 1980, p. 97).

Diante da proteção do Major aos espanhóis, Lalino percebe que o caminho para persuadi-lo deveria ser outro, menos ofensivo e direcionado ao verdadeiro interesse do político, que são os eleitores. Então, o malandro joga com as palavras e diz ao Major Anacleto a respeito dos espanhóis: “Gente que p’ra mim até não tem valor, seu Major, pois eles nem não votam! Estrangeiros... Estrangeiro não tem direito de votar em eleição...” (ROSA, 1980, p. 108). O Major resolve confirmar a informação com o seu irmão Laudônio: “– Escuta aqui, mano Laudônio: é verdade que espanhol não vota?” (ROSA, 1980, p. 111), e o irmão responde: “– Não. Não podem. São estrangeiros... A coisa agora está muito séria.” (ROSA, 1980, p. 111). Depois da dúvida colocada por Lalino nos pensamentos do Major, ainda acontece o episódio da agressão de Ramiro à Ritinha, por motivo de ciúme, o que ajuda o político a tomar a decisão de expulsar os espanhóis do lugar, já que eles não tinham mais serventia para ele: “Olhem, amanhã cedo vocês vão lá nos espanhóis,

e mandem aqueles tomarem rumo! É para sumirem, já, daqui!... Pago a eles o valor do sítio. Mando levar o cobre. Mas é para irem p'ra longe!” (ROSA, 1980, p. 116). Se outrora o narrador havia dito que naquele lugar “ter um pedaço de terra era uma garantia e um título de naturalização” (ROSA, 1980, p. 87), o que se vê no final da história é que a situação do estrangeiro é sempre transitória e que ele não era considerado um cidadão porque não tinha o direito de votar, de modo que não bastava ter um pedaço de terra para garantir a sua naturalização. Mesmo com as terras compradas dignamente a custo de muito trabalho, os estrangeiros acabam expulsos do lugar porque não tinham mais a proteção do poder local.

O mulato, por sua vez, consegue conquistar seu lugar na sociedade, encontrando um trabalho que valorizasse sua malandragem, esperteza, lábia. Através do uso palavra, e não do trabalho braçal, é que ele consegue conquistar de volta a sua esposa e seu lugar na comunidade.

A diferença entre o mulato e o estrangeiro fica marcada pela diferença de tratamento na sociedade: enquanto o mulato parte da decadência para a ascensão social, o estrangeiro atinge a ascensão social com o esforço de seu trabalho e depois a decadência com a expulsão do vilarejo. E o que determina a decadência do estrangeiro é justamente a sua condição de imigrante, que não lhe garantia os mesmos direitos que o cidadão brasileiro.

Na coletânea *Primeiras histórias*, de 1962, o tema do imigrante reaparece no conto “O cavalo que bebia cerveja”. Nele o narrador-protagonista, Reivalino, conta a sua experiência de estranhamento diante de um imigrante italiano, Seu Giovânio, que veio para o Brasil para fugir da gripe espanhola e da Primeira Guerra, e o desenrolar dessa relação que passará da recusa do Outro à cumplicidade entre os dois.

A diferença de hábitos do estrangeiro é recebida com asco pelo narrador e pelo povo da região, que espalhavam diversos rumores sobre seus estranhos hábitos: “Falavam que comia a quanta imundície, caramujo, até rã, com as braçadas de alfaces, embebidas num balde de água” (ROSA, 1967, p. 91). A segunda barreira que desencadeia a aversão do narrador ao estrangeiro é a linguística: “Tudo nele me dava raiva. Não aprendia a referir meu nome direito” (ROSA, 1967, p. 91). Para o narrador, era uma desfeita o estrangeiro não pronunciar direito o português: “[...] ‘Cerveja, Irivalíni. É para o cavalo...’ o que dizia, a sério, naquela **língua de bater ovos**.” (ROSA, 1967, p. 92, grifo nosso). Ele se irritava porque o estrangeiro estava em terras brasileiras e vinha “pronunciar a feia fala” (ROSA, 1967, p. 92).

Ao longo da narrativa, a distância entre o narrador-protagonista e o estrangeiro só aumentam, beirando o ódio, e Reivalino insultava Seo Giovânio em pensamento: “– Tu espera, porco, para se, mais dia menos dia, eu não estou bem aí, no haja o que há.” (ROSA, 1967, p. 92). A sua mágoa era ver o estrangeiro rico fazer do nativo seu empregado e ainda ter de vê-lo esbanjar dinheiro comprando o que é da sua terra: “Eu remoia o rancor: de que, um homem desses, cogotudo, panturro, rouco

de catarros, estrangeiro às náuseas – se era justo que possuísse o dinheiro e estado, vindo comprar terra cristã, sem honrar a pobreza dos outros [...]” (ROSA, 1967, p. 91-92).

As autoridades começam a desconfiar da clausura e da vida discreta do italiano e resolvem investigar, interrogando o empregado, se acaso o patrão não tinha marcas de ter fugido de uma prisão. O narrador não se envergonha de contar que aceitou dinheiro dos funcionários do Consulado, vindos da capital, para dizer tudo o que sabia do patrão. Delatou-o apenas por vingança: “Mas contei tudo ou tanto, por vingança, com muito caso.” (ROSA, 1967, p. 94).

Contudo, com o desenvolvimento da investigação e curiosidade do povo, Reivalino começa a se compadecer do patrão a partir do momento em que se coloca em seu lugar; fazendo-se semelhante ao estrangeiro é que o empregado consegue compreender e aceitar o patrão. Ele, então, procura as autoridades para impedi-las de voltar à casa do italiano e afirma: “Se tornassem a vir, eu corria com eles, despauterava, escaramuçava – alto aí! Isto aqui é Brasil, **eles também eram estrangeiros.**” (ROSA, 1967, p. 95, grifo nosso). Reivalino reconhece que tanto ele quanto os outros membros da comunidade poderiam ser considerados tão estrangeiros quanto o italiano, afinal “isto aqui é Brasil”, um país miscigenado, formado pelo encontro de diversas etnias e culturas.

A reflexão de Reivalino nos leva a compreender melhor a afirmação de Julia Kristeva no livro: *Estrangeiros para nós mesmos* (1994, p. 9) em que diz “[...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros.” O conflito cultural só é interrompido quando as diferenças são aceitas – e não abolidas – e quando todos se reconhecem na estranheza, afinal todos são um poucos estranhos e o que nos faz lembrar disto é a estranheza do Outro.

Ao final da narrativa o narrador revela que as marcas desse encontro foram permanentes através de uma “hibridização idiomática”: “Eu, Reivalino Belarmino, **capisquei.**” (ROSA, 1967, p. 97, grifo nosso).

Esse conto pode ser considerado uma síntese do processo de transculturação narrativa realizado por Guimarães Rosa, que, através do processo de plasticidade cultural, consegue transitar pela cultura italiana e a cultura sertaneja e estabelecer um diálogo entre as alteridades em conflito, sem, contudo, apagar suas diferenças.

Da coletânea de contos *Tutameia*, publicada em 1967, destacamos “Orientação”, estória de amor construída sobre uma relação de oposição entre o chinês Yao Tsing-Lao, tratado pelos habitantes locais de Quim, e a sertaneja Rita Rola. O casal é descrito pelo narrador como o par contraditório: “O par – o compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada” (ROSA, 1979, p. 109). São vários os oxímoros, as “metáforas de incompatibilidade” (GALVÃO, 2008, p. 214), a traçar o perfil do casal como oponentes, muitas vezes colocados numa postura quase de confronto, fato quase inevitável diante de culturas

tão estranhas entre si, pois mesmo quando entrelaçadas pelo amor, as diferenças ainda são gritantes: “O mundo do rio não é o mundo da ponte” (ROSA, 1979, p. 109)<sup>2</sup>, afirma o narrador, ilustrando a dimensão da distância entre o casal, porque o rio e a ponte não foram feitos para se tocarem, mas para passarem distantes um do outro. A atração entre os dois é imediata, mas não há nada que justifique essa “afinidade de contrários” (NOVIS, 1989, p. 70). “Mas o amor assim pertenceria a outra espécie de fenômenos?” (ROSA, 1979, p. 109).

No título “Orientação”, termo polissêmico, o vocábulo é explorado em todas as suas significações possíveis. A primeira acepção, e a mais evidente, é a que expressa relação com o Oriente, origem da personagem principal da narrativa: “Pois trata de um cidadão do Oriente, da civilização que traz em si, e de seu choque com uma sertaneja.” (GALVÃO, 2008, p. 217). Ainda nesse sentido, expressa também o ato de “orientalizar-se” pelo qual passa Rita Rola, que sofre um processo de aculturação, assimilando a cultura oriental do marido: “Rita-a-Rola, em tanto em quanto, apesar de si, mudara, mudava-se” (ROSA, 1979, p. 110), transformação esta que vai do campo cultural até o físico e o psíquico, já que ela não só passa a vestir-se como uma chinesa como também a portar-se como tal, a falar o mínimo necessário. Quem ensina Rita Rola a portar-se como uma mulher chinesa, com gestos contidos, pouca fala, alguns ornamentos: “Ensinava-lhe liqueliques, refinices.” (ROSA, 1979, p. 110).

A segunda acepção da palavra refere-se à direção, indicar o rumo a alguém. Nesse sentido, a personagem Rita Rola mostra-se completamente “desorientada” quando perde seu amado “De que banda é que aquela terra será?” (ROSA, 1979, p. 110). Necessitada de “orientação”, ela perde o rumo sem o direcionamento de Quim.

Assim, a fábula de amor entre um chinês e uma sertaneja não tem um final feliz. As diferenças culturais começam a incomodar a moça, que se vê dominada pelas “chinesices” que o marido lhe impõe e acaba se rebelando. Não há mediação de conflitos nesse caso e a narrativa nos parece mostrar que nem o amor pode resistir ao conflito de alteridades, se ambas as partes não assumirem o respeito pela cultura do outro.

Contudo, mesmo quando há um conflito que não é solucionado, pontes entre as culturas são estabelecidas ao longo das narrativas. Assim, a aproximação das

---

<sup>2</sup> Sobre o excerto acima, Galvão (2008, p. 215) afirma: “O conto constrói uma relação de oposição que se vai reiterando em todos os níveis – imagens, metáforas, oximoros -, até chegar ao fonêmico: i/o. Tudo converge para investir Quim na vogal /i/ de seu nome e Rita Rola do mesmo modo na vogal /o/.” A oposição /i/ x /o/ está presente desde a primeira caracterização do casal: “O par - o compimpO [...]”. (ROSA, 1979, p. 109), na qual a palavra “compImpO” une as duas oposições /i/ x /o/, até sua desunião no excerto supracitado no qual o “rIo” opõe-se a “pOnte”. Walnice afirma que o fonema /i/, do nome Rita, não foi suficiente “para permitir uma mitigação da diferença radical” (GALVÃO, 2008, p. 216).

diferenças é dada tanto por meio de semelhanças entre as culturas quanto por meio da linguagem, através de processos como o de aglutinação, que une dois idiomas distintos e forma uma nova palavra, ou de aproximação sonora, que imita no português a sonoridade da língua estrangeira. Em “Orientação”, isso ocorre com a repetição de palavras que intercalam a fricativa /ch/ e a sibilante /s/ que remetem tanto ao nome do protagonista Yao-Tsing-Lao, o Quim, como também seu país de origem, a China, e os derivados do nome do país, que se apoiam na origem latina do nome Sina: “Sábio como o sal no saleiro, bem inclinado.” (ROSA, 1979, p. 108, grifo nosso). No léxico, a aproximação se dá pela exploração do uso de palavras ou sintagmas referentes à China, mas que foram adotados no vocabulário português e que usamos, muitas vezes, sem nos lembrarmos da origem estrangeira dessas palavras, como: porcelana, bússola, pólvora, mandarim, arroz, dragão, etc.

Deste modo, mais do que mostrar as diferenças culturais que foram capazes de separar o casal, o autor revela as proximidades entre a língua, o léxico e a cultura de um povo tão distante, apontando no texto como a cultura chinesa pode ser próxima do cotidiano brasileiro.

“Cipango”, do livro póstumo *Ave, palavra* (1978) é uma história que apresenta as impressões de um viajante que visita uma colônia de japoneses no Pantanal mato-grossense. Este conto já havia sido publicado diversas vezes em periódicos, no Diário de Minas (05/04/1953), no Correio da Manhã (30/11/1957) e no Jornal de Letras (01/1958) antes de integrar a coletânea de 1978. Ao contrário dos outros contos com o tema do imigrante, neste não há nenhum conflito entre as alteridades, a narração se aproxima mais da observação de um etnógrafo e a presença autobiográfica do escritor é muito maior.

O conto é narrado como um diário de viagem: “No trem da Noroeste, passado Araçatuba, a presença deles começou a aumentar. Era uma silenciosa invasão.” (ROSA, 2001, p. 143). O registro mostra o local exato de onde o trem começa a lotar de japoneses, como um relato etnográfico. Porém, em seguida, a observação é mais apurada e a sentença “silenciosa invasão” consegue dar a ideia não só da grande quantidade de japoneses que adentrou o vagão como também a característica marcante do silêncio deles, que já começa a delinear o perfil do estrangeiro. A descrição física desses “invasores” ultrapassa a simples descrição etnográfica e alcança o campo poético, pois o autor brinca com as palavras e os sons que lembram o idioma nipônico e abusa das aliterações: “Principalmente nos carros de segunda, abundavam seus tipos, indescoráveis amarelos, cabelos ouriçados, caras zigomáticas, virgulados olhos obvexos.” (ROSA, 2001, p. 143).

Guimarães Rosa foi buscar na história milenar japonesa e na tradição o nome antigo pelo qual foram conhecidos os japoneses até mesmo aqui no Brasil do século XIX: Cipango era o antigo nome dado por europeus e chineses ao Japão na Idade Média e Moderna. Foi o viajante Marco Polo que passou por aquelas terras e ouviu essa denominação e transmitiu na Europa sua interpretação do nome

como Zipango, que sofreu mutações linguísticas até chegar em Cipango, conforme ficaram conhecidos os japoneses por longos anos.

Na literatura brasileira é possível encontrar referências a esse nome, como no poema de Augusto dos Anjos intitulado “A ilha de Cipango”, no qual o poeta fala da ilha como uma terra encantada e de sonhos e lembra as incursões dos navegadores no período das Grandes Navegações à ilha que hoje conhecemos como Japão. Esse poema foi publicado em 1914 e, portanto, possivelmente foi escrito na mesma época em que desembarcaram os primeiros imigrantes japoneses no Brasil, em 1908. A influência da chegada desses imigrantes de características físicas tão diferentes dos habitantes locais e dos imigrantes europeus que aqui já haviam se estabelecido reflete-se também na literatura da época.

As diferenças culturais começam a ser diluídas ao decorrer da narrativa e aparecem aproximações, como o modo de organização familiar, como as atitudes patriarcais de superioridade que eram muito comuns na família brasileira do século XIX e início do século XX: “Só que apareceu um senhor, *seô* Hachimitsu que as repreendeu, entremeando a zanga com vênias polidas em nossa intenção. As musmés fugiram para dentro.” (ROSA, 2001, p. 144).

Além disso, outra aproximação entre as culturas que se refere à sociedade patriarcal se dá na maneira como o casamento é tratado pela tradicional família japonesa, que nada mais é que um contrato social baseado em garantias financeiras “– Não, não, namoro não. Ele quis eu, falou com p’pai. Deu ‘garantia’...” (ROSA, 2001, p. 147). O amor não é uma cláusula desse contrato, mas pode ser adquirido no dia a dia com a convivência paciente: “– Amor, sim, munto. Primeiro casa, depois amor vem. Amor devagarzinho, todo dia amor mais um pouco... Bom...” (ROSA, 2001, p. 147). Contudo, é preciso lembrar que no período colonial era comum os genitores arrumarem os parceiros para os filhos, sem que um conhecesse ao outro. Deste modo, mesmo um costume insólito pode encontrar semelhanças na tradição brasileira, aproximando, mais uma vez, as culturas (aparentemente) tão distantes.

Diferentemente das demais narrativas com o tema do estrangeiro, neste conto há um exercício muito maior de reprodução da maneira como o estrangeiro fala, que o diferencia do narrador, como podemos observar na linguagem híbrida do narrador, quando ele fala “musmés” no excerto acima, na tentativa de reproduzir a maneira como os japoneses falam “mulheres” e mais ainda quando o narrador reproduz a fala dos imigrantes japoneses em discurso direto: “– Entará, senhô, entará... Casa japonês munto suja... – e a mulher ria, um riso desproporcionado”. (ROSA, 2001, p. 147).

A riqueza cultural que salta aos olhos neste conto é um retrato da hibridez que formou o Mato Grosso do Sul atual, um estado de fronteira que recebeu todos os tipos de influência, e foi receptivo às várias culturas que resolveram desbravar o interior do país. Para Marli Fantini (2003), a zona fronteira é um espaço privilegiado onde se realiza o comércio simbólico entre línguas e culturas estrangeiras entre si.

Ao se colocar nessa zona fronteira, situada no entre-lugar da hibridização, entre sistemas linguísticos de origens distintas, também o narrador exerce o bilinguismo, misturando as duas línguas: “Ao fundo, tlatlavam os quero-queros, sobe-desce-sobe, gritantes.” (ROSA, 2001, p. 146). O narrador mistura na sua fala o modo como os imigrantes pronunciavam palavras com a letra R com som de L, e para Marli Fantini esta é uma forma dele ajustar-se à heterogeneidade básica que fundamenta esses sistemas. Promovendo essa “traduzadaptação” idiomática e ao inter-relacionar idiomas e práticas culturas distintas, seu procedimento transculturador é reafirmado. Fica visível na obra rosiana a prática de uma hibridização linguística entre o português e outros idiomas, no caso de Cipango, o idioma japonês. De acordo com Fantini (2003, p. 61), essa hibridização idiomática “[...] realizada sob o concurso dos processos de composição, derivação e aglutinação, constitui microprocessos de ‘conversaço’ entre línguas e reproduz recursivamente o procedimento geral de transculturaço, no plano lexical e mesmo no sintático.” Talvez por isso seja esse o conto que mais explicita a riqueza do encontro entre culturas e as transformações linguísticas que advêm desse contato.

Também nas narrativas de maior extensão é possível perceber que o tema persiste na obra rosiana. Na novela “O recado do morro”, de *Corpo de baile*, de 1956, o tema do estrangeiro é muito importante para o desenvolvimento da história que se passa durante o trajeto de uma viagem de expedição financiada por um naturalista europeu e motivada por seus estudos. Além disso, é o estrangeiro aquele que primeiro percebe que o recado do morro, aparentemente sem nexos, era algo importante, um recado de vida ou de morte, uma “canção a formar-se”. Na marcha da excursão do estrangeiro, vão se juntando vozes ignoradas do sertão, como os marginais da razão, os loucos, os fanáticos, os excêntricos, para os quais o escritor mais uma vez dá voz para contarem a história deles e do sertão. No circuito dessa viagem, ampliam-se as vozes narrativas e as várias formas de diversidade. À medida que os diversos “atores culturais” vão aderindo à expedição e suas vozes marginais vão se juntando à voz da cultura europeia, representada pelo saber do alemão, as grandes diferenças entre o saber científico e o saber primitivo dos sertanejos vão se apagando.

O narrador heterodiegético aproxima-se e identifica-se com o protagonista Pedro Orósio, muitas vezes narrando com a visão do personagem, oscilando entre a focalização externa e a interna. Ambos aproximam-se também no modo de avaliar a inexperiência do viajante estrangeiro, tão preocupado em catalogar cientificamente detalhes da topografia do sertão: “O louraço, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato [...] Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos [...]” (ROSA, 1978, p. 29-31). Ele também acha graça na valorização do naturalista alemão de cada mínimo detalhe da natureza e nos coloca em contato direto com o seu modo de ver a curiosidade do estrangeiro: “Exacoco e desaguisado nos usos,

a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho à toa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespos.” (ROSA, 1978, p. 5-6).

A focalização interna aproxima o narrador dos personagens-viajantes, principalmente do protagonista Pê-Boi, e parece distanciá-lo ainda mais dos personagens estrangeiros, Seo Alquist e Frei Sinfrão, este, imigrante já adaptado à terra e à língua, mas que ainda “sotaqueava” (ROSA, 1978, p. 6). Na verdade, o narrador aparenta aproximar-se dos personagens regionais quanto à receptividade ao estrangeiro.

O traço mais marcante da dificuldade dos personagens no trato com o alemão e sua língua é reproduzido pelo narrador por meio das variadas formas de grafia do nome do estrangeiro: Alquist, Alquiste, Olquist, Olquiste. Essa mudança no nome dos personagens é também uma estratégia frequente na obra de Guimarães Rosa, conforme afirma Ana Maria Machado em *O recado do nome* (2003). Segundo a autora, o nome dos personagens rosianos assinala mudanças e é instável, como, de fato, acontece com o personagem alemão.

A narração prossegue apontando outros traços da dificuldade do narrador em lidar com o estrangeiro e sua língua. Em alguns momentos, o narrador tenta reproduzir a fala do alemão conforme ele a teria ouvido, o que, novamente, coloca o leitor diante da impressão de que se trata de um narrador-viajante, que participou na viagem narrada e reproduziu a fala do estrangeiro: “– **Vad? Fara? Fan?** – e seo Alquiste se levantava. ‘**Hom’ est’ diz xôiz important!**’ – ele falou **brumbrum**. Só se pelo acalor de voz de Gorgulho ele pressentia. E até deu apressadas frases ao Gorgulho, **naquela língua sem possibilidades.**” (ROSA, 1978, p. 22, grifo nosso).

O narrador ressalta a dificuldade de se entender a língua do estrangeiro, “língua sem possibilidades” (ROSA, 1978, p. 22), um enigma talvez até maior do que a mensagem do morro: “Aqui, catrás, os outros conversavam e riam – seo Alquiste e frei Sinfrão cantavam cantigas com rompante, na língua de outras terras, **que não se entendia.**” (ROSA, 1978, p. 25, grifo nosso).

Não obstante a dificuldade de comunicação entre o estrangeiro e os habitantes locais, é justamente o estrangeiro quem primeiro presta atenção à mensagem do morro: “[...] seo Alquiste punha **uma atenção aguda, quase angustiada**, nas palavras do Gorgulho – frei Sinfrão e seo Jujuca se admiravam: como tinha ele podido saber que agora justamente o Gorgulho estava recontando a doídice aquela, de ter escutado o Morro gritar?” (ROSA, 1978, p. 22, grifo nosso). Por vezes, o estrangeiro esforça-se para compreender o que acontece ao seu redor e, quando percebe que algo importante acontece, mas não consegue assimilar por completo, ele se frustra e angustia-se: “[...] pois o senhor Alquist queria comentar muito, em inglês ou em francês, ou mesmo em seus cacós de português, quando não se ajudando com termos em grego ou latim.” (ROSA, 1978, p. 64).

Paradoxalmente, é o estrangeiro, “um de fora” (ROSA, 1978, p. 5), o mal compreendido e que parecia pouco compreender, justamente aquele que dá ouvidos a um marginal da razão – Gorgulho – e percebe a importância da mensagem que ouvia, da canção que nascia: “Comovido ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo; [...]” (ROSA, 1978, p. 64).

Para Marli Fantini (2003, p. 202), o estrangeiro procede tal qual um “hermeneuta” e apreende a importância da mensagem “a partir dos ruídos significantes dessa língua ‘sem possibilidades’, cuja intraduzível estranheza seus próprios usuários se mostram incapazes de decifrar.” Assim, por estar atento aos detalhes, à cultura local, por prestar atenção às minúcias do local que está explorando, é que o estrangeiro foi capaz de apreender a importância do recado: “[...] o estrangeiro é, dentre todos quantos testemunharam o nascimento do canto territorial, o único capaz de reconhecer-lhe, nas peculiaridades regionais, a correlação com o ideal estético e sagrado de uma língua universal.” (FANTINI, 2003, p. 203).

Conforme a viagem e a narrativa prosseguem, as diferenças vão sendo diluídas e percebemos que o narrador parece aproximar-se mais do estrangeiro ao final da narrativa. Aquele de início era apenas “um de fora”, “enxacoco”, ao final do relato é considerado “Bom homem e notável, seo Alquiste.” (ROSA, 1978, p. 60). A tradução que era difícil, mas necessária, no início da viagem, tanto da parte do narrador quanto do alemão, já não parece ser relevante ao final do trajeto. No começo do relato, o narrador tenta expressar a fala do alemão: “xôiz important!” (ROSA, 1978, p. 22), mas, ao final, bastou dizer “Importante... Importante...”, como se a completa tradução já não fosse necessária, pois mesmo sem entender inteiramente o sentido das palavras o estrangeiro já havia percebido a importância do relato.

Assim como ocorre em diversas narrativas de Guimarães Rosa em que personagens de diferentes línguas, culturas e costumes são colocadas em diálogo, também em “O recado do morro” parece haver no decorrer da história uma espécie de mediação, revelando que, em meio à diferença, sempre é possível encontrar traços universais comuns. Essa mediação revela um escritor apaixonado pela diferença e preocupado em aproximar os povos, não pela homogeneização de traços, mas pela valorização das particularidades de cada língua e cultura.

Ainda que de maneira breve, não poderíamos deixar de citar *Grande sertão: veredas* (1968), a épica narrativa do jagunço Riobaldo, protagonista que demonstra ser apaixonado por estrangeiros e línguas estrangeiras. Guimarães Rosa parece transmitir ao narrador-protagonista a mesma paixão pela diferença, a capacidade de transculturar, de eliminar fronteiras e traçar pontes invisíveis entre diferentes territórios, ideologias, línguas e culturas. Nossa hipótese é a de que o jagunço pode ser considerado uma espécie de alter ego de Guimarães Rosa no que diz respeito à

sua relação com estrangeiros: “Toda vida gostei demais de estrangeiros.” (ROSA, 1968, p. 107), diz Riobaldo.

São muitas as passagens no romance que confirmam a relação estreita do jagunço com o estrangeiro. Por exemplo, num momento em que Riobaldo quer fugir de seus problemas, identifica-se com a mais completa alteridade, buscando reconhecer-se no Outro estrangeiro, o mais distinto possível dele e dos seus: “[...] aquela hora eu queria só gente estranha, muito estranha, estrangeira inteira!” (ROSA, 1968, p. 115). Parece que o fato de se sentir estranho ao local abre sua consciência para adequar-se a diferentes culturas e buscar, ao seu modo, traduzir, adaptando nomes e palavras estrangeiras. O narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas* promove, assim, a mediação entre o local e o universal e estabelece pontes entre fronteiras. Riobaldo decide, por fim, tornar-se cidadão do mundo: “Eu sou donde nasci. Sou de outros lugares.” (ROSA, 1968, p.271) e, deste modo, transforma-se ele também em estrangeiro. Segundo Julia Kristeva (1994), “[...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.” (KRISTEVA, 1994, p. 9). Acredita-se que é justamente porque Riobaldo reconhece-se estrangeiro que ele compreende o outro estrangeiro.

Além da evidente aproximação do protagonista com os estrangeiros, há ainda a clara influência de estrangeiros no desenrolar dessa narrativa, como o alemão senhor “Vulpes”, o que, por alguns críticos mais recentes, pode ser considerada uma alegoria do Brasil em formação, para a qual o braço imigrante e a cultura estrangeira foram fundamentais para o desenvolvimento do país.

Assim, essas representações do imigrante aqui assinaladas mostram como o autor ressalta a importância deles para a formação do Brasil, seja através de seu braço para o trabalho, conforme se observa em “A volta do marido pródigo” e em “Cipango”, seja por sua influência na cultura local e na língua, introduzindo palavras que se misturam ao português e entram para o vocabulário corrente, como aparece em “Orientação”, ou na formação de um povo multiétnico, através das miscigenações, de que o retrato do mulato Lalino Salãthiel é o exemplo mais evidente.

Por este breve panorama da obra de Guimarães Rosa, passando por todos livros e coletâneas publicadas, fica evidente que o olhar do autor sobre os estrangeiros e imigrantes não é ocasional, mas recorrente e fundamental para a interpretação de diversas narrativas. Este é um tema importante e que pode ser explorado em todos os níveis do texto, independente da linha de trabalho escolhida, já que ele pode ser visto tanto sob uma perspectiva linguística e estilística quanto sócio-histórica, genética, psicanalítica ou mesmo filosófica.

ÁVILA, A. M. M. O. Representations of the immigrant in the work of Guimarães Rosa. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 53-70, 2017.

■ **ABSTRACT:** *Academic studies about immigration, exile and otherness have increasingly expanded in different areas of knowledge, including literary criticism and literary theory. The figure of the immigrant and his or her representation in the literary space arouse great interest, since they present us a variety of themes and questions. All of this require from the literary critic a greater sensitivity and a plurality of views. In the Brazilian literary scene, the appearance of the figure of the immigrant is closely related to the intensification of immigration in late nineteenth and early twentieth centuries. In light of this, our intention in this paper is to give relevance to a subject that is part of the formation of our literature and our society. We selected as our corpus the consecrated work of Guimarães Rosa, one of the greatest Portuguese-writing authors, in order to show the recurrence of this theme even in a canonical work. As we shall see, issues such as otherness, identity, hybridity and the tensions that stemmed from differences are of crucial importance in his narratives on immigration. We hope to show how the discussion of this topic can be enriched with the support of culturalist or post-colonial theories.*

■ **KEYWORDS:** *Cultural studies. Guimarães Rosa. Identity. Immigration. Otherness.*

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. 10 livros para conhecer o Brasil. **Teoria e debate**. Edição 45, 01 de julho de 2000. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/cultura/10-livros-para-conhecer-o-brasil>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

CURY, M. Z. Uma luz na escuridão: imigração e memória. In: VAZ, A. E. A.; BAUMGARTEN, C. A.; CURY, M. Z. F. (Org). **Literatura e imigrantes: sonhos em movimento**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, POS-LIT; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, PPG em Letras: História da Literatura, 2006. p. 09-36.

FANTINI, M. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. Cotia: Ateliê; São Paulo: SENAC, 2003.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. São Paulo: Global, 2003.

GALVÃO, W. **Mínima mímica**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Forasteiros**. In: GALVÃO, Walnice. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 15-28

GUIMARÃES, V. **Joãozito**: a infância de João Guimarães Rosa. 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006.

IBGE. **Brasil, 500 anos de povoamento**. Imigração no Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/brasil500/index2.html>. Acesso em 30 de junho de 2010.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (Org). **Cadernos de literatura brasileira**: João Guimarães Rosa. Edição especial, n. 20-21, dez. 2006.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução: Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEONEL, M. C. de M. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação do texto. São Paulo, 1985. 349 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

LORENZ, Z. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: COUTINHO, E. (Org.). João Guimarães Rosa. Ficção Completa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991. p. 62-97.

OLIVEIRA, L. L. **O Brasil dos imigrantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

\_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. **Ave, palavra**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Mayer-Clason**. Org. Maria Aparecida F. Marcondes e trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ABL; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SCLIAR, M. Sonho em movimento: a imagem do imigrante na literatura brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n. 36. p. 136-139, dez./fev. 1997-98.

SOUZA, O. **Fantasia de Brasil**. As identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994.

TONUS, J. L. O imigrante na literatura brasileira: instrumentalização de uma figura literária. In: DALCASTAGNÉ, R.; MATA, A. L. N. (Org.). **Fora do retrato**: estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 93-101.



# MORTE E MELANCOLIA: EVANDRO AFFONSO FERREIRA E A SUBJETIVAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS COTIDIANAS

Maurício SILVA \*

- **RESUMO:** O presente artigo analisa a produção ficcional de Evandro Affonso Ferreira, considerando, para tanto, o tratamento dado pelo autor à temática da morte e da melancolia em seus principais romances, categorias tratadas a partir da subjetivação das experiências cotidianas. Como fundamentação teórica, utilizamos as relações possíveis entre literatura e psicanálise, com destaque para a análise de seu romance *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade. Evandro Affonso Ferreira. Literatura brasileira contemporânea. Literatura e Psicologia.

## Introdução

Num de seus mais instigantes estudos sobre a cidade urbana e a exclusão social que a ela se relaciona na contemporaneidade, Zygmunt Bauman lembra que, atualmente, a exclusão das chamadas “classes perigosas” surge como consequência da decomposição e do colapso do Estado social (BAUMAN, 2009). Embora sua análise contenha elementos diversos, capazes de situar o problema aludido num contexto mais amplo, é a questão do colapso do Estado social que queremos destacar aqui, na medida em que, no limite, ele é causa e consequência de um processo de fratura da própria **identidade** do sujeito contemporâneo.

Com efeito, talvez seja a identidade o conceito que mais diretamente tenha sofrido os abalos desse mecanismo que levou a modernidade ao esgotamento de seus fundamentos epistêmicos. Segundo Stuart Hall, por exemplo, o conceito de identidade estaria passando, atualmente, por um processo de transformação em várias áreas do conhecimento, transformação que se caracteriza principalmente pela crítica à ideia de uma identidade integral, originária e unificada. Desse fato resultaria, entre outras coisas, a necessidade de recolocar o sujeito numa nova

---

\* UNINOVE – Universidade Nove de Julho – Programa de Mestrado e Doutorado em Educação – São Paulo – SP – Brasil. 01504-000 – maurisil@gmail.com.

posição, uma vez que “é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade [...] volta a aparecer.” (HALL, 2000, p. 105). Assim, é exatamente o fato de o sujeito contemporâneo assumir “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2003a, p. 13), que nos permite falar em um sujeito que, finalmente, assume “novas posições discursivas” (HALL, 2003b, p. 111).

Identidades e sujeitos fragmentados seriam, portanto, marcas de nossa contemporaneidade e, por extensão, de seus incontáveis modos de representação, dos quais a expressão literária é apenas um deles.

Esse é um fenômeno que se pode verificar a partir do entendimento de como a literatura brasileira contemporânea, particularmente aquela produzida após os anos 90 do século passado, se configura: trata-se, resumidamente, de uma literatura que, antes de tudo, vive continuamente um dilema que nasce da necessidade de lidar com o impreciso conceito de *pluralidade cultural*, cuja consideração, no âmbito das manifestações artísticas, impõe desde o início pelo menos duas atitudes críticas: a urgência de uma revisão ampla dos paradigmas do conhecimento que dão sustentação à atividade literária, estabelecendo novos protocolos de apropriação, interpretação e reorganização da produção ficcional; e a imposição de um deslocamento epistemológico que passa do foro textual como centro do discurso estético para a consideração de outras instâncias conformadoras e legitimadoras da obra literária. Com efeito, a partir do avanço de teorias pautadas numa perspectiva “pós-moderna” da realidade cultural contemporânea, conceitos como os de *sujeito* e *centro* – fundamentais para a constituição de um saber unidirecional – cedem espaço a noções mais operatórias, como as de multiculturalismo, hibridismo cultural, estudos pós-coloniais e outros, os quais procuram traduzir, mais de acordo com uma realidade múltipla e diversificada, as (trans)formações culturais relacionadas ao mundo contemporâneo. E se, como quer Jameson, em seu estudo sobre a relação entre cultura e globalização, a própria esfera da cultura se expandiu, coincidindo com a sociedade de consumo de tal modo que o cultural já não se limita às suas formas anteriores, tradicionais ou experimentais, é preciso levar em consideração as transformações por que têm passado não apenas a atual produção ficcional, mas também as mais recentes teorias da literatura, as quais procuram dar conta de um novo olhar que se impõe e das novas práticas de leitura e modos de relacionamento a que estão sujeitos o produtor cultural e seu produto, no nosso caso particular o escritor e sua obra.

Desse modo, já a partir da década de 1980, mas com incidência maior na de 1990, a literatura brasileira incorpora, com maior ou menor grau de evidência, temáticas relativas à questão da **pluralidade**, redundando em obras que procuraram dar voz – no âmbito da representação literária – aos diversos extratos da sociedade, num arcabouço ideológico em que se inscreve uma nova vertente da literatura brasileira, a qual não apenas busca **tematizar** extratos sociais variados, mas procura

torná-los componentes centrais da narratividade contemporânea, dando-lhes um papel de destaque em nosso universo ficcional e simbólico e dotando-os de um olhar crítico que destoa da média dos personagens historicamente consagrados pela prosa de ficção brasileira. Vivendo uma espécie de **deslocamento identitário**, tais personagens personificam uma identidade dramaticamente híbrida, em que a ideia de descentramento acaba por promover ininterruptos deslocamentos estruturais, dando origem aos conceitos permeáveis e interagentes de descontinuidade e fragmentação, tudo isso plasmado numa representação estética em que o espaço urbano revela-se a tônica da nova narrativa ficcional, rompendo com a linearidade do realismo *tout court* e que, desde o advento do romance modernista, procura subverter as formas tradicionais de constituição da percepção do homem e do mundo que ele habita, instaurando o diverso, o oblíquo, o instável no âmbito da composição narrativa.

Tudo isso, como dissemos, consolida-se no cenário cultural brasileiro, em especial no literário, a partir dos anos 1990, levando, inclusive, parte da crítica a cunhar o termo *Geração 90*, a fim de caracterizar a produção do período (OLIVEIRA, 2001a). As marcas estéticas que singularizariam essa geração seriam, entre outras,

[a] substituição do narrador onisciente por diversos narradores inconscientes, [a] quebra das normas sintáticas e da linearidade narrativa, [a] mistura de gêneros literários (ensaio, crônica, poesia, peça de teatro, roteiro de cinema), [o] apreço pelo monólogo interior e pela divagação minimalista, [a] introdução no texto de elementos estranhos (fotos, desenhos, anúncios, recortes de jornal), [a] mistura de discurso direto com discurso indireto, [a] criação de palavras-montagens, [o] uso de diferentes tipologias. (OLIVEIRA, 2001b, p. 11).

Para além de tais peculiaridades mais específicas, por assim dizer, avulta – como já se ressaltou mais de uma vez – características genéricas que a filiam aos conceitos de heterogeneidade, pluralidade, diversidade, hibridismo e outras, tanto na prosa de ficção (MORICONI, 2001) quanto na poesia (DANIEL, 2008). Tais marcas, finalmente, podem ser agrupadas, para fins de organização didática, em duas grandes “tendências” estéticas diretamente vinculadas à escritura literária brasileira da/na atualidade: uma tendência realista e uma tendência subjetivista.

Há, assim, uma tendência – porventura prevalente na produção literária brasileira contemporânea – que em poucas palavras podemos resumir como uma espécie de **dessacralização da realidade**, isto é, a apreensão do real sem mediadores, sejam eles simbólicos, históricos ou imaginários. Nesse sentido, a realidade seria transposta para a narrativa num frio processo de **representação hiper-real**, em toda a sua brutalidade e violência, em toda a sua “verdade”, em todo o seu inescapável pragmatismo. Essa tendência foi bem resumida por Renato Cordeiro Gomes, para

quem, retomando o mote do **brutalismo**, presente no comentado estudo de Alfredo Bosi (1975),

[...] a apresentação bruta da realidade brutal faz-se com a mediação de um discurso, sem metafísica, sem transcendência. A crueldade estaria então num modo de estar em linguagem e não especificamente no tema, ou na realidade a que remete. Estaria, assim, mais na enunciação, expressa pelo explícito, não abrindo espaço a comentários moralizantes, edificantes, ou religiosos. Não cabe aí metafísica, como não cabe uma verdade absoluta. (GOMES, 2004, p. 145).

Trata-se, em outros termos, da **busca da referencialidade**, expressa, por exemplo, nos gêneros testemunhal e biográfico (FERREIRA, T., 2004) ou ainda do **esforço testemunhal**, assentado, entre outras coisas, na dramatização da crueldade (DIAS, 2008).

Uma outra tendência prevalente nessa nossa literatura pós-anos 1990 seria aquela que, por falta de uma termo mais preciso, pode ser chamada de subjetivista, que, das décadas de 70/80 (com a narrativa memorialista, por exemplo) até os dias de hoje, procura voltar-se para uma espécie de **consciência subjetiva**, a qual, por sua vez, não dispensa a contribuição fundamental e ontológica da realidade exterior: “[...] a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva, não ignora a turbulência do contexto social e histórico.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15). Instaura-se, assim, o que já se chamou uma vez, mais diretamente, de ficção de **cincho subjetivo** (PINTO, 2012, p. 115).

Tanto a questão das identidades e sujeitos fragmentados e/ou colapsados por uma realidade vertiginosamente dramática quanto a questão da subjetividade expressa na ficção contemporânea remetem-nos, direta ou indiretamente, à inegável contribuição da Psicanálise para a expressão literária, na medida exata em que ambas, cada um a seu modo, promovem um ato de interpretação/representação do “eu”. Em Evandro Affonso Ferreira esta é uma questão seminal, incidindo diretamente sobre a construção de sua obra ficcional e, em particular, sobre alguns de seus mais recentes romances, como se verá mais adiante.

### **Evandro Affonso Ferreira e a desestruturação do “eu”**

Não é difícil perceber, nas obras ficcionais de Evandro Affonso Ferreira, alguns processos estéticos que levam, fatalmente, a um tratamento singularizado do “eu”, seja incorporado pela figura do narrador, seja representado pelo(s) protagonista(s) de seus escritos. Assim, pode-se afirmar sem receio de exagero que, tanto na forma (pela singularidade de seu estilo) quanto no conteúdo (pelo tratamento dado aos temas e motivos de sua produção), há uma prevalência do **subjetivo**. Apesar disso,

há que se ressaltar que – ao menos em suas primeiras obras – a “insensibilidade” formal se sobrepõe, nem sempre muito sutilmente, à subjetividade ideológica das digressões. Assim, se, ressaltando algumas obras e autores, a literatura brasileira contemporânea parece ter optado mais pela valorização do conteúdo que da forma, mais pelos temas e motivos do que pela linguagem literária em si mesma, interessando-se antes pelo “que” se conta do que por “como” se conta, na produção inicial de Evandro Affonso Ferreira a **narratividade** reassume seu espaço primordial, revertendo esse processo – atualíssimo – de privilegiar teses e ideologias, fatos históricos e/ou biográficos, estórias e eventos, em favor do **estilo** e dos elementos estruturais da escrita criativa. Mas, ressaltamos, essa é uma constatação que vale mais para seus primeiros textos do que para a produção mais recente do referido autor.

Mesmo em seus primeiros textos criativos, aliás, já se pode perceber essa tendência, por assim dizer, para a concentração do “eu”, presente em sua escritura literária sob a forma de um exercício de ironia: em *Grogotó!* (2000), por exemplo, seu primeiro texto literário<sup>1</sup>, instaura-se em seus minicontos uma tragédia menor, cotidiana, feita principalmente de inesperadas e irônicas surpresas (FERREIRA, 2007). E embora no Prefácio que escreveu para o livro José Paulo Paes destaque o fato de alguns de seus minicontos não possuírem uma **ação dramática**, não há como deixar de entrever, já nesses primeiros escritos, uma clara tendência para a subjetivação das experiências cotidianas.

Esse fato, muitas vezes dissimulado por uma verdadeira **obsessão vocabular**, pode ser ainda percebido – num grau menos intenso – em outros livros que, por partilhar desse sentimento a que acabamos de nos referir, formam com ele um conjunto, marcando em definitivo uma fase do autor particularmente caracterizada pela incontinente **verborragia** (STUDART, 2012): em *Erefuê* (2004), narrado em primeira pessoa, em que o protagonista conta sua vida pregressa e presente, introduzindo pequenos relatos na narrativa principal (FERREIRA, E., 2004); em *Zaratempô!* (2005), que parece ter sido escrito sob o influxo da saudade, característica que marcará outros livros de sua safra, mesclado a um fundo de consciente nihilismo, resultando da perda/morte do ser amado (FERREIRA, 2005); em *Catrâmbias!* (2006), livro que, de certo modo, “complementa” os anteriores, formando com eles (sobretudo *Grogotó!* e *Zaratempô!*) uma espécie de conjunto (FERREIRA, 2006).

---

<sup>1</sup> Embora *Grogotó!* seja, comumente considerado o primeiro livro do autor, Evandro Affonso Ferreira publicou, antes dele, uma **coleção** de pequenos textos epigramáticos, humorísticos e irônicos: *Bombons recheados de cicuta* (1993), frequentemente renegado pelo próprio autor. Trata-se, em resumo, de pequenas máximas em que se mesclam erudição e ditos populares, resultando ora num efeito de estranhamento, ora numa “tirada” já mais ou menos esperada; o resultado final é uma espécie de catálogo de achados pessoais acerca de fatos comuns e incomuns, uma lista personalíssima de definições inusitadas, que buscam, mais do que explicar o mundo, **dicionarizá-lo** a partir do insólito.

Em outro livro seu desse mesmo período – *Araã!* (2002) –, Evandro Affonso Ferreira, a despeito da perseverança em relação à criatividade lexical e aos recursos estilístico-sonoros, mantém essa pesquisa profunda do “eu”, traduzida em pequenos lances trágicos do cotidiano: essa tragédia em tom menor – a que já nos referimos antes, ao tratarmos de seu primeiro livro – leva o protagonista do romance (Seleno) a viver uma saga marcada por percalços sociais e pessoais continuados, imprimindo-lhe um sofrimento personalíssimo, que se materializa em trauma maior da alma humana, resultado, por seu turno, de uma *ananke* primordial, essencial na constituição de ego: a perda, sempre lembrada e sofrida, da esposa (Mégara) e da filha (Himália) amadas (FERREIRA, 2003). Assim, alguns elementos de uma **tragédia clássica** – mas que, pela ausência de impulsos humanos “naturais” (o ciúme, a ganância, a ingratidão, etc.) e da providencial ação divina, mais se assemelha a um **drama contemporâneo** – fazem com que a história de Seleno mantenha um vínculo com, pelo menos, um dos elementos que compõem a força estrutural dos grandes fenômenos trágicos: o destino (*ananke*), cuja ação resulta, no plano cotidiano da existência, numa tênue consciência da falibilidade humana e num pessimismo mitigado.

Portanto, o “drama” de Seleno – melhor seria dizer, como já apontou a crítica (LÍSIAS, 2003), o **destino trágico** da personagem – é constituído por uma engrenagem formada por duas únicas peças, ambas mediadas pela insana e prosaica luta pela sobrevivência cotidiana: a **solidão** (nas suas próprias palavras, o **fardo da solidude** ou as **tênebras da solidão**); e a imarcescível saudade da esposa e da filha, cuja lembrança o consome diariamente, refletindo-se no próprio título do livro, *Araã!*, essa interjeição tupi que significa, justamente, **saudade**.

De certa maneira, Seleno é um **deslocado** ou, como ele mesmo diz, um **extemporâneo**, uma **aberração das normas consagradas**, levando-o, invariavelmente, a um pessimismo que logo se transforma num importante componente de sua psicologia, fator decisivo da desestruturação do “eu”. Todos esses “sentimentos” (pessimismo, deslocamento, saudade, solidão, niilismo, etc.), finalmente, não são mais do que sintomas profundos de duas experiências que, em conjunto, perfazem não apenas o perfil psicológico das personagens de Evandro Affonso Ferreira, mas também conformam grande parte de sua poética: a morte e a melancolia.

### **Morte e melancolia: quando literatura e psicanálise se encontram**

Tanto a morte quanto a melancolia – temas privilegiados do campo da psicanálise – já estavam presentes, *in germine*, no romance *Araã!*, e, devidamente transformados em motivos literários, perseguirão, de modo obsedante, boa parte dos livros posteriores de Evandro Affonso Ferreira. É a partir deles, aliás, que podemos

propor aqui uma inter-relação entre os campos da literatura e da psicanálise, aplicada à interpretação de sua produção ficcional mais recente.

Embora para alguns teóricos mais radicais a perspectiva psicanalítica é quase uma necessidade no deslindamento da obra literária, afirmando-se ser “impossível comentar uma obra sem fazer menção de processos psicológicos” (LEITE, 1977, p. 206), há que se observar que, no âmbito da exegese do texto literário, é a obra em si mesma que importa, limitando-se a psicanálise a uma tarefa auxiliar na sua compreensão, o que reduz bastante esse aparente radicalismo: é que, no final das contas, para os defensores dessa tendência, com cuja essência argumentativa concordamos, toda atividade que envolva imaginação (artística ou não) pressupõe uma série de processos inconscientes, os quais podem ser melhor desvendados com o auxílio da pesquisa psicanalítica (BELLEMIN-NOËL, 1983). Além disso, não reconhecer a inserção da obra literária no universo psicológico do homem é, como já se observou mais de uma vez, assumir uma posição francamente reducionista frente aos fatos de natureza estética, já que a **criação artística** carrega consigo, necessariamente, a marca indelével de seu criador (FILHO, 1983).

Para a psicologia (e, por extensão, para a psicanálise), a literatura pode cumprir essa dupla função: aliar ao prazer estético a satisfação de um aprendizado distinto e/ou da compreensão do inconsciente humano. Não é à toa, nesse sentido, que os mais representativos nomes da psicanálise se dedicaram, em maior ou menor grau, às mais percucientes análises literárias: Freud, por exemplo, com certeza conhecia as sólidas relações existentes entre os processos de criação literária e o “funcionamento do aparelho psíquico” (FREUD, 1997, p. 24), explorando como poucos essa relação. E a crítica literária especializada não descuidou, igualmente, desse aspecto, salientando com frequência a “convergência da Psicanálise e da crítica literária por perceber que pode e deve haver alguma correspondência entre os processos literário e psíquico” (BROOKS, 1994, p. 25). Além disso, parece estar mais do que provado que, vez por outra, o próprio Freud utilizou algumas obras literárias não como mera exemplificação de determinadas teorias, mas dando a elas uma função verdadeiramente estrutural que, não raro, pareciam, *mutatis mutandis*, subsumir algumas de suas mais brilhantes ideias científicas (CLANCIER, 1973; HARTMAN, 1978).

Seguindo essa perspectiva na análise e interpretação dos romances de Evandro Affonso Ferreira produzidos a partir da segunda década deste século, é possível salientar, em pelo menos dois deles (*Minha mãe se matou sem dizer adeus*, 2010; *Os piores dias de minha vida foram todos*, 2014), a presença reiterada da morte; curiosa, mas compreensivelmente, em um de seus romances mais “psicológicos” (*O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, 2012), o autor enfatiza não a morte propriamente dita, mas uma de suas mais imediatas consequências, a melancolia.

A morte como motivo literário recorrente, desta feita, não é novidade em sua produção ficcional, praticamente atingindo um estatuto de elemento estruturante da trama narrativa nos dois romances acima citados. Em *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, por exemplo, esse parece ser o verdadeiro *Leitmotiv* de toda a trama – como, aliás, já está sugerido no próprio título –, seja como registro de um passado recente (a morte da mãe), seja como perspectiva de um futuro próximo (“morrerei daqui a pouco”) (FERREIRA, 2010, p. 23). A morte, nesse contexto, é quase uma necessidade para a justificação da vida (“A vida é uma ferida que só cicatriza com a morte”) (FERREIRA, 2010, p. 36) ou simplesmente a constatação de uma realidade incontornável (“Não há nada mais conciso e objetivo e implacável do que ela – a morte” (FERREIRA, 2010, p. 17). De qualquer maneira, esse fato está representado pela persistência com que o narrador traz à tona essa perspectiva, obstinadamente retomada pela presença – em tudo condizente tanto com sua “psicopatia” comportamental quanto com sua redundância discursiva – desse **estribilho tormentoso**, essa **repetição monótona tediosa** (os termos são do próprio narrador), que funciona como mote de uma existência perturbada pela perda da mãe: “**ela se matou sem dizer adeus**” (FERREIRA, 2010, p. 41, grifos do autor).

Semelhante constatação não causa estranhamento algum, uma vez que o próprio autor, em algumas das entrevistas que deu, ao tratar do referido romance, tem feito questão de destacar o fato de a morte ser um de seus temas prediletos (CAGIANO, 2014) e o fato de “escrev[er] para não [se] matar” (FERREIRA, 2011, s.p.). É que, em resumo e como salienta Rodrigo Petronio, com este romance Evandro Affonso Ferreira não apenas buscou “esquadrinha[r] a decrepitude humana”, mas também traçar uma “anatomia da decomposição” (PETRONIO, 2011, p. 1).

Observações semelhantes podem ser feitas acerca de seu mais recente livro: com efeito, nesse pessimista *Os piores dias de minha vida foram todos*, o autor esmera-se em imprimir uma funda e condoída reflexão acerca dos **desapontamentos** da vida. Narrativa em primeira pessoa e escrita em fluxo contínuo, buscando um equilíbrio acertado entre forma e conteúdo literários, trata-se, em resumo, de uma visão pungente – entre pessimista e irônica – da morte, verdadeiro *Leitmotiv* do romance, fato aliás já expresso na epígrafe de Antônio Vieira com que o autor abre seu livro: “Saber morrer é a maior façanha” (FERREIRA, 2014, p. 5). Assim, como narrativa circular que abre e fecha com a iminência da morte, o romance conta não apenas a saga da vida da protagonista “agonizante”, mas principalmente a saga de sua morte iminente.

Nessa obra, com efeito, o autor parece levar ao paroxismo o pessimismo do narrador não apenas ao eleger como protagonista uma “criatura predestinada a derrocadas” (FERREIRA, 2014, p. 18), mas principalmente por fazer dela alguém cujo único papel – na economia do romance como também na de sua vida física e psíquica – é esperar a chegada da morte. A protagonista revela, assim, consciência

plena de um “eu” desajeitado, talhado mais para a morte do que para a vida, uma vez que, em oposição a esta “plenitude das perdas” (FERREIRA, 2014, p. 18), que é a morte, consagra-se, na verdade, uma ideia de “trajetória sempre nevoenta” (FERREIRA, 2014, p. 22), que é a vida, circunstância em que a existência como algo fadado à **derrocada** torna-se, mais do que uma mera sentença, uma fatalidade: “vida toda me afinei pelo diapasão da derrocada” (FERREIRA, 2014, p. 73).

Já em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, mais do que a morte, é a melancolia que estará presente de modo recorrente. Não que ela não exista nos dois romances acima analisados, mas é que, se em *Os piores dias de minha vida foram todos* ela é quase que circunstancial, em poucas caracterizações da personagem principal como sendo “vítima da melancolia e da tristeza” (FERREIRA, 2014, p. 11); e se em *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, apesar da frequência com que aparece na narrativa, ela se traduz ora como tristeza (“Sou triste. Melancólico”) (FERREIRA, 2010, p. 34), ora como desconsolo (“não sou melancólico por obra do acaso; aperfeiçoei-me no desconsolo”) (FERREIRA, 2010, p. 19); em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* ela é inquestionavelmente fundamental para a constituição da trama narrativa e, da parte do leitor, para a compreensão do romance.

A melancolia já foi fartamente estudada pela psicanálise, principalmente num texto clássico de Freud a esse respeito, intitulado *Luto e melancolia*, escrito em 1915, em que o célebre cientista compara o aspecto natural do luto e o aspecto complexo e enigmático da melancolia, esta última considerada o mais grave dos estados depressivos. Nesse texto, com efeito, Freud afirma que

[...] os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos e da autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriminação e autoenvilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 2004, p. 89).

Comparando, assim, os estados de luto e de melancolia, Freud considera que esta última pode, da mesma forma que o luto, constituir numa “reação à perda de um objeto amado” (FREUD, 2004, p. 91), apesar de que o objeto pode não ter morrido, mas ter sido “perdido enquanto objeto de amor” (FREUD, 2004, p. 91). Há ainda, nesse caso, a possibilidade de o paciente, mesmo sabendo **quem** ele perdeu, não ter consciência exata do **que** perdeu. Além disso, diferentemente do luto, o melancólico representa seu ego como sendo “desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível” (FREUD, 2004, p. 91), motivo pelo qual ele “degrada-se perante todos” (FREUD, 2004, p. 91). Finalmente, tomando alguns de seus traços do luto, a melancolia distingue-se, sobretudo, pela

**autorrecriação**, além do que, nela, “travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto [perdido], nas quais o ódio e o amor se digladiam” (FREUD, 2004, p. 102).

Não parece ser outra a condição psicológica do narrador-protagonista do romance *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*: tomado por um fundo sentimento de melancolia, o narrador pervaga pela cidade, essa **metrópole apressurada**, destilando seu rancor biliar, movido pela saudade e pela loucura, mas sem renegar seu lúcido pessimismo em relação à humanidade que o cerca. E o mais importante: como quase todos os sintomas físico-psíquicos de um acabado melancólico, na perspectiva da psicanálise: desânimo, falta de interesse pela realidade externa, diminuição da autoestima, expressão de autorrecriação, etc. Por isso, pode dizer que, comparando seus últimos romances, Evandro Affonso Ferreira constrói personagens que passam de um estado de melancolia bruto, que advém da profunda tristeza diante da morte (como em *Minha mãe se matou sem dizer adeus*), para um estado de melancolia mais sutil, mais “refinado”, por assim dizer, que advém da perda da mulher amada (como ocorre em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*). De fato, enquanto o primeiro é vivido *qua* consciência da decrepitude da existência humana, por isso de caráter mais pessoal, o segundo é experienciado de forma mais geral, como **negação** da própria realidade. Assim, se no primeiro caso o autor diz “**Sou** [...] melancólico” (FERREIRA, 2010, p. 34, grifo meu), no segundo prefere dizer, obliquamente, “**A vida** é melancólica” (FERREIRA, 2012, p. 21, grifos meus). Daí, como sugerimos no título desse nosso artigo, o autor levar ao limite a subjetivação das experiências cotidianas, mesclando, deliberadamente o “eu” e a realidade vital...

Do ponto de vista formal e estilístico, o romance vai-se construindo aos poucos, a cada passo, por meio de micronarrativas sobre a vida do protagonista e de sua amada, que, no conjunto, vão perfazendo a narrativa global. São, afinal, esses “pedaços” de existência – em geral, situados no passado e resgatados no presente, pela recordação – que dão sentido à vida do narrador-protagonista, resultando, estruturalmente, numa **narrativa circular**, que vai e volta sempre ao mesmo lugar, circularidade reforçada pelos refrãos que compõem o discurso do narrador: “são as surpreendências da vida”, “ela virá eu sei”, “aquela que levantou âncora”, “somos todos igualmente miseráveis” (FERREIRA, 2012), etc. Essa circularidade corresponde, no plano do conteúdo do romance em geral e da constituição do protagonista em particular, à obsessão pela busca da mulher amada, gerando, nas dobras da narrativa, dois motivos literários recorrentes, como que assinalando o verdadeiro **mote** do romance: o **abandono** daquele que ficou “estendido moribundo à beira da vida” (FERREIRA, 2012, p. 09) e a **saudade**, resgatada pela obsessão da memória do passado, subitamente transformando o narrador num “andarelo mnemônico” (FERREIRA, 2012, p. 09).

Ora, abandono e saudade parecem ser elementos bastante apropriados para a constituição de um estado de melancolia que, com efeito, percebemos imediatamente no narrador, desde o início apresentado ao leitor como alguém cujo comportamento parece ter sido tomado por um estado geral de loucura (atente-se para a cadeia semântica que gira em torno de sua figura: **insensato, descontrole da mente, desvario, endoidece, desorientei-me, desvairança, doidice**, etc.), mas que, no fundo, revela um estado profundo de melancolia.

Curiosamente, há uma “contradição” de fundo (no que essa palavra pode conter de positivo ou, ao menos, não a tomando como um julgamento de valor) na narrativa de *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*: ao mesmo tempo em que a enunciação sugere – pelo seu fluxo ininterrupto e pela repetição/retomada de alguns motes presentes no enredo – uma **narrativa em moto contínuo**, o enunciado revela uma quase ausência de ação, resultando num enredo estático, redundante, praticamente inexistente. A impressão que se tem é a de que a narrativa segue um percurso circular, metaforizando, no plano discursivo, por um lado, o mesmo perambular do protagonista-mendigo pelas ruas da cidade, um perambular sem rumo ou destino, sempre saindo do e voltando ao mesmo lugar; e, por outro lado, metaforizando o mesmo fluxo de consciência que caracteriza seu pensamento regido pela loucura-melancolia. Tal como Erasmo de Rotterdam, o filósofo holandês cujos adágios nosso protagonista sabia de cor, o narrador também vai criando o seu rol de adágios pessoais, num personalíssimo elogio da própria loucura. Ainda como o filósofo, cuja intenção era “expor os ridículos dos homens” (ROTERDÃO, 1973, p. 14), demonstrando o quanto a loucura poderia ser fonte de alegria e prazer, o narrador de *O mendigo* também lança mão da ironia para “ler” a realidade à sua volta, revelando, numa dialética personalíssima, essa (ilusão de?) loucura.

Não bastasse isso, neste romance pode-se afirmar que o autor cria uma perfeita empatia entre o seu protagonista e o espírito que move o *Elogio da Loucura* do filósofo holandês, por pelo menos três fatores: primeiro, trata-se de um mendigo que, como sugere o romance, sabe de cor os adágios erasmianos, citando-os ao longo de todo o texto; segundo, por se tratar de um personagem cuja loucura ajusta-se perfeitamente ao enquadramento ideológico do livro de Rotterdam que lhe serviu de referência; terceiro, pelo fato de os adágios em tela refletirem, de certo modo, a própria condição ontológica do personagem, principalmente pela perspectiva crítica adotada, a da (pretensa) loucura.

Mas, como queremos demonstrar, não se trata de qualquer loucura ou pessimismo, senão de um estado depressivo profundo, a que a psicanálise logrou dar o nome de **melancolia**. Em seu estudo sobre o célebre texto de Freud, já aqui citado, Sandra Edler lembra que o termo “melancolia” fora utilizado por Freud para exprimir um estado doloroso que tem como consequência principal a suspensão pelo mundo exterior, seguido de uma baixa autoestima; além disso, para Freud,

a melancolia estaria relacionada à perda de algo, sem que, necessariamente, esta perda possa ser identificada ou simbolizada (ao contrário do luto, cuja perda, mais concreta, pode ser identificável):

[...] na melancolia encontramos o campo privilegiado para pensar a severidade superegoica através das ideias de culpa, ruína, inutilidade, pequenez e mesmo de perseguição, uma vez que o melancólico, não raro [...] se coloca diante de uma expectativa de punição. Nesse contexto, o sujeito, com a autoestima profundamente atingida, se denigre perante o outro. (EDLER, 2008, p. 53).

Este estado de ruína, inutilidade e pequenez a que a autora se refere se expressa, no romance em causa, de várias maneiras, a começar pela condição pessoal do protagonista, um assumido mendigo maltrapilho, um autodeclarado “zumbi” insensato, pobre-diabo da vida, abandonado e vivendo de “benemerências improvisadas”. O mesmo pode-se dizer da tentativa do melancólico de se desvincular da realidade, o que se expressa na condição de um ser isolado, movido por “sentimentos egocêntricos”, vivendo sempre “à margem, no limbo da existência”, há quinze anos sem “folhe[ar] periódico algum”, num verdadeiro pacto de “desinformação” (FERREIRA, 2012). E o que dizer sobre a questão da perda, pedra de toque da melancolia, segundo a teoria psicanalítica de Freud (FREUD, 2004)? Com certeza, é esse o fenômeno que move, do princípio ao fim, *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*: a perda da mulher amada, ali identificada apenas como N, é o motor de toda ação/inação do protagonista; e o seu contrário – a procura do ser perdido –, a razão de sua existência. “Amar é saber perder” (FERREIRA, 2012, p. 81), confessa o protagonista: trata-se, sem dúvida, do reconhecimento do amor, mas também (e principalmente) da perda do ser amado. Mas, como prescreve a teoria freudiana, o melancólico não “identifica” o objeto perdido, ou melhor, mesmo sabendo **quem** perdeu, não consegue explicitar **o que** perdeu. No romance em causa, talvez mesmo antes da perda essa amada indecifrável lhe fosse desconhecida: “Você não me conhece” (FERREIRA, 2012, p. 80), ela costumava-lhe dizer, no passado; “Possivelmente não seja a mesma” (FERREIRA, 2012, p. 112), reflete ele sobre o futuro. Finalmente, é próprio do ser melancólico o sentimento de autorrecriminação, autodesprezo e envilecimento de si próprio, o que está representado em incontáveis passagens do romance: “Hoje sou um homem de proporções microscópicas, fedentinoso, arrastando a trouxemouxe minha autopiedade revestida de ferrugem” (FERREIRA, 2012, p. 74); “Somos todos miseráveis. Cada um à sua maneira. Eu, vítima da trajetória dantesca às avessas: da redenção das luzes à abjeção das trevas” (FERREIRA, 2012, p. 77); “Somos todos desprovidos da perfeição do ser absoluto; símios sofrendo evoluções parcimoniosas” (p. 85);

Vira-latas – somos todos vira-latas. Já fui de ótimo pedigree [...] Hoje sou este animal de raça indefinida – solitário feito lobo da estepe, uivando saudoso pelos cantos imundos da cidade [...] Hoje, fedentinoso, a poucas quadras do destrambelho *in totum*, sou coisa de valor parêlo a este tatame também malcheiroso. (FERREIRA, 2012, p. 65).

Uma das características do melancólico, ainda de acordo com a teoria freudiana, é uma espécie de **tensão psíquica** que se reflete no discurso. Tratando dessa exata questão, Urania Peres lembra que “o discurso do melancólico pode nos apontar direções: pensamento vazio, perda de sentido, monotonia ao falar, a impressão de um domínio da sonoridade da palavra às expensas de sua significação, como se algo faltasse para dar consistência à palavra” (PERES, 2003, p. 32). De fato, essa parece ser uma das essências do romance de Evandro Affonso Ferreira, na medida em que semelhante **monotonia ao falar** revela-se presente não apenas no discurso literário em si mesmo (linguagem, estilo, forma literários), mas na própria linguagem do narrador-protagonista, esse exemplo máximo, conforme já fora observado (PINTO, 2013) de **personagens estéticos** que habitam essa obra. Sua fala redundante, monótona, obsessivamente repetitiva, aliada ao emprego de alguns termos insólitos, mas de uma reprodução obsedante, tudo isso leva o leitor a um indescritível sentimento de opressão discursiva.

Há, a certa altura de sua narrativa, uma passagem em que o autor expõe um diálogo imaginário entre o protagonista e o filósofo holandês Erasmo de Rotterdam, afirmando que o negaria pelo silêncio, lançando mão da mudez como forma de combate à sua palavra (“Diria nada: lutaria talvez contra Erasmo negando-o – pelo silêncio”) (FERREIRA, 2012, p. 100). Esse uso do silêncio como recurso discursivo – em si mesmo indicador da “psicologia” tensionada do narrador – é mesclado com falas redundantes em fluxo contínuo, com lembranças saudosas, linhas abaixo, dos “intermináveis diálogos” e “conversa franca, nua, crua” (FERREIRA, 2012, p. 100) com a mulher amada, com recursos de estilo vinculados à fala obsessiva (“Digo, repito”) (FERREIRA, 2012, p. 101), índices de uma tensão discursiva que marca o comportamento do melancólico crônico.

Semelhante melancolia, neste romance de Evandro Affonso Ferreira, parece estender-se não apenas pelos interstícios de seu plano discursivo, mas atinge em cheio a própria personalidade das personagens que compõem a narrativa, como que num processo de “transferência”, seja para os demais moradores de rua, com quem o protagonista convive à distância (“tristeza extrema encarrega-se de transportá-la [mulher-molusco] para o alucinante introspectivo mundo da melancolia suprema”) (FERREIRA, 2012, p. 96), seja para a mulher amada: “[Ela] era melancólica também” (FERREIRA, 2012, p. 49) ou “[Ela] enamorou-se da melancolia” (FERREIRA, 2012, p. 80).

Freudianamente, o narrador denega, por atos de recusa, a perda da mulher amada, que para ele se traduz numa espécie de luto renegado (“amada imortal”), apoiando-se numa esperança construída pelo imaginário (“Ela virá eu sei”). Mas mesmo essa atitude – em que abandono, saudade e solidão se misturam indistintamente – tem a melancolia como o termo mediador das relações, uma vez que é esse “sentimento melancólico da incompletude” (FERREIRA, 2012, p. 91) que move o protagonista.

Sem as alegorias que travestem a fala de outros autores – como ocorre, por exemplo, com Baudelaire, em estudo recente de Jean Starobinski (STAROBINSKI, 2014) –, mas com a mesma ironia e impetuosidade psíquica, em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* a melancolia torna-se elemento estrutural da própria narrativa, fazendo assim do leitor um cúmplice do protagonista e instaurando, por fim, uma espécie rara de “solidariedade melancólica” (FERREIRA, 2012, p. 93).

### Considerações Finais

De modo geral, a ficção de Evandro Affonso Ferreira é marcada, no plano formal, pela transgressão e, no plano do conteúdo, pela funda reflexão sobre o sujeito e sua condição no mundo contemporâneo, mesmo que essa reflexão se traduza em solidão, angústia, abandono, saudade, melancolia...

**Transgressão**, aliás, talvez seja – no fim das contas – a marca mais presente de sua literatura, com suas ironias, sua fragmentação discursiva, seu discurso interior, sua perspectiva egocêntrica, etc., elementos que, de modo geral, definem não apenas a produção literária contemporânea, mas que já estavam presente, *in germine*, no próprio modernismo. Como nos explica Wladimir Krysinski,

[...] pensada como fábrica de transgressões, a literatura é uma construção, ao mesmo tempo histórica e imediatamente contemporânea. O novo pertence a um reservatório de sinais literários que podem surgir em qualquer momento para marcar a diferença entre o passado e o presente, compreendido como estágios de negócios literários. O novo é uma estrutura de mediação que dialetiza a situação de formas e de ideias a fim de introduzir ali sua diferença. A transgressão é, assim, uma força de mudança da matéria literária através do aparecimento de novas estruturas. (KRYINSKI, 2007, p. XXXVI).

Em Evandro Affonso Ferreira, particularmente em seu romance *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* – mas também, com igual força, em *Araã!*, *Minha mãe se matou sem dizer adeus* e *Os piores dias de minha vida foram todos* –, essa transgressão se dá, entre outras coisas, pela fragmentação obsedante do sujeito, com implicações em sua própria identidade, da qual o

**estado melancólico** é apenas um dos indícios, embora um dos mais contundentes e manifestos. Trata-se, em uma palavra, de um processo de metamorfose a que, insistentemente, suas personagens são submetidas, como já salientou, aliás, Júlia Studart, ao lembrar que

[...] o gesto de Evandro Affonso Ferreira com suas personagens-texto-estúpidas, com seus livros-coleção-de-areia, com a sua escritura, é o gesto radical de incorporar estas vidas em suas palavras sonoras e de dar a estas vidas a incorporação de suas palavras sonoras, uma metamorfose. (STUDART, 2012, p. 145).

É exatamente pelo emprego desses gestos, dessa metamorfose, dessa continuada fragmentação da realidade – que se desdobra num infinito fragmentar do próprio “eu” – que Evandro Affonso Ferreira alcança, por meio do discurso literário, refletir, numa singular teleologia, acerca da “difícil [...] tarefa de viver” (FERREIRA, 2012, p. 104).

SILVA, M. Death and melancholy: Evandro Affonso Ferreira and the subjectivation of everyday experiences. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 71-88, 2017.

- **ABSTRACT:** *This article analyzes the fictional production of Evandro Affonso Ferreira, pointing out, for this purpose, the themes of death and melancholy, which are treated in his novels from the subjectivation of everyday experiences. As theoretical basis, this article uses the relationships between literature and psychoanalysis, highlighting the analysis of his novel O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam.*
- **KEYWORDS:** *Contemporary Brazilian literature. Evandro Affonso Ferreira. Identity. Literature and Psychology.*

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BELLEMIN-NOËL, J. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, A. (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 07-22.
- BROOKS, P. **Psychoanalysis and Storytelling**. Cambridge: Blackwell, 1994.

CAGIANO, R. Entrevista – Evandro Affonso Ferreira. **Cândido** - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, No. 30, s.p., jan. 2014. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=537>>. Acesso em: 19 set. 2014.

CLANCIER, A. **Psychanalyse et critique littéraire**. Toulouse: Nouvelle Recherche; Privat, 1973.

DANIEL, C. Geração 90: uma pluralidade de poéticas possíveis. In: MIRANDA, A. C. et al. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008. p. 89-103.

DIAS, Â. M. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNÉ, R. (org.). **Ver e Imaginar o Outro**. Alteridade, Desigualdade, Violência na Literatura Brasileira Contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2008. p. 30-40.

EDLER, S. **Luto e melancolia**. À sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FERREIRA, E. A. **Bombons recheados de cicuta**. São Paulo: Paulicéia, 1993.

\_\_\_\_\_. **Araã!** São Paulo: Hedra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Erefuê**. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. **Zaratemô!** São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Catrâmbias!** São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Grogotó!** São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. **Minha mãe se matou sem dizer adeus**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. “A mãe de Evandro Affonso não se matou sem dizer adeus” (Entrevista por Luiz Biajoni). *Amalgama. Atualidade & Cultura*. 18 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.amalgama.blog.br/01/2011/a-mae-de-evandro-affonso-nao-se-matou-sem-dizer-adeus/>>

\_\_\_\_\_. **O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os piores dias de minha vida foram todos**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FERREIRA, T. M. Realismo, cânone e exclusão na literatura brasileira contemporânea. **Revista de Letras**, São Paulo, n.44 (1), p. 113-122, 2004.

FILHO, A. C. Literatura e Psicanálise. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n.53, p. 83-91, set. 1983.

FREUD, S. **O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **Luto e Melancolia** - artigos sobre metapsicologia. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

GOMES, R. C. Narrativa e paroxismo. Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: DIAS, A. M. & GLENADEL, P. **Estéticas da Crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. p. 143-154.

HALL, S. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença - a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

\_\_\_\_\_. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte/Brasília: UFMG / UNESCO, 2003b.

HARTMAN, G. H. (ed). **Psychoanalysis and the question of the text**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

KRYSINSKI, W. Entre as crônicas da modernidade e os discursos evolutivos da literatura do século XX. **Dialéticas da transgressão - O novo modernismo na literatura do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. XIX-XLIII.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo, Ed. Nacional/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

LÍSIAS, R. Um autor em busca da grande tragédia. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p. 256-260, jun./ago. 2003.

MORICONI, Í. (org., sel., ref. bib.). **Os cem melhores contos brasileiros do século - dos anos 80 aos anos 90**. São Paulo: Objetiva, 2001.

OLIVEIRA, N. (org.). **Geração 90: Manuscritos de computador**. São Paulo: Boitempo, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Geração 90: os transgressores**. São Paulo: Boitempo, 2001b.

PERES, U. T. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

PETRONIO, R. Evandro Affonso Ferreira e a literatura com direito à morte. **Revista Desenredos**. Teresina, Ano III, n.11, p. 01-04, out/dez. 2011. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/11-Ensaio-Evandro-Petronio.pdf>>.

PINTO, J. P. O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Roterdã, de Evandro Affonso Ferreira. **Paisagens da Crítica**, nov. 2013. Disponível em: <<http://paisagensdacritica.wordpress.com/2013/11/04/722/>>.

PINTO, M. C. Emancipação e colapso: um panorama da prosa brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Paisagens interiores e outros ensaios**. São Paulo: B4 Editores, 2012. p. 297-318.

ROTerdão, E. **Elogio da loucura**. Sintra: Europa-América, 1973.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAROBINSKI, J. **A melancolia diante do espelho** - três leituras de Baudelaire. São Paulo: Editora 34, 2014.

STUDART, J. **Arquivo debilitado**: O gesto de Evandro Affonso Ferreira. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.



# HERANÇA ALCOBIANA: RESGATES E TENSÕES EM *LA CASA DE LOS CONEJOS*, DE LAURA ALCOBA

Debora Duarte dos SANTOS\*

- **RESUMO:** Este trabalho apresenta uma leitura crítica do romance *La casa de los conejos*, da escritora argentina Laura Alcoba, publicado em 2006 sob o título *Manèges: petite histoire argentine* e traduzido ao espanhol por Leopoldo Brizuela no ano de 2008. Interessa-nos refletir sobre o lugar que a escritora assumiu para, por um lado, iniciar a narração de sua infância argentina e, por outro, relatar as experiências enquanto sobrevivente daquilo que foi o último regime militar argentino, ocorrido no final da década de 70.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Herança. Identidade. Infância. *La casa de los conejos*. Laura Alcoba.

## Introdução

*“Sobre aquilo que não se pode falar, o melhor é calar; dizia Wittgenstein. Como falar do indizível? [...] Que diríamos hoje que é o indizível? [...] Esse mundo está além da linguagem, é a fronteira onde se encontram as cercas da linguagem. Arame farpado: o equilibrista caminha, descalço, sozinho lá em cima, e procura ver se é possível dizer alguma coisa sobre o que está do outro lado.”*

*Ricardo Piglia (1987, p. 194).*

Para Seligmann-Silva (2003), o relato do sobrevivente significa à medida que atua como recurso terapêutico para aquele que escapou à morte. Quando Todorov

---

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

afirma que “[...] *la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada*”<sup>1</sup> (2000, p. 7), ressalta que dentre as tantas perdas pelas quais o sobrevivente passou está a de sua identidade:

[...] la identidad actual y personal del sujeto construida, entre otras cosas, por las imágenes que este posee del pasado. El yo presente es una escena en la cual intervienen como personajes activos un yo arcaico [...], formado en la primera infancia, y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros [...].<sup>2</sup> (TODOROV, 2000, p. 10-11).

A identidade do sobrevivente encontra-se atrelada ao passado e à responsabilidade com a história de seu povo e de sua cultura, cujo alicerce funda a necessidade de garantir que as mesmas atrocidades não sejam novamente cometidas. Em decorrência dos vários golpes de Estado e, sobretudo, após a ditadura ocorrida nos anos 70, à história – e por que não à identidade? –, da sociedade argentina somaram-se os rastros de sangue que, históricos, se arrastaram à contemporaneidade.

A experiência limite foi tema de discussão desenvolvido em vários espaços e por grandes nomes da sociedade. Já nos anos 80, apareceram no paradigma literário concepções narrativas muito peculiares, apresentadas por autores como Juan José Saer em *Nadie, nada, nunca* (1980), Ricardo Piglia em *Respiración artificial* (1980) e Luis Gusmán em *En el corazón de junio* (1983), apenas para citar alguns exemplos. Estes autores trabalharam de modo cifrado e elíptico, tangenciando os descabros que assumiram outros rumos no contexto nacional e cujo auge se deu no final da respectiva década, quando Ernesto Sábato escreveu um relatório sob o título *Nunca más* (2006), emitido pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP).

Na década posterior, estendendo-se aos dias atuais, novas características para o cenário foram assentadas. Hoje aqueles que falam são avós, mães ou filhos dos desaparecidos ou assassinados pelo Estado repressor. Em sua maioria, os relatos são de cunho autobiográfico, resgatam, principalmente, os anos da infância de seus narradores. Muitas produções poderiam ser citadas, sendo que o mais interessante é que estas se encontram presentes tanto na literatura propriamente dita quanto nas produções cinematográficas. No campo específico da literatura temos: *Villa* (1996), de Luis Gusmán; *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan e *Kamchatka* (2003),

---

<sup>1</sup> Todas as traduções que aparecem ao longo do respectivo artigo são de nossa autoria. “[...] a memória sai vitoriosa no combate contra o nada”.

<sup>2</sup> “[...] a identidade atual e pessoal do sujeito construída, entre outras coisas, pelas imagens que este possui do passado. O eu presente é uma cena na qual intervêm como personagens ativos um eu arcaico [...] formado na primeira infância, e um eu reflexivo, imagem da imagem que os demais têm de nós mesmos” (tradução nossa).

de Marcelo Figueras. No que concerne à produção cinematográfica, nomes como o de Andres Wood, diretor do chileno-espanhol *Machuca* (2004); de Cao Hamburger, com o brasileiro *O ano que meus pais saíram de férias* (2006); Julie Gavras, com o *A culpa é do Fidel!* (2006), produção ítalo-francesa; e, o mais recente, *Infancia Clandestina* (2011), cuja direção é de Benjamín Avila, obrigatoriamente teriam que ser mencionados.

Nestas obras, vemos narradores despertarem seus olhares para aquilo que foi a militância de seus pais e/ou de suas famílias e, ainda, o que foi para eles ter que aceitar a vida política em detrimento da familiar. Os autores destas obras, sejam elas autobiográficas ou não, retornam ao passado, não seguros de que sairão ilesos dessa “visita”, mas para dizer umas tantas palavras a propósito de experiências esmagadoras, ditando desse modo “[...] *técnicas narrativas que les permiten nuevas articulaciones entre el pasado ‘real’ y los modos de narrarlo*”<sup>3</sup> (RUIZ, 2005, p. 73), ainda que o “*clima de cementerio*”<sup>4</sup> que reside em tais obras seja, exatamente, o elemento revelador da “[...] *dificultad para contar el pasado reciente, porque han dejado de existir los lenguajes transparentes y simplificadores, y porque las experiencias de lo real han superado lo decible.*”<sup>5</sup> (RUIZ, 2005, p. 72).

Integrando o debate, e de modo específico, interessa-nos *La casa de los conejos* (2008), romance que constitui o *corpus* do presente artigo e sobre o qual falaremos com mais detalhes a partir de agora. Nosso principal objetivo é atentar para o modo como a autora deu por iniciado seu processo de religamento com o passado, convocando-o como vetor de suma relevância e interligado à constituição de sua identidade, isto é, de seu “eu” atual, refletindo ainda sobre o lugar que a autora assumiu para, por um lado, iniciar a narração de sua infância e, por outro, relatar as experiências enquanto sobrevivente daquilo que foi o último regime militar argentino, ocorrido no final da década de 70.

## **Herança Alcobiana: resgates e tensões**

A escrita entendida como modulação da subjetividade (ARFUCH, 2010) aparece como signo predominante no romance *La casa de los conejos*, da argentina Laura Alcoba. Publicada originalmente pelo selo francês Gallimard em 2006, sob o título *Manèges: petite histoire argentine*, a obra foi traduzida ao espanhol pelo escritor e crítico literário Leopoldo Brizuela e logo depois lançada pelo Editorial Edhasa, na Argentina, no ano de 2008.

---

<sup>3</sup> “[...] técnicas narrativas que lhes permitem novas articulações entre o passado ‘real’ e os modos de narrá-lo”.

<sup>4</sup> Clima lúgubre; nefasto.

<sup>5</sup> “[...] dificuldade para contar o passado recente, porque deixaram de existir as linguagens transparentes e simplificadoras, e porque as experiências do real superaram o dizível.”

Em *La casa de los conejos* o leitor tem acesso à narrativa de uma *niña*<sup>6</sup>, testemunha da ditadura *setentina*, ocorrida na Argentina no final do século XX, que inclusive é avaliada por muitos especialistas<sup>7</sup> como o período mais cruel dentre o arsenal de processos e regimes totalitários pelos quais o país passou. A diegese do texto alcobiano manifesta, de antemão, seu caráter narrativo autodiegético, demonstrando que ficção e assentamentos biográficos entram em diálogo na tessitura textual. E, se como dizia Wittgenstein (apud PIGLIA, 1987, p. 194): “Sobre aquilo que não se pode falar, o melhor é calar”, Laura Alcoba contradiz certos filosofemas e excede os arames farpados das indizibilidades, fazendo de sua obra tanto o relato de uma época de sombras e horrores quanto a possibilidade de reconciliação com seu passado argentino.

O início do romance revela-nos a utilização de recursos próprios da narrativa autobiográfica. A primeira evidência, por exemplo, ocorre quando a narradora, elemento estruturante do enredo, se apresenta por meio de marcações verbais na primeira pessoa e enuncia que evocará a história de sua vida e de tudo aquilo que foi a “*locura argentina*”<sup>8</sup> dos anos 70:

Aquí estoy.

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia [...] porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar<sup>9</sup> [...]. (ALCOBA, 2009, p. 11-12).

A rememoração e sua conseqüente escrita foi para Alcoba o exercício a partir do qual ela não somente ingressou na dimensão própria das amarras e fantasmas do passado, isto é, nas cartografias de toda sua herança argentina pensando, por exemplo, naqueles que ainda vivem, como também sinalizou sua “[...] necessidade de garantir um túmulo àqueles que, durante a ação do Estado repressor, foram massacrados e mortos” (SANTOS, 2014, p. 127-128), ou de acordo com a própria autora: “[...] *Todo eso, si no lo hablo, se pierde.*”<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Menina.

<sup>7</sup> Ver: NOVARO, M.; PALERMO, V., 2007; ROMERO, L. A., 2006; VEZZETTI, H., 2012.

<sup>8</sup> Loucura argentina.

<sup>9</sup> “Aqui estou. Vou evocar por fim toda aquela loucura argentina, todos aqueles seres arrebatados pela violência [...] porque sei que não podemos nos esquecer dos vivos. Além disso: estou convencida de que é imprescindível pensar neles. Esforçar-se por dar-lhes, também, um lugar”.

<sup>10</sup> 1. Entrevista ao Programa “*Los siete locos*”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PO9nBKC5J9c>> Acesso em: 18 de outubro de 2015; 2. “Se não falo sobre tudo isso, se perde.”

A exposição narrativa, com perímetros temporais bem delimitados, cujas referências, tais como a época em que se passa a história e a duração da mesma, têm seu desenvolvimento cronológico e referem-se de modo preciso ao último lustro da década de 1970. O enredo expõe uma galeria de personagens planos e redondos, sendo que são possíveis as aproximações que remetem a protagonista àquela e os demais, por sua vez, caracterizam-se como personagens redondos, mais complexos e relacionados aos tipos físicos, sociais e ideológicos, personagens que correspondem às figuras materna, paterna, aos avós e aos membros da militância *montonera*, tais como Diana, Daniel e o personagem *Ingeniero*<sup>11</sup>, um dos grandes antagonistas da trama, o qual, haja vista às insinuações textuais, é identificado como um vetor de conflitos e de complicações na narrativa. Como sabemos, muitas são as instâncias que nos permitem refletir a propósito das questões sobre as quais estamos nos dedicando, entretanto, e em observância às especificidades de tema e ao espaço que nos cabe, fixemo-nos em apenas duas destas variáveis: a do narrador e a do autor.

Em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), Leonor Arfuch destaca que a contemporaneidade se distingue por certa “compulsão pela realidade” inerente aos gêneros no apogeu, sejam eles canônicos, inovadores ou novos (2010, p. 60), o que Klinger (2007, p. 26) considera como o desejo narcisista de falar sobre si. Contudo, vemos que o interesse de Alcoba não reside, especificamente, neste elemento que reconfigurou e assentou novos territórios de escrita na contemporaneidade, muito pelo contrário, já que o relato de *La casa de los conejos* é primordialmente trespassado por uma concepção de identidade cujos aspectos revelam o “eu atual” (TODOROV, 2000) – este que é, *ad aeternum*, uma questão narrativa, subordinada tanto ao tempo presente quanto ao pretérito.

Com isso, para além de um comportamento de época no qual o que está em jogo é o estatuto problemático da subjetividade, a autora de *La casa de los conejos* deixa em suspenso determinadas questões teóricas, que serão resgatadas apenas pelo leitor, e recorre à narração autorreferencial como forma de imprimir uma nitidez rigorosa à sua enunciação; esta que, como veremos, atuará como perlaboração e exorcização dos traumas arquivados em seu inconsciente e que dizem respeito não só ao contato direto desta com a violência do Estado e a atualização do passado recente, como também anunciam algumas críticas no que concerne à posição da infância durante os contextos de exceção política<sup>12</sup>, levando-se em consideração, é claro, o fato de que desde o primeiro momento o clímax do texto alcobiano se dá porque a narração é tecida a partir de um paradoxo central: o das lentes de uma “[...]”

---

<sup>11</sup> Engenheiro.

<sup>12</sup> Sobre a questão ver a discussão apresentada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben em *Estado de exceção*. Trad. De Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. (Estado de Sítio).

*mena que entiende sin entender*”<sup>13</sup>. Uma espécie de veia transgressora por meio da qual a escritora opera a obra.

O sujeito que se pretende como o “eu” da narração está afastado espacial e temporalmente daquele que a escreve. Não existem possibilidades de identificação entre um e outro, a menos que seja no nível do pacto entre leitor e escritor. Entretanto, notamos que grande parcela das cenas construídas por Laura Alcoba demonstra a presença de elevada consciência por parte daquela que narra: o “eu” reflexivo, portanto, nada mais é do que a adulta Laura Alcoba, o “eu atual”, tentando solucionar alguns conflitos entre esse “eu” adulto e a infante que morou na Argentina durante o período mencionado e que foi filha de militantes *Montoneros* – grupo guerrilheiro que militava contra o regime fascista da época.

A autora-narradora ordenando os trajetos percorridos por sua subjetividade nota que os contornos estão borrados, logo, as imagens arquivadas do seu passado já não são tão nítidas, visto que possui uma história que não é somente sua, posto que seja também a história de uma comunidade, uma trama coletiva e que por isso mesmo está neste espaço dos “sem porta nem janelas” (ARFUCH, 2010, p. 121). Aquela que narra a si percebe que sua narração do “eu” pretendido é, em certa medida, a narração de “outros”, de modo que ao narrar a si começa a reconhecer-se num terceiro espaço: o da herança. Com isso, o texto alcobiano passa a ser pensado a partir da seguinte proposição: narro a mim mesma, mas narro também aos “outros” que me habitam, visto que minha enunciação está povoada por outras narrativas e por tudo aquilo que herdei – olhares, fragmentos e imagens – de cada um dos relatos que me acompanham. Neste sentido, *La casa de los conejos* representa um espaço de insuficiência narrativa no qual a escritora se coloca *mise-en-scène* para dar sustentação à trama, explorando, desse modo, as heranças que por ela foram carregadas ao longo de sua vida e de seu luto. É aqui, portanto, que a herança começa a ser apresentada e reconfigurada quando vista sob a égide da possibilidade de recuperação da identidade daquela que detém o estatuto autoral da obra.

Consoante, vemos que os agenciamentos que perfazem as bordas do relato alcobiano, em seu tom de verossimilhança, denotam o desejo de religamento desta que com o evento tido como “real” e histórico. Com base nisto, não nos escapa o fato de que a autora é uma herdeira e se refletirmos sobre este vocábulo verificaremos que a herança tem sua genealogia naquilo que é transmitido por vias biológicas e/ou socioculturais, sendo deste modo o patrimônio que alguém deixa como legado ao morrer. Alcoba assume os riscos de acionar esta herança – negada pelos exílios de sua memória. Ela retorna; e eis que esse *retour* se emparelha às tensões próprias daquela que, estando “do lado de fora”, para falar com Saraceni (2012), se deu conta de que “[...] *narrar se volvió imperioso*”<sup>14</sup>:

---

<sup>13</sup> “[...] uma menina que entende sem entender”.

<sup>14</sup> “[...] narrar tornou-se imperativo”.

*Ese día estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes; cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso.*<sup>15</sup> (ALCOBA, 2009, p. 12).

Estar na posição de herdeira é para Alcoba o próprio dilema, uma vez que ela sempre estará tentando resgatar o tempo perdido por meio da narração. É aqui que novamente autora e narradora assinalam mais uma impossibilidade: a ilusão de que ao narrar controlarão o peso da história que toca uma vida. Alcoba não só não narrará para esquecer, como também não esconjurará por completo seu drama. Isso em decorrência de sua posição de herdeira e de seu pertencimento a uma comunidade que, inclusive, possui outros membros, os quais guardam suas próprias narrativas da catástrofe. Essa comunidade, também herdeira como Alcoba, reitera a condição de sobrevivente e atesta que recordar e narrar não serão os vieses possíveis para o esquecimento, será tão somente um *modus operandi* de resgatar a própria identidade.

A narração alcobiana comprova que a autora está presa aos labirintos do passado e que caiu numa armadilha, na qual viverá o eterno retorno e o constante embate com o passado. A imagem da *calesita*, por exemplo, referenciada pelo termo francês “*Manèges*” – e que inclusive dá título à edição francesa: *Manèges: petite histoire argentine* –, aponta para a existência da narração cíclica cercada pela autora, sendo este elemento, em português “carrossel”, o termo que evidencia o eterno retorno. O giro *ad aeternum* da *calesita* revela-se, portanto, como a metáfora central da narrativa desta herdeira, visto que a narração será repetida, reelaborada, será ainda a reconfiguração de sua existência e a narração de outras narrações.

## Considerações Finais

Em *La casa de los conejos* observamos que as tentativas de dar conta do “real” aparecem cifradas na escrita de uma sobrevivente – o “real” que deve ser entendido na chave freudiana do trauma, ou seja, o “real” que não se confunde: “[...] com a ‘realidade’ [...] o ‘real’ que nos interessa aqui deve ser compreendido [...] na chave de um evento que justamente resiste à representação”, de acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 373). A autora dissimula sua condição por meio

---

<sup>15</sup> “Estou convencida de que esse dia corresponde a uma viagem que fiz à Argentina, na companhia de minha filha, no final de 2003. Nos mesmos lugares, eu pesquisei, encontrei pessoas. Comecei a lembrar-me com muito mais precisão que antes; quando só contava com a ajuda do passado. E o tempo terminou por fazer sua obra mais rapidamente do que eu imaginava: a partir de então, narrar tornou-se imperativo”.

da instância narrativa por ela criada. Ao afirmar: “*Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina*”<sup>16</sup> (grifo nosso), Alcoba explorou o sentido primeiro do vocábulo em destaque, que é o de “trazer à lembrança”, alastrando as várias possibilidades inerentes ao texto literário, à imaginação.

Verificamos que neste romance as bordas do evento catastrófico são tingidas de novos tons. A autora direciona o olhar para si, é claro, mas também mira os descabros da história e, sobretudo, tenta “[...] cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato de sua recepção” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). É com esta narrativa que os herdeiros retornam para falar, para abrir os baús da memória, escavar tudo o que não puderam escrutinar e que compunha um pretérito narrado por outros. A herança, enquanto legado, é aceita não sem dor, não sem pesar, mas simboliza, sobretudo, uma cartografia que já não pode ser ignorada, pois como disse Todorov (2000) é preciso lembrar para não olvidar. Não queremos com isso dizer que o texto alcobiano seja pura e simplesmente uma transposição da realidade, muito pelo contrário. Já que, muito embora a arte não se desvincule da vida, do “real”, não lhe competem os latifúndios da verdade. O que de fato pensamos é que relatos como os de Laura Alcoba insinuam a necessidade de retomar a história, embarcando nesta *calesita* em que ora conduzimos, ora somos conduzidos, pelos espaços em branco e deslocamentos próprios da memória, e sem os quais tampouco conseguimos constituir e dar fundamento ao “eu” atual, à identidade. Com isso encerramos e deixamos em suspenso uma questão: Será que, sobre a impossibilidade de falar, o melhor é calar? E essa, como bem sabemos, é mais uma evidência excessiva.

SANTOS, D. D. dos. Alcobian inheritance: rescue and tension in *La casa de los conejos*, by Laura Alcoba. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 89-98, 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper is a critical reading of the novel La casa de los conejos, by Laura Alcoba, published in 2006 and originally entitled Manèges: petite histoire argentine and translated to Spanish by Leopoldo Brizuela in 2008. Our interest is to reflect on the place of the writer regarding, on the one hand, how she started the narration of her argentine childhood and, on the other, how she reported the experience of being a survivor of what was the last argentine military dictatorship, which took place in the late 70s.*

■ **KEYWORDS:** *Childhood. Identity. Inheritance. La casa de los conejos. Laura Alcoba.*

---

<sup>16</sup> “Vou evocar por fim toda aquela loucura argentina”.

## REFERÊNCIAS

- ALCOBA, L. **La casa de los conejos**. 1. ed. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Manèges: petite histoire argentine**. Paris: Gallimard, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Jardín blanco**. 1. ed. Buenos Aires, Edhasa, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Los pasajeros del Anna C**. 1.ed. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Laura Alcoba en “Los siete locos”**. 2012. 19’12”. son. color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PO9nBKC5J9c>>. Acesso em: 13 mai. 2013.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2010.
- FIGUERAS, M. **Kamchatka**. Madrid: Alfaguara, 2003.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GUSMÁN, L. **Villa**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**: Bernarado Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, CésarAira, Silviano Santiago, Diana Irene Klinger. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- KOHAN, M. **Dois vezes junho**. São Paulo: Amauta Editorial, 2005.
- LEITE, D. M. **Psicologia e Literatura**. 5. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- MERCADO, T. **Em estado de memória**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Narrar después**. 1. ed. Rosario: Beatris Viterbo, 2003.
- NOVARO, M.; PALERMO, V. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. (Ensaio Latino-americanos; 7).
- PIGLIA, R. **Respiração artificial**. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- ROMERO, L. A. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SÁBATO, E. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. **Nunca más**. Argentina: Cultura Argentina/ Ministerio de Cultura de la Nación, 2006. p. 35-42. Disponível em: <[https://librosycasas.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2015/11/LC\\_NuncaMas\\_Digital1.pdf](https://librosycasas.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2015/11/LC_NuncaMas_Digital1.pdf)>. Acesso em: 31 jan. 2018.
- SAER, J. J. **Ningém, nada, nunca**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, D. D. dos. **“Un mundo más allá del mío”**: violência e inocência em *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba. 2014. 203f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SARACENI, G. La pertenencia rota: viaje y regreso en Matilde Sánchez. In: **Caracol**: Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. n.3 (2012). São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

TODOROV, T. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós Asterisco, 2000. Disponível em: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeroy/DiplomadoJT2015/Mod3/Los%20abusos%20de%20la%20memoria%20Tzvetan%20Todorov.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2018.

VEZZETTI, H. **Pasado y presente**: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. 1. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. (Sociología y política).



# UM OLHAR SOBRE SI: OS DESDOBRAMENTOS DA MEMÓRIA NAS *CONFISSÕES*, DE PAUL VERLAINE

Bruno Anselmi MATANGRANO\*

■ **RESUMO:** Apesar de extremamente prolífera, muito pouco se comenta ou se estuda da obra em prosa de Paul Verlaine (1844-1896), composta por ficções, textos críticos e relatos de viagem, além de um conjunto consideravelmente extenso de obras autobiográficas, dentre as quais se destaca o livro *Confessions*. Obra relevante não apenas pela curiosidade histórica, mas também por sua qualidade literária, na qual o autor relata boa parte de sua vida, valendo-se de um gênero de regras próprias, na esteira de Santo Agostinho (354-430 d. C.) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), com os quais dialoga, para tecer reflexões sobre a vida, a morte, o amor, a arte e a perda. A partir disso, propõe-se uma leitura dessa obra tão interessante e esquecida, atentando para os questionamentos do Eu e para os processos de constituição da memória – à luz dos estudos de Henri Bergson (1859-1941) e Gaston Bachelard (1884-1962), ao mesmo tempo em que se pretende analisar o caráter plástico-literário de suas imagens, o que, por sua vez, também constitui um importante recurso mnemônico.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia. *Confissões*. Devaneio. Memória. Paul Verlaine.

## I. Introdução: Verlaine e a escrita intimista

Em 1990, na conferência de abertura do XLII Congresso da Associação Internacional de Estudos Franceses, cujo tema era a obra de Paul Verlaine (1844-1896), Michel Décaudin (1919-2004), na época professor na *Nouvelle Sorbonne*, comentou o fato de quase nada ser falado ou escrito a respeito da prosa do célebre poeta, a despeito desta constituir um volume ainda maior do que o de versos, já bastante extenso. Isto talvez tenha acontecido, em um primeiro momento, como atesta o professor, pela tardia reunião e publicação das obras em prosas de Verlaine, vindas a público apenas em 1972, em edição anotada e comentada por Jacques Borel, segundo o qual, até aquele ano, havia praticamente apenas um estudo dedicado às

---

\* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – São Paulo – SP – Brasil. 05508-080 – bamatangrano@yahoo.com.br.

prosas de Verlaine, mais especificamente ao livro de narrativas *Mémoires d'un veuf* (Memórias de um viúvo)<sup>1</sup>. Não obstante a ausência de crítica, “esta prosa existe”, como diz o professor Décaudin, em “abundância” e “variedade” genérica, e ainda é pouquíssimo explorada (1991, p. 271). Se de 1972 a 1990 esta situação pouco mudou, como atesta o professor, de 1990 para cá também não houve grandes investigações a respeito desse conjunto de obras esquecido.

Quando se pensa em Verlaine, instantaneamente pensa-se em poesia; curiosamente, pouco há sobre sua prosa, apesar de extremamente prolífera, além de artigos esparsos e comentários em textos dedicados às suas poesias. Composta de ficções, textos críticos, relatos de viagem e, sobretudo, de um conjunto de obras autobiográficas, a obra em prosa reunida de Verlaine ultrapassa 1100 páginas, dentre as quais se encontra o livro *Confessions* – publicado em 1895, um ano antes da morte do poeta, e redigido no ano anterior –, no qual Verlaine relata acontecimentos profundamente marcantes passados entre sua infância e a vida adulta – mais especificamente de seu nascimento até o fatídico ano em que conheceu o poeta Arthur Rimbaud (1854-1891), de quem viria a se tornar grande amigo e amante.

O livro *Confessions* chama a atenção desde o título por evocar, inevitavelmente, a figura de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo e escritor francês do período iluminista e pré-romântico, também autor de uma obra chamada *Confissões*, que, por sua vez, prestou homenagem a Santo Agostinho (354-430 d. C.), o célebre bispo de Hipona, pensador católico, autor de um livro de mesmo nome e, provavelmente, um dos primeiros, senão o primeiro, a escrever algo do gênero.

De fato, Verlaine conhecia as *Confissões* de Rousseau, de quem pega emprestada a palavra para fechar suas próprias confissões (VERLAINE, 2002, p. 548), assim como conhecia também a obra Santo Agostinho – também mencionado no final do livro (2002, p. 548) –, com o qual se identificava enquanto católico e a quem leu durante o período passado na prisão, entre 1873 e 1875, devido a um tiro disparado contra Rimbaud (SOLAL, 2004, p. 5).

No entanto, a despeito do título e da explícita referência aos dois filósofos, o texto verlainiano em muito se diferencia do de seus antecessores, pois pouco tem de confessional em sentido estrito – salvo em momentos específicos, como quando confessa seu vício pela bebida, por exemplo (VERLAINE, 2002, p. 494-495) –, tampouco pode ser lido como obra filosófica, como é o caso das duas *Confissões* predecessoras; antes, aproxima-se do gênero “autobiografia”, quando se considera a definição proposta por Philippe Lejeune, uma vez que se trata de uma narrativa de uma pessoa real, em prosa e em primeira pessoa, dedicada a sua própria vida enquanto personalidade, em perspectiva retrospectiva (2008, p. 14). Ou seja, já

---

<sup>1</sup> O estudo em questão se chama “*Les dessous des mémoires d'un veuf*” (O outro lado das memórias de um viúvo), publicado na *Revue des sciences humaines* (Revista de Ciências Humanas), em 1952 (BOREL, 2002a, p. XI).

de início há uma diferença de objetivos: enquanto Rousseau e Santo Agostinho valem-se de suas *Confissões* para discorrer sobre filosofia e moral, apresentando, inclusive, certo caráter didático, o texto de Verlaine é mais memorialista, intimista, mais pessoal (para não dizer egocêntrico), mas igualmente literário, pois, assim como seus antecessores, o cuidado linguístico e estilístico de sua escrita é evidente.

Modestamente, Verlaine apresenta sua obra como sendo breves “notas sobre sua vida”, apesar do tratamento literário mencionado, e, ainda que apresente os acontecimentos de sua vida com aparente simplicidade, em ordem cronológica a partir de seu nascimento, a narrativa não se faz apenas de “fatos”, já que o texto é permeado por reflexões em torno de si, sobretudo, mas também de poesia e arte, além de devaneios digressivos que demonstram traços intimistas, nos tortuosos caminhos da representação da memória, adquirindo, por vezes, ares de prosa poética. Além disso, é preciso ter em conta, como atesta Jacques Borel em seus comentários às *Obras em prosa completas*, que nos textos autobiográficos de Verlaine fervilham inexatidões, de modo que o leitor pode ser induzido ao erro, acidentalmente ou não, pois não se sabe se o autor assim o faz por falha de memória ou se por estar “brincando” com o leitor, como se todo o tempo lhe piscasse, pondo em cheque as informações apresentadas. Isso acontece, sobretudo, no livro *Minhas Prisões*, mas também pode ser identificado em *Confissões* (BOREL, 2002b, p. 1211).

Importa lembrar que *Confessions*, publicado em 1895, dialoga com o espírito de seu tempo, pois aparece justamente quando o conceito de escrita intimista começa a ganhar forma e destaque na conjuntura das artes europeias; ou seja, mais do que nunca é o momento no qual as reflexões de uma pessoa sobre si mesma começam a suscitar interesse. Para tanto, talvez seja interessante dizer o que se entende como “escrita intimista”, na conjuntura de *la fin-de-siècle* europeia. A este respeito, a pesquisadora Jaqueline Silva a define:

Trata-se de um texto – prosa ou poesia –, onde coexistem a reflexão de eu-empírico, a reflexão do eu-poético, certa consciência do processo de autoconhecimento, consciência de sua busca por respostas e consciência da ausência de respostas. É um processo de escrita que permite ao eu um mergulho íntimo e esse movimento somente se realiza quando há a preocupação ontológica do eu. Em outras palavras, Escrita Intimista revela a preocupação do eu com o ser e o estar no mundo. (2010, p. 107).

Algumas décadas antes, Charles Baudelaire (1821-1867) demonstrava o início dessa escrita em textos como o poema em prosa “*Les Foules*”, no qual o eu-poético aponta a angústia da solidão (ainda que viva cercado de pessoas), representada pelo par antitético: “*Multitude, solitude*” (Multidão, solidão), ao mesmo tempo em que aponta a vantagem do poeta de poder “outrar-se” (aspectos facilmente encontrados na obra de Verlaine em questão), como se vê no trecho a seguir do poema citado:

“Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui.” (BAUDELAIRE, 2009, p. 68)<sup>2</sup>.

O intimismo estaria, pois, nesse processo de voltar para si, como explicou Silva, e na busca de autoconhecimento, que, às vezes, também parece presente em Verlaine, podendo resultar na cisão do Eu, nesse processo de “outrar-se”, como se vê no poema de Baudelaire; processo complexo, sobretudo por depender de recursos mnemônicos, adquirindo, às vezes, um caráter de devaneio, como se comentará.

Com isso em mente, propõe-se a seguir uma leitura das *Confessions*, de Paul Verlaine, atentando, essencialmente, para os questionamentos do Eu, para os processos da memória e do devaneio – à luz dos estudos de Henri Bergson (1859-1941) e Gaston Bachelard (1884-1962) –, em um movimento de voltar-se para si e de voltar-se para a infância, trazendo ao diálogo as *Confissões*, de Santo Agostinho; além disso, pretende-se ainda analisar brevemente o caráter plástico-literário de suas imagens, o que, por sua vez, também constitui um recurso mnemônico, como se verá a partir dos teóricos supracitados.

## II. Memória e devaneios na primeira infância de Verlaine

O livro de Verlaine começa aos moldes tradicionais de uma autobiografia, com o autor contando onde e quando nasceu, em um esforço para evocar as imagens de sua primeira infância. De maneira quase metonímica, uma imagem *chama* a outra – uma parte por um todo e vice-versa – em processo digressivo, apresentado em uma espécie de sucessão de retratos. Primeiramente, há a casa onde nasceu, frente à qual ficava uma escola do exército, o que o faz se recordar de sua primeira professora, cuja imagem não lhe é muito nítida; isso logo dá lugar à recordação da escola de aplicação do exército visível da janela de sua casa. A escola militar, por sua vez, faz Verlaine se lembrar de seu pai, capitão do exército, seguindo em uma digressão sobre a indumentária e o comportamento do pai, como se lê no trecho abaixo:

*Je suis né, en 1844, à Metz, au n° 2 d’une rue Haute-Pierre, en face d’École d’application pour les futurs officiers du Génie et de l’Artillerie. Je me rappelle une petite maison où j’allai jusqu’à l’épellation [...] chez une demoiselle très gâteau, et c’est tout le souvenir que j’ai d’elle et de mes études sous sa direction. De notre premier étage je voyais tous les matins passer à cheval la longue file des élèves de l’École d’application en petite ou en grande tenue, selon les jours [...] et mon petit cœur tout militaire trottait, galopait derrière eux, Dieu sait comme ! Mon père était capitaine du Génie, et chez mes parents c’était souvent le tour des choses de l’armée, dans les conversations [...]. J’étais si fier du*

---

<sup>2</sup> “O poeta goza deste incomparável privilégio, de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e o outro.” (Salvo quando explicitado, todas as traduções dos trechos citados em francês são de minha autoria).

*bel uniforme paternel [...]! si fier aussi de son port superbe d'homme de très haute taille, «comme on n'en fait plus», visage martial et doux, où néanmoins l'habitude du commandement n'avait pas laissé de mettre un pli d'autorité qui m'imposait et faisait bien, car j'étais mauvais comme un diable quand on me tolérait trop d'espièglerie. (VERLAINE, 2002, p. 443-444, grifo do autor)<sup>3</sup>.*

Nota-se como as imagens são fugidias e logo trocadas por outras, sugeridas por meio de analogias, de modo que as duas casas (a sua e a da professora), as duas escolas (a de sua infância e a vista pela janela) se intercalem e se sobreponham. Da lembrança do exército emerge a figura paterna. Por uma imagem nostálgica e idealizada, Verlaine vê o pai através de olhos quase infantis, de modo a deixar evidente, logo de início, a importância desta figura – assim como o faz em relação a sua mãe, a quem dedica o segundo e o terceiro parágrafos. O pai é apresentado primeiro, junto com sua primeira casa, em uma lembrança cheia de detalhes, marcada por afeição e profunda admiração, mostradas de novo em vários trechos do livro, nos quais podem ser lidos comentários carinhosos e elogios.

Vale lembrar que Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do devaneio*, comenta o quanto uma atmosfera de leveza e felicidade onírica, típica da idealização de algo impresso na memória a partir das imagens vistas com olhos ingênuos e inocentes de criança, é comum nas imagens da primeira infância:

Nos devaneios ligados à infância, nos poemas que gostaríamos de escrever para fazer reviver nossos sonhos primeiros, para nos devolver o universo da felicidade, a infância aparece, no próprio estilo da psicologia das profundezas, como um verdadeiro *arquétipo*, o arquétipo da felicidade simples. Há seguramente em nós uma imagem, um centro de imagens que atraem as imagens felizes e repelem as experiências do infortúnio. No seu princípio, todavia, essa imagem não é inteiramente nossa; tem raízes mais profundas que as nossas simples lembranças. Nossa infância testemunha a infância do homem, do ser tocado pela glória de viver. (2009, p. 118-119).

---

<sup>3</sup> “Nasci em 1844, em Metz, no nº 2 de uma rua Haute-Pierre, frente à escola de aplicação para futuros oficiais militares de Engenharia e Artilharia. Eu me lembro de uma pequena casa para onde eu ia até a alfabetização [...], lar de uma senhorita muito *mimadora* e essa é toda a lembrança que tenho dela e de meus estudos sob sua tutela. De nosso primeiro andar, eu via, todas as manhãs, passar a cavalo a longa fila de alunos da Escola de aplicação, com uniformes longos ou curtos, dependendo do dia, [...] e meu pequeno coração totalmente militar trotava, galopava atrás deles, Deus sabe como! Meu pai era capitão da Engenharia Militar e, na casa de meus pais, era frequente nos voltarmos às coisas do exército nas conversas [...]. Eu tinha tanto orgulho do belo uniforme paterno [...]! Tão orgulhoso ficava também de seu porte soberbo de homem muito alto ‘como não se fazem mais’, rosto marcial e doce, no qual, no entanto, o hábito de comandar deixara uma ruga de autoridade que se impunha e fazia bem em se impor, pois eu era mau como um diabo quando eram tolerantes demais com minhas travessuras.”

Talvez por isso a imagem de abertura de suas *Confissões* seja tão nostálgica, lembrando apenas características positivas de seu pai e do quanto a professora tinha o hábito de mimá-lo. A despeito deste aspecto mencionado por Bachelard e, de fato, presente no primeiro parágrafo, essa atmosfera mais amena logo dá lugar a uma reflexão mais melancólica e saudosa, quando Verlaine passa a falar da mãe, nos parágrafos seguintes, já não mais sob o olhar do universo feliz da infância, deslocando-se no tempo e no espaço, para adotar a perspectiva do presente da própria escrita. Se, por um lado, o pai é apresentado de maneira muito visual, destacando sua indumentária, porte e altura, quando fala de sua mãe, por outro, Verlaine se perde em uma espécie de devaneio, refletindo sobre sua ausência, o que demonstra a importância dela para sua vida. No entanto, mais do que uma reflexão sobre a saudade que sente da mãe (já então falecida no momento em que escrevia suas *Confessions*), sua digressão se desdobra em postulações acerca da efemeridade da vida (diante, talvez, do medo da iminência de sua própria morte e de seu conflito perante o envelhecimento) e, para tanto, distancia-se da infância e do olhar ingênuo apresentado de início, para tecer reflexões que perpassam sua adolescência e maturidade:

*Ma pauvre mère en savait long là-dessus, que son extrême bonté n'empêchait pas toutefois, si les choses allaient à l'excès de mon côté, d'en venir du sien aux justes extrémités. Plus tard, beaucoup plus tard, quand j'eus grand, à quoi bon? vieilli, pourquoi? elle était coutumière, vaincue à la fin par mon adolescence tumultueuse et ma maturité pire dans l'espèce, de me dire, lors de nos scènes, en forme de menaces auxquelles elle savait bien que je ne croirais pas: «Tu verras, tu en feras tant qu'un jour je m'en irai sans que jamais tu saches où je suis.» Non, elle ne devait pas réaliser ces paroles, et la preuve, c'est qu'elle est morte d'un refroidissement contracté en me soignant de la maladie qui me tient encore. Eh bien, je rêve souvent, presque toujours, d'elle: nous nous querellons, e sens que j'ai tort, je vais le lui avouer, implorer la paix, tomber à ses genoux, plein de quelle peine de l'avoir contristée, de quelle affection désormais toute à elle et pour elle... Elle a disparu! et le reste de mon rêve se perd dans l'angoisse croissante d'une infinie recherche inutile. Au réveil, ô joie ! ma mère ne m'a pas quitté, tout ça n'est pas vrai, mais, coup toujours terrible, la mémoire me revient: ma mère est morte, ça c'est vrai! (VERLAINE, 2002, p. 444)<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> “Minha pobre mãe tanto já sabia disso [isto é, de seu aspecto travesso], que sua extrema bondade não a impedia, todavia, de ir do seu lado para a ponta mais justa, se as coisas se voltavam excessivamente para o meu lado. Mais tarde, muito mais tarde, quando eu cresci... por que me preocupo? Envelheci, sim, por quê? Ela era constantemente vencida ao fim pela minha adolescência tumultuada e pela minha maturidade da pior espécie, dizia-me, em nossas cenas, em forma de ameaças às quais ela sabia bem que eu não acreditava: ‘Você verá, você faz tantas traquinagens que um dia eu sumirei sem que você jamais saiba para onde fui.’ Não, ela não realizou essas promessas, e a prova é que ela morreu de

Ou seja, partindo de seu lado travesso, recordado pela expressão dura no rosto do pai, Verlaine lembra-se da mãe, do trabalho que lhe dava e de seus últimos momentos. A digressão segue, então, em torno da questão da ausência da mãe e da dificuldade do poeta em aceitá-la (sutilmente, destaca ainda sua dificuldade em aceitar o próprio envelhecimento). A propósito deste trecho, Jacques Borel comenta em nota que o aspecto “apavorado” do devaneio verlainiano é bastante característico e pode ser visto também em suas *Fêtes galantes* (Festas Galantes), livro de poemas publicado em 1869; além disso, “[*]e prolongement de la rêverie dans un réveil incertain [...] est un mouvement non moins constant, non moins essentiel, du songe et de l’art verlainiens.*” (BOREL, 2002b, p. 1291)<sup>5</sup>. É justamente nesta hesitação, aqui representada entre o sonho e o despertar, que se vai construindo o processo da memória.

Assim, tal como começa, abruptamente Verlaine interrompe a digressão e volta a falar de sua infância nas passagens seguintes. Marcada por um tom bem mais confessional (em um sentido mais amplo) do que se vê em qualquer outra parte do livro, este trecho mostra, talvez, certa culpa pela morte da mãe, morta enquanto dele cuidava. O fato de Verlaine sonhar com uma discussão entre ele e sua mãe, seguida de um pedido de paz, corrobora a ideia de que a morte da mãe pesa em sua consciência e o atormenta consciente (ele escreve sobre isso) e inconscientemente (é matéria de seus sonhos). O despertar se torna quase um alívio, pois por um instante a morte dela parece nada ser senão sonho, mas afinal a razão lhe pesa e se recorda de já tê-la perdido. Se a morte do pai parece ter sido superada e é vista apenas com nostalgia, a da mãe ainda o assombra, assim como a própria velhice, antecessora da morte encarada com pavor, como se mencionou.

É curioso o fato de Verlaine mencionar a morte da mãe logo de início, enquanto narra suas impressões de sua mais tenra e alegre infância, o que demonstra, talvez, ser-lhe impossível pensar na figura materna sem certa tristeza e saudade, ainda que o momento (seja o presente ou aquele passado) não seja necessariamente triste. Nesse sentido, efetua um movimento semelhante ao que Santo Agostinho descreve em suas *Confissões*, como se vê no trecho abaixo, no qual explica o processo da memória:

---

um resfriado contraído enquanto cuidava da doença que ainda me aflige. E, bem, eu frequentemente sonho, quase sempre, com ela: nós discutimos e, sem que eu esteja errado, eu vou lhe confessar, implorar a paz, cair aos seus joelhos, cheio daquele remorso de tê-la entristecido, daquela afeição toda a ela e para ela... Ela desapareceu! E o resto de meu sonho se perde na angústia crescente de uma infinita busca inútil. Ao despertar, que alegria! Minha mãe não me deixou, tudo era mentira, mas, golpe sempre terrível, a memória me retorna: minha mãe está morta, essa é a verdade!”

<sup>5</sup> “O prolongamento do devaneio em um despertar incerto [...] é um movimento não menos constante, não menos essencial, do sonho e da arte verlainiana”.

Essa mesma memória contém ainda os sentimentos da alma, não do modo como o espírito sente no momento em que os experimenta, mas de maneira diferente, de acordo com o poder da própria memória. De fato, recordo-me de ter estado alegre, ainda que não o esteja neste momento, e lembro-me das minhas tristezas passadas, sem estar agora triste. [...] Pelo contrário, acontece-me recordar a tristeza passada num momento de alegria, num momento triste recordar uma alegria. (1984, p. 280-281).

A imagem da mãe, portanto, é acompanhada de certa melancolia e revolta, enquanto a do pai é todo o tempo apresentada com orgulho e nostalgia. Euforia e disforia alternar-se-iam, nesse início das lembranças de Verlaine, demonstrando o conflito presente no próprio poeta entre seus dois lados: o Verlaine criança e o Verlaine adulto, como se comentará adiante, a propósito do final da primeira parte do livro. De igual maneira, alternam-se o passado remoto e o presente da enunciação, que se mesclam quando a lembrança da mãe traz à tona o sentimento atual de saudade. O filósofo Henri Bergson explica, em seu livro *Matéria e memória*, porque essa sobreposição de imagens acontece:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta. Justamente porque a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil que a própria intuição, estando ligada em nossa memória a toda a série dos acontecimentos subsequentes e podendo por isso esclarecer melhor nossa decisão, ela desloca a intuição real, cujo papel então não é mais [...] que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la ativa e consequentemente atual. (2010, p. 69).

Inversamente, o presente (no qual a mãe já está morta) veio, portanto, à tona quando evocada a lembrança da casa paterna e da tenra infância e, sobretudo, o mau comportamento do pequeno Verlaine que, por sua vez, irritava a mãe; ou seja, a lembrança da figura materna deriva do sentimento de culpa, a partir do qual passado e presente se fundem, como é próprio do processo mnemônico, produzindo uma digressão. Mas, nos parágrafos seguintes, como se recobrando a consciência de seu real objetivo com o livro em questão, Verlaine deixa o presente de lado e se

entrega às lembranças de sua infância, de fato, outra vez lembrando o tempo em que, devido ao cargo militar de seu pai, a família mudava-se com frequência:

*A l'époque de ma toute petite enfance [...], les régiments se déplaçaient fréquemment. Celui de mon père dut quitter Metz peu après ma naissance et rejoindre à Montpellier. De ce séjour j'ai surtout à la mémoire de très somptueuses processions religieuses où des jeunes gens de la ville en robes monacales de diverses couleurs, la plupart du temps blanches, avec des cagoules rabattues sur la tête, percées de trois trous pour la vue et la respiration, se joignaient, qui m'effrayaient passablement. C'est pénitents qu'on les nommait et qu'on les nomme encore ; moi je les appelais «les fantômes» ! (2002, p. 445)<sup>6</sup>.*

É interessante notar aqui como a memória de Verlaine é imagética e visual, sempre atentando para as cores e formas; ao mesmo tempo, percebe-se outra vez o olhar infantil dedicado a essas lembranças, colocando-se no lugar do jovem Verlaine que não entendia exatamente o que faziam aquelas pessoas cobertas por panos, a quem tomava por fantasmas. Bachelard chama a atenção para o fato de toda infância ser “fabulosa, naturalmente fabulosa” (2009, p. 112) e acrescenta: quanto “mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação.” (BACHELARD, 2009, p. 114). Assim sendo, à exceção do que Bachelard chama de “falsas lembranças” – aquelas adquiridas pelo que uma pessoa ouve de outras pessoas, lê em algum livro, sonha ou imagina –, as verdadeiras lembranças da infância se dão de maneira muito mais sensível do que a racional, pautadas pelos sentidos; por isso, são tão plásticas, ao mesmo tempo em que são fantasiosas e metonímicas<sup>7</sup>.

É curioso ainda o aspecto metalinguístico do texto verlainiano, já que, não raro, o autor comenta as próprias questões da memória, atento para o processo como ela se manifesta e se forma, e destacando eventos, de alguma maneira, marcantes, enquanto outros, por algum motivo, caíram no esquecimento:

*Je vis Cette, Nîmes, ou plutôt j'y allai, car rien ne me revient de ces villes que, dans la dernière, le bruit des coups de fusil de la guerre civile entre Protestants et Catholiques et notre angoisse à ma mère et à moi [...] car mon père faisait*

---

<sup>6</sup> “Na época de minha mais tenra infância [...] os regimentos se deslocavam com bastante frequência. O de meu pai teve de deixar Metz pouco depois de meu nascimento e se fixar em Montpellier. Deste período tenho, sobretudo, a memória de procissões religiosas muito suntuosas nas quais os jovens da cidade em trajes de monges de diversas cores, em sua maioria brancas, com capuzes levantados sobre a face, com três furos para a vista e a respiração, reuniam-se, e me assustavam bastante. Eram os *penitentes*, como eram então chamados e o são ainda; particularmente, eu os chamava ‘os fantasmas’!”

<sup>7</sup> Bachelard expõe esses princípios ao longo de todo o capítulo intitulado: “Os devaneios voltados para a infância” (p. 93-137).

*partie d'un détachement de troupes envoyé de Montpellier pour rétablir l'ordre, et ma mère avait voulu suivre mon père...*

*Il y a bien aussi un chemin de fer, combien primitif! dont le très vague souvenir s'estompe quand j'y pense [...]. Du vraisemblable grand émoi en présence d'un spectacle nouveau tel, d'une pareille sensation éprouvée pour la première fois, une locomotive en action, un train s'ébranlant, rien, non, rien ne m'est resté.* (VERLAINE, 2002, p. 448)<sup>8</sup>.

Neste trecho nebuloso, sobressaem suas impressões sobre a guerra – lembranças certamente fortes para um garoto tão pequeno –, desenvolvidas sinestesticamente a partir da recordação dos tiros de fuzil; destas impressões, inicia nova digressão, lembrando-se do caminho de ferro, utilizado no percurso para chegar a essas cidades, demonstrando o processo nada linear da memória, no qual uma lembrança leva a outra, que, por sua vez, leva a uma imagem não necessariamente real, mas considerada pelo poeta boa o bastante para exemplificar os sentimentos da cena retratada. Ao fim, o próprio Verlaine comenta que as imagens dos trilhos do trem são rarefeitas e lhe escapam, apesar de aparentemente se tratarem de lembranças que deveriam ter sido guardadas por sua potência e novidade; por outro lado, talvez tenham sido obliteradas pelo horror da guerra civil e por isso não se fixam nitidamente.

Como se mencionou, desta vez, destaca-se a memória auditiva. É um som que lhe traz a lembrança da guerra entre católicos e protestantes. Assustado com os tiros de fuzil, o jovem Verlaine (e sua mãe) sentia medo; esse sentimento, associado à memória auditiva, deu início à digressão, embora ele afirme que tenha poucas lembranças do tempo passado nas cidades de Nîmes e Cettes (cujo nome passou a ser escrito “Sète”, depois de 1927), de modo a sequer considerar que as viu.

Também atento aos percursos tortuosos da memória, Santo Agostinho, em suas *Confissões*, já havia percebido que esta pode se dar de diversas formas, e, sobretudo, que pode ser suscitada através dos sentidos:

Aí se observam, distintas pelo gênero as ideias que foram introduzidas, cada uma por sua via de acesso: assim a luz, as cores e as formas dos corpos, através dos olhos, os diversos tipos de som, através dos ouvidos, os vários odores, através do nariz; os sabores, pela boca e através da sensibilidade de todo o corpo, o

---

<sup>8</sup> “Eu vi Cette, Nîmes, ou melhor, eu estive lá, pois nada me vem à mente destas cidades além do ruído, nesta última, dos tiros de fuzil da guerra civil entre protestantes e católicos e de nossa angústia, minha e de minha mãe [...] pois meu pai fazia parte de um destacamento de tropas enviadas de Montpellier para restabelecer a ordem, e minha mãe quis seguir meu pai... / Havia também um trilho de trem – bem primitivo! –, cuja vaga lembrança se esfumaça quando eu nela penso [...]. Da provável e enorme confusão diante de um espetáculo novo como aquele, de uma tal sensação experimentada pela primeira vez, uma locomotiva em ação, um trem sacudindo, nada, não, nada ficou em mim.”

que é duro ou mole, quente ou frio, liso ou áspero, pesado ou leve, e todas as sensações externas ou internas. A memória armazena tudo isso nos seus amplos recessos e em seus esconderijos secretos e inacessíveis, para ser reencontrado e chamado no momento oportuno. Todos entram, cada uma por sua porta, e em ordem se alojam. Não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens pelos sentidos, e que aí ficam à disposição do pensamento, até que este se lembre de chamá-las. Quem poderá explicar como se formaram tais imagens, embora se conheçam os sentidos que as captam e as colocam em nosso íntimo? Mesmo quando me encontro nas trevas e no silêncio, posso representar na memória, se quiser, as cores, e distinguir o branco do preto e todas as outras cores entre si. [...] Assim, posso recordar, conforme me agrada, todas as outras coisas que são introduzidas e acumuladas pelos outros sentidos. Sem nada cheirar, distingo o perfume dos lírios do perfume das violetas, e sem nada provar nem tocar, mas apenas de memória, prefiro o mel ao mosto cozido, o macio ao áspero. (1984, p. 274-275).

A partir deste princípio exposto por Santo Agostinho, parece evidente que Verlaine, retomando seu espírito de menino, lembre-se dos penitentes, comparando-os a fantasmas, pois se cobriam de tecido branco, com furos para visão e respiração, assim como se lembre do percurso depois de sair de Montpellier devido ao ruído do fuzil e do trem. Ou seja, uma cor, uma forma ou um som evocam a memória que se desdobra partindo da sensação captada pelos sentidos.

No mesmo caminho, Bachelard explica que, embora a memória visual seja a mais usual, são as lembranças suscitadas pelos demais sentidos as mais marcantes:

As imagens visuais são tão nítidas, formam com tanta naturalidade quadros que resumem a vida, que têm um privilégio de fácil evocação nas nossas lembranças de infância. Mas quem quisesse penetrar na zona da infância indeterminada, na infância a um tempo sem nomes próprios e sem história, seria sem dúvida ajudado pela volta das grandes lembranças vagas, como as lembranças dos odores de outrora. Os odores! Primeiro testemunho de nossa fusão com o mundo. Essas lembranças dos odores do passado, nós as reencontramos fechando os olhos. Fechamos os olhos outrora para saborear-lhes a profundidade. Fechamos os olhos, e assim imediatamente nos pusemos a sonhar. E ao sonhar, ao sonhar simplesmente, num devaneio sereno, vamos reencontrá-las. No passado como no presente, um odor amado constitui o centro de uma intimidade. Há memórias que são fiéis a essa intimidade. (2009, p. 131-132).

Bachelard destaca aqui as lembranças sugestionadas por aromas agradáveis. Em Verlaine, o olfato não é evocado, mas o percurso sensitivo é o mesmo, sobretudo pelo fato de “construir” a imagem, baseando-se em uma lembrança sensorial e, a

partir dela, se perder em devaneios digressivos. Ou seja, pensando-se no último trecho citado de Verlaine, embora não haja ali nenhum aroma, pode-se dizer que o princípio dos “odores amados” vale igualmente para os “ruídos amedrontadores de fuzil” que deixaram impressas na mente do poeta-criança as imagens da guerra, pois a simples lembrança daquelas cidades lhe evoca a recordação desse ruído, que serve de gatilho para desencadear todo um devaneio.

### III. Desdobramentos do Eu e questionamentos da vida adulta

Há de se levar em conta que em todo o texto Verlaine demonstra certa pretensão artística, facilmente perceptível pelo uso de belas e inusitadas imagens, metáforas, símiles, embora apresente seu livro como simples “Notas”, aparentemente despreziosas. Isso fica ainda mais claro no final da primeira parte, dedicada à infância do poeta, na qual Verlaine agradece ao leitor por tê-lo lido até ali, enquanto “confessa” seu caráter propositadamente literário:

*Il ne me reste plus qu'à remercier le lecteur de sa patience à m'avoir prêté jusqu'ici (du moins je le présume) une attention que je le prie de me conserver pour lors de la reprise de ces Confessions. Ces nouvelles notes sur ma vie seront d'un caractère à la fois littéraire et... social, de plus en plus foncé, comme concernant une existence de moins en moins lumineuse encore que plus éclairée, hélas ! de ce moi compliqué, bien contre mon gré d'homme tout simple et peut-être naïf. (2002, p. 491, grifos do autor)<sup>9</sup>.*

Ao chamar o leitor e apresentar o que virá no capítulo seguinte, Verlaine se desdobra, apresentando a si como um “eu complicado”, cada vez menos “luminoso” apesar de mais “esclarecido, infelizmente”. O contraponto estabelecido é curioso: de um lado um Eu “menos luminoso” e “complicado”, “ainda que mais esclarecido” (isto é, o homem no qual se tornou); do outro lado, o menino “simples e talvez ingênuo” (ou seja, a criança que ele foi), na tentativa de mostrar, como tantos outros poetas o fizeram, que o conhecimento pode ser um fardo. Soma-se a isso, novamente, certa negação de quem não lida bem com o próprio envelhecimento, em uma perspectiva saudosa da infância. Além disso, fica evidente o recurso retórico da *captatio benevolentiae*, para tentar “capturar a benevolência” do leitor, isto é, apresentar-se como uma pessoa humilde e ingênua, com defeitos e vícios, no caso, assim como qualquer outra pessoa, na tentativa de suscitar empatia.

---

<sup>9</sup> “Não me resta mais nada senão agradecer ao leitor pela paciência de me ter emprestado até aqui (ao menos, eu presumo) uma atenção, que peço de novo para a continuação destas *Confissões*. Estas novas *notas sobre minha vida* terão, por sua vez, um caráter literário e... social, cada vez mais obscuro, de modo a concernir uma existência cada vez menos luminosa, ainda que mais esclarecida, infelizmente! Desse Eu complicado, bem contra minha vontade de homem simples e, talvez, ingênuo.”

Passando para a segunda e última parte do livro propriamente, verifica-se uma visão ainda mais idealizada e nostálgica da infância, opondo-se a uma vida adulta regada a vícios; neste momento, ele “confessará”, tal como o fez Santo Agostinho, alguns de seus defeitos, como o gosto pela bebida (VERLAINE, 2002, p. 494-495). Se sua infância, como a da maioria das pessoas, é lembrada como algo belo, as primeiras recordações de sua vida adulta não são nada agradáveis – destaca-se, sobretudo, a morte de sua querida prima (seu primeiro amor) –, embora também discorra bastante acerca de sua produção literária inicial com certo orgulho. No entanto, tudo é interrompido pela narração da morte de seu pai – por quem tinha tanta afeição, como se comentou no início –, evento que, segundo o poeta, marca uma nova era em sua vida:

*Pour finir vite avec ce souvenir encore si vif bien que vieux de trente ans, je perdis mon père le 30 décembre 1865. Si je donne ce détail qui peut sembler trop précis dans l'espèce, c'est parce que, du fait même de la date, j'eus le supplément de peine d'enterrer mon pauvre papa le premier janvier! Ce trajet funèbre à travers les festivités et la joie de ce jour si bête m'est resté dans la mémoire comme l'une des lus odieuses besognes et l'un des plus douloureux devoirs!<sup>10</sup>*

Mais adiante continua:

*Car j'aimais profondément mon père qui avait été si bon pour moi. Tenez, un exemple entre mille: durant les huit ans qu'avait duré mon séjour à la pension L..., il n'avait pas manqué un seul jour de venir me voir, m'apportant chaque fois quelque douceur [...]... Pauvre papa! (VERLAINE, 2002, p. 497, grifo do autor)<sup>11</sup>.*

Antes de mais nada, atenta-se para a forma carinhosa como ele descreve o pai: “*mon pauvre papa*”, de quem tinha tanto orgulho. Diferentemente de quando comentou a morte da mãe, não se percebe aqui o tom de revolta, tampouco culpa. Verlaine narra com afeto e com saudade a relação com o pai, mas também com aceitação, quase como se houvesse uma sensação de dever cumprido; isso não

---

<sup>10</sup> “Para terminar rapidamente com essa lembrança ainda tão viva ainda que velha há 30 anos, eu perdi meu pai em 30 de dezembro de 1865. Se eu dou este detalhe que pode parecer preciso demais é porque eu tive problemas para enterrar meu pai em primeiro de janeiro! Este trajeto fúnebre através das festividades e a alegria deste dia tão besta me restou na memória como uma das mais odiosas tarefas e um dos mais dolorosos deveres!”

<sup>11</sup> “Pois eu amava profundamente meu pai que havia sido tão bom para mim. Vejam um exemplo entre mil: durante os oito anos em que durou minha estadia na pensão L..., ele não deixou um só dia de vir me ver, levando-me a cada vez algum doce [...]... Pobre papai!”

ocorre na relação materna. Ao que parece, ele não se dava tão bem com a mãe quanto se dava com o pai, mas é a morte dela que parece não aceitar facilmente, como já se comentou. Aqui, de maneira singela, emocionado pela lembrança da perda do pai, rememora os agrados que este lhe fazia; não há sonhos, nem conflitos, tampouco devaneios alucinatorios, apenas uma saudade do “pobre papai” que tão bom foi para esse filho, cuja vida adulta foi tão sofrida.

Tudo isso é dito em forma de divagação, mas vale lembrar: para Bachelard, o “[...] devaneio estende a história até os limites do irreal. Ele é verdadeiro, a despeito de todos os anacronismos. É multiplamente verdadeiro nos fatos e nos valores. Os valores de imagens tornam-se, no devaneio, fatos psicológicos.” (2009, p. 117). Felizmente, não é só de más notícias que se faz essa parte do livro e, uma vez contada a morte do pai, Verlaine passa a descrever suas façanhas literárias e amorosas. Destas últimas, é interessante citar a passagem em que ele comenta sua felicidade por ter se casado:

*La nuit nuptiale? – Elle fut tout ce que je m’en étais promis, j’ose dire tout ce que nous nous en promettons, elle et moi, car il y eut dans ces divines heures autant de délicatesse de ma part et de pudeur de la sienne que de passion réelle, ardent, des deux côtés. Elle fut, cette nuit, sans pair dans ma vie [...]! Elle fut suivie de maintes autres nuits consécutives qui constituent peut-être le meilleur de mes souvenirs dans cet ordre de sentiments – car j’ai beaucoup aimé dans ma vie, beaucoup trop? eh bien, non! Et l’amour, voyez-vous, croyez m’en plutôt que de m’en blâmer d’avance, c’est sinon le tout, ah ! du moins bien le presque tout, le mobile quasiment unique de toutes les actions dignes de ce nom, et ne me parlez pas d’autre chose, ambition, lucre, gloire! Tout au plus peut-être de l’Art. Et encore, et encore, l’Art, tout seul?... (2002, p. 539)<sup>12</sup>.*

Verlaine confessa aqui todo o seu amor e sua felicidade de então. Certamente não poderia imaginar o fim trágico desta união. Ele estava feliz. Dirigindo-se diretamente ao leitor, como já o fizera outras vezes, comenta não ter nenhum outro interesse senão o amor, salvo, talvez, a Arte, evidentemente, tão essencial para ele que se torna impossível esquecê-la, mesmo quando se recorda daquele momento

---

<sup>12</sup> “A noite de núpcias? – Ela foi tudo aquilo que eu me havia prometido, ousou dizer tudo aquilo que nós nos havíamos prometido, ela e eu, pois houve naquelas divinas horas tanto delicadeza de minha parte e pudor da dela quanto paixão real, ardente, dos dois lados. Esta noite foi sem igual em minha vida [...]! Ela foi seguida por muitas outras noites consecutivas que constituíram, talvez, o melhor de minhas lembranças em relação a este tipo de sentimentos – pois eu muito amei em minha vida, amei demais? Ah, não! E o amor, veja, acredite em mim primeiro, antes de me criticar, é somente tudo, ah! ao menos quase tudo, o motor quase único de todas as ações dignas deste nome, e não me fale de outra coisa, ambição, lucro, glória! Tudo mais, talvez a Arte. E mesmo assim, mesmo assim, a Arte, sozinha?...”

de extrema alegria e amor, como o foram suas noites de núpcias, descritas nesse trecho. No entanto, mesmo a arte, sozinha, não lhe parece tudo se comparada ao amor.

Por fim, quando de seu encontro com Rimbaud, Verlaine encerra seu livro, em 1871, marco do início do fim de seu casamento, aparentemente (e talvez sinceramente) tão feliz. Conclui o último capítulo comparando-se a seus dois modelos: Rousseau e Santo Agostinho, atestando a filiação genérica e abrindo possibilidades para uma possível continuação em “novas notas sobre sua vida”. Com isso chega-se ao fim das *Confessions*, de Paul Verlaine, apanhado de fatos, devaneios e reflexões relativos à primeira fase da vida do poeta, com destaque para sua infância agitada.

Ainda que não o seja como um todo, pois muitas vezes se mostra apenas narrativa, *Confissões* é uma obra que pode ser reconhecida como de momentos e procedimentos intimistas, valendo-se de processos mnemônicos para mostrar um lado mais filosófico de Verlaine, no qual é possível notar uma preocupação ontológica do eu, com questões como a vida e sua efemeridade, o amor e a arte, a morte e o tempo, questões-chave para o entendimento de si.

*Confessions* mostra outro lado de Verlaine, por dois motivos: em primeiro lugar, por mostrar sua vida antes de suas famosas aventuras e desventuras ao lado de Rimbaud, apresentando a vida do menino Verlaine, de Paul, filho amoroso que admirava o pai e tinha uma relação conflituosa com a mãe; marido devotado que amava a esposa e lamenta o fim da relação. Em segundo lugar, por mostrar um Verlaine prosaísta, hábil em descrições, através de fluxos de pensamento e imagens plásticas, pautadas na sinestesia e na metonímia, em linguagem muito diferente da encontrada nos versos do poeta simbolista conhecido por todos.

MATANGRANO, B. A. Regarding the self: memory deployment in *Confessions*, by Paul Verlaine. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 99-114, 2017.

■ **ABSTRACT:** *In spite of being prolific, Paul Verlaine's prose works are little discussed about or studied. His prose writings are vast, including fiction, literary reviews, travel journals, and a considerable amount of autobiographical works, among which Confessions is the most notable one. Being relevant both for its historical curiosity and its literary quality, Confessions relates a great deal of the author's life, inscribing itself in a literary gender that, having particular features, follows the tradition begun by Saint Augustine (354-430 d. C.) and later Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Verlaine's Confessions dialogues with both authors in order to reflect upon life, death, love, art, and loss. From this brief considerations, we propose a key to reading this interesting work, highlighting the wonderings of Self and the processes of memory constitution, in light of Henri Bergson's (1859-1941)*

*and Gaston Bachelard's (1884-1962) studies, while attempting to analyze its imagery, a vital mnemonic resource.*

■ **KEYWORDS:** *Autobiography. Confessions. Memory. Paul Verlaine. Reverie.*

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Sto. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 1984.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa [O spleen de Paris]**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009.

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. 4ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOREL, J. Avant-propos. In: VERLAINE, P. **Œuvres en prose complètes**. Ed. Jacques Borel. Paris: Gallimard, 2002a. p. XI-XVII.

\_\_\_\_\_. Œuvres autobiographiques – Notice. In : VERLAINE, P. **Œuvres en prose complètes**. Ed. Jacques Borel. Paris: Gallimard, 2002b. p. 1206-1226.

DÉCAUDIN, M. Verlaine et la tentation de la prose. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, nº43, p. 271-279, 1991. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1991\\_num\\_43\\_1\\_1767](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1991_num_43_1_1767)>. Acesso em: 10 out. 2015.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico** – de Rousseau à Internet. Org. e trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

SILVA, J. F. A escrita intimista e a poesia de Mário de Sá-Carneiro. **Revista Desassossego**. São Paulo: Universidade de São Paulo, nº 4, p. 106-116, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47401/51134>>. Acesso em: 11 out. 2015.

SOLAL, J. Du jour suffisamment et de l'espace assez: Verlaine en prison. **Romantisme** – Revue du XIXe siècle. Paris: Armand Colin, vol. 4, n. 126, p. 29-37, 2004. Disponível em : <[www.cairn.info/revue-romantisme-2004-4-page-29.htm](http://www.cairn.info/revue-romantisme-2004-4-page-29.htm)>. Acesso em: 10 out. 2015.

VERLAINE, P. **Œuvres en prose complètes**. Ed. Jacques Borel. Paris: Gallimard, 2002.



# SABER SONHAR: ANGÚSTIA, IDENTIDADE E ALTERIDADE EM UM POEMA DE FERNANDO PESSOA.

Fábio Gerônimo Mota DINIZ\*

■ **RESUMO:** Antonio Candido, em seu famoso texto *O direito à literatura*, compara a própria arte literária ao sonho, pois, para ele, da mesma forma que sem o sonho não seria possível haver equilíbrio psíquico, também a literatura recupera o elo com a nossa própria humanidade, garantindo certo equilíbrio social. Assim, o sonho aparecerá na literatura não apenas como *topos*, mas como motor da arte literária – podendo ser relacionado nesse sentido tanto ao conceito de *mimesis* quanto à própria *poiésis* – e, ainda, como acesso a essa humanização na arte. Buscando, portanto, essa simbologia do sonho, empreenderemos uma análise de um poema do português Fernando Pessoa, um autor para quem a reflexão sobre o tema parece transparecer algumas dessas percepções. Acreditamos que a aparição do sonho no poema aponta não apenas para esse diálogo metapoético entre literatura e imaginário, mas também para uma percepção da identidade e da alteridade como dimensões do indivíduo que seriam apreensíveis apenas em estado de sonho. Tendo em vista essa gama de relações, mobilizaremos neste artigo, além de Pessoa, algumas concepções de teóricos como Jacques Lacan, Søren Kierkegaard e Gaston Bachelard, além do supracitado Candido.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Alteridade. Angústia. Fernando Pessoa. Identidade. Sonho.

## O fator de humanização

Talvez uma das mais antigas perguntas que se faz o estudioso de textos literários seja justamente uma das mais complexas: o que é o objeto que chamamos de literatura? É curioso que um dedicado estudioso de certo objeto seja incapaz de delimitá-lo completamente, ou mesmo que haja diversas possibilidades de se acercar de algo que possui nítida concretude material e uma tradição tão extensa. Mas é inevitável que o estudioso se confronte com esse questionamento ao se deparar com problemáticas que se relacionam à natureza dos gêneros literários,

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura – Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – fabiogeronimo@gmail.com.

à autoria, à matéria da produção, às relações entre forma e conteúdo e assim por diante. Essa questão gerou um sem número de textos e parece ainda longe de ter alguma delimitação fechada e última, se é que encerrar a questão é realmente interessante.

Um ponto fundamental desse debate sobre a natureza da literatura é a delimitação de seu papel, de sua função, diante do reconhecimento de sua existência como parte importante da cultura humana. O que ela é, para muitos teóricos, passa necessariamente pelo seu papel na sociedade, e se encarmos a literatura como algo dependente de seu papel, levanta-se outra série de questionamentos: a manifestação literária pode ser encarada por diferentes vieses, mas qual seria a legitimidade da literatura? Independentemente do que ela seja, seria a literatura alguma manifestação sem valor intrínseco – com um valor *a posteriori*, dependente da sua inserção na sociedade – ou ela seria algo necessário à constituição do ser humano? Se for o último caso, qual é o nível em que essa relação opera: social, psíquico, histórico ou em todos os níveis?

Antonio Candido, trabalhando a compreensão desse objeto difuso para além da exegese textual, compara a literatura ao sonho, pois acredita que sem o sonho não seria possível haver equilíbrio psíquico. Para o teórico, o “sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade” e, da mesma forma, a literatura seria o tipo de manifestação que garantiria o equilíbrio social por recuperar o elo com a nossa própria humanidade (2011, p. 174-175):

Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles.

Ao propor a literatura como “fator de humanização”, Candido remete necessariamente ao subconsciente e ao inconsciente, como uma força de reiteração do humano. É como se, para se religar à sua essência, a sociedade utilizasse de sua capacidade criadora, nesse caso a literatura, como uma forma de equilibrar sua própria estrutura, vítima contumaz de certo desequilíbrio. E, de tal modo, já que o próprio Candido (2011, p. 174) diz que “a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” é uma necessidade universal, sem a qual não se pode viver, assume-se *a priori* que a humanidade vive à beira de um desligamento de si, como se numa neurose eterna.

De tal modo, Candido nos faz crer que, independente da aparente dificuldade de delimitá-la assertivamente, há uma lacuna que a literatura supostamente preencheria. Essa lacuna, em nosso modo de ver, não se restringiria, porém, à obra literária, mas parece ser preenchida pela arte como um todo. A pulsão para a arte como representação de todos os aspectos da vida que significam algo para o ser humano não parece ser algo difícil de se reconhecer.

Há de se salientar, ainda, que a profunda relação entre sonho e escrita artística estabelecida por Candido se expande quando pensamos na arte como um mecanismo de acesso ao universo do imaginário. Seja como a *mimesis* de nosso mundo, seja como a construção de um mundo fabuloso, de uma realidade feita de sensações, a arte pode ser observada como uma representação daquele mundo das ideias platônico que, como tal, convive no mesmo universo imaginário – e inconsciente – do sonho. Por esse motivo, o mesmo sonho é, em muitos poetas, matéria poética fundamental, que explica a relação do eu-lírico com o mundo que o cerca.

Se considerarmos que se faz necessário confirmar o ser humano em sua humanidade, é porque há naquele uma problemática relacionada ao reconhecimento do humano, ou ao menos uma dificuldade de delimitar as dimensões de sua própria humanidade. Essa perspectiva depende, ao menos, de três instâncias fundamentais: a percepção de si, do outro (sua alteridade) e do mundo no qual e pelo qual se estabelece essa relação. Tais instâncias são tão fundamentalmente enraizadas na mente humana que a própria língua possui marcações pronominais relativas justamente a essas três perspectivas, o que, de certo modo, revela um olhar lançado sobre a percepção da própria existência. É evidente que perceber a presença de si envolve a comprovação neste ente de que existe um outro que não é o eu, e que de certa forma ambos se conectam por estarem existindo em algum lugar e tempo determinados – o mundo. É, além disso, na representação deste mundo, ou seja, na *mimesis* operada em relação ao mundo, que talvez o humano se dimensione ainda como ente. De tal modo, se há um eu poético que se debruça sobre o mundo de modo mimético, esse “eu” dialoga com sua instância interior e exterior de forma dialógica, seja o exterior “o outro” ou “o mundo”.

Sabemos que esse debate filosófico perpassa a obra de diversos grandes pensadores, como Sartre e Heidegger, apenas para citar dois dos mais comentados, e não temos aqui a intenção de mergulhar mais profundamente nessa tríade “eu-outro-mundo” para além do que nos propomos, seja por metodologia, seja por falta de espaço. Valemo-nos, em nossa perspectiva, dessa percepção de Candido de que o mundo dos sonhos e da literatura tem por função estabelecer certo equilíbrio psicossocial, que parece demonstrar como o olhar literário, a *poiésis*, em sua instância mimética, se configura para além dos limites do texto, em um diálogo com a percepção filosófica existencial. A percepção da identidade do eu e da alteridade delimitam o objeto literário como algo que não está aprisionado à sua textualidade.

De tal modo, a relação entre inconsciente e consciente exerce papel fundamental na apreensão da *poiésis*, visto que esta seja em si um elemento da ordem do sonhar – mimética e transcendental – e, ao mesmo tempo, seu movimento mimético seja um ato motivado de preenchimento da lacuna essencial do homem diante de sua incompletude, gerada no seio de uma grande angústia existencial. Na tentativa de preencher a lacuna essencial, seja pelo sonhar, em busca da estabilidade psicológica, seja pelo *religare*, na reiteração ritualística da religião como presença social, seja pela *poiésis*, o ato mimético de (re)criação, encontramos um movimento do ser humano em direção ao outro e ao mundo em busca de compreender-se como um ser que não é completo e, talvez, completar-se. E é por isso que buscaremos, além de Antonio Candido, o auxílio de um teólogo, de um eminente psicanalista, de um importante filósofo e, finalmente, de um grande poeta, para tentar compreender uma parcela disso de modo um pouco mais profundo.

### O conceito de angústia

Mauro Maldonato (2014, p. 50) observa que Freud questiona a identidade, propondo uma postura descentralizadora do indivíduo e, por conseguinte, instaurando o **outro** como instância fundamental para a constituição de uma noção de identidade. A posição de Freud destacada por Maldonato – e que conduz às reflexões de Jacques Lacan, que comentaremos posteriormente – converge com a de vários outros artistas e pensadores do contexto da transição do século XIX para o XX, período do estabelecimento do que chamamos de Modernidade. Porém, nesse sentido, Freud não é o único e nem o primeiro a pensar essa questão desse ponto de vista, especialmente se levarmos em consideração a obra do filósofo e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard.

Ao lidarmos com a angústia existencial, principalmente do ponto de vista da constituição da Modernidade, é difícil não levar em consideração as reflexões de Kierkegaard, posto que ele antecipa alguns conceitos fundamentais para a concepção do sujeito moderno. Para Rella, Kierkegaard antecipa um traço significativo da modernidade: “[...] a ruptura do pacto mimético, que garantia a relação entre um eu unitário e um mundo plural mas explorável, cujas fronteiras eram definidas, ainda que através de uma série de mediações.” (RELLA apud MALDONATO, 2014, p. 52). Essa ruptura com o pacto mimético se dá tanto pela criação de diversos pseudônimos para suas obras – característica, aliás, que o aproxima significativamente de Fernando Pessoa – como também pelos questionamentos existenciais que permeiam toda sua produção, contribuições que são influência até para desdobramentos ulteriores dessas reflexões, já no século XX, como o existencialismo, por exemplo.

Um de seus textos fundamentais que se relaciona diretamente com o debate que desenvolvemos aqui é *O conceito de angústia*. Nessa obra, Kierkegaard compara

o sentimento de angústia à vertigem de estar diante do abismo (KIERKEGAARD apud OLIVIÉRI, 2008, p. 45-46):

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia: vertigem de liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar.

Para Kierkegaard, a angústia é uma vertigem, ou seja, a sensação antecipada de uma queda que parece inevitável diante das circunstâncias, mas não é em si a própria queda. Trata-se de uma expectativa, ou seja, a manifestação da angústia se dá no limite entre o acontecimento real e sua projeção, sua possibilidade. E essa possibilidade, para Kierkegaard, é a possibilidade de liberdade, pesada responsabilidade que o ser humano tem que carregar como um fardo.

Para o autor, o que conduz o indivíduo a essa situação de angústia é o desejo de estabelecer uma “síntese”, ou seja, de se unificar. Isso ocorre porque, como é característico da Modernidade, Kierkegaard apresenta um indivíduo fragmentado, que sofre a cisão sobre a qual Freud e Lacan se debruçarão; parece ser justamente o dinamarquês um dos primeiros a efetivamente identificar isso. E, tendo em vista a perspectiva teológica do trabalho do dinamarquês, a busca do humano é na verdade pelo retorno ao uno, ao estágio adâmico da comunhão plena com o ser perfeito, Deus. Da mesma forma, é evidente que há uma profunda relação entre essa percepção pré-existencialista de Kierkegaard e o que Lacan observa quando coloca a angústia como consequência de uma busca pela satisfação que nunca se completa, no nível da neurose. Porém, o próprio Kierkegaard observa que “não devemos classificar o indivíduo de neurótico, mas sim, reconhecer que a angústia existencial tem um papel fundamental nas crises de criatividade”, pois a própria existência é “possibilidade e, portanto, quase sempre angústia”, e “o conflito interno e o sentimento de culpa são sempre uma consequência [sic] da criatividade” (OLIVIÉRI, 2008, p. 50). Nesse sentido, para ele, existiria uma íntima relação entre criatividade humana e o conflito interno que dá origem à angústia, o que converge com a visão de Candido de que cada sociedade criaria as suas manifestações artísticas “de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas”, ou seja, de que a sociedade e seus indivíduos necessitam da arte para preencher uma incompletude que gera essa angústia existencial.

Mas, se com suas reflexões Kierkegaard rompe com o pacto mimético, como podemos lidar com a *mimesis* nesse contexto? Podemos e o fazemos porque a *mimesis* aqui não se dá em relação ao real, pois, como no caso do sonho, estamos mais uma vez no universo do imaginário, daquilo que une o que os seres humanos,

a partir de suas percepções simbólicas do mundo, constroem. De tal modo, a *mimesis*, como o sonho, seria não apenas uma manifestação estética de certo olhar para a realidade, mas remeteria, sobretudo, à construção de algum significado para a existência, para a busca constante de recuperação da unidade perdida (ou ilusória, se considerarmos que ela sempre foi essa possibilidade de existência).

## Real, Simbólico e Imaginário

Ao mencionar Freud, Maldonato observa ainda que esse momento da percepção do outro como instância fundamental para a constituição de uma noção de identidade é o momento de inauguração de uma cisão do eu – característica da modernidade que se anuncia, como vimos em Kierkegaard – e que desembocará necessariamente nas reflexões de Jacques Lacan.

Lacan propõe, em sua análise do aparelho psíquico do sujeito, um esquema chamado “nó borromeano” para elucidar a relação entre real, simbólico e imaginário. O nó é um objeto matemático, advindo da topologia, que Lacan utiliza para mostrar a articulação entre essas instâncias ou registros. Trata-se de três aros, ou anéis, que se interseccionam mutuamente de tal modo que a ruptura de um acarreta no desligamento entre os três. No centro do nó se encontra o “objeto a”, um conceito lacaniano que seria, em termos psicanalíticos, a causa do desejo. A concepção desse objeto a condiz com a fundamentação essencialmente freudiana de Lacan, por isso sua delimitação de real, simbólico e imaginário partilhará de conceitos de ordem freudiana (SPERBER, 2012, p. 15):

O ponto de partida do imaginário lacaniano é a referência ao corpo, e seu suporte é o sentido. O imaginário lacaniano é o não gozo. O simbólico equivale a verbalizar um apelo, estar no nível da linguagem. Em “Situação da psicanálise e formação do psicanalista em 1956”, Lacan (1998 [1956], p. 471) insiste que cabe ao analista assegurar-se da “evidência de que o homem, desde antes de seu nascimento e para-além da morte, está preso na cadeia simbólica”. Postula Lacan que, quando o sujeito nasce, é inserido imediatamente num mundo simbólico, num mundo de cultura estabelecido pela ordem simbólica. A função do símbolo, segundo Lacan, é ordenar o modo de funcionamento de uma cultura e influenciar o comportamento do indivíduo organizando suas reações como, por exemplo, a proibição do incesto que gera as regras de casamento e os sistemas de parentesco.

Duas coisas são importantes na referência anterior. A primeira é que o simbólico, para Lacan, é uma verbalização, ou seja, sempre está no nível da linguagem. Nosso norte é, *a priori*, que o símbolo poético se localiza além da significação, mas não é possível negar seu papel como elemento comunicativo, como linguagem.

A linguagem verbal é simbólica, mesmo que nem toda linguagem simbólica seja verbal. A referência lacaniana ao universo da linguagem se fundamenta pela sua adesão metodológica e teórica ao trabalho de Ferdinand Saussure, por conta do que afirmará em sua conferência que o simbólico e o que encontramos nele “trata-se ainda e sempre de símbolos, e de símbolos muito especificamente organizados na linguagem, que por conseguinte funcionam a partir desse equivalente do significante e do Significado: a estrutura mesma da linguagem” (LACAN, [s.d.])<sup>1</sup>.

Outro ponto fundamental é o que mencionamos anteriormente, que a referência de Lacan para o imaginário são os conceitos freudianos, conduzidos por metáforas ligadas ao corpo e aos estados de desejo sexual. O objetivo analítico da proposta não nos impede de pensá-la fora do escopo desejado pelo psicanalista, mas é importante ao menos tangenciar suas intenções para que possamos nos apropriar de sua sistemática de modo produtivo.

Assim, partindo para o objeto conceitual em si, o nó borromeano de Lacan, tem-se uma esquematização bem clara e lógica. Como dissemos, as instâncias que compõem o aparelho psíquico são delimitadas por cada um dos três anéis do nó borromeano e representam: real, simbólico e imaginário.

**Figura 1:** Nó Borromeano.



O real é aquilo que não pode ser nomeado, que “não pode ser reduzido ao significado” e, por conseguinte, “não se presta nem para a representação imaginária unívoca, nem para a simbolização” (SPERBER, 2012, p. 15). O real, no sentido lacaniano, é o ente em si, mas um ente que não se confunde com a realidade material, posto tal impossibilidade de significação. Na verdade, o que chamamos de realidade necessita da relação entre as três dimensões psíquicas para existir. O lugar do eu, do ego, é o imaginário, que consiste em um espaço do desenvolvimento de imagens, ilusões, fantasias, crenças. É o lugar do semelhante, do outro ou da

<sup>1</sup> As referências de Lacan são todas da conferência intitulada *O simbólico, o imaginário e o real*, pronunciada por Lacan em Julho de 1953, na fundação da *Société Française de Psychanalyse*. Como a referência é a um texto disponível online, não há paginação.

imagem que se faz do outro. O imaginário cria uma demanda e, por consequência do não cumprimento do desejo, a frustração. Por fim, o simbólico abarca toda a linguagem, posto que, para delimitá-lo, Lacan parte dos conceitos linguísticos de significante e significado. Seria, em resumo, um signo que comporta uma relação analógica, definição totalmente calcada nas teorias da semiologia.

Afastar-nos-emos das leituras psicanalíticas mais profundas, bem como das concepções semiológicas, visto que conduzem a um reducionismo que, sobremaneira, entra em conflito com algumas de nossas concepções norteadoras. Mas Lacan nos interessa sistematicamente, pois sua construção conduz a noções interessantes, do ponto de vista esquemático, para a nossa proposta de análise.

O sistema do nó borromeano nos é interessante não apenas por revelar a paridade entre as três instâncias da psique, real, simbólico e imaginário, mas porque a relação entre essas três dimensões está nos fundamentos da nossa proposta de análise. E o diagrama que Lacan apresenta se aprofunda ainda mais na consideração das intersecções entre as dimensões da psique. Nelas se encontram três outros elementos interseccionais: inibição, sintoma e angústia (DIAS, 2006a, p. 96-97).

A inibição, nominação do imaginário, se produz no campo do simbólico como efeito do imaginário e constitui o laço entre o real e o simbólico; [...] A angústia, nominação do real, se produz no campo do imaginário no corpo como efeito do real e constitui o enlace do simbólico e do imaginário; [...] O sintoma, nominação do simbólico, que constitui o laço entre o imaginário e o real, se produz no campo do real como efeito do simbólico; [...] É o sentido do sentido: “fina flor do próprio simbólico”. (DIAS, 2006a, p. 70).

Os elementos interseccionais, ou nominações, são fundamentais para a proposta de análise clínica de Lacan, mas para nós servem mais uma vez como parte de um sistema funcional que pretendemos usar como suporte para nossa proposta analítica – por isso fizemos as devidas elisões no trecho, correspondentes aos elementos ligados à sexualidade como determinantes da psique. A inibição é uma forma de limitar a angústia, de cercear as funções do eu que levam ao perigo, algo que remete às definições do próprio Freud. A angústia, de tal modo, é essa delimitação de um perigo que atormenta.

O outro elemento, que enlaça imaginário e real e é efeito do simbólico, o sintoma, traz uma perspectiva interessante dessa relação e que nos serve como o ponto de real significância para a nossa análise. Se o simbólico é, em si, linguagem, um signo contendo significante e significado – ou seja, que contém sentido –, o sintoma é o sentido desse mesmo símbolo, ou seja, o “sentido do sentido”. Se pensarmos que um sintoma está relacionado ao gozo – que, nesse contexto lacaniano, não é apenas o êxtase sexual, mas a situação de impulso para a satisfação que, sobremaneira, se coloca como obstáculo pela própria incapacidade

de satisfação (inibição)<sup>2</sup>. Assim, o sintoma se apresenta como uma reação<sup>3</sup> a esse gozo, como parte de uma necessidade de satisfação. E, nesse sentido, o sintoma aponta diretamente para a angústia. Assim, como observa Dias (2006b, p. 405):

Em Lacan, o sintoma é, inicialmente, enfatizado em sua dimensão simbólica, significante: um nó de significações susceptível de ser desfeito pela interpretação. Contudo, a experiência clínica, desde Freud, faz referência à persistência do sintoma mesmo após sua interpretação, apontando para a limitação dos efeitos produzidos pela mesma. Seguindo essa pista, Lacan avançará no sentido de conceber que o sintoma não é regido somente pela rede simbólica, pois algo resta após o desvendamento do encadeamento significante. A esse resto Lacan dará o nome de gozo, passando a entender o sintoma não somente como uma mensagem codificada, mas também como uma forma de o sujeito organizar seu gozo. Por essa razão, mesmo depois de ter seu sintoma decodificado pela interpretação, o sujeito não renuncia a ele. Freud demonstra que o neurótico, ainda que demande a cura, não a quer, aferrando-se ao gozo de seu sintoma.

Ou seja, há uma tendência do neurótico a manter-se distante da cura por viver enlaçado ao gozo, ao substrato que resta mesmo diante do desvendamento do significado do sintoma. O que nos faz refletir sobre a possibilidade de que toda angústia passe necessariamente por uma busca de satisfação irrefreável e quase sempre incapaz de ser plenamente satisfeita, mas que gera estágios de satisfação que, de certa forma, preenchem as lacunas do sentimento de esvaziamento de sentido. Se recuperarmos, nesse momento, a ideia de Candido de que a humanidade viveria à beira de um desligamento de si, como se numa neurose eterna, é possível pensarmos que a angústia é termo fundamental para compreender a relação entre a *mimesis* e a *poiésis* e, de tal forma, a relação entre sonho e literatura.

Porém, tendo em vista que nos acercamos desse material psicanalítico para compreender a literatura, a que nos serviria essa investigação, mesmo que superficial, da obra lacanianiana? O poeta, nesse sentido, seria sempre um neurótico? Mesmo diante das constatações anteriores, não seria correto propormos algo nesse sentido, tendo em vista a diversidade imensa da produção artística, mesmo que existam vários exemplos de produções derivadas de estados mentais alterados,

---

<sup>2</sup> Como todo os outros conceitos lacanianos, o gozo é um elemento muito debatido por psicanalistas e, de tal modo, para o exercício teórico de um não especialista em Lacan se mostra algo difícil de ser abordado de forma objetiva.

<sup>3</sup> Tendo em vista a nota anterior sobre o gozo, consideramos que o sintoma seria da mesma forma algo mais complexo que a mera resposta do corpo que indica a presença de algum distúrbio, em termos leigos, mas que é passível de ser submetido a uma compreensão diversa e útil para a proposta de cruzamento que realizamos. Mesmo que para um especialista soe como uma apropriação superficial, correremos o risco.

ou mesmo vários exemplos de estudiosos que aproximaram o fazer criativo ao universo da alteração de estados mentais. Por isso, o sonho se manifesta como essa “garantia” de equilíbrio, e seu desvelamento como parcela da *mimesis* e da *poiésis*, em diálogo com a literatura, parece ser a chave para permitir a expansão da percepção da angústia como não apenas fruto de uma neurose, mas como condição humana, como observa Kierkegaard. Nesse sentido, é preciso observar as possibilidades claras de que o sonho se manifeste como resposta à angústia.

## Sonho e Devaneio

Mas de que ordem é esse sonho de que fala Candido? Seria ele apenas esse estado decorrente do adormecimento do indivíduo, geralmente associado ao ambiente noturno, ou seria de outra ordem, dada a polissemia da própria palavra sonho? Outra acepção possível para a palavra sonho, além do evento que ocorre durante o estado de sono, se relaciona com o ato de desejar algo que, ao menos *a priori*, parece inatingível. Como metáfora, pode ter o mesmo sentido da esperança, da expectativa que gera a vertigem kiekegaardiana, pois se trata de um ato de desejar algo que parece não ser cumprível. E o não cumprimento do desejo, como aponta Lacan, é um gerador de angústia.

Então, se o sonho pode gerar angústia, ele não pode ser a resposta a ela, no seio da *poiésis*? Bachelard apresentará uma resposta interessante para essa questão (2006, p. 25):

Somos colocados, quando lemos um romance, numa outra vida que nos faz sofrer, esperar, compadecer-nos, mas ao mesmo tempo com a impressão complexa de que nossa angústia permanece sob o domínio da nossa liberdade, de que nossa angústia não é radical. Todo livro angustiante pode então proporcionar uma técnica de redução da angústia. Um livro angustiante oferece aos angustiados uma homeopatia da angústia. Mas essa homeopatia age sobretudo numa leitura meditada, na leitura valorizada pelo interesse literário. Então dois planos do psiquismo se cindem, o leitor participa desses dois planos e, quando se torna bastante consciente da estética da angústia, está bem perto de descobrir-lhe a facticidade. Porque a angústia é factícia: somos feitos para respirar livremente. E é nisso que a poesia – ápice de toda alegria estética – é benéfica.

Essa “homeopatia da angústia”, para Bachelard, é facilmente reconhecível naquele movimento de “identificação” que faz com que certa audiência da obra literária experimente a fruição. Candido dirá, justamente, que “negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade”. Não por acaso, parece-nos que Candido

e Bachelard dialogam justamente nesse papel “homeopático” da literatura, que envolve uma participação em uma “estética da angústia”, que abre as portas para uma identificação com o outro que é a voz da obra literária. E essa identificação traz benefícios análogos aos de uma terapia.

O sonho é um tema fundamental em Bachelard, e aparece em vários de seus escritos. Em *Poética do espaço*, Bachelard esclarece que existe uma diferença entre o sonhar noturno e o diurno, ou seja, entre sonho e devaneio (1978, p. 187):

Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que freqüentemente [sic] se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença.

Ou seja, o devaneio poético envolve a percepção de que existe um contato com “outras almas”, que se deleitarão com essa *poiésis*. O devaneio ocorre na presença de outros, e evidencia um projeto que é da ordem da consciência, mesmo que nos pareça repousar no mundo da inconsciência – por isso “sabe-se que não se está mais diante das sonolências”. É nessa dinâmica de sonho e devaneio que convergem as instâncias consciente e inconsciente do imaginário poético, na produção do sonho/literatura. E é um movimento de necessária alteridade.

Poesia aqui é fenômeno – e é clara a adesão de Bachelard à fenomenologia – que envolve uma experiência devidamente humana. A presença de manifestações de estados de espírito como “deleite”, “calma”, “alegria”, dentre outros, delimita que o projeto poético não seja fruto de uma frieza esquemática, como um estruturar frio de palavras e sons. Bachelard reconhece boa e má poesia pelos seus efeitos e nisso enxerga ainda verdades que concernem ao poético como não apenas matéria da arte, mas da própria essência de uma experiência de vida. Ao dizer que a alma acusa sua presença em uma imagem poética, Bachelard estabelece um elo entre a poesia e a existência e, não por acaso, encontramos mais uma vez o diálogo com uma “instância psíquica”. A *poiésis* enquanto processo psíquico não é mera alegoria para a sensibilidade, mas a própria concretização mental da existência de uma necessidade de *poiésis* no equilíbrio entre devaneio e sonho, entre real e imaginário. Por isso a poesia é constituída, antes de palavras, por símbolos.

Contudo, se a relação que fundamenta a arte poética se dá também no nível *mimético*, ou seja, em relação ao mundo, onde se localiza a *poiésis* diante de sonho e devaneio? A questão é que o mundo do poeta, mesmo que constituído

de materialidades, é um mundo imaginado. E é nessa imaginação que reside a consciência da possibilidade de (re)criar que está no cerne da *poiésis* – e, nesse sentido, na impossibilidade de negação da *mímesis* (BACHELARD, 2006, p. 167):

No devaneio do poeta, o mundo é imaginado, diretamente imaginado. Tocamos aqui num dos paradoxos da imaginação: enquanto os pensadores que reconstroem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, a imagem cósmica é imediata. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. [...] O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem, o sonhador de mundo não conhece a divisão do seu ser. Diante de todas as “aberturas” do mundo, o pensador de mundo faz do hesitar uma regra. O pensador de mundo é o ser de uma hesitação. Desde a abertura do mundo por uma imagem, o sonhador de mundo habita o mundo que acaba de lhe ser oferecido. De uma imagem isolada pode nascer um universo.

Há duas problemáticas na observação de Bachelard que devem ser contempladas. A primeira é aquela que já debatemos aqui: a dimensão de percepção do real passa pela imaginação e, no devaneio poético, real e simbólico se confundem. É evidente que o mundo imaginado pelo eu-lírico não é essencialmente o real, pois, como Lacan salienta, o mundo do eu é o imaginário e, como já observamos, do outro ou da imagem que se faz do outro, que conduz ao ciclo de desejo e insatisfação que gera a angústia. Por outro lado, o imediatismo da imagem cósmica revela uma unidade do ser poético que não condiz com a cisão característica desse ser angustiado. Aqui podemos pensar que, talvez, o sonhador seja aquele que busca incessantemente essa unidade e que, por saber que não é efetivamente uno, “não conhece a divisão de seu ser”. Ou seja, a missão frustrada de conquistar a unidade é consequência da impossibilidade de reconhecer-se uno. Nesse sentido, se hesitar é uma regra, e “o pensador de mundo é o ser de uma hesitação”, é possível entender a poesia como hesitação, como angústia ou experiência de angústia diante da impossibilidade de aceitar a fragmentação. A ambiguidade da angústia – que, por um lado, é a homeopatia que gera fruição e, pelo outro, a consequência de um reconhecimento da possibilidade de falibilidade – é gerida tanto pelo sonho quanto pelo devaneio e, nesse sentido, aquela dimensão psicossocial de Candido ao equiparar literatura e sonho como instâncias de equilíbrio e reafirmação se mostra ainda mais profunda.

## “Saber sonhar”

Como nosso objetivo principal concerne, ao menos *a priori*, à literatura chamada “moderna”, e todos os autores que coligimos para esse fim são partícipes da chamada modernidade desde sua “fundação”, acreditamos que a melhor forma de concretizar a reflexão que desenvolvemos aqui seria apresentar a leitura de um texto de um autor que estivesse intimamente ligado a essas questões-chave da modernidade. Como mencionamos anteriormente, uma das características que opera nessa angústia existencial é a cisão do indivíduo, o reconhecimento de si como um ser fragmentado. E poucos autores na história da literatura se tornaram tão simbólicos dessa reflexão sobre a fragmentação quanto o português Fernando Pessoa. Em sua obra, além da temática permear todos os seus poemas, há um fenômeno extremo e sempre salientado que é a dissolução do eu em diversos heterônimos, outras vozes poéticas que têm vida própria e preocupações únicas. Ao levar ao extremo a fragmentação, Pessoa se torna central na poesia não apenas portuguesa, mas mundial, como símbolo desse novo olhar para o indivíduo, e se torna alvo e motivo de diversas análises até os dias atuais.

E não se pode ignorar que a questão da identidade nessa percepção fragmentada do eu perpassa sem dúvida a percepção desse eu em relação a um outro, como já apresentamos esparsamente durante o texto. Por isso, acreditamos que é possível tentar exemplificar esse elo entre imaginário e literatura proposto a partir de nossa leitura de Candido e esmiuçada com as reflexões feitas a partir dos outros teóricos mencionados, observando justamente a presença do sonho na própria poesia de Pessoa. De tal modo, como o poema a seguir de Pessoa nos apresenta, sonhar é literalmente acessar um universo de alteridade, um desdobramento do eu no outro (1969, p. 576-577):

Como é por dentro outra pessoa  
Quem é que o saberá sonhar?  
A alma de outrem é outro universo  
Com que não há comunicação possível,  
Com que não há verdadeiro entendimento.

Nada sabemos da alma  
Senão da nossa;  
As dos outros são olhares,  
São gestos, são palavras,  
Com a suposição de qualquer semelhança  
No fundo.

O poema parte de uma indagação: “Como é por dentro outra pessoa/ Quem é que o saberá sonhar?” A pergunta revela, em primeiro lugar, a necessidade de conhecer o íntimo de alguém para além do que é possível perceber no contato comum. Porém, trata-se de um “saber”, movimento da consciência que de certo modo é contraditório em relação ao sonho, se levarmos em conta as duas possibilidades de leitura que *O dicionário de filosofia* de Abbagnano traz, no verbete “Saber” (2007, p. 865):

Este verbo substantivado é usado com dois significados principais: 1” Como conhecimento em geral, e neste caso designa: qualquer técnica considerada capaz de fornecer informações sobre um objeto; um conjunto de tais técnicas; ou o conjunto mais ou menos organizado de seus resultados. 2” Como ciência, ou seja, como conhecimento cuja verdade é de certo modo garantida.

No primeiro caso, trata-se de técnica, ou seja, de conhecimento derivado de um exercício objetivo de acumulação de certos conhecimentos e habilidades; já, na segunda acepção, trata-se da própria ciência, garantida pelo reconhecimento de uma verdade objetiva. Ou seja, “saber”, nas duas acepções, se relaciona a um conhecimento que implica um movimento objetivo em busca desse conhecer, algo que talvez seja contraditório em relação ao sonhar, pois como é possível haver um sonhar objetivo, se o sonho é essencialmente fruto da inconsciência? Nesse caso, o “saber sonhar” que revelaria o interior do outro é essencialmente um oxímoro e isso não se configura como um problema se considerarmos que conhecer o interior de outra pessoa é um movimento de interiorização profunda da incompletude presente na relação eu-outro, incompletude que reside na interdição da compreensão total do outro. “Saber sonhar” é uma habilidade específica, e o eu-lírico questiona a existência justamente de alguém que seja capaz de possuir essa habilidade. Ou seja, a impossibilidade revelada na incongruência entre “saber” e “sonhar” conduz-nos a essa incomunicabilidade de forma contundente.

Já que acessar o universo do outro é impossível, o eu-lírico reserva ao sonho o papel de saber o “outro universo” que é a “alma de outrem”. Só seria possível estabelecer uma conexão com a alma do outro e entendê-la por intermédio de um sonho, aqui uma instância de “comunicação possível” por, em si, ser uma impossibilidade. O sonho é, de tal modo, devaneio e fantasia desse eu que busca sonhar o interior de outrem. A consciência da impossibilidade motiva a percepção de que “não há verdadeiro entendimento”, ou seja, a busca pelo interior da outra pessoa não é apenas, portanto, a busca pelo desconhecido, mas, sobretudo, a busca por totalidade, pela compreensão total, uma busca que se mostra claramente impossível, a ponto de negar ao eu-lírico a própria comunicação. Tentar entender o outro é negar a possibilidade comunicativa.

Ao mesmo tempo, contudo, o eu-lírico reconhece que temos uma via de acesso ao outro por intermédio de olhares, gestos, palavras que supõem “qualquer semelhança”. Tudo que se sabe desse outro reside nas instâncias superficiais, que se prolongam a partir desse ser em direção ao outro – mais uma vez, há a interdição da comunicação. A “suposição de qualquer semelhança” é a percepção de que a equanimidade entre eu e o outro é baseada em aparências e que, como não se pode assimilar o todo da essência, na realidade eu e outro não são similares. Tendo em vista que, portanto, é impossível mergulhar no mundo interno de outra pessoa para além do que se revela na superficialidade, poderíamos compreender que essa aparente similitude é *mimesis* no sentido mais platônico do termo, ou seja, a “imitação” de um plano que não nos é possível atingir. Desse modo, como em Platão, a *mimesis* é indesejável, pois não é “verdadeiro entendimento”, e sim aparência de comunicação. Mas o eu-lírico pessoano não nega a *mimesis* – afinal de contas, trata-se de um “fingidor” –, pois o sonho, como ato inconsciente, é uma chave para quebrar a barreira imposta pela impossibilidade da comunicação mimética com o universo do outro e, por isso, o movimento em direção ao outro por intermédio da comunicação não revela senão uma *mimesis* positiva, que reside na *poiésis*.

De tal modo, emparelhar sonho e arte, retomando Candido, é consequência de ambas possuírem, em relação ao universo do transcendente, ao mundo das ideias, uma natureza plenamente mimética, como podemos refletir a partir de reflexão de Carlos Felipe Moisés acerca do famoso poema “Horizonte”, do livro *Mensagem* (1999, p. 81):

“Sonhar” designa uma forma de acesso à realidade, que não provém da simples razão ou da percepção sensorial mas da imaginação (re)criadora, que pergunta, não pelo que é mas pelo que poderia ser, deixando assim entrever as bases essenciais de uma realidade inatingível por outras vias. Arma-se, dessa forma, um contexto segundo o qual sonho e lucidez coincidem, um contexto em que sonhar equivale simplesmente a ver, para além da aparência visível [...].

Se considerarmos que a alteridade seja uma das instâncias fundamentais para o estabelecimento da comunicação – visto que esse é um ato de comunhão entre no mínimo duas pessoas, um movimento comunitário e dialógico –, sonhar é quando o inconsciente se comunica com o mundo do impossível, da fantasia, o que garantiria a estabilidade do indivíduo do ponto de vista psíquico. A *poiésis* seria, nesse sentido, uma tentativa de comunicação com outro mundo que não é distinta dos sonhos senão pelo fato de que, em quase todas as situações, é um ato consciente. De tal modo, a ação de um poeta consciente em direção a uma *mimesis* que é, analogamente ao sonho, inconsciente, revela uma impossibilidade da *poiésis* que resulta na falha – a lacuna essencial que gera ao mesmo tempo angústia e arte.

Além disso, o mundo dos sonhos se desdobra em duas percepções: se por um lado as impressões derivadas da vivência dessa tentativa de acessar o impossível fazem-nos experimentar o sonho como um universo externo e transcendente, ele ainda é, sobretudo, uma manifestação interna, ao menos para a nossa racionalidade. A consciência nos garante compreender que o que ocorre nos sonhos é “fruto de nossa imaginação” e não corresponde ao real, ao material, ao concreto. Porém, dado que o mesmo cérebro que é o decodificador de nossos sentidos e, de certo modo, produtor de nossa compreensão do mundo, é o responsável pela reprodução nos sonhos das sensações que vivenciamos no cotidiano – a dor, o cheiro de uma flor, um abraço, uma música, as feições de pessoas queridas –, é possível crer que, mesmo inertes, o que ocorre nos sonhos é parte de outra realidade, presente no inconsciente. E, tendo em vista que são as mesmas sensações, a dificuldade de estabelecer um limite claro entre sonho e realidade se dá pela capacidade do inconsciente de realizar *mimesis*.

A partir do poema de Pessoa podemos refletir que, de certa forma, tentar enxergar o interior do outro é reconhecer a impossibilidade também de enxergar seu próprio interior. A alteridade que se revela é também uma reciprocidade e, nesse sentido, não é possível nem mesmo saber de nossa alma, como afirma o eu-lírico. Posto que o eu-lírico é ainda um outro em relação a quem lê e, nesse sentido, o sabemos justamente pelas palavras que lemos, não conhecemos seu interior também. Projetando uma alteridade a partir do poema, o que se percebe é um desconhecimento total da identidade real de eu e de outro, uma impossibilidade de comunicação e, pairando sobre essa crise, o sonho.

Ao fim, chegamos ao cerne do que pretendemos propor, analiticamente, como premissa de nossa reflexão e, ademais, de nosso método. Por um lado, a arte é um movimento de consciência e, de tal modo, uma ação motivada. Por outro, remete ao nível da inconsciência, por realizar-se na instância transcendental da *poiésis*. Como ato motivado que põe em contato o consciente e o inconsciente (a essência não motivada do ato), a arte não pode ser – ou não deveria ser – observada apenas em relação às suas formalidades, mesmo que a organização dessas formas dê a esse objeto o status de arte. Porque, ademais, qualquer objeto pode ser um objeto artístico, se colocado em determinada situação e julgado sob um olhar estético.

O dado fundamental talvez ignorado por algumas leituras restritivas é que boa parte da literatura moderna e contemporânea se desenvolve em relação à experiência dessa angústia existencial. A ausência que o eu sente de si, do outro e do mundo – e da relação entre esses entes – é, sobretudo, uma experiência. Por isso será o motor de uma angústia que fundamenta toda a fragmentação da noção de indivíduo que permeia a arte e o pensamento do final do século XIX e início do XX. Essa fragmentação reverbera na arte até os dias atuais e é perceptível que, num mundo em que sonho e literatura convergem em sua essência, essas relações de identidade e alteridade que se constroem no imaginário tratam-se de processos que

se desenrolam em um deslocamento da consciência em seu estado mimético que, conseqüentemente, gera a angústia pelo ato poético. E, se a angústia é um motor da *poiésis*, portanto, “saber sonhar” também é *mímesis*.

Nesse sentido, a obra de um artista pode ser uma forma de acessar esse universo dialógico que irmana sonho e literatura, especialmente quando o artista usa o próprio sonho como matéria de seu verso. Ao selecionarmos o poema do português Fernando Pessoa, que aborda de alguma forma o sonho, pretendemos mergulhar nesse imaginário da construção da *poiésis* e, de algum modo, verificar se é possível falar da literatura como manifestação mimética do imaginário e, portanto, capaz de evidenciar ou preencher essa lacuna existencial do ser humano.

DINIZ, F. G. M. Knowing how to dream: angst, identity and alterity in a poem by Fernando Pessoa. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 115-132, 2017.

■ **ABSTRACT:** *Antonio Candido, in his famous text O direito à literatura, compares literature to dreams since, for him, in the same way that without dreaming it would be impossible to have psychic equilibrium, so does literature retrieve the bond with our own humanity, guaranteeing certain social equilibrium. Thus, the dream appears in literature not only as topos, but as its engine – in this sense, able to be related both to the concept of mímesis as well as to poiésis itself – and, yet, as an access to this humanisation in art. Therefore, reaching for such symbology of the dream, we undertake an analysis of a poem by Portuguese author Fernando Pessoa, for whom the reflection on the theme appears to manifest some of these perceptions. We believe that the appearance of the dream in the poem points not only at this metapoetic dialogue between literature and the imaginary, but also at a perception of identity and alterity as dimensions of the individual which would only be apprehensible in the state of dreaming. Having this vast range of relations in mind we will, in this article, embrace conceptions of theoreticians such as Jacques Lacan, Søren Kierkegaard, Gaston Bachelard and the aforementioned Candido, as well as Pessoa himself.*

■ **KEYWORDS:** *Alterity. Angst. Dream. Fernando Pessoa. Identity.*

## REFERÊNCIAS:

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. Trad. coordenada e revista por Alfredo Bosi, com a colaboração de Maurice Cunio *et al.* São Paulo: Mestre Jou, 2007.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. **Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1978.

CANDIDO, A. O Direito à Literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

DIAS, M. G. L. V. Le sinthome. **Ágora**, Rio de Janeiro, vol.9, n.1, pp. 91-101, 2006a. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982006000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982006000100007&script=sci_arttext)>. Acesso em 29 de outubro de 2015.

\_\_\_\_\_. O sintoma de Freud a Lacan. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 2, p. 399-405, mai./ago, 2006b. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/pe/v11n2/v11n2a18.pdf](http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n2/v11n2a18.pdf)>. Acesso em: 29 out. 2015.

LACAN, J. **O simbólico, o imaginário e o real**. Trad. Maria Sara Gomes Silvia Mangaravite. [s. d.] Disponível em: <<http://lacan.orgfree.com/lacan/textos/simbolicoimaginarioreal.htm>>. Acesso em: 29 out. 15.

MALDONATO, M. **A subversão do ser: identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação**. Trad. Roberta Barni, Luciano Loprete. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MOISÉS, C. F. **O poema e as máscaras: introdução à poesia de Fernando Pessoa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.

OLIVIÉRI, M. F. **Angústia existencial: o papel fundamental do conceito de angústia no processo de construção da subjetividade humana sob a ótica reflexiva de Sören Aabye Kierkegaard**. 2008. 124 f. Dissertação (mestrado em Filosofia). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2008.

PESSOA, F. **Obra poética**. Org., intro. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

SPERBER, S. F. Como delimitar o sagrado na escrita? Às voltas com os universais. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 11-23, jul./dez. 2012.



# SER ALGO ALÉM DAQUILO QUE É: IDENTIDADE E RACIZAÇÃO DO CORPO EM CONTOS DE *CADERNOS NEGROS*

Denise Almeida SILVA \*

■ **RESUMO:** Este estudo objetiva analisar a representação literária da construção identitária e racização do corpo negro em contos de *Cadernos Negros*: “Pixaim” de Cristiane Sobral, “As máscaras de Dandara”, de Serafina Machado e “Orvalho da manhã”, de Michel Yakini. Nesses contos, a construção identitária põe em relevo a cor da pele e o cabelo, que são tomados como sinais diacríticos, ressaltando como é no e através do corpo, sede material de todos os aspectos da identidade, que o conflito racial é vivido ao longo da trajetória vital de um indivíduo. Sem recorrer a estereótipos, ou limitar-se à dualidade óbvia e simplista (o negro *versus* o não negro), as obras selecionadas trazem personagens cujos processos de construção identitária desenvolvem-se tanto a partir do olhar interior, pela autodefinição, como a partir do olhar do grupo vizinho. Apresentam conflituosos processos de rejeição/aceitação do ser negro, que ressaltam tanto os danos psicológicos advindos da recusa ao reconhecimento, discriminação continuada, e introjeção de tais ofensas como os ganhos conquistados através do orgulho ao pertencimento étnico racial, e valorização dos sinais diacríticos. A análise é baseada, sobretudo, no pensamento de Gomes (2002), Munanga (2008), Hall (2000), Silva (2000), Woodward (2000) e Todorov (2001).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Cadernos negros*. Contos. Corpo. Identidade. Racização.

## Introdução

“Quem precisa da identidade?”, interrogava Stuart Hall ao final do século XX, em ensaio originalmente publicado em *Questions of identity* (1997). O questionamento formulava-se a partir da constatação da intensidade com que o conceito identidade (e, conseqüentemente, de política de localização) vinha a ser discutido no contexto da crítica antiessencialista a concepções étnicas, raciais e nacionais da identidade cultural, o que conduzia a duas outras perguntas: seriam,

---

\* URI – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Departamento de Linguística, Letras e Artes – Frederico Westphalen – RS – Brasil. 98400-000 – dasilva@uri.edu.br.

de fato, necessárias mais discussões acerca do conceito? E, mais especificamente: quem precisa de identidade? Justificando a atualidade do debate, Hall enfatizava que identidade é um desses conceitos-chave colocados sob rasura pela crítica desconstrutiva, o qual necessita ser pensado no e em relação ao conjunto de problemas que emerge de sua própria irredutibilidade. A esse respeito, sua importância há que ser localizada em sua centralidade para a questão de agência e de política. Esta última avulta em importância na esteira da relação do significante identidade com uma política de localização; agência aponta para a necessidade de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas e/ou processos de subjetivação, e nas políticas de exclusão que essa subjetivação implica (HALL, 2000).

Na qualidade de uma das formas através das quais o indivíduo ordena seu mundo, estabelecendo comparações e relações, a atribuição da identidade cultural é, necessariamente, histórica e socialmente condicionada e, pois, intimamente associada à política de localização, uma vinculação que implica o reconhecimento das estreitas relações entre o social e o simbólico. Assim como a identidade, o signo é histórica e culturalmente construído: o relacionamento entre um significante e seu significado resulta de um sistema de convenções sociais específicas para cada sociedade e momento histórico, a tal ponto que um significante não tem sentido em si próprio, mas representa o valor socialmente atribuído a ele. Embora sendo processos distintos, o social e o simbólico são, ambos, essenciais à construção da identidade e aos processos inclusivos e exclusivos dela decorrentes:

A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por meio da *marcação simbólica* com referência a outras identidades [...]. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e as relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais. (WOODWARD, 2000, p. 14, grifo da autora).

Discorrendo sobre o processo de atribuição da identidade, Kabengele Munanga (2012) distingue entre uma modalidade objetiva e outra subjetiva. Define o que chama de “identidade objetiva” como aquela que é “apresentada através das características culturais, linguísticas e outras”, enquanto reserva à segunda a caracterização de “a maneira como o próprio grupo se define ou é definido pelos grupos vizinhos” (2012, p. 11). Assim definidas, a identidade objetiva e subjetiva parecem corresponder ao que costuma ser designado de, respectivamente, identidade essencialista e identidade cultural. É relevante a distinção, no seio da identidade cultural, entre a identidade construída a partir do olhar interior, como categoria de autodefinição ou autoatribuição do próprio grupo, e a gerada a partir do olhar exterior.

Este estudo se propõe a analisar a representação literária dos processos de construção identitária e racização do corpo negro; há, pois, que considerar o peculiar contexto social em que se dá a construção da identidade negra entre nós, e como este influencia não só a autoatribuição identitária como a identidade construída a partir do olhar do outro. Historicamente, da escravidão aos dias atuais, relações assimétricas de poder caracterizam a associação do negro com a sociedade brasileira: como Nilma Lino Gomes assinala, ao negro “foi relegado estar no polo que sofre o processo de dominação política, econômica e cultural e ao branco estar no polo dominante” (GOMES, 2002, p. 22).

Uma vez que os meios de produção, a mídia, os lugares de poder, a informação e a escolarização são dominadas pela hegemonia branca, seus padrões culturais e fenótipo são tomados como modelares. A identidade negra constrói-se, assim, na tensão entre um ideal (branco) e uma realidade (negra), razão pela qual se desenvolve, ainda segundo Gomes, um “olhar ‘desencontrado’ do negro em relação a si mesmo, à sua raça e à sua cultura”, o que, muitas vezes leva a “uma aceitação parcial do conteúdo da proposição racista” bem como à “rejeição à história inscrita nos seus corpos” (GOMES, 2002, p. 182). Tal olhar leva o negro a desejar, por vezes, a desejar “ser algo além daquilo que é” (SOBRAL, 2001, p. 13). A expressão, incluída no título deste ensaio, é pronunciada pela protagonista do conto “Pixaim”, de Cristiane Sobral, e ressalta, a um tempo, a violência e a impossibilidade de tal aspiração, como se verá na análise subsequente.

Enxergando a si mesmo a partir do olhar do outro, o negro pode assumir uma de duas atitudes: rejeitar submeter-se a esse olhar, e, com orgulho, apreciar seu pertencimento étnico/racial, e valorizar seus sinais diacríticos, ou assimilar o pensamento racista e entrar em um processo de negação, rejeitando os elementos corporais aos quais a cultura associa o pertencimento à raça negra.

Estuda-se, aqui, a representação literária tanto da autoatribuição identitária negra como daquela exercida a partir do olhar exterior, como representadas em amostragem de contos recolhidos de *Cadernos Negros*, publicação que já representa uma síntese da arte e pensamento da negritude brasileiros. Os volumes anualmente organizados e publicados pelo coletivo Quilombhoje têm, como Conceição Evaristo (2015) descreve, servido, ao longo dos anos, como uma espécie de “rito de passagem”: muitos dos mais bem conceituados e conhecidos contistas e poetas negros tiveram seu ingresso no universo literário através de publicação nos *Cadernos Negros*.

Este estudo faz, ainda, mais um recorte, limitando-se à análise da construção identitária e racização do corpo negro em contos em que este é discriminado a partir da cor da pele e do cabelo, que são tomados como sinais diacríticos. A escolha deve-se ao fato de que “o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade” (MUNANGA, 2012, p. 19), de forma que, ainda segundo o estudioso congolês, a recuperação da identidade negra começa pela aceitação

dos atributos físicos da negritude, prosseguindo só após para a aceitação de seus atributos culturais, intelectuais, mentais, morais e psicológicos. É justamente porque o conflito racial vivido no e através do corpo, conscientemente ou de forma encoberta, marca a trajetória desses sujeitos que, para eles, a intervenção no cabelo e no corpo é, como Gomes (2002, p. 22) assinala, mais do que uma questão estética, uma questão identitária.

Selecionaram-se para análise os contos “Pixaim”, de Cristiane Sobral, “As máscaras de Dandara”, de Serafina Machado e “Orvalho da manhã”, de Michel Yakini, textos que tanto apresentam a assimilação de comentários preconceituosos e a consequente negação do corpo negro, como a aceitação da sua estética corporal e beleza. Especialmente em “As máscaras de Dandara” e “Orvalho da manhã” é possível observar como acontece a transição de uma forma de construção identitária a outra.

### **O corpo negro em contos: aceitação e negação, sob o olhar do eu e do outro**

Inicia-se a análise com “As máscaras de Dandara”, de Serafina Machado, porque esse conto constrói a personagem a partir de sua infância, e, nesta, a partir de um momento crucial, o primeiro dia de aula, permitindo acompanhar o desenvolvimento da personagem, ainda, ao longo da adolescência, juventude e início da vida adulta. Essa escolha temporal é particularmente importante porque, como Gomes (2002) acentua, o tenso, conflituoso e ambíguo processo de rejeição/aceitação do ser negro permeia a vida do sujeito em todos os ciclos do seu desenvolvimento, da infância à vida adulta.

#### **“As máscaras de Dandara”: da recusa ao reconhecimento à autoaceitação**

O conto é narrado retrospectivamente, em uma perspectiva cronológica, por um narrador onisciente que resume, inicialmente, a extensão do dano causado pela contínua rejeição preconceituosa a que a protagonista é submetida. Assim, no parágrafo inicial Dandara é caracterizada como alguém que sente como se o mundo a perseguisse e quisesse destruí-la, sendo vítima de uma total incapacidade de encarar os outros, uma inibição que não entende, mas que data já da infância, período em que também inicia a fazer uso de máscaras como instrumento de autodefesa.

Introduzido o perfil psicológico da protagonista, o conto remete imediatamente ao primeiro dia de aula, quando sente, pela vez primeira, constrangimento vindo de processo discriminatório: risinhos, cochichos. Dominada pelo medo, refugia-se na última carteira – sente-se “acuada”, adjetivo que, por lembrar o cerco que obriga animais a recuar, sugere não só o trato desumanizador a ela dispensado, como o caráter dos que dela zombam.

O constrangimento aumenta quando, de medo, faz xixi na roupa. Pede às fadas que a livrem, transformando-a em “qualquer coisa”, desde que “escondessem aquela aparência que despertava tanto sarro.” (MACHADO, 2009, p. 108). Neste momento a menina não deseja modificar sua natureza; quer, antes, ocultá-la dos outros, para que, uma vez inacessível ao olhar zombeteiro, liberte-se dos comentários incômodos.

Ante a impossibilidade de conseguir auxílio do sobrenatural, passa a usar a primeira máscara, de madeira, a qual ostenta semblante triste e pálido, duplicando, assim, os sentimentos experimentados pela menina. Por outro lado, a consistência firme da madeira aponta para o início de um endurecimento emocional. Mesmo a dureza da madeira, contudo, não é suficiente para afastá-la dos olhares e risos, pois estes, quais pregos, continuavam atravessando a máscara, que prova ser incapaz de protegê-la.

A menina sente-se perturbada principalmente porque a atenção voltada para ela é acompanhada por piadas e pela melodia “Nega do cabelo duro, que não gosta de pentear...”. Além disso, é incomodada pelo chamado: “Olha a neguinha do saravá”. As ofensas, centradas na aparência física e na religiosidade, tratam o diferente como inferior e risível, e baseiam-se na repetição de dois estereótipos: todo o negro tem cabelo duro, e todo o negro é praticante de saravá. Se a equiparação da diferente textura e aparência capilar com desleixo é bem compreendida pela menina, a alusão à religiosidade não o é, pois ela nem sabe o que é. Deduz, porém, que é algo ruim, e lamenta: “Só queria ser aceita. Queria fazer parte” (MACHADO, 2009, p. 108).

Falta à menina o que Tzedan Todorov (2001, p. 88) denomina de “oxigênio da existência”: o reconhecimento do ser e a confirmação de seu valor. Segundo o teórico, estes são dois estágios distintos: inicialmente, exigimos do outro que reconheça nossa existência; depois que confirme nosso valor. Esses graus de reconhecimento são dissociados e provocam reações específicas: um indivíduo pode não ser afetado pela opinião que o outro tem de si, mas não é insensível ao desconhecimento de sua existência. Por outro lado, podem ocorrer falhas nesse processo, com consequências igualmente distintas: a rejeição, que corresponde à falta de confirmação, e a recusa, que ocorre face à falta de reconhecimento. Na recusa a ofensa contra o sujeito é muito mais séria. Ser ridicularizado, por exemplo, corresponde a uma forma de aniquilação, a um assassinato da autoconfiança.

As zombarias a que Dandara é submetida a privam da coexistência com o outro, através da qual o desejo de viver em sociedade e ser reconhecido, inerente ao ser humano, é satisfeito; progressivamente minam sua autoestima. Conviver com uma sociedade da qual é excluída requer estratégias, e pronto a menina aprende a ocultar seus sentimentos:

Quando era excluída dos grupos de trabalho e brincadeiras, colocava um sorriso vago no rosto para mostrar que não se incomodava, que estava feliz. Ela

sabia, porém, que a máscara de PAPEL que sustentava tal sorriso não poderia ser usada por muito tempo; logo estaria destruída; era fina, frágil, descartável. (MACHADO, 2009, p. 108).

A dramática variação da densidade e resistência entre a primeira e a segunda máscara adotadas sugere a extensão da fragilização que a recusa ao reconhecimento opera na estudante. O conto progride narrando ainda outra estratégia usada na tentativa de ser reconhecida e aceita: finge não se incomodar com as ofensas e exhibe seu talento como estudante. Dos professores, recebe reconhecimento: é brilhante. Para os colegas, continua a ser “[...] apenas uma neguinha suja, fedida, feia...” (MACHADO, 2009, p. 108). O uso do diminutivo adicionado ao termo “nega”, deliberadamente ofensivo, o torna ainda mais agressivo, especialmente porque é emparelhado a descritivos que remetem a aspectos inaceitáveis ou indesejáveis relativos ao asseio e à estética.

Se a avaliação da beleza parece remeter ao desvio do padrão estético branco, a extensão da ofensa expressa em “fedida” é melhor compreendida quando pensada no contexto da avaliação das conotações morais que “sujo”, contrastado a “limpo”, passou a ter em nossa sociedade ocidental. Gomes (2002), retomando José Carlos Rodrigues (1999), salienta a dimensão política que subjaz ao culto à limpeza e à separação entre o que é considerado de valor e o inaproveitável. Segundo o autor, a proximidade ao centro de poder é associada à distância da poluição, enquanto a periferia em relação ao poder traz associações com sujeira e lixo. Rodrigues lembra como, no início da era industrial, as cidades conviviam com odores fétidos de carvão queimado e gases gerados pela fermentação industrial da cerveja, enquanto a fumaça escurecia o ar. Nesse contexto, ser limpo adquiriu conotações morais a partir do século XVII, passando a ser associado à distinção, elegância e ordem; logo a limpeza exterior passou a ser indicadora de limpeza interior e a sociedade assepsiada sofreu hierarquização, que se estendeu ao domínio moral: poluição e sujeira foram associados à falta de moralidade. Assim, um componente social e étnico-racial foi adicionado, estabelecendo elos entre as classes baixas e os povos considerados inferiores e a sujeira. Deste modo, no conto em análise, as ofensas através das quais as crianças procuram distanciar de si a colega negra são reflexo de noções longamente enraizadas.

Para Dandara, a rotina escolar pouca variação sofre ao longo dos anos, permanecendo os comportamentos excludentes. Continua experimentando sucessivas máscaras, sucedendo à de papel máscaras de folhas, cascas, pele ou couro, forjadas em ouro ou cozidas em cerâmica, articuladas ou imóveis, zoomorfas ou híbridas, que, invariavelmente, não a protegem. Torna-se múltipla e vazia, um fantasma de si mesma: já não se conhece. Tais sentimentos não surpreendem, já que padrões comportamentais que se mantêm não alterados desde a primeira

infância tornam-se determinantes, mesmo que as relações do mundo adulto possam ocasionar modificações em alguns casos.

Ao chegar à juventude, Dandara afasta as pessoas, temendo ser rejeitada; aos elogios dos rapazes, responde com a máscara de desprezo. Agora já não apenas concorda com a opinião dos colegas, como introjeta a identidade que lhe é atribuída por eles: “No fundo, achava-se feia, pouco atraente, pois era o que sempre diziam sobre ela; que era feia e tinha cabelos pixains que nunca cresciam. [...] cabelo-bombril. O nariz amassado. [...] ela era feia e não tinha namorado.” (MACHADO, 2009, p. 109).

Comentando o olhar depreciativo do negro para consigo mesmo, Frantz Fanon cita Germaine Guex (GUEX, 1950, p. 31-32 apud FANON, 2008, p. 77), a qual ressalta que a falta de autoestima como objeto de amor tem graves consequências, mantendo o indivíduo em profunda insegurança, em resultado da qual inibe ou falsifica cada relação com os outros. Fica inseguro a seu próprio respeito como objeto capaz de despertar simpatia ou amor, pois falta-lhe a autovalorização afetiva.

Dandara continua, pois, a prática do uso de máscaras protetoras. Na adolescência passa a usar máscara de plástico, branca, que a asfixia e desfigura a ponto de se ver como um ciclope, deformada, com a visão prejudicada: um olho apenas, aberto e cego. Curiosamente, reconhece sua cegueira e sabe que vê por um único ponto de vista, mas assumir sua negritude parece-lhe loucura, já que pensa que pareceria muito mais um bicho. Nisso repete a avaliação que outros têm das feições negras, sem as questionar. Seu comportamento se parece com a de pacientes que apresentam obsessão com o passado. Guex (1950, p. 13 apud FANON, 2008, p. 75) registra casos em que as frustrações e derrotas paralisam o entusiasmo pela vida. Geralmente mais introvertidos do que os indivíduos que experimentam a vida positivamente, tais pessoas têm a tendência a remoer desapontamentos presentes e passados, construindo para si uma área mais ou menos secreta de ressentimentos, que cultivam e defendem contra qualquer intrusão. Agressões e constante necessidade de vingança inibem seus impulsos e o recuo em si mesmos não lhes permite experiências positivas que compensariam seu passado. Daí a baixa autoestima, a insegurança afetiva e o sentimento de impotência em relação à vida e às pessoas.

Em que pese o fato de que Dandara busca nas máscaras abrigo contra as agressões a que não consegue reagir, máscaras são superposições que não eliminam a realidade daquele que as usa. Assim, continua dividida em si e contra si. Aparenta ser fraca aos inimigos, vestindo a veste de coitada; os exames finais revelam que é brilhante, tem as melhores notas da turma. Entende o que realmente está em jogo quando um diretor racista a pretere em entrevista de emprego: sabe que não vê a ela, mas a “[...] um acúmulo de histórias, escritas tão variadas que pigmentaram sua pele.” (MACHADO, 2009, p. 111).

Impossível, nessa observação, não escutar o eco do bem conhecido relato de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*. No capítulo 5, “A experiência vivida do negro”, o autor expõe o peso do olhar do outro na constituição da autoimagem negra, narrando o momento em que é confrontado por uma criança cuja concepção sobre o negro deriva de pressuposições internalizadas a partir da imaginação branca:

“Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia.

“Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.

“Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível.

[...] Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. [...]

Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais.

[...] O que é que isso significava para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? No entanto, eu não queria esta reconsideração, esta esquematização. Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente. (FANON, 2008, p. 104-105).

A narrativa ressalta a forma pela qual o acúmulo de narrativas construídas sobre o negro interfere na sua construção identitária, interpondo-se entre o corpo negro e sua autoimagem. Frente a esse olhar, “o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal” (FANON, 2008, p. 103), já que, construído a partir de olhar que o reduz a uma zona de não ser, o conhecimento de seu próprio corpo passa a ser um conhecimento em terceira pessoa e uma atividade de negação.

É assim que Dandara, protagonista do conto de Machado, a despeito de sua inteligência, continua a experimentar sucessivas máscaras: desprezo, indiferença, distanciamento. O desfile de máscaras continua até que conhece um novo professor, substituto, por quem sente atração da qual não se protege, embora sinta medo. Um teste é o primeiro momento de intimidade. Sente que é hora de tirar os disfarces, aposentar as máscaras e reavaliar-se. Já não precisa e não pode ser um personagem. Quer reinventar-se, deixar no passado a criança humilhada, a mulher rejeitada, a profissional preterida, a professora desvalorizada, a mulher sorridente e vazia. Observa seu corpo nu, os olhos castanhos, os cabelos crespos e o nariz achatado e decide que vestirá, doravante, a única máscara que lhe é impossível descartar,

ou seja, sua própria pele. Pela primeira vez sente-se negra – e linda. Ama-se. Sem máscaras, sente-se como heroína: vencera um exército de sombras e podia agora, sem medo, entregar-se a si.

### **“Pixaim”: a identidade como autodefinição e como atribuição do outro**

Em contraste com “As máscaras de Dandara”, em que o processo de construção da identidade negra é enfocado através de apenas uma perspectiva, a da protagonista e da sociedade que a discrimina e cujos padrões ela introjeta por grande parte de sua vida, no conto “Pixaim”, de Cristiane Sobral, há visões distintas acerca da identidade negra: a da protagonista, a de uma de suas amigas e de sua mãe. Não é à toa que o conto é intitulado “Pixaim”: a discussão acerca do cabelo negro, tomado como o indicador mais visível de pertencimento étnico, centraliza o debate.

O conto inicia apresentando a protagonista, anônima, que é situada em um espaço-tempo igualmente indefinidos:

Rio de Janeiro. Qualquer dia da semana num tempo que passa morno, sem novidades. Num bairro distante no subúrbio da Zona Oeste, uma criança negra de dez anos e pequenos olhos castanho-escuros meio embaçados pelo horizonte sem perspectivas é acusada injustamente. (SOBRAL, 2001, p. 13).

A menina é, assim, caracterizada como tipificando tantas outras crianças negras que, em diferentes espaços e tempos, parecem destinadas a uma existência periférica, vitimadas pelo preconceito e incompreensão. Contudo, surpreende o motivo pelo qual a é acusada: há pessoas descontentes com sua maneira de ser, por isso decide lutar para “manter intactas as suas raízes” (SOBRAL, 2001, p. 13).

Logo o leitor descobrirá que o motivo do descontentamento é o seu cabelo. Após ter se declarado vítima em processo de julgamento – é “acusada” –, a menina relata “ataques”. Adotando semântica relacionada à guerra, passa a relatar a ação de pentes incrivelmente frágeis, de dentes finos, os quais são recomendados a sua mãe como solução para que prospere em suas tentativas de pentear a filha e a deixar “bonitinha” como as outras crianças. Embora a menina não seja afetada pela implicatura de que seus cabelos a tornam feia, lhe afeta profundamente a referência a seu cabelo como “ruim”, que ouve pela primeira vez. Gosta de suas “madeixas acinzentadas”, fortes a ponto de quebrar os pentes finos; para a sua mãe, contudo, seu cabelo não passa de uma carapinha dura, que deve ser amolecida.

Se para a mãe a diferença capilar parece ser, a início, apenas uma questão estética, a criança percebe a relação entre cabelo e pertencimento étnico-racial e, pois, àquilo que não pode deixar de ser. Assim, declara sentir-se “violentada em suas raízes” (SOBRAL, 2001, p. 13); sabe-se diferente das outras crianças, e gosta da maneira que é.

Sua atitude contrasta com a de uma de suas amigas negras, a qual costuma amarrar uma toalha na cabeça e andar pela casa imaginando ter cabelo liso: gostaria de ter nascido branca. Para a protagonista, este é um pensamento estranho, já que “não percebia como alguém poderia ser algo além daquilo que é” (SOBRAL, 2001, p. 14).

Como em uma guerra, arregimentam-se os batalhões. De um lado, estão a vizinha, que sugere à mãe da menina tratamentos para fazer seu cabelo crespo ficar “bom”, a mãe, que deseja manipular seus cabelos de forma a eliminar os traços que a podem afastar dos padrões aceitáveis, e a amiga, que inutilmente assimila o sonho do branqueamento. Do outro lado, a menina, que deseja usar o cabelo “redondinho, do jeito que gostava” (SOBRAL, 2001, p. 14) – nota-se no diminutivo o afeto pelo cabelo, reforçado pela expressão explícita do apreço que tem por ele.

Uma nova batalha é travada com o uso de um pente quente para alisar o cabelo. Como a menina resiste à transformação, o pente acaba deixando marca que tatua seu ombro esquerdo. Assinala-se, assim, a perda de liberdade e tentativa de coisificação da menina: semelhante aos escravos, marcados pelo seu senhor e submetidos a suas ordens, tem de submeter-se aos tratamentos impostos por sua mãe. Contudo, como uma chuva inesperada anula o efeito do alisamento, a menina relata ter tido, por um tempo, paz. Logo, porém, a vizinha anuncia um produto capaz de dar jeito ao cabelo rebelde: agora o cabelo é identificado à menina, que se recusa a transformar seu ser.

Subjaz a todas as ações o ideal de branqueamento. A vizinha lamenta que a menina tenha “um bombrilzinho”, pois não é tão escurinha: quer eliminar o que a faz diferente, e que, na sua opinião, a torna menos bela que as outras meninas. Já a mãe, branca, casada com negro, e mãe de outras três crianças de aparência clara, deseja evitar que a filha seja discriminada devido ao único elemento que denuncia seu pertencimento racial, o cabelo pixaim.

O novo tratamento apresentado pela vizinha é o Henê, que promete converter o cabelo “ruim” em “bom”. A descrição do dia da primeira aplicação do produto retoma a metáfora da guerra e da privação da liberdade, agora unificadas na figura da prisioneira de guerra, uma imagem a que se sobrepõe, ainda, a do ser violentado em suas raízes culturais:

[...] ouvi o chamado de minha mãe, já com a panela quente nas mãos, e pensei com pavor na foto da mulher com o cabelo alisado. Nesse momento, tive a certeza de que mamãe queria me embranquecer! Era a tentativa de extinção do meu valor! Chorei, tentei fugir e fui capturada e premiada com chibatadas de vara de marmelo nos braços. Fim da tentativa inútil de libertação. (SOBRAL, 2001, p. 15).

A transformação satisfaz a mãe, que a acha bonita, mas, por outro lado, alimenta a rebeldia da menina, que, com pavor, parece identificar em si mesma a expressão da mulher da caixa de Henê. A resistência desperta animosidades: passa a ser chamada de ingrata, fonte de desgosto da mãe, má; os próprios irmãos a chamam de feia, bombril, macaca. Capitula, então, e admite ostentar um cabelo que jamais poderá ser mais do que circunstancialmente “bom” – sabe que não é, e jamais será, branca.

A transição da adolescência para a juventude é resumida em poucas palavras: “O negro era para mim o desconhecido, a fantasia, o desejo. Cresci tentando ser algo que eu não conhecia, mas que intuitivamente sabia ser meu, só meu.” (SOBRAL, 2001, p. 16). O cabelo opera tanto como o invólucro dos seus sonhos como a moldura de seus pensamentos: a partir dele compreende as posturas sociais que levam à tentativa de enquadrá-la em padrão de beleza que jamais poderia corresponder a seu real ser.

Se ambas, filha e mãe, apresentam valorações tão diferentes é porque para esta última a relação com o cabelo da filha é de “lida”. A expressão “lidar com o cabelo” foi repetidamente ouvida por Nilma Lino Gomes em sua pesquisa acerca do corpo e cabelo como ícones identitários negros. Como a pesquisadora ressalta (2002, p. 28), a palavra lida pode ser interpretada a partir de várias perspectivas, mas no contexto de relações sociais capitalistas associa-se a trabalho que é encarado como fardo ou exploração, não como realização pessoal.

Numa perspectiva racial, a “lida” incorpora a noção de trabalho forçado e, pois, de escravização e coisificação do ser escravizado, quando podia abranger trabalhos forçados no eito, casa-grande ou mineração, e implicava, também, toda forma de violência contra o corpo negro. Dentre estas, a raspagem do cabelo era particularmente marcante, pois para muitas etnias este assumia significado social de marca de identidade e dignidade. Assim, era uma das estratégias do regime escravista no sentido de anular a cultura dos escravizados; conforme Queiroz (1990, p. 35-49 apud GOMES, 2002, p. 189), um dos pilares para a sustentação do escravismo foi a negação da identidade.

Inspirada no direito romano, a legislação da época concedia ao proprietário tratar seus escravos como coisa, peça ou mercadoria, pelo que este podia ser submetido a qualquer dos atos decorrentes do direito de propriedade: empréstimo, aluguel, venda, substituição ou hipoteca. O negro era, em suma, um investimento, e dele se esperava lucro, para o que era essencial sua redução à condição de máquina destituída de vontade própria, o que garantiria a estrita obediência e, assim, maior rentabilidade. Contudo, como aponta Gorender (1990, p. 23 apud GOMES, 2002, p. 190), a “[...] coisificação social se chocava com a pessoa do escravo [...]. A contradição entre ser coisa e ser pessoa constituía a vivência do escravo durante toda a sua existência.”

A coisificação do negro e o imaginário construído acerca dele e seus descendentes para, originalmente, justificar a necessidade da escravidão sobreviveu ao contexto histórico imediato da escravidão; hoje, transformado e refinado, ainda causa tensões à integração social e cultural, a tal ponto que “[...] um negro integrado socialmente é ainda visto como alguém fora do seu lugar, pois ainda há uma expectativa social, introjetada em nosso imaginário, de que o único lugar que lhe pertence é o de ‘coisa’.” (GOMES, 2002, p. 192), menos belo e/ou inteligente e adequado que seus outros.

Como praticada pela mãe da protagonista do conto de Sobral, a “lida” associa-se ao que considera sua missão de mãe de proteger a filha da inferiorização a que está sujeita através de sua identificação como negra, tomando para si o “peso” de desenvolver estratégias de manipulação capilar que possam tornar a filha menos propensa a afastamento social do polo de poder e de seu padrão de beleza.

Já a menina direciona o processo identitário em rumo oposto. Em vez de propensão assimilativa branqueadora, entende que nenhuma manipulação poderá modificar aquilo que é. Mais: **não deseja** outro padrão de beleza diverso do que possui, o qual reconhece como sendo belo e natural, isto é, próprio a sua natureza e, como tal, incapaz de ser modificado.

O conto termina retomando a vida da protagonista quinze anos depois. Já mulher madura, contempla-se no espelho e vê imagem de mulher de olhar doce e fértil, penteada com belas tranças. Considera-se uma mulher livre, vencedora de muitas batalhas, capaz agora de preservar sua origem, que pensa ser a única herança verdadeira que possui. Aprendeu uma grande lição em sua vida: “A gente só pode ser aquilo que é.” (SOBRAL, 2001, p. 17).

### **“Orvalho da manhã”: da aceitação dos atributos físicos da negritude à reconstrução identitária**

Diferentemente de “As máscaras de Dandara” e “Pixaim”, “Orvalho da manhã” não acompanha a vida da protagonista desde sua infância, mas a enfoca em momento de decisão. Célia casara-se muito jovem, passando do controle do pai ao “cabresto do ‘maridopairão’” (YAKINI, 2009, p. 15). Sentindo-se oprimida, quer começar nova vida, mas hesita, pensando nos filhos, na família e na vizinhança.

Esses são fatos apreendidos pelo leitor no decorrer da leitura; o conto se inicia com Célia levantando-se cedo pela manhã, em silêncio, para não acordar o marido. Abre o chuveiro, fazendo escorrer a água, que se mistura a seu choro. Deixa “[...] molhar a carapinha, arrependida do alisamento, o padrão estético que não evitava o desprezo.” (YAKINI, 2009, p. 95). A frase não somente é a primeira indicação acerca da raça da personagem, como apresenta ao leitor mais uma fonte de aflição para Célia: é negra, e a cor da pele atrai preconceito e desprezo. Mais: indica que,

conscientemente, buscara no alisamento uma aproximação da população não discriminada, sem sucesso.

O banho logo se configura como um ritual purgativo. Célia se esfrega vigorosamente, quer expelir “[...] todo o odor de abuso que grudava na melanina em noites de cutucação.” (YAKINI, 2009, p. 95). Associa, assim, o sexo abusivo, suportado, mas não gozado, que lhe é imposto pela penetração do marido, à cor da pele, fonte de insultos. É ainda no banho que reavalia a vida, lembrando a infância livre e feliz nos ranchos do recôncavo, a adolescência sequestrada pelo véu precoce, a sujeição ao marido, a frustrada busca de apoio para uma separação e o desejo contido de buscar novos rumos.

De volta à cama, evita contato com o marido, fingindo dormir. Uma vez sozinha, porém, com o marido e os filhos já fora de casa, repete a chuveirada. Percebe que conserva um belo corpo; sob a ação do chuveiro, os cabelos voltam a apresentar seu crespo natural e Célia os afaga. Assim como Dandara, o momento de libertação coincide com a contemplação e aceitação do próprio corpo, quando sente que novos ares sopram. O texto apresenta a descrição de uma mulher que se sente apaziguada com o próprio corpo e consigo mesma: “Fixou o olhar fundo nos olhos de breu, na boca carente, e sentiu-se no próprio jardim.” (YAKINI, 2009, p. 97).

Ouvem-se, aqui, ressonâncias do *Cândido* de Voltaire, com sua famosa injunção: “Tudo isso está muito bem dito [...] mas é preciso cultivar nosso jardim” (p. 68 [s.d.]). Na bem conhecida obra de Voltaire, *Cândido* vive no castelo do barão de Thunder-tem-tronckh e desfruta dos ensinamentos de Pangloss, o qual professa viver no melhor dos mundos possíveis. *Cândido*, porém, é expulso desse mundo, uma vez que seu amor por Cunegundes, filha do barão, é descoberto. A partir daí, inicia-se uma longa jornada de iniciação, ao longo da qual vai de decepção a decepção até, por fim, reencontrar a antiga namorada, agora já desfigurada e rabugenta, desposá-la e instalar-se em uma fazenda, onde acaba cultivando seu jardim. Esse é o momento em que é libertado das ilusões da infância à vida adulta e faz a opção por um projeto de vida, gerindo sua pequena propriedade de forma que esta se transforme em um empreendimento rentável. Assim, reunido aos amigos, e reencontrados o mestre e o amor da juventude, aprende a valorizar as coisas mais simples da vida, mas sabe, também, que o melhor somente virá no fim, como proclamava seu mestre, através do empenho pessoal no “cultivo do jardim”.

Ao final do conto “Orvalho da manhã”, Célia, como *Cândido*, faz uma opção vital. O sentido metafórico do jardim difere daquele do conto satírico de Voltaire. Embora, como *Cândido*, a personagem necessite empenhar-se ativamente na transformação de sua vida, para que o melhor efetivamente venha ao fim, Yakini, ao descrever a segunda chuveirada, em que mais detidamente Célia contempla, aceita e admira o próprio corpo, desenvolve a metáfora do corpo-jardim, que se abre para a fruição de sua possuidora, rico em perfume e possibilidades:

De visão cerrada e poros acesos foi colhendo lentamente folha por folha, flor por flor, sentindo o perfume e o gosto do próprio sabor. Tateou cada ponta, cada linha, cada fio, cada relevo. Uma infinitude de essências em si mesma. Um fino orvalho regou as extremidades, acompanhada pela regência dos colibris. Uma rosa se abriu, carecendo colheita, germinando delírios. Sonhou... Como sonhou... Um desejo nunca almejado. (YAKINI, 2009, p. 97).

Ato contíguo, Célia coloca o vestido reprimido da adolescência, pega uma mochila, grava com o olhar a foto dos filhos e parte, aceitando o desafio que o futuro lhe oferece. Tal qual o cabelo, que se libertara do alisamento, liberta-se da vida submissa, que sente como privação de liberdade, e sai em busca do cultivo de seu próprio jardim.

## Conclusão

Retoma-se, agora, a questão inicialmente apresentada acerca da pertinência e necessidade tanto da atribuição identitária como de mais estudos acerca dela. Considerando-se a natureza eminentemente social do homem e, portanto, a necessidade de coexistência e organização do ambiente comum, a construção identitária, na qualidade de uma das estratégias através das quais o indivíduo ordena seu mundo, parece inescapável. Ademais, vale lembrar que a necessidade humana de reconhecimento e confirmação do valor conduz a questões relacionadas à agência e política de localização: o reconhecimento é uma relação assimétrica, havendo um agente que concede o reconhecimento e um paciente que o recebe, posições que não são intercambiáveis. Nesse sentido, foi necessário, neste estudo, pensar as marcações simbólicas associadas à construção da identidade e à forma como são manipuladas por aqueles que detêm o poder, determinando exclusões e inclusões, o que, no contexto das relações étnico-raciais no Brasil, equivale a conceder ao negro o polo mais afastado das relações de poder. É exatamente essa posição periférica e o fato de que assuntos como a construção da identidade negra, relações étnicas e racismo são notavelmente raros na literatura brasileira canônica que sua tematização nos contos de *Cadernos negros* reveste-se de especial importância.

Reconhecendo a natureza relacional da identidade cultural, os autores dos contos analisados construíram personagens em interação social, todos enfocados em momentos críticos de suas vidas, nos quais os protagonistas têm de conviver com pessoas que os consideram seus outros com base, apenas, nas diferenças étnicas (ou étnico-genéricas, no caso de Leila) inscritas em seus corpos. Dessa forma, Dandara, a menina inominada de “Pixaim” e Leila veem seu corpo e cabelo assumirem o papel de sinais diacríticos de pertencimento racial e cultural e, como tal, serem tomados como ícones de construção identitária.

As narrativas são construídas sem que haja o uso de estereótipos. Apesar da natureza comum dos problemas enfrentados, cada protagonista habita um espaço social e cultural distinto: Dandara enfrenta seus outros no ambiente escolar e, mais tarde, no trabalho; a menina de Pixaim é marcada como diferente daqueles com quem convive no ambiente próximo: família, amigos, vizinhança; Leila sofre discriminação racial da sociedade em geral, e a agressão genérica se dimensiona a partir das atitudes possessivas e inconsideradas do marido. Ademais, a discussão não se limita ao que poderia ser uma dualidade óbvia e maniqueísta: o negro *versus* o não negro. Embora este seja, realmente, o contexto em que se desenvolve o drama de Dandara, mesmo o conto de Serafina Machado não limita a representação da identidade negra a uma construção identitária realizada sob o peso do olhar discriminador do grupo vizinho, mas, antes, apresenta as fases de desenvolvimento da protagonista e seu sucessivo uso de máscaras como estágios preparatórios para a construção de uma identidade positiva a partir de seu próprio olhar.

Semelhantemente ao que ocorre em “As máscaras de Dandara”, “Pixaim” não se limita a uma perspectiva única de construção identitária, mas apresenta, também, a identidade construída a partir do olhar interior e exterior, salientando a natureza conflituosa da identidade construída a partir de um ideal que se choca com o real fenótipo e cultura de seu possuidor. Já “As máscaras de Dandara” põe em relevo os danos psicológicos que advêm da recusa ao reconhecimento, da discriminação continuada e da intromissão de tais ofensas. Em “Orvalho da manhã” a história é narrada a partir de um narrador onisciente que se limita à perspectiva de Leila, mencionando apenas obliquamente seu marido e filhos; mesmo essa perspectiva narrativa apresenta claramente o fato de que a insatisfação e tristeza da protagonista originam-se de um convívio social em que não é valorizada enquanto mulher e é discriminada a partir da epiderme; busca alisar o cabelo na tentativa de aproximar-se ao padrão considerado norma em sua sociedade.

Nos três contos a construção do tratamento do corpo negro como outro também difere: “Orvalho da manhã” registra apenas o desprezo pela carapinha, sem esclarecer agentes: presumivelmente os pertencentes a outra etnia, os mesmos que a levaram a optar por um padrão estético que não evitava o desprezo. Em “Pixaim”, as dualidades cabelo bom/ruim, liso/crespo, espichado-alisado/bombrilzinho rebelde, ao mesmo tempo em que inscrevem, no primeiro termo, o padrão estético branco ou a valorização de sua imitação (inclusive por alguns negros), também registram, no segundo termo, a forma como, no imaginário daquela etnia, o outro, simbolizado por seu cabelo, é construído como inferior. Por outro lado, o conto registra valoração notavelmente distinta e contrastante quanto à natureza do cabelo negro e seu significado racial e cultural quando advinda do olhar de menina, que preza suas raízes culturais e étnicas: tanto “cabelo redondinho” como “fofinho, parecendo algodão” denotam apreço. Em “As máscaras de Dandara”, as ofensas

dirigidas à protagonista revelam, ao mesmo tempo em que são pronunciadas, a presença de estereótipos relativos à feiura, falta de asseio e desleixo do negro.

Os três contos contrapõem uma identidade imposta por assimilação ou sujeição a uma posição identitária autoatribuída, assumida com orgulho pelo pertencimento étnico-racial. Mais: em todas elas há a transição da posição de coisificação, assujeitamento, a uma assunção do lugar de sujeito que assume a direção de sua vida, libertando-se do peso do olhar preconceituoso. Por fim, que as personagens possam estar em paz consigo mesmas, transitando da baixa estima causada e que isso aconteça através da autoaceitação do próprio corpo, opção narrativa que ressalta o valor incontestável do corpo e cabelo na construção identitária. Como a protagonista de “Pixaim”, as demais protagonistas dos contos analisados compreendem, enfim, que é impossível ser algo além daquilo que são.

SILVA, D. A. Being something besides what you are: identity and body racization in short stories from *Cadernos Negros*. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 133-149, 2017.

■ **ABSTRACT:** *This study analyzes the literary representation of the identity construction and racization of the black body in short stories from Cadernos Negros: Cristiane Sobral’s “Pixaim”, Serafina Machado’s “As máscaras de Dandara” and Michel Yakini’s “Orvalho da manhã”. In these short stories, identity construction highlights skin color and hair, which are taken as diacritical marks, emphasizing how it is in and through the body, the material location for all aspects of identity, that racial conflict is experienced along the individual’s life story. Without resorting to stereotypes or being limited to an obvious and simplistic duality (black versus non-black), the selected works bring characters whose identity construction processes are developed both as self-definition, from a gaze interior to the group, and from the perspective of a gaze exterior to it. The works present conflicting processes of rejection/acceptance of the black being which highlight both the psychological damage arising from the refusal of recognition, continuous discrimination and the internalization of such offenses, and the gains that come from the pride of belonging to a racial ethnicity and the appreciation of diacritical marks. The analysis relies primarily on the thought of Gomes (2002), Munanga (2008), Hall (2000), Silva (2000), Woodward (2000) and Todorov (2001).*

■ **KEYWORDS:** *Body. Cadernos negros. Identity. Racization. Short stories.*

## REFERÊNCIAS

EVARISTO, C. Conceição Evaristo – Encontros de interrogação. Entrevista concedida a Roberta Roque. **Itaú Cultural**. 2015. 15'26", son., color. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/canal-video/conceicao-evaristo-encontros-de-interrogacao-2015/>>. Acesso em: 08 out. 2015.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GOMES, N. L. **Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte**. 2002. 453 f. Tese. (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença**; a perspectiva dos estudos culturais. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

MACHADO, S. As máscaras de Dandara. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (org.). **Cadernos negros**: contos afro-brasileiros. vol. 32. São Paulo: Quilombhoje, 2009. p. 107-116.

MUNANGA, K. **Negritude**: usos e sentidos. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RODRIGUES, J. C. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOBRAL, C. Pixaim. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (org.). **Cadernos negros**: contos afro-brasileiros. vol. 24. São Paulo: Quilombhoje, 2001. p. 13-17.

TODOROV, T. **Life in common**: an essay on general anthropology. Lincoln: University of Nevaska Press, 2001.

VOLTAIRE. **Cândido**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000009.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2015.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

YAKINI, M. Orvalho da manhã. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (Org.). **Cadernos negros**: contos afro-brasileiros. v. 32. São Paulo: Quilombhoje, 2009. p. 95-98.





## CRÍTICA LITERÁRIA E CORDIALIDADE: WILSON MARTINS E MIGUEL SANCHES NETO

Vicentônio Regis do Nascimento SILVA\*  
Luiz Carlos Migliozi Ferreira de MELLO\*\*

■ **RESUMO:** Este artigo tem por finalidade apresentar algumas hipóteses de como Wilson Martins – pensador de atividades amplas, que iam desde a História às Ciências Políticas, da Filosofia aos sistemas religiosos, destacando-se especialmente na Crítica Literária – ensaiou, já no fim da vida, estratégias de manutenção de seu legado intelectual, depositando suas esperanças nas relações de cordialidade com o escritor e também crítico literário Miguel Sanches Neto. Wilson Martins definia-se imparcial, por se distanciar das “igrejinhas literárias”; entretanto, recorreu às relações cordiais com a finalidade de não ser lançado ao esquecimento.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cordialidade. Crítica literária. Wilson Martins.

A crítica literária contemporânea pauta-se predominantemente pelas correntes de análise imanente do texto. Embora os discursos se concentrem em tais correntes, críticas passionais – de amor ou de ódio – comumente nascem da lavra de teóricos, jornalistas ou professores universitários, inserindo-se, no caso brasileiro (e, em âmbito maior, no latino-americano), nas relações de cordialidade consolidadas e prolongadas na rotina acadêmica ou profissional. Até mesmo críticos literários como Wilson Martins – cuja carreira nasce no Brasil, constrói-se em universidade norte-americana e continua em nosso país, após a aposentadoria – mantêm discurso diferente da prática.

Os discursos do purismo analítico e o distanciamento das “igrejinhas literárias” – agremiações informais a partir das quais escritores, críticos literários, professores, editores e jornalistas atacam ou defendem interesses grupais ou individuais – caem por terra quando nos debruçamos sobre o capítulo inicial de *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil* (2012a), em que, sem

---

\* UEL – Universidade Estadual de Londrina – Programa de Pós-Graduação em Letras – Londrina – Paraná – Brasil. 86057-970 – vicrenos@yahoo.com.br.

\*\* UEL – Universidade Estadual de Londrina – Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina – Programa de Pós-Graduação em Letras – Londrina – Paraná – Brasil. 86057-970 – lcmigliozi@gmail.com.

profundidade, mas alcançando sua finalidade exemplificativa, José Luiz Jobim examina práticas de Wilson Martins, o qual se proclama o último crítico literário de sua geração, analista que comprova seus pontos de vista por meio de longas citações, intelectual cuja independência se forja longe das “igrejinhas literárias” mencionadas anteriormente.

Tal independência diverge entre discurso e prática, criando a imagem de quem pairava acima dos interesses meramente humanos.

Note-se que, quando a imagem de “independente e rebelde” é associada a um crítico em particular, como foi recentemente o caso de Wilson Martins, ela só consegue se sustentar se ignorarmos uma faceta fundamental de sua carreira – sua relação institucional com a universidade e/ou com veículos de comunicação de massa (incluindo a administração cotidiana dos cânones e ritos institucionais vigentes em cada uma destas instituições).

Talvez a reputação de Wilson Martins tenha sido alimentada, entre outras coisas, por uma capacidade de ataques verbais bem articulados – que podem ter passado uma imagem de que ele não cederia à “cordialidade” no meio literário, à camaradagem dos elogios mútuos. Na sua publicação de 1954, Tristão de Athayde já havia verbalizado o perigo de que ele chamava de “camaradagem literária”: “A camaradagem literária, portanto, é o inimigo número 1 da crítica literária. Dela deriva o desprestígio em que esta tem caído”. (ATHAYDE, 1980, p. 152).

No entanto, Flora Sussekind, em seu “A crítica como papel de bala” (2010), questiona a suposta “não-cordialidade” atribuída a Wilson Martins, chamando a atenção tanto para “os não violentamente criticáveis por ele” quanto para “o que se resguarda, no seu caso, via antagonização” (SUSSEKIND, 2010, p. 3). (JOBIM, 2012a, p. 38).

Sem perder de vista os ensaios de Tristão de Athayde (1980) e de Flora Sussekind (JOBIM, 2012a) – separados, um do outro, por trinta anos, não apenas de reformulações teóricas, mas de mudanças econômicas, sociais, educacionais e, principalmente, tecnológicas – Jobim alia, ainda que superficialmente, a argumentação dos estudiosos à sua experiência de leitor especializado:

Se tiver valor um depoimento pessoal para corroborar essa linha de argumentação, lembro-me de, no passado, como leitor constante dos textos de Wilson Martins na grande imprensa, ter tido a impressão de que alguns colegas críticos dele, que militavam nos mesmos veículos em que ele escrevia, se incluíam entre estes “não violentamente criticáveis”. Recordo-me também de ter achado que havia uma certa regularidade nos elogios de Martins às publicações destes seus colegas

de crítica no jornal, mas confesso que nunca fiz nenhuma pesquisa extensiva na produção completa daquele crítico, para verificar se minhas impressões correspondiam ou não à realidade dos fatos. Minha memória deficiente também registra que o antagonismo dele, com uma virulência especial, teve como alvos no passado críticos que, então, representavam a introdução de certas concepções inovadoras sobre a crítica e sobre seus objetos, como Silviano Santiago e Luiz Costa Lima, por exemplo. Se considerarmos que este tipo de atuação de Wilson Martins corresponderia a um certo “conservadorismo”, por assim dizer, podemos vinculá-lo ao que diz Sussekind, ao mencionar a existência de colonistas populares e longevos em diversas áreas e meios de comunicação que, embora tenham uma imagem de cavaleiro solitário independente e rebelde, “... são figuras marcadas exatamente por um conservadorismo ativo que têm se mostrado legião e emprestado a respeitabilidade de nomes já feitos às páginas de entretenimento e opinião dos jornais” (SUSSEKIND, 2010, p. 3). (JOBIM, 2012a, p. 38-39).

A leitura de Jobim não se equivoca, se refletirmos especificamente sobre o ambiente em que a crítica e os críticos se inserem, um “[...] horizonte histórico em que uma anterioridade prévia dialoga com esta atribuição atual.” (JOBIM, 2012a, p. 11). A influência do meio social e as suas inerentes relações, na constituição e divulgação da obra artística, podem ser aplicadas à crítica literária, se observada a relevância tanto de fatores internos quanto externos (CANDIDO, 2000b, p. 67) da análise:

[...] qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam. Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas. (CANDIDO, 2000a, p. 18).

Nenhum crítico é absolutamente imparcial, pois se inclina aos valores sociais e visões de mundo em que se insere (JOBIM, 2012b, p. 147). Consequentemente, os parâmetros de valorização e de desvalorização constituem-se a partir desses valores sociais e visões de mundo, motivos pelos quais, desempenhando boa parte da crítica fora do Brasil, Wilson Martins também partilha das relações de cordialidade, especialmente nas últimas duas décadas de vida, quando estabelece convivência com o admirador Miguel Sanches Neto.

Se considerarmos as relações de cordialidade, mencionadas por Flora Sussekind e retomadas por José Luiz Jobim, como conceito amplamente divulgado pelo crítico literário e historiador Sergio Buarque de Holanda (1998), perceberemos a submissão ou complacência discreta ou explícita dos intelectuais aos anseios de grupos, destacando-se os que sobrevivem de maneira direta dos proventos públicos (MICELI, 2008, p. 207-246; p. 331-334). Logo, significativa parcela de ensaístas, cientistas, sociólogos, filósofos e escritores enrosca-se nos liames da cordialidade, estendidos à contemporaneidade.

A fleuma de Wilson Martins supera sua modéstia, sobretudo nas entrevistas – espalhadas na rede mundial de computadores – em que se declara o último crítico literário de sua geração (SEFFRIN, 2001, p. 18), ignorando ou minimizando, por exemplo, contemporâneos da expressividade de Fábio Lucas, Antonio Candido e Afrânio Coutinho. O autoenaltcimento justifica-se pelas poucas relações de cordialidade criadas no exercício da crítica literária, prejudicadas em boa parte pelo tempo ausente do Brasil – entre as vésperas do golpe militar e as turbulências iniciais de governo do primeiro presidente eleito popularmente, após a redemocratização (1962-1991), pesquisa e leciona em universidade nos Estados Unidos. Frise-se: as relações cordiais são prejudicadas, mas existem.

Conhecido no meio intelectual, tanto universitário quanto em grupos formais ou informais, por que Wilson Martins não integra a bibliografia acadêmica, à semelhança de outros colegas? Por que foi esquecido? Quais os entraves entre esquecimento e memória?

Retomando a percepção de Jobim sobre as relações de cordialidade no crítico literário, observa-se que o crítico usufruía delas, especialmente nos jornais, suporte em que, nas primeiras verificações, construiu fama, mas na esfera acadêmica, onde seus estudos minguavam das referências bibliográficas, precisava criá-las. A cordialidade – sistema dual de préstimos e retribuições – aproveita a oportunidade oferecida por Miguel Sanches Neto, escritor e crítico literário oriundo da região de Campo Mourão (PR). Técnico agrícola de formação, apaixona-se pela Literatura, a ela dedicando-se em cursos de graduação e pós-graduação *stricto sensu*. Além da proximidade com Wilson Martins, durante suas “temporadas curitibanas”, entabula relações com Dalton Trevisan.

As relações entre Miguel Sanches Neto e Wilson Martins – assim como as com Dalton Trevisan – despem-se da formalidade, assumindo caráter de discipulado, baseado na alternância de préstimos e retribuições. O período de discipulado ocorre provavelmente em meados da década de 1990, quando, por ocasião da aposentadoria, Wilson Martins volta a residir em Curitiba, período da primeira parte de discipulado/cordialidade: o préstimo. O pós-graduando Miguel Sanches Neto recebe ensinamentos, moldando sua percepção de pesquisador e leitor.

Como acontece a retribuição? Em resposta a Dalton Trevisan, em artigos publicados em revistas científicas, resenhas lançadas em jornais de grande

circulação e livros brindados com selos de editoras universitárias – atestando menos o perfil comercial do que a qualidade do trabalho do analista e do analisado – como as da Universidade Estadual de Ponta Grossa e Universidade Federal do Paraná, indicadas nas referências bibliográficas.

Diferentemente de Dalton Trevisan, cujas estreias ocupam as páginas da imprensa nacional e as discussões científicas, Wilson Martins precisa escapar dos calabouços do esquecimento. Miguel Sanches Neto articula o resgate de seu mentor, ação que dividimos em dois momentos: 1) **Mão na massa**; 2) **Festa de quinze anos**.

**Mão na massa** concentra o trabalho arqueológico: escavar, detectar, procurar, limpar, selecionar, reunir, sistematizar e dar publicidade aos objetos encontrados. Quem executa trabalho sobre Rui Barbosa dispõe de mais fontes de pesquisa – livros, artigos, biografias, grupos de pesquisa e de trabalho, tanto na área do Direito quanto na das Ciências Políticas, Filosofia e Historiografia – do que sobre Clovis Bevilacqua. Diante de farto material em torno de Alfredo Bosi, Antonio Candido ou Silviano Santiago, a pesquisa restringe-se geralmente ao campo bibliográfico.

Já no caso de Wilson Martins – semelhante ao de Fábio Lucas – mostra-se indispensável a intervenção arqueológica, comprovada na bibliografia de *Wilson Martins* (1997), oitavo número da série Paranaenses. Nesse volume – em que não é apenas o organizador, mas também o resenhista, o historiador, o ensaísta e o entrevistador do homenageado – Miguel Sanches Neto ocupa praticamente um terço da bibliografia específica, publicada em jornal de Curitiba, resultado de seus esforços arqueológicos. Onde estariam os demais trabalhos específicos, acadêmicos e contemporâneos sobre Wilson Martins?

As escolhas arqueológicas não se restringem aos textos do discípulo, porém, também constituem *corpus* selecionado – toda constituição de material de pesquisa seleciona consciente ou inconscientemente vestígios a serem apagados ou festejados – sobre o qual eventuais pesquisadores se debruçarão, assimilando as marcas do organizador (MARTHA, 2011, p. 190).

Outra maneira de retribuição do discípulo acontece na segunda fase, a que denominamos **Festa de quinze anos**, representada pela publicação de *Mestre da Crítica* (2001), edição comemorativa dos oitenta anos de idade do professor emérito da Universidade de Nova Iorque. O volume – fruto da parceria da Imprensa Oficial do Paraná e da editora Topbooks – privilegia a pompa em que se exhibe diversidade de legitimações de depoentes, entre os quais Luiz Antônio de Assis Brasil, Moacyr Scliar, Josué Montello, Affonso Romano de Sant’Anna, Antonio Candido e Antonio Carlos Secchin, intelectuais de visibilidade nacional.

Surge a curiosidade: qual a contribuição de Miguel Sanches Neto no volume da edição comemorativa? Ele não a organiza, não assina artigos, não promove entrevistas, não resenha obra, nem arregimenta pontos curiosos da historiografia literária. Na **Festa de quinze anos**, ele é o dono da comemoração: não precisa

do trabalho arqueológico nem de colocar a mão na massa, pois sua retribuição – lembrando a relação de préstimos e retribuições do discipulado/cordialidade – exterioriza-se na produção do livro pela Imprensa Oficial do Paraná, órgão de que é diretor, entre 1999 e 2002.

Inicialmente, pode parecer exagero, mas rápida pesquisa demonstra que o principal (senão o único) presente de aniversário de oitenta anos de Wilson Martins é *Mestre da crítica*, em que seu talento e seu trabalho são reconhecidos e, em segundo plano, reverenciados. Em 2010, ano da morte do crítico literário, a editora UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa) reedita os sete volumes de *História da Inteligência Brasileira* (2010), dando ao público obra até então fragmentária e dificultosamente encontrada em sebos e lojas de livros usados na internet. A publicação pela editora universitária se deve, em grande parte e mais uma vez, à intervenção do discípulo Miguel Sanches Neto, institucionalmente alocado no cargo de Pró-Reitor de Extensão e Assuntos Culturais daquela instituição de ensino superior.

Sem intuito de comparar, mas de estabelecer parâmetros do esquecimento de Wilson Martins – e, se não esquecimento, pelo menos questionar sua pouca inserção na universidade brasileira – recorre-se à figura de Antonio Candido, outro crítico literário que se consolidou na memória coletiva, em função do sistema educacional (JOBIM, 2012a, p. 17) e da atuação política. Como morava nos Estados Unidos, poucas e frouxas eram as relações de cordialidade de Wilson Martins no Brasil, situação diferente de Antonio Candido, cujos laços, já que residia em São Paulo (a mais populosa, a mais cosmopolita e a mais importante cidade brasileira), mostravam-se intensos e diversificados.

Partindo do pressuposto da qualidade das obras de ambos e da relevância delas, na compreensão da identidade brasileira, a universidade e o posicionamento político são dois fatores que podem explicar parcialmente a ascensão de um e o ostracismo de outro. Quando abordamos a universidade, verificamos ser ela o “sistema educacional” cuja função básica é formar professores do ensino fundamental e médio, “[...] professores são multiplicadores” (JOBIM, 2012a, p. 17). Multiplicadores de informações (re)produzidas pelos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) instalados na universidade, no modelo semelhante à estrutura da Igreja.

Um rápido exame da lista dos AIE nos mostra que a crítica literária se exerce no âmbito de três deles: AIE escolar (ensino da literatura), AIE de informação (crítica jornalística, programas literários da televisão, filmes sobre escritores), AIE cultural (crítica publicada em livro).

[...]

Tendo substituído a Igreja como sede de difusão ideológica, a escola leiga mantém, em todos os graus, uma certa religiosidade destinada a assegurar a manutenção de certa economia.

A pedagogia literária visa conduzir os alunos (neófitos) aos mistérios da criação literária (dogmas), através da explicação de textos (hermenêutica); esses textos são as obras-primas (livros sagrados) transcritas, sob o ditado da inspiração (divina), pelos gênios da literatura (profetas).

Note-se que aquilo que se chama de “renovação do ensino da literatura” nem sempre, ou quase nunca, escapa do sistema de AIE escolar. Os “novos métodos”, na maioria das vezes, mantêm os mesmos pressupostos ideológicos, transformando-se, mesmo, num meio mais atraente de os transmitir.

A crítica literária exercida no sistema escolar é, acima de tudo, uma crítica de integração social (portanto nada crítica). (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 24).

Concordamos com o argumento de Jobim de que professores são multiplicadores, saídos do sistema universitário – “[...] complexo sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos” (JOBIM, 2012b, p.147) –, mas que não são indispensavelmente detentores de conhecimento profundo, abrangente e atualizado. Na maioria das vezes, assim como na comparação entre Igreja e sistema escolar, feita por Leyla Perrone-Moisés e transcrita acima, limitam-se a mera propagação de seleções ou de conteúdos programáticos, transmitindo – sem reflexões e novas roupagens – ensinamentos cristalizados, adquiridos anos atrás – talvez décadas – nos bancos universitários, reforçando os mecanismos seletivos da memória.

Considerando a questão ideológica na universidade brasileira, adentramos no segundo fator – posicionamento político – ainda trabalhando com os mecanismos de esquecimento, no contexto da ditadura militar: tanto Martins quanto Candido, profissionais conhecidos, reconhecidos e maduros, caminham do meio para o fim das carreiras acadêmicas.

Em um mundo às voltas com as aflições da Guerra Fria, atuar em defesa das liberdades individuais e públicas, especialmente integrando – formal ou implicitamente – os quadros de esquerda resulta na aquisição de poder simbólico, modificando o *status* do intelectual.

Durante o período militar, Antonio Candido leciona na Universidade de São Paulo (USP), declara-se abertamente socialista, posicionando-se contra os rumos dos governos militares, atuando no centro dos conflitos sociais, próximo das articulações políticas relevantes no maior centro urbano e industrial do país, divulgando suas ideias e percepções em jornais de circulação nacional.

Já Wilson Martins, isolado numa cátedra em Nova Iorque, antes e depois do regime autoritário (transfere-se aos Estados Unidos em 1962, sai de lá em 1991),

aparentemente apaga qualquer imagem de intelectual voltado aos problemas políticos: integra a direita ou a esquerda? Contra ou a favor do regime autoritário? Apoiar as ações contra a falta de liberdades individuais? Ratifica as greves dos trabalhadores? Defende os direitos humanos? Subscrive manifestos pedagógicos ou em prol de professores?

Tanto a universidade (pela sacração de obras, autores e contextos) quanto o posicionamento político influenciam o esquecimento de Wilson Martins, hoje eventualmente lembrado em notas de pé de página ou comentários passageiros. A construção de carreira acadêmica no exterior impossibilita relações mais intensas das quais usufrui Antonio Candido, cujos discípulos (diretos ou indiretos) ocupam postos nas universidades públicas, locais (quase únicos) de pesquisas científicas, divulgando, legitimando e negando gostos no “complexo sistema educacional” cujos docentes propagam sua obra, dando subsídios à formação de futuros professores de ensino médio e fundamental, que, diferentemente dos pesquisadores do ensino superior, assumem os papéis de multiplicadores, garantindo “religiosamente” a reprodução de conceitos, de posicionamentos e de silêncios.

Depois de consagrada carreira acadêmica e de crítica literária, Wilson Martins retorna ao Brasil sem inserção no sistema universitário e sem influência sobre professores multiplicadores. As relações cordiais implicam a sobrevivência intelectual, pelo menos em âmbito acadêmico, já que continua a militância em jornal nacional (permanece em *O Globo*, até 2001, quando, juntamente com Affonso Romano de Sant’Anna, entra na lista de cortes de “gastos”) e regional (até vésperas da morte, assina regularmente coluna no curitibano *Gazeta do Povo*). Agarra-se ao discípulo, concedendo-lhe prêmios (ensinamentos), obtendo retribuições (aquele organizara e publicara estudos sobre seu trabalho crítico) e, nos últimos anos de vida, retribuindo a gentileza: reconhece publicamente a excepcional qualidade da crítica literária de Miguel Sanches Neto – até então, minimizara críticos contemporâneos e das gerações posteriores. O discípulo continua retribuindo: em resenha acadêmica recente (SANCHES NETO, 2012), retoma reflexões de Wilson Martins para dialogar com o livro analisado.

Em nenhum momento se analisa a obra de Wilson Martins ou a de Miguel Sanches, situando-as, julgando-as ou dando-lhes veredicto, mas nos parece que, sem filhos e sem herdeiros intelectuais que mantenham, propaguem, legitimem e defendam seu legado, o mestre da crítica constrói frutífera relação de cordialidade, encontrando no admirador o meio de permanecer nas páginas acadêmicas e jornalísticas por onde corre a pena do aprendiz.

A cordialidade plantada resultou em frutos: falando-se eventualmente de Wilson Martins – ocasião de seu falecimento – Miguel Sanches Neto é o único – e, quando em conjunto com outros intelectuais, o mais destacado – a traçar com autoridade a trajetória do crítico literário, avançando um passo de retribuição da cordialidade, soprando o fogo da memória do mentor, até mesmo nas pequenas

coisas, como texto jornalístico ou científico. Um mentor que, diga-se de passagem, o incluía no grupo dos “não violentamente criticáveis”.

SILVA, V. R. N.; MELLO, L. C. M. F. Literary criticism and cordiality: Wilson Martins and Miguel Sanches Neto. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 151-160, 2017.

■ **ABSTRACT:** *This article intends to show some hypothesis on how Wilson Martins – a broad thinker who studied History, Political Sciences, Philosophy and religious systems and whose highlight thoughts were on Literary Criticism – tried, at the end of his life, to maintain his intellectual legacy. Martins considered himself impartial, and would not get involved in “literary cliques”; even so, he turned to a cordial relationship with Miguel Sanches Neto, who was also a writer and a literary critic, aiming at not being condemned to oblivion.*

■ **KEYWORDS:** *Cordiality. Literary criticism. Wilson Martins.*

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. A literatura e a vida social. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000a. p. 17-36.

\_\_\_\_\_. O escritor e o público. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000b. p. 67-82.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JOBIM, J. L. A crítica literária contemporânea: entre o contingente e o histórico. In: \_\_\_\_\_. **A crítica literária e os críticos criadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012a. p. 9-51.

\_\_\_\_\_. Crítica literária: questões e perspectivas. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p. 145-157, jul./dez. 2012b.

MARTHA, A. Á. P. **Leituras na prisão**. Maringá: EDUEM, 2011.

MARTINS, W. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa: EDUEPG, 2010, vol. I.

\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa: EDUEPG, 2010, vol. II.

\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa: EDUEPG, 2010, vol. III.

\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa: EDUEPG, 2010, vol. IV.

\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa: EDUEPG, 2010, vol. V.

\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa: EDUEPG, 2010, vol. VI.

\_\_\_\_\_. **História da inteligência brasileira**. Ponta Grossa: EDUEPG, 2010, vol. VII.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. O lugar crítico. In: \_\_\_\_\_. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1993. p. 15-34.

SANCHES NETO, M. (Org.). **Wilson Martins**. Curitiba: Editora UFPR, 1997. (Série Paranaenses, 8).

\_\_\_\_\_. Crítica como espaço entre identidades. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 314-322, jul./dez. 2012.

SEFFRIN, A. (Org.). **Mestre da crítica**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná; Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.



# MODERNISMO E INSULARIDAD: TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DEL *PARNASSE* EN PUERTO RICO (SIGLO XX)

Miguel Ángel FERIA \*

- **RESUMEN:** Más allá de los sucesos de la Guerra Hispano-estadounidense, 1898 marcó un giro general en el devenir de la poesía hispánica. Tras el fin del siglo XIX, dominado por las pautas del romanticismo y el parnasianismo, la entrada al siglo XX se llevó a cabo fundamentalmente por la adaptación de los modelos simbolistas. Sin embargo, Puerto Rico vivió en un contexto singular marcado por su insularidad y las luchas de Independencia, lo que conllevó la perpetuación de dichas pautas decimonónicas. Entre *Mi misa rosa* (1904) de Moll Boscana, y *Cofre de sándalo* (1927) de Lago, fue fundamentalmente el canon parnasiano el que rigió los destinos del modernismo borinqueño, ralentizando así la asimilación del decadentismo, el simbolismo, las vanguardias y la plenitud de la modernidad.
- **PALABRAS CLAVE:** Fin de Siglo. Modernismo. Parnasianismo. Poesía. Simbolismo.

## La consolidación del modernismo en Puerto Rico: Moll Boscana, Lago y Esteves

Más allá de la efemérides histórica, 1898 marcó, en el curso de la literatura hispánica, un cambio en el paradigma poético del modernismo. Año arriba, año abajo, fue por esa fecha cuando la lírica en lengua española comenzó a completar – e incluso a substituir en ciertos contextos – el canon parnasiano que había regido hasta ahora su modernidad por un otro canon marcado por las pautas del decadentismo y el simbolismo, fundamentalmente. La literatura francesa, modelo dominante, comienza más o menos desde entonces a compartir su espacio en el foco de intereses modernistas con otras como la anglosajona – Poe, ya desde época muy anterior presente en algunos países, Whitman, el prerrafaelismo... – o la portuguesa – Eugénio de Castro. Con esto no se quiere negar, en absoluto, la injerencia apodíctica del contexto bélico del 98 en nuestro desarrollo literario. Tras

---

\* Université de Limoges – Faculté des Lettres & des Sciences Humaines – Département d'Études Hispaniques et Hispanoaméricaines – Limoges – France. 87036 – miguelangelferia@gmail.com.

la guerra hispano-estadounidense, fueron muchos los intelectuales y poetas, desde Rodó – *Ariel* – a Darío – *Cantos de vida y esperanza* –, por citar sólo dos ejemplos cimeros, que volvieron sus ojos a los avatares seculares de la llamada, para bien o para mal, “raza” hispana, lo cual vino luego a confluir con la celebración de los primeros Centenarios de Independencias americanas. La crítica, siempre necesitada de rótulos, enseññas y marchamos, timbró este giro del modernismo con la denominación de “mundonovismo”, cuyo resultado poético se materializó en un amplio aliento neoépico y audaz – y a veces párvulo – versolibrismo.

Poesía cívica, comprometida con la realidad del país y su lucha por la Independencia la hubo en Puerto Rico, como nadie ignora, antes, durante y después de los sucesos noventayochistas. Pero asistimos a una evolución radical de la expresión poética a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, desde la longevidad agotadora y agotada de aquella vieja guardia circunscrita aún a las maneras de Hugo y Núñez de Arce, hasta el modernismo whitmaniano de la *Revista de las Antillas*. En mitad de todo ello queda consolidada la plena modernidad literaria en la isla con la publicación de ciertas revistas y poemarios donde triunfan, junto al parnasianismo, al fin las actitudes decadentes y simbolistas, si bien es cierto que en menor medida que aquél.

El modernismo primigenio, concretado en *Las huríes blancas* (1886) de José de Jesús Domínguez, la *Revista Puertorriqueña de literatura, ciencias y artes* (1887-1893) o los granitos de arena en forma de traducción y simulacro *parnassien* de algunos postrománticos se prolongó, renovado y revitalizado, en publicaciones periódicas como la *Revista Blanca* (1896-1902), el diario *La Democracia* (fundado en 1890) o *El carnaval* (h. 1899- h. 1916)<sup>1</sup>. Martínez Masdeu (1977, p. 145 y ss.) da las claves de este semanario dirigido en San Juan primero por Joaquín E. Barreiro y a partir de 1910 por Rodrigo Cervantes. Caracterizado desde sus orígenes por su orientación literaria, allí se tradujo a algunos parnasianos como Sully-Prudhomme y Catulle Mendès junto a autores de orientación más innovadora de la talla de Oscar Wilde. Modernistas hispánicos de uno y otro lado del Atlántico como

---

<sup>1</sup> Según informa Adolfo E. Jiménez (2007, p. 124-126), *La Revista blanca* (1896-1898, y una segunda época en 1902) fue un semanario de literatura, ciencias y artes, dirigido por José González Quiara en Mayagüez. Colaboraron allí la plana mayor de las letras boricuas: Domínguez, Matos Bernier, de Diego, Negrón Sanjurjo, F. Juncos, Muñoz Rivera, Luis Bonafoux -que enviaba sus crónicas parisinas- e importantes nombres de las letras hispánicas como Darío, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Núñez de Arce o S. Rueda. No faltaban traducciones de poetas franceses como Hugo, Coppée, Mendès o Sully-Prudhomme. En Barcelona, *La Ilustración artística* – nº 838, 17 de enero de 1898 –, en su sección “Libros enviados a esta redacción”, acusaba el recibo de dicha *Revista Blanca* afirmando que “los últimos números [...] contienen artículos y poesías de Catulo Mendès” y otros autores de la literatura moderna. Por su parte, en *La Democracia*, periódico fundado por Luis Muñoz Rivera, también se tradujo entre 1898 y 1899 a los parnasianos Mendès o Heredia al tiempo que se presentaba a algunos modernistas de lengua española como Jaimes Freyre, Díaz Mirón, Julián del Casal, Darío, Gutiérrez Nájera, J. J. Tablada o L. G. Urbina (NÁTER, 2014, p. 36).

Unamuno, Darío, G. Valencia, G. Nájera, del Casal, Santos Chocano o Lugones compartieron espacio con sus jovencísimos correligionarios puertorriqueños: José de Jesús Esteves, Llorens Torres, Evaristo Ribera Chevremont, Jesús María Lago o un desconocido muchacho de Adjuntas que respondía al nombre de Arístides Moll Boscana (1885-1964). Textos suyos como “Tú y yo”, prosa refinada y elegante aparecida en *El carnaval* el 1 de noviembre de 1903 daban cuenta del rumbo estético que tomaba ahora el modernismo en la isla, poco antes de la publicación de su único poemario, *Mi misa rosa* (2012 [1905]).

El título, como ya apuntó en su día Hernández Aquino (1967, p. 7) transcribe uno de los sintagmas más célebres de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* – “yo he dicho en mi misa rosa de mi juventud...” –, con lo que desde un principio el autor nos aclara su filiación absoluta con Rubén Darío, incuestionable a lo largo y ancho de toda la obra. De hecho, la única reseña que mereció, aparecida en *El Heraldo del Istmo* de Panamá – 30 de agosto de 1905 – ya incidía en las demasiadas deudas para con la obra del nicaragüense (MOLL BOSCANO, 2012, p. 22). Moll Boscana había marchado a estudiar a España y luego a Francia, donde se licenció en ciencias, y allí tomó contacto con las corrientes literarias finiseculares y la obra de Darío, a quien quizás llegara a conocer en persona. De regreso a Puerto Rico comenzó a dar forma a su libro, antes de trasladarse a Estados Unidos una vez publicado éste. Allí se doctoró en medicina y abandonó, según parece, el cultivo de la literatura definitivamente.

Sea como fuere, *Mi misa rosa* representa la obra culmen del autor y un puntal del modernismo puertorriqueño. Consta de sesenta y un poemas escritos entre 1899 y 1905 donde tienen cabida, tras la estela de las *Prosas profanas*, de la *Castalia bárbara* de Jaimes Freyre, de los *Ritos* de Guillermo Valencia, todas y cada una de las vertientes del modernismo poético. Las referencias cultas a la literatura extranjera muestran hasta qué punto el autor estaba al tanto del nuevo ideario modernista, pues junto a nombres de filiación romántica como Emerson, Shelley, Longfellow o Hugo aparecen los de Poe – “El cuervo” –, Wagner – “Visiones” –, y acaso por vez primera en la literatura puertorriqueña, el del “padre y maestro mágico” Verlaine – “El jardín con luna”<sup>2</sup>. Comenzando por el parnasianismo, se pueden señalar piezas como un “Extravío pagano” de radiante tono mendésiano – es decir, dariano; “La ninfa y el fauno”, evocación de “Le Bain des Nymphes” de Heredia; “Los Cíclopes”, “Pan”, “Los argonautas”, casi una paráfrasis del célebre soneto herediano “Les Conquérants”; o “Zenit”, cuyo paisajismo africano y la representación exótica de la cacería concuerdan con el Leconte de Lisle de “Midi”

---

<sup>2</sup> Fechado en “New York, 1903”, comparte este honor, hasta donde alcanzan nuestras pesquisas, con el artículo de Sebastián Dalmau Canet “El modernismo literario”, publicado ese mismo año en *La Correspondencia de Puerto Rico* (cfr. NÁTER, 2014, p. 37). Desbrozar la recepción de Verlaine en cualquier país de lengua hispana resulta capital para desentrañar la propia evolución del modernismo en su paso de la expresión parnasiana a la simbolista, y por ende, de un siglo poético al otro.

y de aquellos *Poèmes barbares* que también inspiraron al Darío de “Primaveral”. El decadentismo, fundamentalmente en su temática erótico-amatoria – “La misa”, “La copa roja”, “Incógnita”... – convive allí con un simbolismo crepuscular a lo Samain o Jammes – “Peregrinación” – o a lo criollo, cercano al del primer Lugones y al de Herrera y Reissig – “El éxodo” –, ambos deudores, por otra parte, de los precitados franceses. Nada suman ni restan al tapiz modernista de *Mi misa rosa* ciertas pervivencias del postromanticismo como “Canción de primavera”, “Se murió”, “Jubilate” o “Díptico fúnebre”, provenientes del fondo más antiguo de la producción de Artístides Moll Boscana<sup>3</sup>.

Premodernista para Rosa-Nieves (1971, p. 214), ya para Hernández Aquino “abierto el primer modernista puertorriqueño” (1967, p. VII), la particularidad esencial de Moll Boscana reside en erigirse, casi veinte años después de *Las huríes blancas* de Domínguez, en el segundo gran estandarte del modernismo puertorriqueño y el primero que presenta todas las máscaras y fórmulas del Fin de Siglo: parnasianismo, decadentismo, simbolismo, neorromanticismo, etc. Sin embargo, y como le ocurriera también a su predecesor, la obra apenas tuvo eco en su contexto y pasó desapercibida en el sistema literario oficial de la isla. La mecha, sin embargo, había prendido y el modernismo en Puerto Rico venía siendo ya una realidad incuestionable, como se infiere de la aparición de las primeras sátiras abiertamente antimodernistas (MOLL BOSCANO, 2012, p. 19-20) y de la obra de otros jóvenes como Jesús María Lago (1873-1929).

Para un amplio sector de la crítica tradicional, que obviaba así los trabajos de Domínguez o Moll Boscana, Lago fue el primer modernista, un verdadero iniciador (HENRÍQUEZ UREÑA, 1954, p. 458; MANRIQUE, 1956, p. 233; LAGUERRE, 1969, p. 33 y ss.). Un juicio basado fundamentalmente en una composición suya, “La princesa Ita-Lu”, publicada el 26 de junio de 1904 en *El Carnaval*, cuyos hexadecasilabos de innegable ascendencia gauteriana concluían en una serie de preguntas retóricas y ansias cromáticas que remiten a piezas como “Chinoiserie”, “Sonnet”, “Symphonie en blanc majeur” y, cómo no, a la “Sonatina” rubeniana: “¿Será un paje favorito su feliz enamorado / quien escala por las noches la muralla del jardín? // [...] Nadie sabe los secretos de la linda japonesa... / ¡Quién pudiera de sus labios saborear la dulce fresa, / o brillar en sus altares como un ídolo nipón!”

Si no el primer modernista, Lago fue uno de aquellos modernos que asimiló sin tapujos el decadentismo y el simbolismo en la literatura puertorriqueña tras 1898. Concluidos los estudios primarios, el poeta marchó muy joven a España para licenciarse en Letras, y en el Madrid finisecular tomó contacto con la poesía

---

<sup>3</sup> Entre la obra dispersa posterior a *Mi misa rosa*, merecen destacarse piezas como “A galope iba el gaúcho”, poetización de aquella figura mítica encarnada por el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes pero expresada con el aliento dariano de las “Letanías a Don Quijote”; o el cuento galante, de inspiración gauteriana “Flor de cereza”, ambos recogidos por Ramón Luis Acevedo en su imprescindible edición de *Mi misa rosa* de 2012.

más renovadora de los Rueda o Villaespesa. De regreso a Puerto Rico comenzó a publicar sus poemas en las revistas y periódicos de los primeros años del siglo XX, como la precitada *El carnaval*, *La Democracia* o *Puerto Rico Ilustrado*<sup>4</sup>. Más allá de “La princesa Ita-Lu”, Lago fue dándose a conocer en este ámbito con piezas como “Siesta criolla” (1905), cuyo melodioso costumbrismo de intensa policromía y subjetivismo asordinado engarza con la lírica de los Mendès y Coppée; “Melodía blanca” (1905), donde se hace de nuevo patente la influencia de la sinfonía gauteriana; “El canto de las rosas” (1907), “La flota de los sueños” (1912), “Visionaria” (1912) o “Los cisnes” (1913), todas ellas afines al modernismo rubendariano, ya fuera en su vertiente parnasiana, neorromántica o simbolista. Poeta artista, poeta puro, modernista en el amplio sentido de la expresión, publicó un único libro, ya en fecha tardía, *Cofre de sándalo* (1927), inspirado, como ya se ha señalado en multitud de ocasiones (LAGO, 2014, p. 43) en la obra del parnasiano-decadente Charles Cros *Le Coffret de santal* (1873 y 1879). Se trata de una compilación de sonetos, la mayoría de temática erótico-amatoria, enmarcados en un sincretismo absoluto de estratos finiseculares. Obra maestra del modernismo en lengua española, fuera de Puerto Rico ha sido relegada al olvido injustamente, quizás a causa de su extemporánea aparición. Dominan allí, siguiendo muy de cerca a Charles Cros, las secciones de tono subjetivo y crepuscular y erotismo decadente y simbolista – “Cofre de sándalo”, “Los jardines de la musa”, “Ella y yo”, “Tríptico madrilagesco” –, aunque en otras como “Frisos y “Paleta” Lago exhibe los primores del escultor, esmaltador y pintor parnasiano a través de frisos griegos, vidrieras venecianas o lienzos exóticos. En este sentido, la influencia de *Les Trophées* de Heredia se hace más que patente en muchas piezas como “Mármol ático”, trasunto de “Sur un marbre brisé” del parnasiano cubano-francés, sobre todo en sus tercetos.

Tras Moll Boscana y Lago, otra de las figuras que contribuyeron al afianzamiento del modernismo en Puerto Rico fue la de José de Jesús Esteves (1882-1918). Aunque la poesía de este abogado oriundo de Aguadilla no alcance en su conjunto las cotas de calidad de los anteriores, quizá debido, como bien señala R. Monagas (apud ESTEVES, 2013, p. 89), a que “el exceso de producción amenguó un tanto la intensidad de su obra”, y más aún, en nuestra opinión, a sus resabios postrománticos de nulo interés, Esteves dejó algunas piezas que han de contarse entre lo más antologable del modernismo puertorriqueño. Su primer libro, hoy perdido, se tituló *Besos y plumas* (1901), y por lo que ha llegado hasta nosotros en antologías y recopilaciones no despegas de un becquerianismo demodé. En esta misma línea tardorromántica fue dando a conocer, durante la primera década

---

<sup>4</sup> Josefina Rivera (1983, p. 264) señala el año de 1910, cuando comienza a publicarse la revista *Puerto Rico Ilustrado*, como otra importante efemérides en la consolidación del modernismo. Dirigida por Romualdo Leal, dio cabida a los autores más renovadores de la isla y a modernistas del extranjero como Villaespesa o Gómez Carrillo.

del siglo XX, multitud de poemas sueltos en las páginas de *El carnaval, Puerto Rico Ilustrado* o *Plumas amigas*, oscilando entre una lírica de álbum femenino configurada según los patrones realistas y otra más novedosa deudora de autores como el colombiano Silva y su “Nocturno” -“Cariñosa” (1904) – o de los andaluces Manuel Reina y Salvador Rueda y su colorismo parnasiano -“Veneciana” (1910), “La mina” (1910), “Todo es bello en el mar” (1910) o “Bohío” (1911), muy próximo a “Fumée” de Théophile Gautier-, para desembocar en el esteticismo connatural a todo joven deslumbrado por el *idearium* dariano – “Cenicenta” (1913), “El reinado de Hugo” (1915), “Melodía azul...” (1917).

Unas y otras directrices serán siempre las que rijan sus poemarios publicados: *Crisálidas* (1909), muy apegado aún a la trompa de Núñez de Arce; y su obra maestra *Rosal de amor. Versos para mujeres* (1917), absolutamente rubendariano en su parnasianismo galante que celebra, desde el culturalismo, erotismo y feminidad – “Sinfonía helénica”, “Como es ella...”, “Arpa de gloria”, “Tu belleza”, “Caballeresca”... –, así como en su confesionalismo crepuscular – “Desfile de sombras”, “Juventud que te vas”, “Retrospectiva”... –. A nuestro parecer, la propuesta más plausible del libro y de toda la obra de Esteves radica, no obstante, en aquellas composiciones que, prosiguiendo una veta abierta por Moll Boscana, aportaban a la literatura puertorriqueña ese paisajismo sensibilizado no ya con las herramientas del parnasianismo, sino con las del simbolismo. Nos referimos a poemas como “El Ángelus”, “La siesta del paisaje”, “Contrición” o “Indiscreción”, en los que asoma clara la influencia del Lugones de *Los crepúsculos del jardín* y del Herrera y Reissig de la serie “Los éxtasis de la montaña” dados su inteligencia visual y extremo sentido auditivo y plástico, su desentrañamiento de lo simbólico y trascendental de la Naturaleza mediante una radical innovación metafórica y léxica y, en fin, sus efluvios de honda sugerencia emocional<sup>5</sup>.

Al Esteves poeta, por otra parte, hay que sumar el crítico literario en una serie de conferencias, “El Modernismo en la Poesía”, publicadas en *Puerto Rico Ilustrado* (1914), en las cuales defiende la nueva estética desde una posición no sólo atenta a la pura versificación o a ciertos motivos ornamentales: partiendo de la autoridad de ascendientes como Théophile Gautier –cuyo prólogo a *Las flores del mal* de Baudelaire, en versión española, cita en la primera conferencia –, Esteves reflexiona sobre la emoción sugestiva – lo que llama “ultrasensibilidad” – y sobre

---

<sup>5</sup> En concreto, el soneto “El Ángelus” – publicado por vez primera en 1912 en *Puerto Rico ilustrado* – supone una recreación del célebre cuadro de Jean F. Millet (1857-1859) y enlaza con toda una tradición efrástica que, más allá de Lugones y Herrera y Reissig, tuvo sus cultivadores a lo largo y ancho de todo el modernismo hispánico. Recordemos, por ejemplo, el “Ángelus” de Ángel de Estrada – *Alma nómada* (1902) –, el “Ángelus” de Víctor M. Londoño -fechado hacia 1900, integrado en su *Obra literaria*-, y sobre todo el “Ángelus” de Víctor Pérez-Petit -*Joyeles bárbaros* (1907)-, al que más se asemeja el de Esteves. A todos ellos ya se adelantó el parnasiano F. Coppée en “Ángelus”, si bien nada debía este extenso poema narrativo al cuadro de Millet más que en ciertos retazos descriptivos.

la esencia del Arte por el arte como elementos primordiales que condicionaron el nacimiento de la modernidad literaria, en lo que puede considerarse el texto teórico capital del modernismo puertorriqueño *ab intra*.

Lejos de proponer una exhaustiva nómina, susceptible siempre de posibles inclusiones y exclusiones, no sería justo cerrar este epígrafe sin traer a colación los nombres de otros modernistas a los que conviene mejor el rótulo de tardíos antes que el de meros epígonos. Sobre todo si se tiene en cuenta, en puridad, la indudable dignidad de producciones como las de Antonio Nicolás Blanco (1887-1945), cuyo preciosismo y dotes de miniaturista irradian en *El jardín de Pierrot* (1914). Poemas como “Cuento rosa”, donde se trasluce “Le poète se souvient de la première bouche qu’il baisa” – *La grive des vignes* (1895) – de Catulle Mendès vinculan una parte de la obra de Blanco al madrigal amoroso típico de la Escuela parnasiana, ya elaborado profusamente por Darío en piezas como “El poeta pregunta por Stella” (1893) – pariente del “Ave, Stella” que Laurent Tailhade incluyó en *Le jardin des rêves* (1880) – y, sin salir de Puerto Rico, por José de Jesús Esteves – “El poeta declara su amor...”, “El poeta lamenta un desamor” o “El poeta vislumbra una esperanza”, todas publicadas en *Puerto Rico ilustrado* el mismo año de 1914. Blanco alcanzó a rebasar el esmalte parnasiano y el cliché preciosista con una serie de pinturas impresionistas del paisaje criollo en cuya “estructura emocional parece haber influido Laurent Tailhade, el poeta de los *Vitrales*, las *Baladas* y el *Jardín de los sueños*: acaso a través de Rubén Darío”, según ya dejó caer con acierto Rosa-Nieves (1958, p. 237)<sup>6</sup>. Más próximo al decadentismo de los Tailhade, Moréas o Samain que a Mendès, en las piezas más sugerentes del libro como “Balada del jardín”, “Aria sutil”, “Blasón”, “Alba oro” o “Tarde rosa” adviene ya ese tono menor, intimista y sutilizado, que será la nota predominante en su obra posterior, *Y muy sencillo* (1919) y *Alas perdidas* (1928), rayana al cabo en el postmodernismo<sup>7</sup>.

Trinidad Padilla de Sanz (1864-1957), “La hija del Caribe”, pseudónimo del que se sirvió en homenaje a su padre, el poeta satírico José Gualberto Padilla, “El Caribe”, permaneció por su parte más ceñida a la ortodoxia del *Parnasse contemporain*. Tras *Rebeldía* (1918), dio a la imprenta *De mi collar* (1926),

---

<sup>6</sup> Laurent Tailhade (1854-1919), poeta parnasiano y decadente, bohemio, opiómano, consumado duelista, autor de una extensa obra en prosa polémica por sus posturas libertarias y anticlericales, dio a la imprenta varios poemarios que tuvieron bastante eco en el Fin de Siglo. Rosa-Nieves enumera, en concreto, *Le Jardin des rêves* (1880), *Vitraux* (1894) y suponemos que *Au pays du mufle: ballades et quatorzains* (1891). Es probable que Blanco los leyera directamente, sobre todo *Vitraux*, como también lo es que su influencia le llegara “acaso a través de Rubén Darío”, como sugiere Rosa-Nieves. No era nada extraña en el contexto modernista esta doble vía de penetración de un autor extranjero.

<sup>7</sup> De aquel mismo año de 1914 cuando apareció *El jardín de Pierrot* data también *El verdín de mis jardines*, nos consta que el único poemario de Rafael Martínez Álvarez. Por la bibliografía pasiva consultada, adonde se recogen piezas como un verlainiano “Claro de luna”, parece tratarse de uno de los grandes títulos del modernismo puertorriqueño, conjugados ya lo parnasiano, decadente y simbolista en sus páginas. Nos ha sido imposible consultar ejemplar alguno.

dividido en varias secciones de rótulos tan delatores como “Amatistas”, “Perlas”, “Diamantes”, “Zafiros”, “Rubíes”, “Esmeraldas”, “Brillantes” y “Broche”. Nos encontramos aquí, sin duda, con una de las muestras más perfectas de poesía parnasiana de toda la literatura puertorriqueña, pese al desvaído sentimentalismo postromántico de algunos pasajes del libro y a la invocación patriótica, inserta, se diría, como joya gastada en el rutilante camafeo parnasiano que es el libro en su conjunto: “Mi verso es de seda, joyante, sonoro [...] es eclosión sublime de algo sentimental [...] por vengar las ofensas de la tierra mía / es puñal y es florete de aguda puntería...” (PADILLA, 1926, p. 104). Dicho esto, y más allá de la innegable huella hispanoamericana del modernismo de Silva, el Martí de *Ismaelillo* o el propio Darío – “Cuento azul”, “Un cuentecillo de carnaval”, “Señor, la paz”, “Flor de carne”... –, la maestría poética de Padilla queda forjada en el parnasianismo de “En el baño”, “En la fuente”, “Fiesta lírica”, “La cita”, “Camposanto”, “Los pinos” – casi una paráfrasis de “Les Arbres” de Silvestre –, “Camafeo antiguo” o “La fuente”, ambas estas según el modelo de *Émaux et camées* de Gautier. Menciones especiales merecen la descripción plástica de paisajes y de estampas bucólicas como “En las eras” – cuyo cierre trae a la memoria “Paysage” de Armand Silvestre – y sobre todo el conjunto sinfónico de “Las estaciones”, en cuyo “Verano” resuena, verso a verso, el “Midi” de Leconte de Lisle, y que juzgamos digno de figurar en cualquier antología del modernismo borinqueño que se precie<sup>8</sup>.

### Alrededor de la *Revista de las Antillas*

No cabe duda, a estas alturas, que la *Revista de las Antillas* (1913-1914) fue el gran órgano difusor del modernismo en su etapa ulterior, aquella en la que habrían de confluir hasta la plena reconciliación los caminos del espíritu cívico y humanitario con la expresión poética contemporánea. Consagrada, sobre todo, a la traducción de los grandes autores extranjeros del Fin de Siglo, alternó en sus páginas textos de Verlaine, Maeterlinck y O. Wilde con los poetas del *Parnasse contemporain* como Baudelaire, Gautier, Coppée y Sully-Prudhomme. Su fundador y director, el poeta Luis Lloréns Torres (1876-1944) se había formado en la España del Fin de Siglo, donde estudió Leyes (Barcelona) y Filosofía y Letras (Granada). Todavía en la península publicó sus primeros libros: la compilación de ensayos *América* (1898) y el poemario *Al pie de la Alhambra* (1899), mezcla de becquerianismo y colorismo

---

<sup>8</sup> Aún publicó “La hija del Caribe” otro poemario tardío, *Cálices abiertos* (1943) al que desgraciadamente no hemos tenido acceso. También en fecha bastante alejada del culmen modernista vieron la luz otros libros no menos importantes pero de similar inaccesibilidad: citemos, entre ellos, *Sonetinos, Madrigales y Sonetos* (1928) del periodista y poeta Antonio E. Murillo (1864-1931), cultivador del preciosismo gauteriano de *Émaux et camées* en madrigales como “Barcarola”; o *Lira y corazón* (1929) de Ferdinand R. Cestero (1868-¿?), donde pueden hallarse espléndidos ejemplos de colorismo y nativismo parnasiano como “Pavo real”, “La piña”, “El coquí” o “Los cucubanos”.

andaluz. En 1901 Lloréns regresa a Puerto Rico, y en seguida comienza a fomentar diferentes tertulias y círculos intelectuales en pro de la difusión del modernismo en el país. El mismo año en que alumbraba su *Revista de las Antillas* publicó *La canción de las Antillas* (1913), extenso poema escrito a la sombra de Whitman y de los *Cantos de vida y esperanza* de Darío. Mundonovista, criollista, esta será desde entonces la dirección que tome su lírica de madurez, prolongada en libros como *Sonetos sinfónicos* (1914), *Voces de la campana mayor* (1935) y *Alturas de América* (1940).

Al círculo modernista de Lloréns Torres se sumó otro joven poeta formado en la universidad española, Antonio Pérez Pierret (1885-1937). Estudiante de Artes y Derecho en Oviedo, donde fue discípulo de Clarín y amigo de Ramiro de Maeztu entre 1899 y 1905, publicó a instancias de su admirado Lloréns sus primeras poesías en las principales revistas y periódicos de Puerto Rico: *Revista de las Antillas* o *Puerto Rico Ilustrado*. Hasta que en 1914 editó el laureado poemario *Bronces*, escrito a imitación de *La canción de las Antillas*, si bien, a diferencia del libro de Lloréns Torres, el soplo mundonovista alterna algunas veces en los *Bronces* de Pérez Pierret con piezas aún puramente parnasianas como el “Tríptico mítico”. Se trata de una serie de tres lienzos exóticos que no desentonaría en la sección “L’Orient et les tropiques” de *Les Trophées* heredianos o entre los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, si bien el modelo más próximo sea la recreación erótico-histórica propuesta por *Les Princesses* de Théodore de Banville, de largo recorrido en el modernismo hispánico<sup>9</sup>. En concreto, la pieza que abre la serie, “Apsara Rambha”, recrea ciertos motivos de la “Cléopâtre” banvillesca, fundamentalmente en lo que toca a la tensión sexual entre la mujer y el ídolo<sup>10</sup>

## **Hacia las Vanguardias: el aprendizaje modernista de los Ribera Chevremont y de Diego Padró**

La disolución del modernismo no fue un hecho radical o milagroso atribuible a un simple y oportuno cambio de paradigma estético, sino a una evolución interna de sus constituyentes suscitada por el agotamiento de las fórmulas más externas – lo que se dio en llamar postmodernismo – y a la propia recepción y asimilación de

---

<sup>9</sup> Las primeras versiones al español de *Les Princesses* fueron firmadas por el mexicano José Juan Tablada en la célebre *Revista moderna de México* en 1901 –“Cleopatra”, “Medea” y “Mesalina”-. En cuanto a las últimas, son aquellas que el ecuatoriano F. J. Fálquez Ampuero agrupó en la sección homónima “Las Princesas” en su obra *Hojas de acanto. Verso y prosa* (1929).

<sup>10</sup> Tras el relativo éxito de *Bronces*, Pérez Pierret no editó más libros de poesía, aunque esporádicamente siguió dando a las publicaciones periódicas nuevas composiciones que continuaban la línea iniciada en su primer libro. Se marchó luego a Nueva York, donde vivió hasta 1922 entregado al espiritismo. Tras su muerte, la familia del poeta acopió bastante material inédito que al fin vería la luz en la edición de su *Obra Poética* preparada por Antonio Colberg Pérez en 1998.

las nuevas corrientes de vanguardia. Ello se refleja con claridad en la coexistencia de aquellos autores ceñidos *ad vitam æternam* a las pautas modernistas – por querencia, educación literaria, inmovilismo, impermeabilidad, buen o mal gusto –, con aquellos otros en cuyas obras asistimos a una progresiva transformación del modernismo de sus primeros balbucesos en posturas claramente renovadoras circunscritas a la poesía pura y a los diversos planteamientos de las vanguardias europeas.

Para Josefina Rivera (1983, p. 260 y ss.), el período 1913-1918 se caracteriza por el esplendor del modernismo en Puerto Rico, cuyo cenit coincidiría con la muerte de Darío en 1916. Si bien habría que retrasar, al menos una década, la gran eclosión modernista en la isla, al menos en lo que se refiere a la adopción del canon decadente y simbolista, no es menos cierto que tras la muerte de Darío comienzan a aparecer los primeros síntomas de consunción y la búsqueda consciente de una renovación expresiva. En 1917, Estados Unidos entraba en la Primera Guerra Mundial, y muchos de los jóvenes que comenzaban a desarrollar su carrera literaria hubieron de partir al frente como soldados. Otros dejaron simplemente de escribir, y otros se sumaron pronto a planteamientos más audaces. En cualquier caso, y como bien indica Rivera, no hubo en la isla “una figura central que actuara de teorizante y portavoz” ni una “verdadera crítica orientadora, de fundamentos locales doctos”, de ahí la tensa simultaneidad de tendencias estéticas dispares, muchas veces irreconciliables, en un espacio cronológico relativamente exiguo, o incluso en el seno de un mismo autor u obra.

A despecho de epígonos y abanderados de dogmas anacrónicos, debemos concluir este estudio del modernismo en Puerto Rico con los poetas que buscaron y encontraron la salida al laberinto rubendariano donde amenazaba perpetuarse la lírica hispánica. Junto a Luis Palés Matos, sin duda Evaristo Ribera Chevremont (1896-1976) ha sido el poeta mayor que Puerto Rico legara al siglo XX. De aliento universal y expresión personalísima, su obra pasó por una serie de estadios estilísticos que abarcan desde el modernismo primerizo y el ultraísmo español de los 20, hasta el clasicismo y el humanismo trascendental de su última etapa. En suma, estamos ante una lírica que supo conjugar las múltiples tendencias que fueron desarrollándose diacrónicamente durante el largo período que abarcó su vida literaria, si bien en nuestro caso sólo nos detendremos en títulos como *Desfile Romántico* (1914) y *El templo de los alabastros* (1919), pertenecientes a su aprendizaje modernista.

*Desfile Romántico*, escrito cuando al autor apenas sobrepasaba los 18 años, recoge principalmente diversas influencias del romanticismo español, por más que no deje de asomar en algunas páginas el influjo del primer modernismo, el de parnasianos perfiles. Así, algunos sonetos como “La danza de los siete velos” recuperan el heredianismo que el cubano Julián del Casal supo asimilar brillantemente en varias piezas de *Nieve*. Con todo, ha de ser considerado *El templo*

de los alabastros el primer libro de madurez de Ribera Chevremont. Pese a título tan parnasiano, aquí confluyen todos los modernismos que habían venido desarrollándose, desde el Fin de Siglo, en la literatura hispánica. En lugar destacado, predomina el simbolismo racional deudor de Antonio Machado, al que el joven puertorriqueño admiraba grandemente, aunque no falten ni las histerias decadentes, ni los Pierrots y Arlequines bajo la luna, ni los joyeles parnasianos, abundantes en la última sección del libro, “El cofre de Salomón”: “Antifaz verde”, “Tríptico nipón”, “La flauta de Lycas”, “Cromo” o un “Pavo real” similar al del malagueño Salvador Rueda – *Gran Via* (1895) –, o al del argentino Ángel de Estrada – *Alma nómada* (1902) – en su celebración de la belleza puramente autorreferencial. A su llegada a España, en 1919, Ribera Chevremont comenzó a frecuentar los círculos del Ultraísmo que venía abriéndose paso en Madrid, y su poesía va asimilando poco a poco las nuevas nociones vanguardistas. A la altura de 1922, cuando estaba por salir su tercer poemario, *La Copa de Hebe*, el poeta se hallaba en la encrucijada entre el modernismo y el vanguardismo, entre el ayer y el mañana, hecho que dará a esta nueva obra un interesante aire transicional de innegable valor histórico y pedagógico<sup>11</sup>.

Menor en edad y trascendencia, su hermano José Joaquín Ribera Chevremont (1901-1984) fue autor de unas *Elegías románticas* (1918), aún en la estela de Bécquer, para luego adscribirse al modernismo pleno en *Lámpara azul* (1933). La obra, pese a la fecha de publicación, contiene una salutación de un agonizante Villaespesa en la cual se presentan con rimbombancia sus pretendidas virtudes modernas junto a una oriflama, “Dos palabras del autor”, donde este nos confiesa un “Amo el arte por el arte” para luego admitir que en su lírica “predomina el Dolor”. En la primera parte del libro, “En el laberinto azul de la bohemia”, presenciamos una celebración, bastante inactual, del decadentismo y el simbolismo – “Adoro el verso acongojado / de Rodenbach y Paul Verlaine”, se nos canta en “Trompetas de oro” –, siempre concebido a la luz de las *Prosas profanas* y de la lírica de Herrera y Reissig. La segunda parte, “Collar de lágrimas”, consta de varios poemas elegíacos de tono más romántico que modernista. Más acá y más allá de *La lámpara azul*, dio a la imprenta un fallido *Breviario de vanguardia* (1930) y una serie de *Poemas*

---

<sup>11</sup> A este respecto, resulta muy instructiva la crónica anónima de un recital poético que Ribera Chevremont ofreció ese año en El Ateneo de la capital española, publicada en *El Heraldo de Madrid* el 4 de marzo de 1922. Su autor anunciaba que el poeta de Puerto Rico era conocido ya en España gracias a *El templo de los alabastros*, y que en la velada se leyeron poemas tanto de este libro como del inminente *La copa de Hebe*. La evolución de uno a otro, del modernismo a la vanguardia, propia de tantos poetas del momento en todo el mundo hispánico, nos la resaltaba el cronista con estas sugestivas palabras: “Construye sus versos como los mejores parnasianos de Castilla que han dado plasticidad al verso, y al mismo tiempo tiene su lira todas las delicadas cuerdas de la métrica moderna. Procedente de la escuela modernista, ha sabido asimilarse algunas nuevas modalidades de la escuela y estética de vanguardia. [...] Este poeta ha sabido ser a la vez parnasiano por la factura, y decadente por la sensibilidad, como a veces [...] sabe dar notas novísimas y ‘desrimar’ y ‘desmetrificar’...”.

(1934) donde continúa la misma línea romántica y modernista. Fue, finalmente, con *Barandales del mundo* (1944) que José Joaquín Ribera Chevremont se abrió al vanguardismo, en concreto a su tonalidad más estridente, a través de la sección “Rumbos de ahora”. Eso sí, acompañada de los sempiternos achaques decadentes ornados de “epilépticos lirios”, “salomónicos arambeles de tules” y “exorcismos de crueles maleficios”...<sup>12</sup>

Para concluir, el nombre de José Isaac de Diego Padró (1896-1974) ha pasado a los manuales de literatura hispanoamericana por haber sido cofundador, junto a Luis Palés Matos, de uno de los primeros ismos vanguardistas del Continente, el Diepalismo, cuyos rasgos anticipan direcciones líricas más modernas como la antipoesía. Sin embargo, Diego Padró había publicado en su juventud un poemario modernista, *La última lámpara de los dioses. Temas de belleza y voluptuosidad* (1921), en el que podemos reseñar una presencia manifiesta de rasgos parnasianos. Dividido, siguiendo la arquetípica estructuración modernista, en varias secciones, la primera parte que da título al libro actualiza los mitos helénicos desde la perspectiva erótico-sensual y hedonista del Fin de Siglo (NÁTER, 2008, p. 163-186). El canto a la belleza olímpica alterna con la recreación arqueológica, Anacreonte con Teócrito, Leda y el Cisne con Pan y Syringa, *Les Exilés* de Théodore de Banville con las *Prosas profanas* de Rubén Darío, en un todo rebotante de gracia, amenidad y sensualidad parnasiana. Por su parte, las *Odes funambulesques* banvillescás reciben un sincero homenaje en la sección “En el jardín de la farsa”. En concreto, en algún poema como “La musa de Pierrot” se invoca explícitamente al Banville de piezas tan célebres como “Le saut du tremplin”. Otros son los modelos que rigen el resto de la obra, principalmente el Verlaine de las *Fêtes galantes*, el Gautier de las chinerías y los madrigales y lo más extravagante del decadentismo de un Rollinat o un Corbière. Se trata, en suma, de una obra que participa en su totalidad de un

---

<sup>12</sup> Análoga convivencia de los caracteres del modernismo finisecular con los de la lírica pura y vanguardista cabría reseñarse en la obra de otros muchos autores de mayor o menor incumbencia. Obviando a los segundos, valdría la pena recordar entre los primeros a José Agustín Balseiro (1900-1991), quien se dio a conocer con dos libros de los que pronto renegaría, *Flores de primavera* (1919) y *Al rumor de la fuente* (1922), debido a su sentimentalismo romántico. De mayor interés son títulos posteriores como *Las palomas de Eros* (1924), también bajo el patrocinio de Villaespesa, cuyas visitas a la isla le reputaron una autoridad de la que ya carecía en la España de su tiempo (cfr. HERNÁNDEZ AQUINO, 1962, p. 20-24; BALSEIRO, 1981, p. 49). La obra tuvo mala recepción, según declara E. Ribera Chevremont en su prólogo -“no se fijaron en que aquel libro era la primera cosecha que se hacía en un terreno que llegaría a producir óptimas cosechas en un futuro”-, pese a la superación del enquistado becquerianismo con un aporte novedoso, el del Verlaine de *La bonne chanson*. Por su parte, *La copa de Anacreonte* (1924), escrito y publicado en Madrid y dedicado “a la memoria de R. Darío”, participaba plenamente del modernismo simbolista, el del “Reino interior”, a la sombra de D’Annunzio, de Castro, el prerrafaelismo y sobre todo el Darío maduro -*Cantos de vida y esperanza, El canto errante, Poema del otoño y otros poemas*-. Por último, *Música cordial* (1926) y *Saudades de Puerto Rico* (1957) ahondan en una lírica intimista, de “Autorretrato espiritual”, como el propio poeta define a la primera de ellas, bajo el influjo purista de Juan Ramón Jiménez.

modernismo por entonces obsoleto, escrito en 1921 a la manera de 1896. No por ello, sin embargo, debe negársele su intrínseca calidad lírica, presente en muchas composiciones que anuncian al gran poeta que pronto daría carta de naturaleza al vanguardismo puertorriqueño, clausurando así, definitivamente, el Fin de Siglo.

FERIA, M. A. Hispanic Modernism and insularity: translation and reception of the *Parnasse* in Puerto Rico (20<sup>th</sup> c.). **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 161-175, 2017.

■ **ABSTRACT:** *Beyond the events of the Spanish-American war, 1898 was a landmark in the development of Hispanic poetry. After the end of the 19th century, which was dominated by the patterns of Romanticism and Parnassianism, the entry into the 20th century was primarily conducted by the adaptation of Symbolism. However, Puerto Rico had a special context due to its insularity and Independence wars, what led to the abidance of 19th century patterns. Between Moll Boscana's Mi misa rosa (1904) and Lago's Cofre de sándalo (1927), the Parnassian canon actively ruled the directions of the Puerto Rican Modernism, thus slowing down the assimilation of Decadentism, Symbolism, Avant-garde and the entry of modernity in the island.*

■ **KEYWORDS:** Fin de siècle. *Hispanic Modernism. Parnassianism. Poetry. Symbolism.*

## REFERENCIAS

ANÓNIMO. Libros enviados a esta redacción. **La Ilustración artística**, Barcelona, n. 838, 17 ene. 1898.

ANÓNIMO. Ribera Chevrement en el Ateneo. **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 4 mar. 1922.

BALSEIRO, J. A. **Las palomas de Eros**. Madrid: Ed. América, 1924.

\_\_\_\_\_. **La copa de Anacreonte**. Madrid: Mundo Latino, 1924

\_\_\_\_\_. **Música cordial**. Madrid: Tipografía artística, 1926.

\_\_\_\_\_. **Saudades de Puerto Rico**. Madrid: Aguilar, 1957.

\_\_\_\_\_. **Expresión de Hispanoamérica**. Madrid: Gredos, 1970

\_\_\_\_\_. **Recuerdos literarios y reminiscencias personales**. Madrid: Gredos, 1981.

BLANCO, A. N. **El jardín de Pierrot: Sonetinos**. Biblioteca americana, IV. San Juan: Compañía Editorial Antillana, 1914.

\_\_\_\_\_. **Alas perdidas**. San Juan: Imp. Real Hnos, 1928.

\_\_\_\_\_. **Antología**. Selección y prólogo de Luis Hernández Aquino. San Juan: Imprenta Venezuela, 1959.

DIEGO PADRÓ, J. I. de. **La última lámpara de los Dioses**. Madrid: Biblioteca Ariel, 1921.

ESTEVEZ, J. de J. **Poemas selectos**. Santurce: Imp. Arce (s.a.).

\_\_\_\_\_. **Obra poética**. Edición anotada e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2013.

HENRÍQUEZ UREÑA, M. **Breve historia del modernismo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

HERNÁNDEZ AQUINO, L. Francisco Villaespesa en Puerto Rico. **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**, v. 5, n. 15, p. 20-24, 1962.

\_\_\_\_\_. **El modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa**. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1967.

\_\_\_\_\_. Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño. **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**, n. 38, p. 28-37, 1968.

JIMÉNEZ, A. E. **Historia de las revistas literarias puertorriqueñas**. San Juan de Puerto Rico: Ediciones ZOE, 1998.

\_\_\_\_\_. **Historia de las revistas literarias en las Antillas: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico** (siglos XIX, XX y XXI). Philadelphia: Xlibris, 2007.

LAGO, J. M. **Cofre de sándalo**. Madrid: Tipografía Artística, 1927.

\_\_\_\_\_. **Obra poética**. Edición anotada e introducción de M. A. Náter. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tiempo Nuevo, 2014.

LAGUERRE, E. **La poesía modernista en Puerto Rico**. San Juan de Puerto Rico: Ed. Coqui, 1969.

LLORENS TORRES, L. **Obras completas**. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967.

MANRIQUE CABRERA, F. **Historia de la literatura puertorriqueña**. Nueva York: Las Américas Publishing, 1956.

MARRERO, C. **Luis Llorens Torres (1876-1944)**: Vida y obra bibliográfica, antología. San Juan de Puerto Rico: Cordillera, 1968.

MARTÍNEZ MASDEU, E. **La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico**. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977.

MOLL BOSCANO, A. **Mi misa rosa**. Estudio preliminar, glosario y vocabulario de Ramón Luis Acevedo. San Juan de Puerto Rico, Terranova Editores, 2012.

NÁTER, M. Á. De míticas mujeres: asedio al erotismo de la poesía modernista en Puerto Rico. **Scriptura**, Río Pedras, n. 19/20, p. 163-186, 2008.

PADILLA DE SANZ, T. **De mi collar**. San Juan: Editorial París-América, 1926.

PÉREZ PIERRET, A. **Bronces**. San Juan: Compañía Editorial Antillana, 1914.

\_\_\_\_\_. **Obra poética**. Edición de Antonio Colberg Pérez. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

RIBERA CHEVREMONT, E. **Desfile romántico**. San Juan: Tipografía Real Hermanos, 1914.

\_\_\_\_\_. **El templo de los alabastros**. Madrid: Ediciones Ambos Mundos, 1919.

\_\_\_\_\_. **Obra poética**. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980.

RIBERA CHEVREMONT, J. J. **Elegías románticas**. San Juan: Mystic Star Press, 1918.

\_\_\_\_\_. **Lámpara azul**. San Juan: Real Hermanos, 1933.

\_\_\_\_\_. **Breviario de vanguardia**. San Juan: San Juan, 1930.

\_\_\_\_\_. **Poemas**. San Juan: Tip. Real, 1934.

\_\_\_\_\_. **Barandales del mundo**. San Juan: Esther, 1944.

RIVERA DE ÁLVAREZ, J. **Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo**. Madrid: Partenón, 1983.

ROSA-NIEVES, C. **La poesía en Puerto Rico**. 2ª ed. corr. y aum. San Juan de Puerto Rico: Campos, 1958.

\_\_\_\_\_. **Aguinaldo de la poesía puertorriqueña**. Río Piedras: Edil, 1971.





# ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Alteridade, p. 53 e 115  
Angústia, p. 115  
Arconte, p. 31  
Autobiografia, p. 99  
*Cadernos negros*, p. 133  
*Confissões*, p. 99  
Contos, p. 133  
Cordialidade, p. 151  
Corpo, p. 133  
Crítica literária, p. 151  
Devaneio, p. 99  
Estrangeiro, p. 31  
Estudos culturais, p. 53  
Evandro Affonso Ferreira, p. 71  
Exílio, p. 13  
Fernando Pessoa, p. 115  
Fin de Siglo, p. 161  
Guimarães Rosa, p. 53  
Herança, p. 89  
Identidade brasileira, p. 31  
Identidade, p. 13, 53, 71, 89, 115 e 133  
Imigração, p. 53  
Infância, p. 89  
*La casa de los conejos*, p. 89  
Laura Alcoba, p. 89  
Literatura brasileira contemporânea, p. 71  
Literatura e Psicologia, p. 71  
Memória, p. 99  
Modernismo, p. 161  
Narrador, p. 31  
Narrativa, p. 13  
Parnasianismo, p. 161  
Paul Verlaine, p. 99  
Poesía, p. 161  
Pós-colonialismo, p. 13  
Prosa brasileira contemporânea, p. 31  
Racização, p. 133  
Simbolismo, p. 161  
Sonho, p. 115  
Trágico, p. 13  
Wilson Martins, p. 151



## ***SUBJECT INDEX***

- Alterity*, p. 115  
*Angst*, p. 115  
*Archon*, p. 31  
*Autobiography*, p. 99  
*Body*, p. 133  
*Brazilian identity*, p. 31  
*Cadernos negros*, p. 133  
*Childhood*, p. 89  
*Confessions*, p. 99  
*Contemporary Brazilian literature*, p. 71  
*Contemporary Brazilian prose*, p. 31  
*Cordiality*, p. 151  
*Cultural studies*, p. 53  
*Dream*, p. 115  
*Evandro Affonso Ferreira*, p. 71  
*Exile*, p. 13  
*Fernando Pessoa*, p. 115  
*Fin de siècle*, p. 161  
*Foreigner*, p. 31  
*Guimarães Rosa*, p. 53  
*Hispanic Modernism*, p. 161  
*Identity*, p. 13, 53, 71, 89, 115 e 133  
*Immigration*, p. 53  
*Inheritance*, p. 89  
*La casa de los conejos*, p. 89  
*Laura Alcoba*, p. 89  
*Literary criticism*, p. 151  
*Literature and Psychology*, p. 71  
*Memory*, p. 99  
*Narrative*, p. 13  
*Narrator*, p. 31  
*Otherness*, p. 53  
*Parnassianism*, p. 161  
*Paul Verlaine*, p. 99  
*Poetry*, p. 161  
*Postcolonialism*, p. 13  
*Racization*, p. 133  
*Reverie*, p. 99  
*Short stories*, p. 133  
*Symbolism*, p. 161  
*Tragic*, p. 13  
*Wilson Martins*, p. 151



## ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

ÁVILA, Aline Maria Magalhães de Oliveira, p. 53

BELÚZIO, Rafael Fava, p. 31

DINIZ, Fábio Gerônimo Mota, p. 115

FERIA, Miguel Ángel, p. 161

MATANGRANO, Bruno Anselmi, p. 99

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de, p. 151

SANTOS, Debora Duarte dos, p. 89

SILVA, Denise Almeida, p. 133

SILVA, Maurício, p. 71

SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento, p. 151

TELLES, Luís Fernando Prado, p. 13.



## 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
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira

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](mailto:laboratorioeditorial@fclar.unesp.br)  
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

