

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor da FCL

José Luís Bizelli

Vice-Diretor da FCL

Luiz Antônio Amaral

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Ana Maria Domingues de Oliveira

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Antonio Roberto Esteves

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.53	n.1	p.1-164	jan./jun. 2013.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Tânia Zambini
Diagramação: Eron Pedroso Januskevictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação..... 7

- Autoinvestigação e subjetividade nos *ensaios* de Montaigne
Self-investigation and subjectivity in Montaigne's *Essays*
Carlos Roberto Ludwig..... 9

- A Reinterpretação Globalizada de Baz Luhrmann para O Grande Gatsby, clássico de F. Scott Fitzgerald, de 1925
Baz Luhrmann's Globalized Reinterpretation of F. Scott. Fitzgerald's 1925 classic *The Great Gatsby*
Cláudio Roberto Vieira Braga..... 27

- *Solombra*, de Cecília Meireles – o poeta entre deuses e a humanidade
solombra, by Cecília Meireles: the poet between gods and mankind
Delvanir Lopes..... 49

- Identidade gastronômica no romance Francesca e Nunziata
Gastronomic identity in the novel Francesca e Nunziata
Fabiano Dalla Bona 67

- Erico Verissimo e José Lins do Rego: história social de contadores de histórias natos
Erico Verissimo and José Lins do Rego: social history of storytellers of stories natos
Fabricio Santos da Costa..... 83

- O protagonismo da mulher negra no romance histórico Hispano-Americano
The role of black women in the Hispanic-American historical novel
Liliam Ramos da Silva 101

- O traçado urbano islâmico como fundamento da moderna poesia elegíaca árabe.
The islamic urban layout as the foundation of modern arabic elegiac poetry
Cláudia Falluh Balduino Ferreira..... 125

- “Entre o relógio e o mapa”: as viagens de Cecília Meireles pela Espanha
“Between the clock na the map”: Cecília Meireles' trip in Spain
Ilca Vieira de Oliveira..... 139

ÍNDICE DE ASSUNTOS	159
<i>SUBJECT INDEX</i>	161
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	163

APRESENTAÇÃO

Todas as vezes que decidimos não limitar a nossa revista a um único tema, constituindo o que chamamos de “tema livre”, os resultados foram surpreendentes. De fato, literaturas de diversos países, e de todos os gêneros, encontraram espaço neste volume também. Quase casualmente, porém, dois ensaios se referem à mesma escritora, mas com perspectivas e metodologia bem diferentes.

Da análise dos *Ensaio*s de Montaigne, ao recente *Francesca e Nunziata* (2001), da escritora italiana Maria Orsini Natale, pouco conhecida no Brasil, à comparação entre as trajetórias sociais de José Lins do Rego e Érico Veríssimo, passando por dois ensaios sobre diferentes aspectos da poesia de Cecília Meireles, para não falar dos densos ensaios sobre Fitzgerald e sobre a mulher negra no romance histórico hispano-americano, há de tudo um pouco no presente volume. Vale destacar ainda o interessantíssimo estudo de Claudia Falluh Balduino Ferreira sobre a poesia do autor marroquino Tahar Bem Jelloun, um verdadeiro convite ao conhecimento da poesia árabe de expressão francesa.

Facilmente os nossos leitores perceberão, porém, que a perspectiva temática prevalece, seja na análise da visão da viagem nas poesias de Cecília Meireles, seja no estudo sobre a curiosa presença de aspectos gastronômicos no romance de Maria Orsini Natale, além das inúmeras referências ao cinema, tanto no ensaio citado sobre *Francesca e Nunziata*, como na análise de *O grande Gatsby*, de Fitzgerald, relacionado ao filme homônimo dirigido pelo australiano Baz Luhrmann, em 2013.

Antes de desejar aos nossos leitores uma ótima e proveitosa leitura, quero registrar aqui todo o meu pesar pelo falecimento no início deste ano de Ricardo Maria dos Santos, meu colega editor. Foram mais de quatro anos de colaboração recíproca e, com certeza, boa parte dos êxitos alcançados deve-se a ele.

Enfim, agradeço a todos os que nos enviaram contribuições, aos pareceristas que avaliaram os trabalhos que recebemos, a Tânia Zambini pela normalização da revista e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais o presente volume não teria vindo à luz.

Araraquara, agosto de 2014
O editor

AUTOINVESTIGAÇÃO E SUBJETIVIDADE NOS *ENSAIOS* DE MONTAIGNE

Carlos Roberto LUDWIG*

- **RESUMO:** A criação dos Ensaios por Montaigne, como uma forma literária inovadora, gerou grande impacto em sua época. Montaigne busca representar a subjetividade através de uma nova forma literária, cujos traços são notadamente o uso da linguagem sem atrelar-se às formas retóricas convencionais, uma forma aberta que possa representar a subjetividade. Além disso, a escrita dos Ensaios torna-se a escrita de si mesmo, numa linguagem e forma que comportem a subjetividade, pensamentos, ideias, flutuações interiores. Montaigne considerava que o comportamento humano, bem como as dimensões interiores do sujeito eram conteúdos estéticos que necessitavam de uma forma aberta, livre das amarras da retórica convencional. Por isso, criou o Ensaio para representar e investigar as dimensões mais profundas do sujeito. Nesse artigo, analisarei elementos dos ensaios, nos quais Montaigne adentra nos meandros da consciência, dos sentimentos e do pensamento, sugerindo nuances e matizes da subjetividade. Discutirei como Montaigne representa a subjetividade, detalhando elementos obscuros e incontroláveis do pensamento e das sensações, como também contradições, flutuações, ambiguidades inerentes à subjetividade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ensaios de Montaigne. Autoinvestigação. Subjetividade. Escrita de si.

Introdução

Michel de Montaigne (1533-1592) foi o criador dos *Ensaio*s, gênero que causou grande impacto no século XVI. Influenciou grandes autores como Shakespeare, Voltaire, Montesquieu e Pascal. O ensaísta francês ateu-se na investigação dos costumes, hábitos, moral e da investigação de si mesmo e da subjetividade. Em seu prefácio aos ensaios, intitulado “Do Autor ao Leitor”, Montaigne (1987, p.95) assinala “sou eu mesmo a matéria deste livro”, o que caracteriza, de início, sua

* UFT – Fundação Universidade Federal do Tocantins. Porto Nacional, TO – Brasil. 77015-426 – ludwig.crl@gmail.com

Artigo recebido em 31/07/13 e aprovado em 31/10/13

proposta autoinvestigativa. Montaigne introduziu elementos inovadores em seus *Ensaaios*, na forma, no estilo e conteúdo. Investiga seu próprio interior, descrevendo e analisando sensações, sentimentos, angústias, medos, desejos, pensamentos e ideias. Nesse sentido, Szabari (2001) afirma que os ensaios concentram-se num único assunto, ou seja, a imagem do sujeito. Nesse sentido também, consoante Regosin (1977, p.88)¹ “[...] a composição do livro, o ensaísta argumenta, é a realização de si mesmo, e o próprio livro, e a dialética e a invenção a fonte tanto do texto como do ser”². Nesse sentido, consoante Regosin (1977, p.141), “[...] ontologicamente, o ato de escrever, e o próprio livro, tornam-se as fontes para a base do senso de sujeito de Montaigne”³. A escritura é, para Montaigne, um ato vivo de ser no mundo e de se construir no mundo. Ao representar a si mesmo, ao escrever o livro, ele se constitui como sujeito da linguagem.

Montaigne cria artifícios miméticos para representar a subjetividade, tais como o estilo divagante, por vezes tortuoso, vacilante, que demonstra as flutuações interiores; a sintaxe sem grandes ornamentos retóricos; o movimento rítmico que, consoante Auerbach (2007) em sua *Mimesis*, leva o leitor aos meandros da subjetividade e da condição humana. Além disso, sua modéstia irônica e seu ceticismo são marcas inerentes a seu estilo e escritura, o que possibilita a autoinvestigação sem receio. Montaigne adentra, portanto, na subjetividade humana demonstrando que esta é determinada por flutuações interiores, mudanças de pensamentos e ideias. Ou seja, o ensaísta descreve um espaço interior em que vários processos cognitivos acontecem simultaneamente, os quais constituem nossa subjetividade.

A palavra “ensaio”, em francês *essai*, significa tentativa; origina-se do verbo *essayer*, tentar, empreitar. Visto que se trata de uma tentativa de investigar-se e investigar a subjetividade, os ensaios de Montaigne não seguem a retórica convencional do período, muito menos se adequam aos padrões dos gêneros da época. A escolha pelo estilo e pela linguagem mais soltos e livres se deve à necessidade de representação da interioridade perscrutada por Montaigne. Consoante Auerbach (2007, p.259), em sua *Mimesis*, “Montaigne é algo novo; o tempero do elemento pessoal e, precisamente, de uma única pessoa, apresenta-se pois penetradamente, e a forma de expressão é ainda mais espontânea e próxima da linguagem falada quotidianamente, embora aqui não se trate de diálogos.” As divagações sobre o espaço interior do indivíduo necessitam de outra retórica que consiga compreender as flutuações e incoerências da mente e dos sentimentos humanos. Montaigne adequa,

¹ Todas as traduções das citações são do autor deste artigo.

² “*The composition of the book, the essayist maintains, is the realization of himself, and the dialectic and invention the source of both text and self.*”

³ “*Ontologically, the act of writing, and the book itself, become the sources for the founding of Montaigne’s sense of being.*”

assim, a forma ao conteúdo, pois entende que o sentido expressado nos ensaios deve ser ressaltado pela estrutura inovadora. Como ele mesmo assinala no seu ensaio “Da incoerência de suas ações”, “[...] todas as contradições em mim se deparam, no fundo e na forma” (MONTAIGNE, 1987, p.100). Desta forma, Auerbach (2007, p.255 e p.261) define que Montaigne apresenta um “método rigoroso” e moderno e descreve-o como o “método de auscultar-se a si próprio, da observação dos movimentos internos próprios”. Esse “método” é constituído por uma forma nova e linguagem que consigam captar as dimensões mais sutis da subjetividade. Em seu ensaio “Do arrependimento”, Montaigne (1987, p.153) menciona a necessidade de inovação na forma e na linguagem de seus ensaios:

Falo de mim mesmo, de Michel de Montaigne, e não do gramático, poeta ou jurisconsulto, mas do homem. Se o mundo se queixar de que só falo de mim, eu me queixarei de que ele não pensa somente em si. Mas será razoável, vivendo apenas por mim, pretender iniciar o público no conhecimento de mim mesmo? Será razoável igualmente apresentar-lhe, sem esses artifícios que ele tanto aprecia, simples efeitos de uma natureza bem pouco original?

Montaigne cria uma estética específica para os ensaios. Havia no período uma linguagem mais elaborada e ornamentada, mas Montaigne não se preocupa com o estilo formal dos textos teóricos do período; pelo contrário, preocupa-se com a representação da interioridade numa linguagem simples e livre. Montaigne via a interioridade humana como conteúdo estético que necessitava de uma nova forma para a sua representação. Isso é o que Adorno vai reconhecer no século XX sobre o ensaio: para ele, em seu ensaio “O ensaio como forma”, não há como falar do estético de modo não estético, ou seja, a forma necessita se adequar ao conteúdo dos ensaios (ADORNO, 2008).

O ensaísta pensava no ensaio como uma forma que comportasse não a escritura em si, mas também costumes, hábitos, sentimentos, sensações, ideias e pensamentos. Nesse sentido, Calhoun (2011, p.305) assinala que para Montaigne “[...] o estilo de escritura e o estilo de vida eram, num cenário ideal, inseparáveis”⁴. Dessa forma, Montaigne “[...] preferia a ideia de mistura dessa sábia conduta em sua vida privada” com a vida pública e “com a escritura e a publicação dos *Ensaaios*”⁵ (CALHOUN, 2011, p.311). Portanto, vida pública e privada dialogam e formam uma unidade, embora pareça muitas vezes paradoxal e incoerente, no corpo dos *Ensaaios*.

Da mesma forma, Craig Brush (1994) enfatiza a escritura de si na obra de Montaigne. Nesse sentido, a escrita dos ensaios pode não ter sido mais significante

⁴ “[...] *writing style and living style were, in an ideal scenario, inseparable*”.

⁵ “[...] *preferred the idea of mixing this wise conduct in his private life*”.
“*with the writing and publication of the Essays.*”

do que o ato de escrever em si. Isso ressalta a ideia que Montaigne assinala constantemente de que o livro o constrói na medida em que ele – Montaigne – escreve o livro. Mas, para Brush (1994), o ensaísta francês não se preocupa com nenhuma abordagem teórica do autorretrato ou da biografia. O autor enfatiza que a impossibilidade de encontrar um “sujeito puro” levou Montaigne a “pintar-se em contexto”, ou seja, a cada momento o sujeito e seu espaço e vida interiores podem mudar devido a elementos exteriores influentes.

Sobre elementos incontroláveis da subjetividade

Montaigne percebe que há alguns elementos incontroláveis na subjetividade que vêm à tona em momentos de crise e tensão. Tais elementos intervêm no julgamento e na cognição. Por exemplo, no ensaio “Do arrependimento” Montaigne (1987) descreve as flutuações interiores, bem como elementos incontroláveis inerentes aos sentimentos, ao pensamento e à subjetividade humanas.

Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É, pois, no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. Observo e anoto os diversos incidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias, ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e de uma luz diferente. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêdades, não deixe de ser autêntico. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ele não para e se agita sempre à procura do caminho certo. (MONTAIGNE, 1987, p.152-153).

Montaigne deixa claro nessa passagem que as ideias, os pensamentos e sentimentos não são fixos e imutáveis, mas são passíveis de mudança e contradição. Ao tentar descrever a si mesmo, nota que a cada minuto ocorrem mutações e contradições nos pensamentos e sentimentos. Quando o indivíduo começa a se analisar, alguma coisa na interioridade se altera. É muito claro para ele que somos suscetíveis a mudanças exteriores. Elementos exteriores influenciam constantemente nos sentimentos, pensamentos, ideias. Não há como controlar os sentimentos, pois parecem governados por forças misteriosas. São essas contradições, portanto, que constituem a essência e interioridade humana.

Além do mais, Montaigne usa aqui a metáfora da pintura para representar a subjetividade. Consoante Szabari (2001, p.1001), ler a obra do ensaísta francês como uma “[...] pintura-em-palavras é entender a escritura como um meio moldado na consciência fenomenológica”⁶ do sujeito. Segundo a autora, essa técnica de Montaigne pode ser definida como “mimese pictural” do sujeito (SZABARI, 2001, p.1002). A metáfora da pintura ganha, na obra de Montaigne, uma dimensão não somente textual, retórica e expressiva, mas também essencial para a representação da subjetividade e das flutuações da interioridade humana.

Muito embora Montaigne se proponha a investigar a natureza da interioridade humana, confessa no ensaio “Do Medo” dificuldade de tratar sobre tal problema. Segundo Calhoun (2011), há um paradoxo da escritura de um novo estilo e gênero literários que se fundamentam na representação da intimidade, privacidade e interioridade devido à tentativa de Montaigne tornar público o privado. Contudo, Montaigne tenta superar esse paradoxo ao “tentar unir ações e palavras”⁷ (CALHOUN, 2011, p.306). Ou seja, a escritura de si mesmo passa pela possibilidade de unir dimensões interiores, palavras e ações, criando uma triangulação que torne estados interiores coerentes a ações, gestos e a escritura, pintura, representação de si mesmo.

Nesse mesmo ensaio reconhece, mais uma vez, a incapacidade de controle dos sentimentos como medo e vergonha:

Não sou muito versado no estudo da natureza humana, como dizem, e ignoro de que maneira o medo atua sobre nós. Certo é que se trata de estranho sentimento. Nenhum, afirmam os médicos, nos projeta tão precipitadamente fora do bom-senso. E em verdade vi muita gente tornada insensata pelo medo. Mesmo entre os mais assentados provoca ele terríveis alucinações. (MONTAIGNE, 1987, p.153).

O que ele observa aqui é que certos sentimentos humanos como medo e vergonha são incontrolláveis por nossa racionalidade. No século XX, a psicanálise reconhece que certos sentimentos humanos são incontrolláveis. Vemos a lucidez de Montaigne em distinguir que diferentes meandros da mente, do pensamento, da consciência e do inconsciente são elementos que nos constituem e nos tornam vulneráveis, muito embora tentemos controlá-los. Nesse sentido, McGinn (2007), em sua obra *Shakespeare's Philosophy*, aponta que há na interioridade humana forças misteriosas que interferem constantemente em nossos pensamentos, nossas ações, nossos julgamentos, forças estas que são incontrolláveis e que escapam à

⁶ “[...] *painting-in-words is to understand writing as a medium modeled on phenomenological consciousness.*”

⁷ “*try to unite actions and words*”.

nossa compreensão. Como assinala Montaigne (1987, p.102), no ensaio “Da incoerência de nossas ações”, “[...] não deve um espírito refletido julgar-nos pelos nossos atos exteriores; cumpre-lhe sondar as nossas consciências e ver os móveis a que obedecemos. É uma tarefa elevada e difícil e desejaria, por isso mesmo, que menor número de pessoas se dedicassem a ela”. É praticamente impossível analisar outrem somente pelas aparências. Há sempre um abismo entre o exterior, que pode ser teatralizado, fingido ou ornamentado, e o interior, que pode permanecer velado às aparências. Para McGinn (2007), há um abismo epistemológico entre aquilo que vemos num indivíduo e aquilo que ele realmente é, assim como há um abismo entre aquilo que pensamos sentir e aquilo que realmente nos motiva a tal sentimento. Tal abismo epistemológico se deve a nossa incapacidade de medirmos, analisarmos e compreendermos o que se processa com os sentimentos, visto que não temos parâmetros e instrumentos para mensurar nossa subjetividade, bem como a dos outros. O que se tem, na verdade, em grandes autores como Montaigne, Shakespeare e Cervantes, é uma representação de interioridade criada por artifícios miméticos: ou seja, a incrível capacidade de mimese da interioridade criada por esses autores. Nesse sentido, como Montaigne assinala em seu ensaio “Da incoerência de nossas ações”:

Nossa maneira habitual de fazer está em seguir os nossos impulsos instintivos, para a direita ou para a esquerda, para cima ou para baixo, segundo as circunstâncias. Só pensamos no que queremos no próprio instante em que o queremos, e mudamos de vontade como muda de cor o camaleão. O que nos propomos em dado momento, mudamos em seguida e voltamos atrás, e tudo não passa de oscilação e inconstância. “Somos conduzidos como títeres que um fio manobra”. [citação de Horácio] (MONTAIGNE, 1987, p.98).

O que Montaigne descreve é similar ao que McGinn argumenta: interioridade, sujeito e identidade são impossíveis de serem definidas, se usarmos apenas categorias filosóficas e epistemológicas. Há algo na subjetividade que está além da nossa compreensão e que nos engana o tempo todo. Nesse sentido também, para Regosin (1977), as dimensões interiores do sujeito tendem a distrair-se, dispersar-se e a vagar consoante os ilimitados desejos e fugas que surgem com a experiência e trabalho intelectual do indivíduo. Portanto, Montaigne coloca em cheque qualquer definição predeterminada de interioridade ou subjetividade, pois quando tentamos nos analisar, a análise interfere em nossos sentimentos, mudando-os imediatamente. O que pensamos estar representando é apenas uma ideia evasiva de todos os “fluxos mentais”.

Nesse sentido, o ensaísta apresenta observações muito pertinentes sobre esse problema. Em seu ensaio “Da incoerência de nossas ações”, aponta que

Não vamos, somos levados como os objetos que flutuam, ora devagar, ora com violência, segundo o vento. [...] Hesitamos em tomar partido; nada decidimos livremente, de maneira absoluta, coerente. Se alguém tratasse e estabelecesse determinadas leis de conduta e regime político na vida, veríamos brilhar em seus atos e atitudes uma harmonia cabal e em seus costumes uma ordem e uma correlação evidentes. (MONTAIGNE, 1987, p.98).

Quando falamos de nós mesmos, podemos estar falando, não exatamente o que somos, mas o que parecemos ou queremos parecer ser. Nesse sentido, essa indeterminação, imprecisão e o conjunto de “fluxos mentais”, pensamentos, sentimentos e ideias são um espaço de ambiguidades, ambivalências, paradoxos e incongruências do indivíduo, que são, em geral, tópicos da arte. Montaigne defende, nesse sentido, também no ensaio “Da incoerência de nossas ações”, que

Essa variação e essa contradição, tão comum em nós, levaram muitas pessoas a pensar que possuímos duas almas, ou duas forças que atuam cada qual num sentido, uma no sentido do bem e outro no do mal. Uma só alma e uma só força não poderiam conciliar-se com tão repentinas variações de sentimentos. (MONTAIGNE, 1987, p.99-100).

A analogia de Montaigne de que nossas contradições e flutuações interiores se assemelham a duas almas, assinala a consciência do ensaísta francês de que nossa interioridade não é fixa e coerente. Ele admite que a incoerência, ambivalência e instabilidade são elementos inerentes à condição humana. Assim também, Montaigne faz uma descrição de sua instabilidade que é influenciada por elementos exteriores. Ele descreve que

Não somente o vento dos acontecimentos me agita conforme o rumo de onde vem, como eu mesmo me agito e perturbo em consequência da instabilidade da posição em que esteja. Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. Dou à minha alma ora um aspecto, ora outro, segundo o lado para o qual me volto. Se falo de mim de diversas maneiras é porque me olho de diferentes modos. Todas as contradições em mim se deparam, no fundo como na forma. Envergonhado, insolente, casto, libidinoso, tagarela, taciturno, trabalhador, requintado, engenhoso, tolo, aborrecido, complacente, mentiroso, sincero, sábio, ignorante, liberal e avarento, e pródigo, assim me vejo de acordo com cada mudança que se opera em mim. E quem quer que se estude atentamente reconhecerá igualmente em si, e até em seu julgamento, esse mesma volubilidade, essa mesma discordância. Não posso aplicar a mim mesmo um juízo completo, simples, sólido, sem confusão nem mistura, nem o exprimir com uma só palavra. “Distingo” é o termo mais encontrado em meu raciocínio. (MONTAIGNE, 1987, p.100).

Ele introduz a metáfora do vento que agita os sentimentos como uma forma de representar a instabilidade de nossos sentimentos. Elementos exteriores como experiências, sensações e opiniões alheias interferem em nossos pensamentos, atitudes e sentimentos. Nesse sentido, Auerbach (2007, p.255) observa que “[...] o homem é um ente vacilante, sujeitos às mudanças do mundo, do destino e dos seus próprios movimentos interiores”. A cada instante a alma ou espírito, pensamento ou razão se modificam, sempre de acordo com o momento ou a experiência. Montaigne tenta captar toda a sua interioridade e individualidade usando diversos adjetivos que consigam descrever sua interioridade. Novamente ele admite que até mesmo o julgamento varia conforme interferências exteriores.

Subjetividade, Imaginação e Julgamento

Montaigne era consciente da interferência que nossos sentimentos têm sobre nosso julgamento, bom-senso, entendimento e cognição. Em seu ensaio “Da loucura de opinar acerca do verdadeiro e do falso unicamente de acordo com a razão”. Montaigne antecipa postulados da filosofia kantiana. Como Montaigne (1987, p.239) assinala,

É tola a presunção de desdenhar ou condenar como falso tudo o que não nos parece verossímil, defeito comum ao que estimam ser mais dotados de razão que o homem norma. [...] Acho, agora, que eu também merecia piedade. Não porque, desde então, a experiência haja acrescentado algo a minhas primeiras convicções, embora eu tenha procurado verificar as crenças que recusava, mas minha razão me impediu a reconhecer eu condenar uma coisa de maneira absoluta é ultrapassar os limites que podem atingir a vontade de Deus e a força da mãe, a natureza; e que o maior sintoma de loucura no mundo é reduzir essa vontade a essa força à medida de nossa capacidade e de nossa inteligência. Chamemos ou não monstros ou milagres às coisas que não podemos explicar, não se apresentarão elas em menor número à nossa vista.

O que Montaigne assinala aqui é a incapacidade de julgamento de certos fenômenos somente de acordo com a razão. A sensibilidade, imaginação e o sentimento interferem na constituição de nossos julgamentos, visto que em muitos momentos não conseguimos explicar certos fenômenos somente de acordo com a razão. Nesse sentido, Montaigne antecipa sugestivamente os postulados da crítica kantiana. Immanuel Kant (1727-1804), em sua *Crítica do Juízo* (*Critique of Judgement*, KANT, 2005), define seu sistema filosófico baseado na sensibilidade e imaginação. Tanto a Crítica da Razão Pura como a Crítica da Razão Prática estão fundamentadas na *Crítica do Juízo*, para Kant. Kant propôs um sistema filosófico,

ou seja, o racional, o ético e o estético, em que o estético seria a pedra de toque de seu sistema. Essa foi uma inovação no pensamento filosófico, visto que pela primeira vez na filosofia a racionalidade foi associada à sensibilidade, não mais colocando a sensibilidade submissa à razão. Ele já tinha considerado a sensibilidade e a imaginação desde sua primeira crítica. Eckart Foerster (2010), partindo da *Opus Postumus* de Kant, analisa a importância da *Terceira Crítica* como a pedra de toque de seu sistema filosófico, uma vez que a sensibilidade e a imaginação são faculdades fundamentais que constituem a faculdade humana de julgamento e análise nas ciências, na filosofia e nas artes. Desse modo, quando julgamos, conceituamos ou definimos um objeto, imaginação e sensibilidade perpassam as categorias filosóficas e analíticas empregadas em nossa interpretação. De acordo com Rosenfield (2006), em sua obra *Estética*, Kant libertou sua Crítica dos “pressupostos históricos” ou dos “conceitos culturais” que sempre determinavam o que a arte era. Ele estabeleceu a relação entre o belo entre a sensibilidade, o conhecimento e a razão prática. Ele não separou o estético do racional, muito menos determinou que a imaginação fosse uma mera ancila do conhecimento. Rosenfield (2006, p.27-28) assinala que “[...] em vez de opor a sensibilidade e a razão numa hierarquia, Kant se interessa, desde a *Crítica da Razão Pura*, pela função que a imaginação (que seleciona as percepções sensíveis) preenche na atividade do entendimento”. Há um jogo livre e harmonioso entre o entendimento e a imaginação, no qual, ao analisarmos ou definirmos algo, nossa imaginação e sensibilidade interfere essencialmente para a constituição de nosso julgamento. Nesse sentido, as novas descobertas das Neurociências apontam para tal demonstração, como é o caso da obra de Damásio (1996), *O Erro de Descartes*, em que ele demonstra que a imaginação e a sensibilidade operam em nossas escolhas e decisões, julgamentos e interpretações.

Dessa forma, Auerbach (2007) chama a atenção para um traço dos ensaios de Montaigne que corroboram com a tese de que o pensamento é determinado pela imaginação e sensibilidade. Para ele,

[...] a primazia do conhecimento adquire um significado positivo, do ponto de vista da teoria do conhecimento, somente para a pesquisa moral do homem; pois Montaigne visa com a sua investigação da vida própria qualquer como um todo, a pesquisa da *humaine condition* em geral, e manifesta, assim, o princípio heurístico do qual fazemos uso continuamente, consciente ou inconscientemente, sensatamente ou não, quando estamos empenhados em entender e julgar os atos dos outros homens [...]. (AUERBACH, 2007, p.265).

Assim, para Montaigne, nosso julgamento é falível se julgarmos e analisarmos um fenômeno somente de acordo com a razão. Como ele assinala, “[...] que após terdes acertado, com vosso julgamento impecável, os limites entre o verdadeiro e o falso, sobrevenham, como é inevitável, fatos inegáveis, ultrapassando ainda mais em

sobrenatural os que recusais, e ei-vos obrigado a vos desmentirdes.” (MONTAIGNE, 1987, p.241). Montaigne chama a atenção para as falácias do julgamento que nega fatos extraordinários. Nesse sentido, as colocações do ensaísta francês revelam seu ceticismo em relação à crença de que somente a razão pode julgar e compreender fenômenos e acontecimentos. Como ele revela,

O infinito poder da natureza deve ser julgado com mais deferência e tendo em conta nossa ignorância e nossa fraqueza. Quantas coisas pouco verossímeis são afirmadas por gente digna de fé! Se seus testemunhos não bastam para nos convencer, sejamos, ao menos, prudentes em nosso julgamento, pois considerá-las impossíveis é vangloriar-se de saber até onde vão a possibilidade e a impossibilidade, o que, sem dúvida, é presunção exagerada. Se aprendêssemos com exatidão a diferença entre uma coisa e outra, entre o que está contra a ordem e a natureza, e o que se situa simplesmente fora do que admitimos comumente, entre não acreditar cegamente e não duvidar com facilidade, observaríamos fielmente a regra do “nada de mais” que Quílon tanto recomenda. (MONTAIGNE 1987, p.240).

Muito embora certos fenômenos nos pareçam inverossímeis, Montaigne não descarta a possibilidade de nosso julgamento falhar. Segundo Hugo Friedrich (2010, p.166), “Montaigne reconhece que toda a classificação é falsa”, pois ela deduz do particular algumas regras generalizantes, rejeitando que, ao se passar do geral ao particular, se dá um grande “salto, sem renovar [...] a visão sobre o homem”. Assim, conclui que qualquer julgamento pode ser imperfeito e vago. Tal descoberta é um dos grandes vetores dos *Ensaio*s de Montaigne e sua aplicação é essencial para a sua ciência moral (FRIEDRICH, 2010).

Em seu ensaio “Da incoerência de nossas ações” ele usa a analogia de que somos um amontoado de peças colocadas juntas ao acaso:

Somos um amontoado de peças juntadas inarmonicamente e queremos que nos honrem quando não o merecemos. [...] Somos todos construídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e cada peça funciona independentemente das demais. Daí ser tão grande a diferença entre nós e nós mesmos quanto entre nós e outrem. (MONTAIGNE, 1987, p.101-102).

Montaigne parece consciente ou pelo menos intui que nossa mente, nossos pensamentos, nossas ideias e nossos sentimentos são constituídos por elementos diversos que parecem funcionar independentemente. Estudar o homem é chegar a seu mistério, livre de máximas tradicionais, conceitos científicos e filosóficos limitadores, hipóteses psicológicas que pré-definem o homem. Para a surpresa do leitor, a marca distintiva do ser humano em relação aos animais não é seu *logos*, mas sua aptidão a uma diferenciação específica e particular em cada indivíduo (FRIEDRICH, 2010).

Nossas decisões também são atribuídas aos nossos sentimentos, pensamentos e ideias. Como Montaigne (1987, p.101) assinala:

Ninguém determina do princípio ao fim o caminho que pretende seguir na vida; só nos decidimos por trechos, na medida em que vamos avançando. O arqueiro precisa antes escolher o alvo; só então prepara o arco e a flecha e executa os movimentos necessários; nossas resoluções se perdem porque não temos um objetivo predeterminado.

A forma aberta dos diálogos possibilita “a suspensão do julgamento” e a “expressão escrita da subjetividade improvisada” e digressões (FRIEDRICH, 2010, p.374). Embora Montaigne se empenhe na análise do Eu, tem plena consciência das dificuldades da análise do indivíduo. Reconhece que a observação e a descrição do indivíduo correm o risco de ilusão ou fixação prematura de uma pretensa observação objetiva do homem. Há o risco de se construir uma imagem falsa sobre si mesmo. Friedrich (2010, p.224) nota que a introspecção tenta descobrir a subjetividade, mas “ela também dissimula involuntariamente”; ela molda a imagem do Eu de acordo com “noções e julgamentos de valor esquemáticos”. A introspecção representa o Eu na linguagem, podendo não dizer o essencial, mas construir, através de uma espécie de fuga, uma imagem sob a aparência de uma identidade que se assemelha a do outro (FRIEDRICH, 2010). Montaigne considera que o Eu está em movimento eterno, cujos aspectos como julgamento, imaginação, ideias e sensibilidade demonstram apenas uma parte do todo, sendo que os contornos de outras dimensões não são possíveis de serem definidas. Para Montaigne, portanto, “o conhecimento do homem é a escuta da individualidade dentro dela mesma” (FRIEDRICH, 2010, p.225). O que ele procura em seus *Ensaio*s é a descrição de todos os detalhes que ele percebe sobre si mesmo. Escrever torna-se um ato de vida, de criação e revelação. Consoante Regosin (1977), o que Montaigne realiza não é somente escrever o livro, mas escreve o ser do autor através da escritura do livro. A frase “o livro do ser” sugere que a escritura do livro é a realização de si mesmo (REGOSIN, 1977, p.88).

Da covardia: consciência e subjetividade

No ensaio de Michel de Montaigne “Da covardia”, Montaigne (1987) sugere que não era raro um soldado ser morto por um ato de pusilanidade, como é o caso do Sr. De Vervins. Como assinala Montaigne (1987, p.149), “[...] quanto à covardia, é certo que vergonha e ignomínia são os castigos mais comumente infligidos aos réus”. Mas também relata casos de soldados que foram expostos ao ridículo, como fez o legislador Charondas. Ele ordenou que os soldados que

fugissem das batalhas fossem vestidos de mulher e expostos em praça pública por três dias a fim de despertar neles a vergonha por sua covardia. Esse é um fato pitoresco que Montaigne usa para matizar o problema da falta da *virtù*, que era considerada muito grave no período. Levando em consideração esses exemplos de Charondas e Vervins, Montaigne argumenta também sobre a condenação de um ato consciente ou inconsciente:

Convenho em que é justo diferenciar-se um erro devido à fraqueza de ânimo da falta maliciosa. Neste caso, agimos com pleno conhecimento de causa contra o que nos dita a razão posta pela natureza a nosso serviço a fim de nos guiar. No outro caso, parece-me que podemos invocar a própria natureza, da qual provém nossa fraqueza e imperfeição. É esse raciocínio que leva muita gente a pensar que só devemos ser responsabilizados pelo que fazemos de contrário à nossa consciência. É mesmo nessa regra que se baseiam as pessoas que censuram e condenam à pena capital heréticos e infiéis; e também pela mesma razão não há como responsabilizar juízes e advogados que por ignorância erram no cumprimento de seus deveres. (MONTAIGNE, 1987, p.149).

O problema da consciência estava subordinado a uma rede complexa de elementos jurídicos, éticos e teológicos, cujos limites não eram muito nítidos. Contudo, Montaigne está muito mais preocupado em diferenciar o ato voluntário do ato involuntário do que em uma moral extremamente rígida e inflexível. É o que se percebe no seu ensaio “Da consciência”, em que ele retoma esse problema ao criticar a tortura como um instrumento de investigação, pois, segundo ele, muitas vítimas da tortura revelam o que de fato não sabem ou não experienciaram: “Quem a não pode suportar [a tortura] esconde a verdade tanto quanto quem a suporta; pois por que a dor o levaria a confessar o que é mais do que o que não é?” E também, “para chegar à verdade, considero a tortura um processo inumano e bem pouco útil” (MONTAIGNE, 1987, p.123-124). Nesse ponto, Montaigne (1987, p.123) assinala que a tortura “tem sua origem na ação da consciência”, como forma de levar o torturado a confessar um crime, que talvez não tenha cometido. A consciência nesse sentido está condicionada muito mais à dor do que à razão e à moral.

Se não raro alguns argumentavam que um ato inconsciente não devia ser punido, como é o caso de Montaigne, outros julgavam que tanto a justiça divina como a justiça humana deveriam ser imparciais, como nos sermões e homilias do período. Keith Thomas (1991), em *Religion and the Decline of Magic*, assinala que a esfera eclesiástica tinha um poder e uma abrangência sociais muito grandes e determinantes na Renascença. Porque a Igreja possuía grandes quantidades de terra e acumulava riquezas, seus líderes desempenhavam um papel proeminente na política e no governo. Além do mais, exerciam controle sobre a opinião pública:

Os clérigos desempenhavam uma parte dominante na censura da imprensa, no licenciamento de mestre e doutores, e na administração das universidades. Numa era sem rádio, televisão ou (até a metade do século XVII) jornais, o púlpito era o meio mais importante de comunicação direta com as pessoas. Os sermões contemporâneos discutiam não só teologia, mas também moral, política, economia e assuntos correntes em geral. Os tentáculos da Igreja se espalhavam através das cortes eclesiásticas, que exerciam uma grande jurisdição sobre o casamento e o divórcio, difamação, a legitimação de testamentos e todo aspecto concebível da moralidade privada. Se um homem brigasse com sua esposa, cometesse adultério com sua empregada, fizesse fofoca sobre seus vizinhos, trabalhasse num dia santo ou emprestasse dinheiro a juros, ele certamente teria de comparecer diante da corte eclesiástica. Lá ele devia ser forçado a se submeter a formas humilhantes de punição ou até mesmo ser excomungado, ou seja, afastado dos sacramentos da igreja e, em sua forma mais severa, estaria sujeito ao ostracismo social e econômico pelo resto da comunidade; uma punição que refletia a identidade assumida pela igreja e pela sociedade. (THOMAS, 1991, p.181).

Se por um lado Montaigne considera o problema dos julgamentos como condicionado à ignorância ou não das consequências da ação, por outro lado, o papel predominante da esfera eclesiástica quase que determina as decisões tomadas inclusive por juristas e juízes em julgamentos, provavelmente com medo da censura. Mas vale notar que a consciência moral no período era configurada pelo domínio da ideologia dos discursos da Igreja, sistematicamente conduzida pelos ditames cristãos. A consciência do indivíduo era intensificada não só por essa doutrina, mas também pelos exemplos dados pelas execuções e humilhações públicas na época.

Nesse sentido, no ensaio “Da consciência”, define a consciência como algo que entrega um culpado tanto quanto o tortura com antecedência. Montaigne conta uma de suas anedotas pitorescas para expor seu argumento: durante as guerras civis, Montaigne e Sr. de la Brousse conheceram um fidalgo, mas ninguém desconfiava que ele fosse do partido contrário ao rei. Com o tempo, Montaigne descobre a farsa desse fidalgo:

Nosso companheiro de jornada estava tão apavorado, eu o via tão desorientado cada vez que deparávamos com alguns grupos de cavaleiros ou que atravessávamos cidades do partido do rei, que acabei por adivinhar que seus temores provinham de uma consciência intranquã. Parecia-lhe que, em sua fisionomia e através das cruces que trazia ao casaco, se liam seus mais íntimos pensamentos, tal o efeito maravilhoso e irresistível da consciência. Obrigamos a nos denunciarmos, a combatermo-nos a nós mesmos e, na ausência de outra testemunha, depõe contra nós: “servindo ela própria de carrasco e fustigando-nos com látigo invisível” [essa citação de Montaigne é de Juvenal] (MONTAIGNE, 1987, p.122).

Nesse sentido, outro comentário de Montaigne (1987, p.122) no ensaio “Da consciência”, revela algo muito particular no tocante à subjetividade: “É o que também ocorre com quem se compraz no vício; engendra um desprazer que lhe atormenta a consciência, na vigília como no sono: “numerosos culpados revelam, durante o sono ou o delírio da febre, crimes de há muito escondidos”. Como se nota, não há como se controlar o inconsciente e, por muitas vezes, elementos reprimidos vêm à tona. Montaigne tem a arte de pintar fatos triviais deixando ver à tona os aspectos enigmáticos e incontrolláveis do pensamento humano.

Contudo, Montaigne é questionador quanto às práticas de coerção social e moral. Consoante Grady (2002), Montaigne é o ensaísta da subjetividade resistente e questionadora. Seu discurso é assaz independente do poder monárquico, estatal e coercitivo. Por isso, o conceito de subjetividade toma tonalidades outras em Montaigne. Para Grady (2002, p. 24), “[...] a subjetividade não pode ser reduzida ao efeito de estruturas estáticas de dominação como a ideologia e os discursos. Ao contrário, participa de um domínio de sentido e comunicação relativamente autônomo, socialmente construído”⁸. Ao invés de ser estática está “[...] aberta à negociação, modificação e reconstituição através do diálogo”⁹ (GRADY, 2002, p.24). Nesse sentido, Montaigne como que cultiva “liberdade, a subjetividade e o prazer” (GRADY, 2002, p.48). É dessa forma que o sujeito consegue se constituir, pintar, apresentar e representar através de atos, pensamento e escritura de si mesmo, libertando-se de estruturas ideológicas predeterminantes e limitadoras.

Para se ter ideia de como a imaginação e a consciência estavam relacionadas, vale tomar as observações de Michel de Montaigne, em seu ensaio “A força da imaginação”. Para ele, a imaginação pode ser consequência da consciência ou vice-versa. Montaigne (1987, p.169) assinala que a força da imaginação pode ter grande domínio sobre o homem, pois “todos são atingidos por ela, mas alguns há que ela derruba”. A imaginação tanto quanto a consciência, para o ensaísta francês, são dimensões psicológicas bastante fortes. Montaigne (1987, p.169) demonstra identificação com a angústia de outrem, como afirma, “[...] a vista das angústias alheias influi fisicamente em mim de maneira penosa, e, não raro, sofro de sentir que alguém sofre”. Ao revelar sua angústia e pena por outrem, revela-se e pinta-se através das observações sobre o outro. A escritura de si, portanto, acontece não somente através das observações sobre si mesmo, mas também nas observações de costumes, hábitos e ações do outro.

Montaigne cita também exemplos de como a consciência pode ser tão influenciada pela imaginação, que as imagens provocadas por esta acentuam aquela, a ponto de concretizar medos e angústias que não passam de imagens fantasmáticas

⁸ “*Subjectivity cannot be reduced to the effect of static structures of domination like ideology and discourses. Instead, it participates in a relatively autonomous, socially constructed realm of meaning and communication*”.

⁹ “[...] *open to negotiation, modification, and reconstitution through dialogue*”.

do indivíduo. Ele inicia esse ensaio com uma afirmação de Sêneca, “Uma imaginação fortemente preocupada com um acontecimento pode provocá-lo”, dizem os clérigos” (MONTAIGNE, 1987, p.169). Nesse ensaio, cita também exemplos de condenados que temem a morte:

Em certos condenados o pavor adianta-se à ação do carrasco, como se viu no caso do condenado a quem desvendaram os olhos no patíbulo a fim de lhe comunicarem ter sido agraciado. Ao lhe tirarem a venda, verificaram que já morrera, fulminado pela sua imaginação. Suamos e trememos, empalidecemos e coramos sob sua influência. Em leito de plumas agita-nos o corpo a ponto, por vezes, de nos levar à morte... (MONTAIGNE, 1987, p. 169-170).

A força da imaginação demonstra como a imaginação e a consciência são consequências inerentes ao medo de que se descubra um crime. Nota-se que Montaigne debruça-se sobre o Eu, pois considera que a riqueza do particular é muito mais interessante do que o universal. Por isso, para o ensaísta francês, deter-se apenas no universal não leva aos meandros do “labirinto humano” (FRIEDRICH, 2010, p.220). As contradições humanas lhe interessam mais do que elementos coerentes. O conhecimento do outro, como de si, é a origem de “uma generosa tolerância” pelo outro. Pela autonomia e observação de sua própria personalidade, Montaigne “[...] chega à universalidade, uma universalidade outra”, totalmente divergente da identidade tomada com fins morais (FRIEDRICH, 2010, p.223). Por isso, a consciência, a imaginação e as contradições do indivíduo são essenciais para descrever e pintar a diversas facetas e meandros da interioridade do sujeito. Pintar incoerências e contradições possibilita a escritura de si e do outro, como também a representação da subjetividade.

Conclusão

Na obra de Montaigne, nota-se, portanto, a presença de linguagem e estilo mais simples e mais livres ou soltos, que não estão presos às regras da retórica convencional. Há uma ruptura no estilo e na linguagem. Montaigne não se atinha a normas fixas, pois buscava inovação na sua escrita, de forma que esta conseguisse representar a subjetividade. Busca, portanto, uma forma de escritura livre e solta que possa representar a subjetividade, pois esta é um elemento estético que necessita de uma forma estética que consiga representá-la.

Além disso, observa-se a consciência de Montaigne sobre a mutabilidade e da variação de ideias, pensamentos, sentimentos e julgamentos, que são determinados por forças misteriosas ou instintivas. De modo similar, o ensaísta francês observa que o julgamento é influenciado pela imaginação e pelos sentimentos, algo que antecipa

os postulados da filosofia de Kant e de seus contemporâneos. Ao escrever, descrever, pintar e representar sentimentos, hábitos, costumes de si e do outro, Montaigne concretiza a escrita de si, do outro e da subjetividade humana.

Montaigne vê também o livro como retrato ou pintura de si mesmo. Escrever sobre si é construir-se e conhecer-se. A escritura é um ato de vida, é um ato de unir palavras e ações. Para Montaigne, a escritura significa o ato de ser e se constituir no mundo; ou seja, ele considera o livro como realização de si mesmo. Escrever e representar a si mesmo através da escritura é um ato de se constituir como sujeito da linguagem. Montaigne assinala, portanto, constantemente que o livro o constrói na medida em que Montaigne escreve o livro.

LUDWIG, Carlos Roberto. Self-investigation and subjectivity in Montaigne's *Essays*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.9-25, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *Montaigne's creation of the Essays, as a renewing literary form, caused great impact in his age. Montaigne aims at representing the subjectivity through a new literary form, whose traits are remarkably the use of language without being stuck to rhetorical conventional forms, an open form which could depict subjectivity. Besides that, writing the Essays turns out to be self-writing, in a language and form which contain subjectivity, thoughts, ideas, inner floatation. Montaigne considered that human behavior as well as the inner dimensions of the self were aesthetic contents which needed an open form, free of the chains of the conventional rhetoric. Because of that, he created the Essay in order to represent and investigate the deepest dimensions of the self. In this article, I will analyze some elements from the essays, wherein Montaigne goes deeper into the twist and turns of conscience, feelings and thought, suggesting nuances and tones of subjectivity. I will discuss how Montaigne represents subjectivity, detailing obscure and uncontrolled elements of the thought and sensations, as well as contradictions, floatation, ambiguities inherent to subjectivity.*
- **KEY-WORDS:** *Montaigne's Essays. Self-investigation. Subjectivity. Self-writing.*

Referências

ADORNO, T. W. O Ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2008. p.15-45

AUERBACH, E. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRUSH, C. B. **From the perspective of the self**: Montaigne's self-portrait. New York: Fordham University Press, 1994.

CALHOUN, A. Montaigne and the comic: exposing private life. **Philosophy and Literature**, Baltimore, v.35, n.2, p.303-319, 2011. Disponível em: </muse.jhu.edu/journals/philosophy_and_literature/v035/35.2.calhoun.pdf>. Acesso em: 1 maio 2012.

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FRIEDRICH, H. **Montaigne**. Tradução de Robert Ravoni. Paris: Gallimard, 2010. (Coleção Tel).

FOERSTER, E. **Kant e Strawson**: sobre o Juízo Estético. Tradução de Kathrin Rosenfeld e Guilherme Mautone. Rio de Janeiro: Revista Analytica, 2010.

GRADY, H. **Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne**: power and subjectivity from Richard II to Hamlet. Oxford: Oxford University Press, 2002.

KANT, I. **Critique of judgment**. Tradução, introdução e notas de J. H. Bernard. New York: Dover, 2005.

McGINN, C. **Shakespeare's philosophy**: discovering the meaning behind the plays. New York: Harper, 2007.

MONTAIGNE, M. E. de. **Ensaaios**. Tradução de Sergio Milliet, 2.ed. Brasília: Ed. da UnB: Hucitec, 1987.

REGOSIN, R. L. **The matter of my book**: Montaigne's "Essais" as the book of the self. Berkely: University of California Press, 1977.

ROSENFELD, K. H. L. **Estética**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

SZABARI, A. "Parlerseulement de moy": the disposition of the subject in Montaigne's essay "De l'art de conferer". **MLN**, Baltimore, v.116, n.5, p.1001-1024, 2001. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v116/116.5szabari.html>. Acesso em: 1 maio 2012.

THOMAS, K. **Religion and the decline of magic**. London: Penguin, 1991.

A REINTERPRETAÇÃO GLOBALIZADA DE BAZ LUHRMANN PARA *O GRANDE GATSBY*, CLÁSSICO DE F. SCOTT FITZGERALD, DE 1925

Cláudio Roberto Vieira BRAGA*

- **RESUMO:** Neste estudo, comparo o romance *O grande Gatsby*, publicado em 1925 por Francis Scott Fitzgerald, ao filme homônimo de 2013, do diretor e produtor australiano Baz Luhrmann. A análise descarta conceitos obsoletos de fidelidade, entendendo a obra cinematográfica como uma interpretação fílmica em relação dialógica com o texto literário. Proponho a apreciação do longa-metragem de Luhrmann como uma releitura que globaliza a narrativa de Fitzgerald, até então voltada para a crítica dos mitos que alicerçam o Estado-nação estadunidense. Deste modo, descrevo determinantes históricos, econômicos e culturais que envolvem o filme, a fim de problematizar as escolhas reinterpretativas do diretor, que lançam a película na onda contemporânea dos fluxos culturais globais. Também faço referência a como a interpretação fílmica transforma a ficção de Fitzgerald em uma narrativa multimídia que reposiciona a obsessão pelo sucesso financeiro no contexto mundial, suprimindo particularidades do romance a fim de se dirigir a públicos de várias partes do globo, inclusive o brasileiro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Interpretação fílmica. *O grande Gatsby*. Globalização. Baz Luhrmann.

De 1925 a 2013: *O grande Gatsby* no tempo e no espaço

Oitenta e nove anos após sua publicação, *O grande Gatsby*, obra prima do escritor estadunidense Francis Scott Fitzgerald, é um clássico incontestável, partícipe do cânone literário dos Estados Unidos. Lido nas escolas e ainda pesquisado na academia, o romance reúne, de acordo com Ronald Berman (1996), as principais tendências da época: colagem, minimalismo, os ritmos sincopados do jazz, as técnicas de filmagem do cinema e, sobretudo, a necessidade de apresentação direta do objeto

* UnB – Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, DF– Brasil. 70910-900 – braga.claudio@gmail.com

Artigo recebido em 31/07/2013 e aprovado em 31/10/2013.

do qual se fala que, como lembra Berman (1996), foi a grande motivação dos poetas do Imagismo.

Fitzgerald foi uma espécie de porta-voz literário da chamada Geração Perdida, termo cunhado por Gertrude Stein para designar os jovens que voltaram da Primeira Guerra Mundial, sem ideais, encarando os valores americanos com cinismo e desdém. Nas palavras de Fitzgerald (2009, p.265, tradução nossa), a Geração Perdida considera “[...] todos os deuses mortos, todas as guerras lutadas, e toda a fé no ser humano abalada”.¹ Assim, restam duas preocupações: o medo da pobreza e a veneração ao sucesso. Insatisfeitos com tais valores, Ernest Hemingway, Ezra Pound, John dos Passos e o próprio Fitzgerald, os escritores da Geração Perdida, se refugiaram em Paris, onde se sentiam livres para criar uma literatura crítica e engajada.

Foi em Paris que Fitzgerald finalizou *O grande Gatsby*, obra que talvez seja a melhor ilustração da intensa e controversa produção literária da Geração Perdida. A narrativa é considerada uma janela aberta no tempo, da qual se pode visualizar a lendária Era do Jazz, especialmente o mundo dos ricos nos *Roaring Twenties* ou “Loucos anos 20”. Mas na verdade o glamour e o luxo se entrelaçam com decadência e miséria na história de Jay Gatsby, um sonhador e carismático *nouveau riche* que promove as mais extravagantes festas da história da literatura. Dono de um sorriso raro, Gatsby é misterioso e obcecado por um amor do passado, condições propícias para uma narrativa que se constrói com tensão, adultério, crime e reviravoltas, relatados pelo narrador-personagem Nick Carraway.

O grande Gatsby não foi um sucesso instantâneo, como *This Side of Paradise*, publicado cinco anos antes, e *The Beautiful and Damned*, lançado em 1922. Diferentemente destes romances anteriores, a narrativa em *O grande Gatsby* combina símbolos literários nada óbvios com um realismo psicológico que confere ambiguidades e contradições às personagens. Avaliações superficiais à época do lançamento categorizaram o romance como simples entretenimento. Mas, mesmo com a recepção negativa que recebeu por grande parte da crítica, alguns identificaram no livro, nascido da efervescência dos Loucos anos 20, uma voz estadunidense atormentada por uma questão ética: até que ponto deve-se abrir mão de valores como a integridade moral na busca do dinheiro e do luxo?

O leitor da Era do Jazz optou por não encarar este questionamento e *O grande Gatsby* foi relegado ao ostracismo até 1940, ano da morte do escritor. Até esta data, havia vendido somente 25 mil cópias. Entretanto, a partir daí, o romance experimenta seu primeiro *revival*, sendo reeditado inúmeras vezes nos Estados Unidos e em outros países e passando a vender milhares de exemplares. A jornalista e pesquisadora Deirdre Donahue (2013) estima que mais de 25 milhões de cópias do romance tenham sido vendidas entre 1940 e hoje, em inglês e em mais de 40 línguas. No Brasil,

¹ “[...] *all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken*”.

O grande Gatsby foi primeiramente lançado pela editora Civilização Brasileira em 1942, traduzido por Brenno Silveira, sendo reimpresso diversas vezes.

A redescoberta de *O grande Gatsby* chamou a atenção para as relações entre o texto de Fitzgerald e outras artes, o que também configura indícios do prestígio que a obra adquiriu a partir dos anos 1940. As adaptações do romance para teatro, rádio, televisão e cinema são inúmeras, além de ter sido recriado também como romance gráfico. Para alguns críticos, a prosa fitzgeraldiana, nascida em plena era do cinema mudo, é dotada de uma linguagem rápida, de ritmo cinematográfico, e por isso foi prontamente reconhecida por roteiristas como viável para o cinema. Em 1926, apenas um ano após a primeira edição, o romance é levado pela primeira vez às telas de cinema por Herbert Brenon; um filme mudo, cujo registro foi perdido. Em 1949, os estúdios *Paramount Pictures* investem em uma nova adaptação, dirigida por Elliott Nugent. Após ter tido seu roteiro reescrito por Francis Ford Coppola em 1973, *O grande Gatsby* é relançado em 1974, com direção de Jack Clayton e Robert Redford no papel de Gatsby, um longa-metragem que até hoje é lembrado. Em, 1999, *O grande Gatsby* se transforma em uma ópera, adaptada pelo compositor americano John Harbison, com performances em Nova York e Chicago. Outro exemplo é a produção de Robert Markowitz, em 2000, feita para a televisão.

Em 2013, o lançamento do filme homônimo do diretor e produtor australiano Baz Luhrmann tem promovido o que chamo de segundo *revival* do romance de Fitzgerald. Desde junho deste ano, a obra figura na lista dos livros mais vendidos nos Estados Unidos, de acordo com Donahue (2013). No Brasil, três novas traduções foram lançadas na esteira do filme de Luhrmann, que estreou em 07 de junho no país. Poucas semanas antes, na primeira quinzena de maio, as traduções de Alice Klesck e de Cristina Cupertino, para as editoras LeYa e Tordesilhas, respectivamente, chegaram às livrarias brasileiras. Há também uma tradução assinada por Humberto Guedes, para a Geração Editorial, que começou a circular em junho de 2013. Outras traduções recentes são a de Roberto Muggiati, lançada pela editora Record em 2003, a de William Lagos, de 2004, da L&PM e a de Vanessa Bárbara, publicada em 2011 pela Companhia das Letras. O fato de todas estas traduções terem sido feitas a partir de 2000 provoca debates acalorados sobre as conexões entre a obra e a atualidade.

A estratégia de aproveitar a divulgação promovida por um filme para relançar o livro não é novidade e nem exclusividade do mercado editorial brasileiro, tendo sido identificada desde o início da década de 90 como um veio lucrativo. Entretanto, o lançamento de novas traduções não se sustentaria se não houvesse identificações entre o leitor brasileiro e a narrativa, como abordamos mais adiante. De qualquer modo, é fato que a película de Luhrmann é o estímulo principal que orienta o mercado das atuais vendas de *O grande Gatsby* no Brasil e no mundo, revigorando também o já intenso debate em torno da narrativa, no meio acadêmico e na imprensa.

Distribuído pelos estúdios *Warner Brothers*, *O grande Gatsby* de Luhrmann pretende ser, segundo o próprio diretor, uma “reinterpretação” do clássico de Fitzgerald. Trata-se de uma superprodução com orçamento superior a 105 milhões de dólares, que traz Leonardo DiCaprio no papel principal. Tobey Maguire é Nick Carraway, Carey Mulligan faz Daisy e Joel Edgerton encarna o papel de Tom Buchanan. O roteiro foi adaptado por Baz Luhrmann e Craig Pearce. O design e os figurinos do filme são de Catherine Martin. Curiosamente, o produtor executivo da trilha sonora é o rapper Shawn “Jay Z” Carter, que reúne um inusitado grupo de artistas com o objetivo de hibridizar os ritmos da década de 20 com a música pop contemporânea.

Luhrmann é conhecido por produções cinematográficas de estilo próprio, como *Romeo+Juliet*, de 1996, *Moulin Rouge*, filme de 2001 e *Australia*, um épico sobre a terra natal do diretor, distribuído pela *20th Century Fox* em 2008. De Luhrmann pode-se esperar escolhas arriscadas nas adaptações, como ocorreu em *Romeo+Juliet*, filme em que o diretor mantém o inglês original de William Shakespeare, mas situa a narrativa no século XX. Neste longa-metragem, a pequena Verona se transforma em uma metrópole, espadas são substituídas por armas de fogo e cavalos viram automóveis e helicópteros. Cenários, figurinos e objetos atualizados, junto com uma trilha sonora pop dos anos 90, permitem que Luhrmann crie conexões entre o século XVIII e a contemporaneidade, provocando identificações entre a tragédia shakespeariana e as tragédias dos dias de hoje. Em *O grande Gatsby* (2013), o diretor renova parcialmente suas estratégias, mas mantém-se fiel ao próprio estilo sonoro e visual de muitas cores e luzes e música contemporânea.

Ao afirmar que fez uma “reinterpretação” do clássico de Fitzgerald, Luhrmann abre a discussão sobre uma conhecida polêmica nos estudos da adaptação fílmica. Embora persistente, a fidelidade, como critério para o exame das relações entre texto literário e narrativa cinematográfica, revelou-se uma das falácias dos estudos de adaptação, de acordo com Thomas Leitch (2003). Afinal, avalia Leitch, a fidelidade é inatingível, indesejável e teoricamente possível somente de forma superficial. Buscando ir além das restrições impostas pela noção de fidelidade, também rejeitadas por André Bazin (1997), Robert Stam (2000) e Lawrence Venuti (2007), o romance de Fitzgerald deve ser confrontado com a película homônima de Luhrmann por meio de uma relação dialógica que supere oposições binárias obsoletas como original e cópia, melhor e pior.

Assim, proponho, como argumento central, a apreciação da interpretação do diretor australiano como uma releitura que globaliza a crítica de Fitzgerald às noções do Sonho Americano, da terra da oportunidade e do *self-made man*, alicerces na construção do Estado-nação estadunidense. A partir desta premissa, faz-se necessário discorrer sobre a crítica aos mitos centrais da *Americanness* ou Americanidade em Fitzgerald, a fim de examinar como ocorrem suas reformulações em Luhrmann. Complemento a análise com um estudo das conexões entre uma narrativa globalizada

e culturas locais, exemplificando por meio da comparação de aspectos do romance/filme com o contexto da nova classe média brasileira do século XXI.

O grande Gatsby e a crítica aos mitos da Americanidade

O Sonho Americano é uma ideia que tem seus fundamentos no século XIX, a partir do Transcendentalismo, movimento liderado por Ralph Waldo Emerson (2001) e Henry David Thoreau (2001). O pensamento transcendentalista girava em torno do individualismo: deve-se confiar em si mesmo e seguir a própria intuição, pois cada um tem o poder de se transformar e transformar a realidade à sua volta. Obviamente, tais ideias se relacionam à liberdade individual, presentes também na Constituição dos Estados Unidos da América.

Mesmo que a ideia tenha raízes no século XIX, a expressão “Sonho Americano” começou a ser de fato utilizada no século XX, após a Primeira Guerra Mundial. Em 1931, o pensador James Truslow Adams se empenha na tarefa de definir o Sonho Americano, ponderando que se trata de um sonho “[...] em que cada homem e cada mulher deve ser capaz de chegar ao máximo naquilo em que são naturalmente capacitados, e serem reconhecidos pelos outros pelo que são, não importando as circunstâncias fortuitas de nascimento ou posição” (ADAMS, 1959, p.402, tradução nossa)².

Diante de tamanho idealismo, a transformação do Sonho Americano em realidade depende de uma terra também idealizada, onde as oportunidades são inesgotáveis, desde que haja esforço individual. A expressão “terra da oportunidade” foi largamente utilizada entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, com a finalidade de definir os Estados Unidos como um lugar de condições propícias para o aprimoramento da condição social do indivíduo. Esta mensagem é difundida não somente dentro do país, mas chega a outras partes do mundo, intensificando o significativo processo imigratório que ajudou a colocar os Estados Unidos na condição de potência mundial. O realizador do Sonho Americano na terra da oportunidade é a emblemática figura do *self-made man* ou “homem feito por si mesmo”. O termo designa aqueles que, apesar de terem nascido em condições desfavoráveis, trilham um caminho de ascensão social, frequentemente associado às conquistas financeiras. O *self-made man* é uma figura difundida na literatura, no cinema, nos jornais e revistas e na televisão estadunidense. É admirado, constituindo um modelo a ser seguido. Todavia, a noção do *self-made man* está inserida em uma lógica perversa de valorização de um único vencedor. Para cada um que atinge o

² “[...] in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.”

topo em um sistema competitivo haverá vários perdedores, que continuarão lutando, alimentados pela esperança irracional de que haveria um primeiro lugar para todos. Nas palavras finais de *O grande Gatsby*, o narrador parece compreender que a tentativa de realização do sonho, por mais impossível que pareça, não pode ser evitada na terra da oportunidade: “Amanhã correremos mais depressa, estenderemos mais os braços [...] e assim prosseguimos, botes contra a corrente [...]” (FITZGERALD, 2003, p.158). Em outras palavras, os que se esforçam para se tornarem vencedores ou *self-made men* se recusam a ver que a busca tende a acabar em frustração.

Ao se situar as noções do Sonho Americano, da terra da oportunidade e do *self-made man* nos alicerces da construção da americanidade, observa-se que a crença nestes princípios estimulou milhões de pessoas ao trabalho árduo, o que resultou no enriquecimento da nação estadunidense. O que está em jogo, entretanto, é o alto preço que se pagou e ainda se paga por isso. Por muito tempo, estas crenças foram sustentadas pela chamada inocência americana, advinda de um idealismo contundente, desde os tempos da independência. *O grande Gatsby* faz uma crítica à inocência americana, abordando as distorções dos ideais de nação estabelecidos no século XIX. Nas palavras de William Van O’Connor (1962, p.40, tradução nossa), o sucesso desejado por Gatsby pertence ao “universo das perfeições absolutas de Platão”³ ingenuamente, o platônico Gatsby nega a materialidade do presente, crê que poderá retomar o passado e superar a dor e a derrota por meio da “liberdade” que o dinheiro supostamente pode comprar. Assim, Fitzgerald demonstra, no romance, que o Sonho Americano está deturpado, tendo se transformado em uma busca desenfreada por prosperidade no sentido material. O contexto em que tal processo ocorre é a cidade grande do início do século XX. Fábricas, arranha-céus e avenidas formam o cenário para a transformação do humano em máquina. Em um processo iniciado no século XIX, a classe trabalhadora é levada a colocar toda a ênfase no consumo e não nas relações humanas. Isto faz com que as pessoas aceitem trabalhar cada vez mais para a aquisição de bens de consumo que simbolizem a prosperidade-modelo das classes mais abastadas.

No romance de Fitzgerald, os endinheirados, que obviamente não entram na disputa pela conquista do Sonho Americano, têm ampla representação, especialmente por meio de Daisy Fay e Tom Buchanan. Daisy, a moça rica por quem Gatsby se apaixona na juventude, é “a mais popular dentre as garotas de Louisville” (FITZGERALD, 2003, p.66), sempre toda vestida de branco com seu carro também nesta cor. A jovem Daisy possui, em torno de si, um ar de pureza e inocência, mas que se dissipa aos poucos, na medida em que o enredo a revela. Daisy é a motivação de Gatsby: para reconquistá-la, ele busca enriquecer a qualquer preço. Mas Daisy está casada com o riquíssimo Tom Buchanan, esportista, arrogante, de família aristocrática.

³ “Plato’s realm of absolute perfections.”

Significativamente, Daisy é definida por sua voz peculiar, às vezes “ardente, cantante” (FITZGERALD, 2003, p.16), às vezes indiscreta conforme descreve Nick Carraway, como se visse na prima uma atriz capaz de representar diferentes papéis. Mas é Gatsby, no capítulo 7, que a descreve melhor, definindo-a como “uma voz cheia de dinheiro” (FITZGERALD, 2003, p.107). Assim, a fala de Daisy evidencia que ela é guiada pelo materialismo e pelo status, mesmo que o luxo proporcionado pelo casamento não impeça que ela tenha uma vida enfadonha e infeliz. Tom trata Daisy com brutalidade e ela sabe que o marido tem uma amante.

Diferentemente, Nick Carraway e Jay Gatsby estão na corrida pela realização do Sonho Americano. Carraway abandona a decisão de ser escritor e muda-se para Nova York para trabalhar no mercado financeiro. Fitzgerald sugere, através da escolha de Nick, o desprezo da sociedade estadunidense pela cultura e a valorização do dinheiro. Apesar de estar vendendo títulos de risco, o que simboliza bem o momento por que passa o capitalismo estadunidense dos anos 20, Carraway tem uma profissão registrada e sua atividade é legítima. Gatsby, ao contrário, enriquece por via ilegal. Possui uma rede de farmácias como fachada, mas seu dinheiro vem de negócios obscuros. Gatsby é um *bootlegger*, gíria utilizada para contrabandistas de bebida alcoólica nos tempos da Lei Seca⁴. O mentor e parceiro de Gatsby é o judeu Meyer Wolfshiem, jogador que enriqueceu após ter trapaceado no resultado do Campeonato Nacional de beisebol por meio de um suborno. Ao ser perguntado como ele havia feito aquilo, Gatsby responde: “Aproveitou uma oportunidade” (FITZGERALD, 2003, p. 65). Neste contexto, Fitzgerald, por meio de Gatsby e Wolfshiem, transforma a terra da oportunidade em “terra do oportunismo”, em que estratégias desonestas são corriqueiras e até mesmo aceitas, desde que proporcionem enriquecimento.

Fitzgerald, entretanto, revela aos poucos o perfil contrabandista de Gatsby. O leitor recebe, de forma intercalada e ambígua, dados que mostram que o misterioso Gatsby é, no fundo, um romântico, ainda apaixonado pela namorada da adolescência. A noção de inocência americana está na crença de que basta o dinheiro para restaurar todas as perdas. No caso de Gatsby, isso significa ter Daisy de volta. Ele adquire um palacete em Long Island, do lado oeste da baía, de onde pode avistar a residência dos Buchanans, situada no lado oposto. Começa a promover festas extravagantes semanalmente, na esperança de que um dia Daisy compareça a uma delas. Sua ideia fixa demonstra uma obsessão doentia e implica sentimentalismo e ingenuidade por achar que pode “repetir o passado”, isto é, ter Daisy como nos velhos tempos. Gatsby ignora que ela se casou, tem uma filha e novos compromissos que a impedem de largar tudo por um antigo amor.

⁴ A Lei Seca ou *Prohibition* nos Estados Unidos proibiu a venda, a produção e o transporte de álcool entre 1920 e 1933 no país (PROHIBITION..., 2013).

As escolhas reinterpretativas de Luhrmann

A aceitação mundial de *O Grande Gatsby* de Luhrmann, que Ivan Claudio, em reportagem para a revista *Istoé* de junho de 2013 classifica de “gatsbymania”, sugere que o diretor foi bem sucedido em transformar um texto literário estadunidense em um produto cinematográfico interessante para públicos de diferentes culturas. Um levantamento publicado pelo site especializado *Box Office Mojo* demonstra que, nos primeiros finais de semana após a estreia, em maio de 2013, *O Grande Gatsby* ficou em primeiro e segundo lugar nas bilheterias de países como Austrália, África do Sul, Reino Unido e Japão. É notável que, de um total de US\$326 milhões arrecadados nos primeiros 60 dias em cartaz, 43,8% venham de salas de cinema nos Estados Unidos e 56,2% de outros países. Estes números reafirmam o peso do mercado estadunidense para a indústria cinematográfica hollywoodiana, mesmo com a tendência de perda de sua participação nas últimas décadas. *O grande Gatsby* arrecadou valores astronômicos nos EUA, próximos à soma de todos os países do resto do mundo. Por outro lado, os números revelam que o sucesso comercial da película no mundo lhe rende mais da metade de seu faturamento e se torna extremamente relevante, motivando-nos a pensar as estratégias de Luhrmann para se dirigir para um público global.

Escolhido neste artigo para auxiliar o entendimento da aceitação do filme em todos os continentes, o conceito de globalização requer um discernimento das variadas conotações que adquiriu. Em “Spatial Criticism: Critical Geography, Space, Place and Textuality”, por exemplo, Wegner (2002, p.189, tradução nossa) afirma que “qualquer conceito como ‘globalização’ é, desde já, profundamente ideológico, obstruindo os interesses e a agência específicos envolvidos em tal processo de reterritorialização espacial”⁵. Anthony King (1997) leva em consideração os perigos das formulações simplificadas. No *Oxford English Dictionary*, por exemplo, são necessárias quatro páginas para definir mundo, ao passo que o conceito de globo ocupa apenas meia página no dicionário. Se a palavra globo não é elucidada de maneira satisfatória, o uso do termo globalização também necessita ser delimitado.

Roland Robertson (1987, p.38, tradução nossa) oferece alguns possíveis pontos de partida para o debate sobre o tema: o surgimento da condição humana global, a consciência do global em si e a globalização vista como “a cristalização do mundo inteiro como um espaço único”⁶. O termo *crystallization* sugere, em inglês, pelo menos dois sentidos aplicáveis à globalização. O verbo *crystallize* é o mesmo que dar uma forma definida e precisa. Em português, o verbete “cristalização” é explicado de forma semelhante, mas com ênfase na noção de fixidez. Já o *Macmillan English Dictionary for*

⁵ “Any concept like ‘globalization’ is always already a deeply ideological one, occluding the particular agency and interests involved in such a process of spatial reterritorialization.”

⁶ “the crystallization of the entire world as a single space.”

Advanced Learners sugere outro sentido para o ato de cristalizar-se: “tornar-se definido ou compreendido facilmente”⁷, associando o verbo à expressão adjetivada *crystal clear*, que se refere ao que é “extremamente óbvio ou fácil de entender” (CRISTALLIZE, 2007, p.358, tradução nossa)⁸. A noção de obviedade destoa da ideia de fixidez. Assim, a globalização vista como a cristalização do mundo em um único espaço, nos termos de Robertson (1987), está mais compatível com a evidência de que o homem contemporâneo “globalizado” adquire consciência do mundo como um todo.

A conscientização humana acerca do globo é uma premissa recorrente no debate sobre a globalização. No entanto, como ocorre tal processo? A mobilidade global, junto com uma de suas consequências principais, a interconectividade, é o motor da globalização. Tomemos como base o conceito de conectividade complexa de John Tomlinson (1999). A expressão é utilizada para se referir a múltiplas articulações em escala mundial, “[...] variando, desde as relações sócio institucionais, que estão proliferando entre indivíduos e coletividades em todo o mundo, até a ideia de fluxo crescente de mercadorias, informações, pessoas e práticas, através de fronteiras nacionais” (TOMLINSON, 1999, p.2, tradução nossa, grifo do autor)⁹. Tomlinson assinala ainda que a conectividade complexa se dá por modalidades concretas de conexão, como o sistema de transporte aéreo internacional ou, de forma mais abstrata, via sistemas eletrônicos de comunicação. Assim, o autor define que “[...] globalização se refere à rede de interconexões e interdependências, continuamente densa e rapidamente em desenvolvimento, que caracterizam a vida social moderna” (TOMLINSON, 1999, p.2, tradução nossa)¹⁰. Complementando Tomlinson, Anthony McGrew (1992, p.63, tradução nossa) afirma que a globalização é “[...] simplesmente a intensificação da interconectividade global”¹¹.

A constatação de uma crescente interconectividade no mundo pode ser inequívoca, mas o estudo de suas implicações demonstra complexidade. Arjun Appadurai (1999) é quem melhor identifica a dinâmica da globalização em seu ensaio seminal “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. O autor propõe que pensemos o mundo contemporâneo como resultado de fluxos globais que se cruzam, representados por meio de cinco cenas ou paisagens: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *finanscapes* e *ideoscapes*. Cunhados por Appadurai (1999),

⁷ “To become definite or easily understood.”

⁸ “Extremely obvious or easy to understand.”

⁹ “[...]varying from the social-institutional relationships that are proliferating between individuals and collectivities worldwide, to the idea of increasing ‘flow’ of goods, information, people and practices across national borders.”

¹⁰ “Globalization refers to the rapidly developing and ever-densening network of interconnections and interdependences that characterize modern social life.”

¹¹ “simply the intensification of global interconnectedness.”

esses termos se referem, respectivamente, aos fluxos de pessoas, de informação e imagens midiáticas, de tecnologia, de capital e de ideologias, sempre em escala global.

As paisagens identificadas por Appadurai (1999, p.221, tradução nossa) retratam um mundo de “disjunções entre economia, cultura e política”¹². Por ser específica para cada contexto, a disjunção é dotada, como relata Appadurai (1999), de perspectivismo, flexibilidade e situacionismo, não podendo ser simplificada por meio de oposições binárias como centro e periferia, ocidente e oriente. Tais paisagens fluem por superfícies irregulares ou, conforme King (1997 p.11, tradução nossa) assinala, constituem “fluxos não-isomórficos”¹³. Sudesh Mishra (2006, p.157, tradução nossa), ao discutir o pensamento de Appadurai (1999), concorda que as paisagens se “relacionam umas com as outras de formas profundamente disjuntivas e fortuitas”¹⁴.

Ao pensar os fluxos de pessoas, informações e imagens midiáticas, tecnologia, capital e ideologias entre si, Mishra (2006) confirma que a noção de disjunção talvez seja a principal contribuição de Appadurai (1999). Os resultados locais originados dos fluxos culturais globais constituem emaranhados peculiares e heterogêneos, podendo apresentar resultados imprevisíveis.

Diante deste quadro, verifica-se que Luhmann faz escolhas reinterpretações que lançam seu filme nas ondas dos fluxos culturais globais. O diretor não se exime de retomar as questões do Sonho Americano, da terra da oportunidade e do *self-made man* colocadas por Fitzgerald em seu romance, mas confere a elas uma roupagem nova, redirecionando-as para além das fronteiras estadunidenses, tendo em mente um público mundial. Luhmann o faz de diferentes formas. Uma delas, talvez a principal estratégia, é a supressão de alguns traços específicos da cultura estadunidense que fazem pouco sentido fora dos Estados Unidos. Alterações no espaço, a inserção de uma trilha sonora híbrida e a recontextualização histórica e econômica constituem alguns exemplos dessas estratégias.

Como no romance, a Nova York de Luhmann é ambientada em 1922, mas sua dinâmica é a de uma metrópole global contemporânea. Assemelha-se a uma Nova York global, pertencente ao mundo, indo além da imagem apresentada no romance. O conceito de cidade global conforme Robin Cohen (1997), que melhor se aplica à Nova York de Luhmann, se refere a metrópoles com grande concentração de poder e de finanças. São cidades que se conectam com o mundo independentemente do Estado-nação em que se situam. Constituem centros de mobilidade e de comunicação em escala global, são cosmopolitas, com altos índices de imigração e significativa presença de estrangeiros. Luhmann, para atender à demanda do público mundial, recria Nova York a partir de um conjunto de imagens

¹² “*disjunctures between economy, culture and politics.*”

¹³ “*non-isomorphic flows.*”

¹⁴ “*relate to one another in profoundly disjunctive and fortuitous ways.*”

genéricas ou cartões postais de paisagens verticalizadas, identificáveis em qualquer lugar. O diretor elimina, nas imagens e no roteiro, referências específicas à Madison Avenue, ao Central Park, à estação Pennsylvania e ao Clube Yale. No romance, estes lugares ambientam a narrativa por seu significado local e nacional, mas como não dizem muito fora do contexto estadunidense e por isso não constam no longa-metragem. Em outras palavras, o diretor centraliza suas atenções em uma cena nova-iorquina feita de imagens e símbolos urbanos que poderiam ser encontrados em Tóquio, Londres ou São Paulo.

A reconfiguração do espaço também pode ser vista em Long Island. Fitzgerald a escolhe para o romance por ser o paradigma estadunidense de subúrbio residencial de alta classe, símbolo do status no imaginário nacional e um sonho de consumo. Na reinterpretação de Luhrmann, Long Island perde detalhes e se torna mais universal, por vezes assemelhando-se aos condomínios residenciais de luxo construídos para elites de cidades como Luanda, em Angola, Lisboa ou Rio de Janeiro. A divisão entre *East Egg* e *West Egg*, regiões que abrigam os ricos tradicionais e os novos ricos, é mantida por ser fundamental na construção do enredo, mas também pode ser equiparada a outras cidades do mundo. Em São Paulo, por exemplo, *East Egg* está para o bairro Morumbi assim como *West Egg* está para o Jardim Anália Franco.

Outra escolha de Luhrmann que reposiciona *O grande Gatsby* na cena contemporânea global se refere à trilha sonora. O diretor musical Craig Armstrong e o supervisor Anton Monsted convidaram, a pedido do diretor, o *rapper* Jay Z para coproduzir a trilha sonora, o que resultou em canções de ritmos que mesclam o hip-hop, o pop e o *tecno* contemporâneos ao foxtrote, jazz e outros ritmos dos anos 1920. A ideia da hibridização musical, entretanto, já havia sido experimentada antes por Luhrmann, que trabalhou com Monsted em filmes anteriores. No que se refere às opções feitas em *O grande Gatsby*, o roteirista Craig Pearce elucida a intenção dos produtores em declaração publicada em *Production Notes*, disponível na página eletrônica oficial do filme a partir de 2013:

Queríamos permitir às pessoas que sentissem o que teriam sentido se vivessem em uma era incrivelmente moderna, quando o mundo estava nascendo e todos eram tão jovens e bonitos, tao loucos e ricos, vivendo daquele jeito, [...] Tivemos que tomar algumas decisões iniciais sobre qual música usaríamos e como apresentar a narrativa por meio da música. (PRODUCTION..., 2013, p.6, tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ “We wanted to allow people to feel what it would’ve felt like to live in that incredibly modern time, when the world was being born and everyone was so young and so beautiful and so drunk and so crazy and so rich and living like that [...] We had to make some decisions early on about what music we’d use, and how to present the story using music.”

Assim, a ideia da inserção dos ritmos contemporâneos, chamada de “tessitura cultural” por Luhrmann (PRODUCTION..., 2013, p.6)¹⁶, é conectar as audiências de hoje à modernidade que se percebia na Era do Jazz. O ousado projeto de “ser moderno no passado e no presente ao mesmo tempo” por meio da música é colocado em prática através de nomes conhecidos da cena pop mundial que interpretam as canções: Beyoncé, Fergie e Lana Del Rey são alguns exemplos. Com isso, os produtores musicais do filme procuram também se comunicar com gerações mais jovens, que capturam o clima romântico, a agitação das festas e a atmosfera de outra época por meio de conexões musicais conhecidas.

Em dueto com André 3000, Beyoncé canta “Back to Black”, de Amy Winehouse, em ritmo arrastado, ajudando a construir os momentos de desalento em que os amantes voltam para seus casamentos. “Back to Black” na voz masculina é conveniente para Gatsby, que vê o sonho de ter Daisy escapar, diante da pressão exercida por Tom Buchanan. A canção na voz feminina é adequada para Myrtle Wilson nos momentos em que ela percebe que Tom sempre prioriza o casamento, voltando para Daisy. A batida *tecno* de “A Little Party Never Killed Nobody”, cantada por Fergie, tem o objetivo de dar às festas de Gatsby a sensação de diversão no sentido da “balada” contemporânea. Já a canção “Young and Beautiful”, composta por Lana Del Rey, Baz Luhrmann e Rick Nowels, é uma balada pop cuja letra aborda, sobretudo, o receio pela perda da afeição da pessoa amada com o envelhecimento. Como tema de Daisy Buchanan, a canção revela que ela está consciente de que seu valor, para Tom e para Gatsby, depende de sua beleza física e juventude, reconhecendo, portanto, sua condição de objeto para os homens. Mas “Young and Beautiful” é também a canção escolhida para promover o filme, possivelmente por que sua letra reúne elementos nostálgicos para descrever um passado idealizado por meio de “noites de verão”, “dias loucos” e “brincadeiras” em meio ao brilho de “diamantes” e das “luzes da cidade”.

Além da trilha sonora, o contexto histórico e econômico de 2013 também está interligado ao caráter global da perspectiva de Luhrmann. No tocante aos Estados Unidos, as circunstâncias econômico-culturais de 1925 são muito específicas e mostram oportunidades de crescimento e expansão. Elas diferem da conjuntura de concentração de renda violenta, instaurada progressivamente a partir dos anos 1980, com a implantação de políticas econômicas neoliberais nos EUA. Segundo estatísticas, hoje 1% da população do país detém 90% da riqueza. Na outra ponta do gráfico estão milhões de americanos cujo poder aquisitivo se encontra em franco declínio, como os que perderam suas casas com a crise financeira de 2007. Considerada a pior desde a Grande Depressão, a crise econômica pós-2007 faz do Sonho Americano uma ideia no mínimo irônica, já que conduz a um caminho de perda e de derrota. Mas isso não

¹⁶ “cultural weave.”

equivale a dizer que *O grande Gatsby* de Fitzgerald é um texto alienado às diferenças sociais da época. Ao contrário, os cidadãos americanos excluídos habitam o Vale das Cinzas, uma área desolada,

[...] onde as cinzas crescem como o trigo, convertendo-se em cumeeiras, montes e jardins grotescos; onde as cinzas adquirem formas de casas, chaminés e fumos que se evolum para o alto, e finalmente num esforço transcendente, de homens cinzentos que se movem vagamente, quase se desfazendo em meio do ar pulverulento. (FITZGERALD, 2003, p. 23).

Apesar da imagética poderosa do texto fitzgeraldiano, que pode ser observada nesta passagem, o filme de Luhrmann acentua ainda mais a disparidade entre o mundo dos ricos, representados por Long Island, e o dos pobres, o Vale das Cinzas, aludindo ao aumento da desigualdade no século XXI. De um lado, vêem-se cenários e figurinos coloridos e luminosos e de outro, os tons acinzentados e encardidos da paisagem e dos seres humanos.

Outro determinante histórico que dialoga com *O Grande Gatsby* na cena global de 2013 é a nova ordem mundial a partir de 1986, marcada pela abertura do regime socialista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e o desmantelamento do bloco de repúblicas socialistas aliadas. A partir desse ponto, tem-se a implantação do capitalismo nestes países e com ele o sonho do enriquecimento e do *self-made man* ganha novo fôlego, agora fora das fronteiras estadunidenses. Aos poucos a economia de mercado se dissemina, sendo paulatinamente implantada até mesmo na China. Nesse aspecto, observa-se o capitalismo global contemporâneo reafirmando as mesmas estratégias do capitalismo estadunidense dos anos 1920, difundindo ideologias semelhantes e fazendo com que o estilo de vida consumista, antes reprimido nestas partes do mundo, se torne o anseio de milhões de pessoas. A título de exemplo, pode-se incluir aí a nova classe média brasileira do século XXI.

***O Grande Gatsby* e a nova (pequena) burguesia brasileira**

Ao ser imaginada por Fitzgerald nos anos 1920, a trajetória de Jay Gatsby era uma tentativa de representar o cidadão comum dos Estados Unidos empenhado em uma busca ilusória. Em 2013, ano do segundo *revival* na história do romance, a narrativa encontra-se expandida para além do contexto estadunidense, em grande parte devido ao cinema, hoje um meio global de disseminação de produtos culturais. Manfred B. Steger (2009), por sinal, destaca que, como a globalização precisa de ferramentas tecnológicas para existir, o cinema é um veículo adequado, pois distribui imagens, ideias e valores em escala global.

Nas palavras de Luhrmann (PRODUCTION..., 2013, p.5), a atualidade das questões levantadas por Fitzgerald fez com que o momento fosse propício para o lançamento mundial da película. A divulgação promovida pelo filme estimula inúmeras reimpressões do livro em vários países, colocando-o na lista dos mais vendidos. O contexto de interdependência econômico-cultural global contemporâneo, envolvendo grande parte das nações, incluindo o Brasil, também contribui para revigorar o interesse pela narrativa.

Reinterpretado por Luhrmann e distribuído mundialmente, *O grande Gatsby* passa a integrar os fluxos culturais globais que caracterizam o mundo contemporâneo. De acordo com Appadurai (1999), tais fluxos podem ser de pessoas, de informação, de imagens, de tecnologia, de capital e de ideologias. A disseminação das imagens e ideias contidas em uma narrativa como *O grande Gatsby* é condizente com a noção de *mediascapes* ou “paisagens midiáticas” de Appadurai (1999). O conceito abrange tanto os meios eletrônicos de produção e disseminação – jornais, revistas, estações de TV, estúdios de cinema, quanto as imagens de mundo criadas por eles (APPADURAI, 1999). O teórico pondera que o público, ao tomar contato com os fluxos de imagens, tende a aceitar tais “mundos imaginados”, passando a viver neles ou com base neles.

Por isso, é indispensável destacar pontos de identificação que nascem do contato entre uma cultura trazida pela tecnologia e as culturas locais. As concepções contemporâneas de localidade são, de acordo com Robertson (2006), produzidas por influências globais, o que não significa dizer que as localidades se tornam homogêneas. Robertson (2006) chama isso de “Glocalização”, identificando uma via de mão dupla em que o global está no local e o local no global. Se levarmos em conta que *O grande Gatsby* é parte de um conjunto de imagens e ideias que circulam pelo planeta há certo tempo, possíveis analogias entre a narrativa e o Brasil contemporâneo podem ser desenvolvidas, especialmente tendo como foco a classe média brasileira que emergiu nos últimos anos.

O comportamento ostensivo das personagens favorecidas pelo dinheiro fácil em Fitzgerald ilustra um mundo afortunado, em crescimento econômico, mas cujos habitantes parecem não saber lidar com a riqueza súbita. Além disso, as relações dos novos ricos com o dinheiro são perpassadas pela corrupção e pela ilegalidade. Assim, mansões adquiridas da noite para o dia, veículos caros e grandes festas ficam o tempo todo sob suspeita: de onde vem o dinheiro que os financia? Em Fitzgerald, esta pergunta gera rumores entre os que frequentam as festas de Gatsby e também atrai a atenção da imprensa, representada por repórteres jovens e ambiciosos, em busca de furos de reportagem.

Fitzgerald aponta o papel de uma imprensa escrita investigadora, ancestral das complexas mídias eletrônicas de hoje. O papel de denunciar escândalos parece ter se consolidado, junto com o poder dos veículos de comunicação social, no decorrer do século XX. As grandes revistas semanais brasileiras não raro abordam o esbanjamento,

a corrupção e a ostentação dos ricos e novos ricos do país, aí inclusos os políticos. As mídias eletrônicas as acompanham, mostrando como a ostentação e o esbanjamento de uns vêm de forma paralela às conquistas econômico-sociais de outros: o aumento da renda, a queda no desemprego e a expansão do consumo gerado pela implantação de projetos sociais do governo marcaram a última década no Brasil.

No contexto dos novos ricos, o automóvel figura como um dos principais símbolos da ostentação: Gatsby é dono do lendário Rolls-Royce amarelo, “[...] de uma cor de creme vistosa, cintilante de metais, estofado, aqui e ali, em seu monstruoso comprimento, com supercompartimentos e caixa de ferramentas, e dotado de um labirinto de pára-brisas que refletiam uma dúzia de sóis” (FITZGERALD, 2003, p.57-58). Luhrmann usa de luz para destacar a intensidade do brilho do carro, adicionando também rapidez e sons quase mágicos. No filme, a velocidade com que Gatsby dirige é contemporânea e o motor é barulhento como o de um carro de corrida. Atualizados, o esplendor do carro amarelo de Gatsby guarda semelhanças com o sonho do automóvel zero no Brasil atual. Nunca se vendeu tantos carros no país. Programas de incentivo à indústria automobilística reduziram impostos e permitiram que milhões de brasileiros da nova classe média pudessem ter acesso a veículos populares. Uma vez realizado o desejo do carro novo, o consumidor brasileiro passou a sonhar mais alto. Agora, carros de luxo como o “Camaro amarelo” da canção popular povoam o imaginário do brasileiro emergente, aproximando o papel do automóvel no Brasil contemporâneo ao que se vê em *O Grande Gatsby*, seja no romance ou no filme.

As exuberantes festas de Gatsby também nos remetem ao Brasil de hoje. Luzes coloridas fazem com que o jardim se assemelhe a uma árvore de natal. *Buffets* ricamente adornados oferecem presuntos cozidos em fatias, saladas, leitões e perus assados. Apresentações circenses e shows de dança animam os convidados. Oboés, trombones, saxofones, violinos, cornetins, flautins, pandeiros e tambores, embalam a multidão e “[...] um bar com anteparos de metal verdadeiro, com estoques de gins, uísques, licores” (FITZGERALD, 2003, p.37-38) é montado no centro do jardim. A bebida alcoólica, proibida entre 1920 e 1933, faz parte do rol de transgressões cometidas nas festas de Gatsby.

No Brasil, o aumento da renda nos últimos anos estimulou a antiga disposição do povo para festas: os bailes de formatura se tornaram espetáculos de música, coreografia e luzes. Aniversários de criança têm tido decorações cada vez mais pomposas e, sobretudo, recepções de casamentos sofisticadas ficaram acessíveis a milhões de pessoas, mesmo que a custo de pesado endividamento. Para atender à demanda, salões de festas e empresas de eventos se multiplicaram por todo o país. Mas de onde vem a necessidade de celebrar? O romance de Fitzgerald, assim como o filme de Luhrmann, ajudam a compreender o fenômeno.

Em *O grande Gatsby*, a geração pós-guerra retratada é tipicamente hedonista. Os jovens acreditam que bebida, comida, sexo, música e dança constituem a única

forma de felicidade e, portanto, devem ser buscados, mesmo que em detrimento de valores morais. Tal comportamento se deve, em parte, aos horrores da Primeira Guerra Mundial, que deixou nos jovens uma sensação de desastre iminente. Por isso, viver o momento é a regra, pois não há garantias sobre o amanhã. No Brasil, a instabilidade que paira no ar desde 2012 não vem da possibilidade de uma catástrofe bélica, mas econômica. A farra do consumo dos últimos 10 anos é ameaçada todos os dias: se a inflação voltar, como sugere o noticiário das redes de TV, o poder aquisitivo pode cair, a moeda vai se desvalorizar, gerando estagnação econômica e desemprego. Diante das ameaças, a nova classe média brasileira opta por se divertir ao máximo no presente, evitando pensar no futuro.

Essa mentalidade envolve mudanças de comportamento que em Fitzgerald se revelam, sobretudo, nas mulheres. Ele criou o termo *flappers*, uma expressão para designar jovens ousadas. Nas festas de Gatsby, elas enchem o saguão de “[...] cores vistosas, de cabelos femininos cortados rente, de novos e estranhos penteados” (FITZGERALD, 2003, p.38). No imaginário brasileiro, as *flappers* ficaram conhecidas como “melindrosas”. Essas moças, entretanto, representam bem mais que as conhecidas fantasias carnavalescas. São símbolos da emancipação feminina nos anos 20, pois bebiam, fumavam e dirigiam automóveis. Para chocar, faziam bobs no cabelo, usavam saias “escandalosas” – um pouco acima do joelho – e tratavam sexo com casualidade. Tal revolução afetou mulheres urbanas dos EUA no pós-guerra.

As *flappers* americanas podem ser comparadas às contemporâneas “periguetes” da cena urbana brasileira. As periguetes são garotas que saem para as “baladas” para se divertir: dançam de forma provocante, bebem e se envolvem com mais de um rapaz em uma só noite. Se bobs no cabelo e o vestido curto eram a marca das *flappers*, o cabelo alisado e o short sumário com salto alto constituem o visual predominante entre as periguetes. Como não se preocupam com a própria reputação, são socialmente polêmicas, vistas por muitos como vulgares na maneira de vestir, falar e agir, como as *flappers* descritas por Fitzgerald.

Outras conexões entre *O grande Gatsby* e a vida contemporânea podem ser feitas: no romance, o álcool é a droga ilícita do momento. Luhrmann explorou pouco esse assunto, mas o livro aponta as consequências do consumo exagerado nos desequilíbrios das personagens: o acidente de trânsito na saída da festa de Gatsby, a discussão entre Tom e Gatsby e o atropelamento de Myrtle Wilson são alguns exemplos. No Brasil atual, as drogas ilícitas são a principal causa do aumento da violência, diretamente ligada ao tráfico de drogas. Substâncias entorpecentes ilegais como o *crack* são buscadas por motivos semelhantes ao consumo de álcool em *O grande Gatsby*: ambos evidenciam a insatisfação com a realidade e a necessidade de fuga do dia a dia.

Para todos os efeitos, é preciso ressaltar que as semelhanças aqui traçadas entre o Brasil contemporâneo e *O grande Gatsby* coexistem com diferenças. Isso

confirma que o local se relaciona com o global de formas distintas e imprevisíveis, conforme ponderam Appadurai (1999), Tomlinson (1999) e outros teóricos da globalização.

O grande Gatsby hoje: uma narrativa em múltiplas camadas

Em *Production Notes*, texto disponibilizado eletronicamente pela Warner Brothers na página oficial do filme, Baz Luhrmann fala sobre sua paixão pelo romance de Fitzgerald e os motivos que o levaram a transpor a obra literária para a tela do cinema. Ao ser questionado sobre o que o livro representa, Luhrmann pondera que: “[...] qualquer coisa que se torna um clássico é um clássico porque se move através do tempo e da geografia [...] O que quero dizer é que um clássico é relevante em qualquer país e em qualquer época” (PRODUCTION..., 2013, p.7, tradução nossa)¹⁷. Ao observar como *O grande Gatsby* supera as conexões mais óbvias de tempo e de espaço, o diretor australiano desconstrói inúmeros estudos sobre o romance que sempre o atrelaram ao seu tempo – a Era do Jazz – e ao seu espaço, constituído por Long Island, Nova York e os Estados Unidos.

Com isso, Luhrmann ratifica, ainda que indiretamente, o caminho que trilhou em suas escolhas reinterpretaivas para o longa-metragem de 2013: uma busca de “ser relevante em qualquer país e em qualquer época”, ser universal. Esta intenção de se dirigir a diferentes países também sinaliza que teorias como a globalização, proposta neste estudo, tem sua pertinência nos estudos de literatura e cinema, principalmente se aplicadas a produções cinematográficas como *O grande Gatsby* (2013), disseminadas pela indústria hollywoodiana em sua rede mundial de distribuição. Assim sendo, pode-se concluir que *O grande Gatsby* de Luhrmann é de fato uma releitura que globaliza a narrativa de Fitzgerald porque expande a crítica inicial, voltada para os mitos do Estado-nação estadunidense, lançando-a para além de um contexto nacional. Para isso Luhrmann suprime, em sua interpretação fílmica, traços que até então particularizavam a narrativa, que davam a ela seu conhecido perfil de Americanidade.

Outro aspecto que favoreceu o projeto de globalização da narrativa de Fitzgerald foi a percepção de Luhrmann e dos co-produtores Catherine Martin e Douglas Wick dos determinantes históricos, econômicos e culturais contemporâneos, conforme apontamos neste artigo. A predominância do sistema capitalista no mundo, a desigualdade crescente e uma burguesia global que insiste em se alienar no glamour do consumo de luxo constituem importantes traços da atualidade que influenciaram as decisões dos

¹⁷ “[...] anything that becomes a classic is a classic because it moves through time and geography [...] what I mean by that is it's relevant in any country and at any time.”

produtores. Nas palavras de Wick (PRODUCTION..., 2013, p.5, tradução nossa), “*O grande Gatsby* está mais relevante agora do que nunca [...]. Nesses tempos de uma economia reluzente, porém incerta, e uma sensação de que perdemos nosso rumo, *Gatsby* poderia ter sido escrito ontem”¹⁸. Desta forma, observa-se que os pontos de identificação entre a obra literária e a contemporaneidade foram colocados a serviço de uma interpretação fílmica que foi bem sucedida em seu objetivo de se comunicar com um público global. Isso se comprova pelo faturamento de milhões de dólares obtido nas salas de exibições de todo o mundo.

A difusão da narrativa de Fitzgerald no globo, no contexto de uma ordem mundial caracterizada por fluxos culturais globais, também foi feita por uma série de estratégias comunicativas e narrativas modernas pelas quais a globalização cultural se realiza. Observa-se que a interpretação fílmica de Luhrmann é acompanhada por reflexões e releituras diversificadas, impensáveis em 1925, quando a obra de Fitzgerald possuía unicamente a forma física de um livro impresso, narrado em inglês. Passados 89 anos, a história de Jay Gatsby encontra-se enriquecida por múltiplas camadas superpostas ao longo do tempo pelas traduções, retraduições, adaptações, investigações acadêmicas ou análises populares. No topo destas camadas encontra-se uma estrutura multimídia contemporânea, com variados canais digitais, que recondiciona a narrativa no âmbito computacional. *O grande Gatsby* pode ser encontrado em diferentes fontes disponíveis na internet. Fragmentos do texto literário ou de imagens do filme, por exemplo, podem ser acessados em sites como YouTube. Pode-se acompanhar o filme de Luhrmann nas redes sociais como *Facebook* e *Tweeter*; pode-se baixar trailers, fotos digitais e textos explicativos no web site oficial da Warner Brothers; pode-se assistir às adaptações fílmicas do passado; pode-se ler resenhas eletrônicas de todos os tipos, do romance e do filme, e debater as escolhas reinterpretativas de Luhrmann em incontáveis blogs de fãs. Pode-se obter gratuitamente o *e-book* de *O grande Gatsby* ou adquirir o áudiolivro, formatos que se popularizaram com o advento do computador.

Esse imenso aparato em torno da história de Jay Gatsby não deixa dúvidas de que a realidade do texto literário hoje é feita de suas relações com outras artes, meios e formatos, uma conjuntura óbvia, mas que muitas vezes encontra dificuldades de aceitação no campo das Letras. Com efeito, essa multiplicidade de meios que acompanham uma interpretação fílmica globalizada como a de Luhrmann desterritorializa a obra literária por um lado, mas acaba revigorando a literatura e os estudos literários por outro. O filme estimula a busca pelo romance de Fitzgerald nas livrarias, comprovada pelo crescimento das vendas em várias partes do mundo, e promove no leitor-espectador a reflexão comparatista, dentro

¹⁸ “The Great Gatsby feels more relevant now than ever [...]. In a time with a glittering but unreliable economy, and a prevalent sense that we have lost our way, Gatsby could have been written yesterday.”

e fora do meio acadêmico. Democraticamente, milhões de fãs participam de discussões *online* sobre as escolhas interpretativas de Luhrmann, muitas vezes apontando “melhores soluções” para a transposição do texto fitzgeraldiano para a tela de cinema.

Um mal-estar provocado pela interpretação fílmica de Luhrmann, reforçado por um grande número de relatos informais “apaixonados” na internet, é o excesso visual e sonoro do diretor, que parecem exaltar o glamour e o materialismo exacerbado. Na verdade, o romance de Fitzgerald elabora uma recriminação aos exageros da Era do Jazz, ainda que em alguns momentos o texto demonstre o forte apelo do champagne, das festas, dos automóveis de luxo e dos palacetes. Mesmo que na balança de Luhrmann a condenação à obsessão pelo dinheiro e pelo luxo tenha seu peso, a crítica ao materialismo desmedido perde a batalha para o glamour no filme, visto que suas escolhas reinterpretativas o priorizam.

Por outro lado, pode-se pensar que, se os excessos de Luhrmann levam o luxo e o glamour às alturas, a queda que vem em seguida se torna mais acentuada. A morte de Gatsby e o internamento de Nick Carraway em um sanatório sustentam questões cruciais do romance, como a morte do Sonho Americano, a falácia do *self-made man* e o enfraquecimento da noção de terra da oportunidade. Assim, para alguns, os excessos de Luhrmann podem servir ao propósito de dar um alerta em escala mundial. Hoje, o assassinato de Gatsby e seu funeral solitário, tanto nas páginas do livro quanto na tela do cinema, representam mais uma vez o fim de uma era de ilusões em que estilo de vida perdulário e superficial termina em depressão econômica e à miséria.

Paralelamente, nota-se o mesmo percurso que vai do triunfo à tragédia no contexto extraliterário. Fitzgerald teve uma carreira que foi da fama ao esquecimento, entre o início dos anos 1920 e o final dos anos 1930. De acordo com Ann Charters (2010), ele viveu como rico enquanto pôde, esbanjando o que ganhou com seus dois primeiros livros em Paris e Nova York, sustentando um estilo de vida além de suas posses. A trajetória de ascensão e queda também pode ser associada aos Estados Unidos. A década de 1920 começa próspera e exuberante, terminando como a quebra da bolsa de Nova York em 1929, levando à Grande Depressão, a pior crise da história dos Estados Unidos. Em Luhrmann, a alegoria do triunfo que se transforma em tragédia é também globalizada, tornando-se comparável aos ciclos típicos do sistema capitalista que alternam períodos de crescimento e prosperidade com tempos de crise e depressão econômica. Desta forma, o alerta de Fitzgerald à sociedade estadunidense de sua época passa a servir para a maioria das nações do globo, que hoje adota o capitalismo como sistema econômico. O exemplo final, conforme apresentei neste trabalho, é o próprio Brasil contemporâneo que, após prosperar entre os anos de 2000 a 2010, entra em diminuição do ritmo de crescimento a partir de 2011.

BRAGA, Claudio Roberto Vieira. Baz Luhrmann's Globalized Reinterpretation of F. Scott. Fitzgerald's 1925 classic *The Great Gatsby*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.27-48, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *In this study I compare Francis Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby*, published in 1925, to the homonymous film of 2013, by Australian director and producer Baz Luhrmann. The analysis rejects obsolete concepts such as fidelity, perceiving the cinematographic work in a dialogic relation with the literary text. I provide an analysis of Luhrmann's movie as a rereading which globalizes Fitzgerald's narrative, once focused on the critique of the myths that sustain the American Nation-State. As a result, I describe historic, economic and cultural determinants which surround the film, aiming at problematizing the director's reinterpretive choices, which throw the movie in the contemporary wave of the global cultural flows. I also refer to how the filmic interpretation turns Fitzgerald's fiction into a multimedia narrative which relocates the obsession with financial success in a world context, suppressing some of the novel's particularities in order to address audiences in various parts of the globe, including Brazil.*
- **KEYWORDS:** *Filmic interpretation. The Great Gatsby. Globalization. Baz Luhrmann*

Referências

ADAMS, J. T. Epilogue. In: _____. **The epic of America**. Boston: Little Brown, 1959. p.401-418.

APPADURAI, A. Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: DURING, S. (Ed.). **The cultural studies reader**. London: Routledge, 1999. p.220-230.

BAZIN, A. Adaptation or the cinema as digest. In: BERT, C. **Bazin at work**. New York: Routledge, 1997. p.57-64.

BERMAN, R. Introduction. In: _____. **The great Gatsby and modern times**. Chicago: University of Illinois Press, 1996. p.1-12.

CHARTERS, A. F. Scott Fitzgerald. In: _____. **The story and its writer: an introduction to short fiction**. New York: Bedford/St. Martin's, 2010. p.964.

CLAUDIO, I. Gatsbymania. **Istoé**, São Paulo, n.2272, p.101-103. jun. 2013.

COHEN, R. **Global diasporas: an introduction**. Seattle: Washington University Press, 1997.

CRISTALLIZE. In: MACMILLAN English dictionary for advanced learners. Oxford: Macmillan, 2007. p.358.

DONAHUE, D. The Great Gatsby by the numbers. **USA Today**, McLean, 7 Maiy 2013. Disponível em: < <http://www.usatoday.com/story/life/books/2013/05/07/the-great-gatsby-is-a-bestseller-this-week/2133269/> >. Acesso em: 15 jun. 2013.

EMERSON, R.W. **Basic selections from Emerson**: essays, poems & apothegms. Edited by Eduard C. Lindeman New York: New American Library, 2001.

FITZGERALD, F. S. **O grande Gatsby**. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. (Coleção Biblioteca Folha).

_____. **This side of paradise**. Philadelphia: The Pennsylvania State University, 2009. (Coleção the electronic classics series).

KING, A. D. **Culture, globalization, and the world-system**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1997.

LEITCH, T. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. **Criticism**, Detroit, v.45, n.2, p.104-122, 2003.

MCGREW, A. G. A global society? In: HALL, S. et al. **Modernity and its futures**. Cambridge: Polity Press, 1992. p.61-102.

MISHRA, S. **Diaspora criticism**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

O'CONNOR, W. van. **The grotesque**: an American genre and other essays. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

PRODUCTION notes. In: THE GREAT Gatsby official website. 2013. Disponível em: <[http:// thegreatgatsby.warnerbros.com/about-the-film/production notes/ download/ texto/ Gatsby_production_notes.pdf](http://thegreatgatsby.warnerbros.com/about-the-film/production-notes/download/texto/Gatsby_production_notes.pdf)>. Acesso em: 29 jun. 2013.

PROHIBITION in the United States. Disponível em:<www.ushistory.org>. Acesso em: 23 jun. 2013.

ROBERTSON, R. Globalization and societal modernization: a note on Japan and Japanese religion. **Sociological analysis**, Worcester, v.47, p.35-43, 1987.

_____. Glocalization. In: ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **Post-colonial studies**: the key concepts. London: Routledge, 2006. p.477-480.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. p.74-88.

STEGER, M. B. **Globalization**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2009.

THE GREAT Gatsby [O grande Gatsby]. Direção: Baz Luhrmann: Los Angeles: Warner Brothers, 2013. 1 DVD (120 min).

THOREAU, H. D. **Collected essays and poems**. New York: Literary Classics of the United States, 2001.

TOMLINSON, J. Globalization and culture. In: _____. **Globalization and culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. p.1-31.

VENUTI, L. Adaptation, translation, critique. **Journal of visual culture**, [s.l.], v.6 n.1, p.89-103, 2007.

WEGNER, P. E. Spatial criticism: critical geography, space, place and textuality. In: WOLFREYS, J. (Ed.). **Introducing criticism at the 21st century**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. p.179-201.

SOLOMBRA, DE CECÍLIA MEIRELES – O POETA ENTRE DEUSES E A HUMANIDADE

Delvanir LOPES*

- **RESUMO:** O metafisicismo em *Solombra*, obra de Cecília Meireles publicada em 1963 mostra, desde a epígrafe, a possibilidade uma leitura amparada por algumas das ideias do filósofo alemão Martin Heidegger. O fazer poético da escritora permite o diálogo com o transcendente, relação quase mística que mostra, ao mesmo tempo, toda a problemática filosófico-existencial, mote para a criação literária cecilianiana, bem como o desejo de proximidade com o Ser/ absoluto. O poeta está entre os deuses e os homens, é aquele que permite o clareamento da verdade – a *aletheia*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cecília Meireles. *Solombra*. Heidegger. *Aletheia*.

Introdução

Solombra, de Cecília Meireles, apesar de ter sido publicada em 1963, é obra que não tem muitos estudos críticos. No último livro “adulto” publicado em vida pela autora, a linguagem hermética e o abstracionismo imperam, ainda que possamos, também, identificar outros traços marcantes de todo o fazer poético cecilianiano, como a passagem rápida da existência, o fluir do tempo, as sinestésias, a acuidade com a linguagem poética, entre outros.

O trabalho extremado com a palavra depura-se. A relação com o mundo que a circundava, os pensamentos e sensações vividas, tudo é filtrado e condensado nos 28 poemas não nomeados que compõem a obra, em tercetos com versos livres, aproximando-se da estrutura da *terza rima* popularizada por Dante (1265-1321) na *Divina Comédia*. Não há em Cecília a intrincada “preocupação” com versos decassílabos ou com as rimas ordenadas, relacionando os versos de uma estrofe aos da outra. Contudo, como os fatos da existência não existem ao acaso, mas implicam-se mutuamente, é desse modo que entendemos a relação com a estrutura dantesca, uma vez que a autora termina seus poemas com um verso isolado, remetendo ao “fecho de outro”, popularizado pelo escritor italiano.

* UNIESP – União das Instituições Educacionais do Estado de São Paulo. FACEP. Faculdade Centro Paulista. Departamento de Letras. Ibitinga, SP – Brasil. 14940-000 – delvanir.lobes@uniesp.edu.br

Artigo recebido em 20/07/2013 e aprovado em 31/10/2013.

Cecília Meireles apreende, no contato com o mundo, as ideias que transforma em cifras e linguagem simbólica para incorporar em sua poesia. É a poetisa que, em entrevista a Walmir Ayala (1958), afirma: “Parece que os poemas são apenas o resultado de um diálogo do espírito com o mundo. Do meu espírito ou do Espírito. [...] De permeio está, naturalmente a palavra, por ser a forma de expressão literária”. Portanto, ela compreende a palavra como o elemento que permite a comunicação entre os mundos e o poeta como aquele que trava uma relação diferenciada com ela. No entanto, esse diálogo não é claro, mas sempre insinuado verbalmente. Daí o uso extremado de metáforas, que levam à apreensão da essência por meio da associação de ideias e de imagens e que não pretendem ser evidentes, mas lançar o leitor a realizar uma série de associações livres. A perspectiva simbolista, tão evidente em Cecília Meireles, faculta ao poeta a capacidade de entender o enigma das “correspondências”, de mostrar o mistério e o poder de sugestão das palavras e de decifrar suas nuances.

O jogo das cifras é o do decifrar e sabemos que para os simbolistas o indivíduo capaz de entender o enigma das “correspondências” é o poeta. [...] A linguagem cifrada não é direta, mas não está separada da realidade empírica, por isso num poema tudo pode ser visto como linguagem cifrada, tudo é linguagem da transcendência, mas para que se torne cifra depende de uma existência que a interprete, atualizando-a em sua liberdade, que é o caso do poeta. (LOPES, 2004, p.128-129).

A relação com a palavra dá vazão à manifestação do Transcendente, que “aparece” por meio do poeta: “Através da poesia e da palavra, o ser profundo dos entes nomeados se exprime, dando espaço a que a *poiên* da Natureza se revele. Na medida em que a ‘vocalização do ser é aparecer’, a Natureza, na sua potência de desvelamento, tem no homem – o poeta – o vínculo para se manifestar.” (MELLO, 2002, p.239, grifo do autor). Portanto, o trabalho com *Solombra* visa clarear um pouco o que a poetisa Cecília, como vate, escreveu na relação com o Transcendente. Se o poeta, enquanto existente, é o que decifra a linguagem do Ser e a torna cifra, nós podemos participar dessa relação travada com o Transcendente, buscando o desvelamento dessas cifras. Nós somos os entes que buscam entender nas poesias as cifras transmitidas pelos poetas e, assim, visualizar, também, os raios do Ser.

Podemos entender que a poesia ceciliana é, paradoxalmente, hermética para clarificar o Ser. Na leitura a clarificação se dá aos poucos, digerindo as imagens que a poesia forma, não numa interpretação imediata de suas palavras. O eu-lírico, mesmo na finitude, sempre busca o infinito e assim, o universo ceciliano de *Solombra* vai se abrindo, sugerindo pistas, apontando meios para trazer à claridade o que é mistério, segredo.

Neste ensaio fazemos uso de ideias do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) para iluminar a leitura de *Solombra*. Com isso não queremos afirmar que o fazer poético ceciliano se reduza a qualquer esquema filosófico ou sociológico, mas sim que permite a abertura a outras chaves de leitura que auxiliem em sua compreensão, já que faz parte de uma cultura, de uma época histórica, da ideologia que participa, direta ou indiretamente, de sua produção.

Heidegger dedicou-se ao estudo da poesia, sobretudo em sua chamada “segunda fase”, em obras como: *A caminho da linguagem* (primeira publicação em 1956) e *Hölderlin e a essência da poesia* (conferência de 1936), embora a aproximação com a linguagem poética já fosse sinalizada em *Ser e Tempo* (obra de 1927). Pode, assim, clarear o entendimento dos versos de *Solombra*, como veremos adiante. A busca do pensador pelo entendimento do ser e do mundo e, a partir destes, a indagação do modo como se estabelece a sua relação com o Transcendente, pode ser estendida ao estudo sobre alguns poemas de *Solombra* a que nos propomos. Como nas correspondências baudelaireanas permeadas pela linguagem poética, a palavra utilizada em *Solombra* será caminho para a tentativa de aproximação com o Transcendente, o Outro, o “Tu”.

Os momentos deste ensaio serão: o ser diante da dualidade que o estar-no-mundo acarreta; o ser e o Transcendente e, por fim, a linguagem poética como componente fundamental que possibilita essa vinculação. Não serão analisados poemas inteiros, mas fragmentos, pelo pouco espaço. Outra informação importante é que, por não serem nomeados, os poemas de *Solombra*, nesse estudo, foram numerados até 28 e é dessa maneira que aparecem referenciados no corpo do trabalho.

Céu e Terra – a dualidade

O vocábulo “solombra”, arcaísmo que significa sombra, poderia referir-se ao lugar onde não entra a luz, ao ambiente de trevas, angústia e conhecimento aparente das coisas reais. Por conseguinte, em Cecília Meireles, remeteria à consideração da vida como sonho, à melancolia, a ambientes de penumbra e dor, presentes em sua poesia desde *Nunca mais ...e Poema dos Poemas*, de 1923. É deste modo que parte da crítica de Cecília avalia a visão de mundo da poetisa e as suas considerações sobre a existência. Tais traços também estariam evidenciados em *Solombra*, que comportaria relevância ainda maior por ser a última obra de “poesia adulta” da escritora publicada em vida. Momento de sofrimento e melancolia exacerbados que renderam poemas envoltos em sombras.

Contudo, em entrevista concedida por Cecília Meireles ao jornalista Pedro Bloch (1989, p.33) em meio de 1964, a poetisa expõe como se deu a escolha do

título da obra: “[...] Tenho pena de ver uma palavra que morre. Me dá logo vontade de pô-la viva de novo. *Solombra*, meu novo livro, é uma palavra que encontrei por acaso e que é o nome antigo de sombra. Era o título que eu buscava e a palavra viveu de novo”. Vocábulo encontrado ao acaso, fortuitamente, o que não indicaria nenhuma relação “pensada” com os temas propostos nos poemas de *Solombra*.

Ainda que grande parte dos estudos encontrados sobre a obra de 63 vincule a palavra *solombra* somente à sombra por, talvez, estar ligada etimologicamente à *umbra* ou mesmo *sub illa umbra* do latim, outra fonte afirma que o termo poderia, também, ser resultado da junção de sol e sombra por serem conceitos opostos, mas relativos. A segunda hipótese, que parece destoar do fazer poético ceciliano é, contudo, a que acreditamos válida para o estudo de *Solombra*. As experiências de vida com as quais Cecília trabalha em *Solombra*, não são apenas referências de perda e melancolia, mas comportam o paroxismo. Assim é que, *solombra*, na epígrafe do livro, é a palavra que nasce do combate de vozes: do Céu e da Terra, o que já acena para o caráter ambíguo da obra de Cecília: “Levantei os olhos para ver quem/ falara. Mas apenas ouvi as vozes/ combaterem. E vi que era no Céu/ e na Terra. E disseram-me: *Solombra* (MEIRELES, 1987, p.708).

São vozes que se conflitam a princípio e depois se completam, vindas do céu e da terra. Vozes que lutam, já que, simbolicamente, Terra opõe-se ao Céu. Enquanto Terra é o princípio feminino, passivo, escuro, o *yin*, a tendência descendente, a fixação e a densidade; o Céu é o princípio masculino, ativo, luminoso, *yang*, a tendência ascendente, a sutileza e a dissolução (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.878). Em *Solombra* não há uma única voz que fala e todas dizem juntas *solombra*. Terra e Céu, apesar de todas estas diferenças, são princípios dependentes e que se complementam, afinal, segundo as tradições sobre a criação do mundo, céu e terra foram nomeados concomitantemente. Na narrativa *Chândogya Upanixade*, por exemplo, que faz parte das escrituras hindus, o nascimento de terra e céu é assim descrito: “Na origem, todo o universo não era mais que não-ser. Tornou-se ser. Desenvolveu-se e formou um ovo [...]. Então se abriu. Das duas metades da casca, uma era de prata e a outra era de ouro. Esta constituindo o céu, enquanto que a primeira deu origem à terra” (CIRLOT, 2005, p.154-155).

Céu e Terra são criados ou passam a ser simultaneamente, como se partindo de uma única fonte e que, portanto, necessitam-se mutuamente para voltarem a constituir-se como totalidade. A partir daí podemos melhor compreender o motivo de a Terra ser o lugar da existência do homem, onde vive em constante dualidade, e da sua busca por completar-se e encontrar respostas às suas questões, que podem estar no Céu, entendido como o Transcendente. Desse modo é que a espécie de epígrafe bíblica criada por Cecília no início do livro, antes de se iniciarem os poemas, permite supor que na existência do ser-aí não há predominância de uma única voz, mas sim são vozes que falam de direções opostas e que, aparentemente

combativas, acabam existindo uma em função da outra e são elas que movimentam o ser humano.

Seguindo este raciocínio, estar na Terra seria como habitar na sombra. Assim, existir seria estar permeado pelo mistério, obscuro, onde pequenas flamas de luz às vezes caíam. E é por esse motivo, entre outros, que a existência, em *Solombra*, tem seu caráter de tristeza intensificado. Verificamos essa ideia em uma série de versos da obra, como no excerto do poema 24, em que o eu-lírico deixa isso claro:

[...] E vejo em tudo
essas cansadas lágrimas antigas,
essas longas histórias sucessivas
com seus berços e guerras – glórias? – túmulos.
(MEIRELES, 1987, p.718).

Como a existência comporta a dualidade, o eu-lírico pode ver as coisas como são ou ver além delas. O ser fica dividido entre dedicar-se exclusivamente às “coisas do mundo” e esquecer as “coisas transcendentais” ou pode optar pelo contrário. E é desta forma que ele está em *Solombra*: fragmentado o tempo todo, no limiar. Mesmo vivendo no que acredita ser a escuridão, busca a luminosidade. Completa Darcy Damasceno (1967, p.141): “O combate interior em que se encontra o poeta confunde-o entre duas realidades [...], mas o impulso atávico determinou, já, a opção [...] e, como girassol, a alma se inclina para a luz maior”. Nos versos do poema 16, o sujeito lírico trata da “cor submersa”, a luz, que há na escuridão do existir:

Ó luz da noite, descobrindo a cor submersa
pelos caminhos onde o espaço é humano e obscuro
e a vida um sonho de futuros nascimentos.
(MEIRELES, 1987, p.715).

O eu-lírico, nestes versos, argumenta que está *descobrimdo a cor submersa* que há na existência. Aos poucos, os seus enigmas vão deixando de ser ocultos e são iluminados pelo *Dasein* – para usarmos a terminologia heideggeriana e que neste ensaio é entendido como o eu-lírico e, por conseguinte, ao poeta – que chama pela luz que há na escuridão proporcionada pela noite.

O verbo descobrir, no gerúndio, dá a ideia de continuidade da ação do eu-lírico enquanto no processo que é o existir. Descobrir “a cor submersa/ pelos caminhos onde o espaço é humano e obscuro” não é algo que se processe rapidamente. O mundo, aqui compreendido como “espaço” físico, é mais uma vez visto como obscuro, vocábulo, portanto, que sugere hermetismo, tristeza, trevas, mas também os “caminhos” pelos quais todos precisam caminhar. Para Heidegger, o espaço é portador

de possibilidades a serem descobertas pelo *Dasein*. As coisas ocupam espaço, mas só o homem pode criar espaço estando neste mundo:

De acordo com o seu ser-no-mundo, a pre-sença já sempre dispõe previamente, embora de forma implícita, de um espaço já descoberto. Em contrapartida, o espaço em si mesmo fica, de início, encoberto no tocante às possibilidades puras de simples espacialidades de alguma coisa. [...] A espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo e isso de tal maneira que o próprio espaço se mostra *também* um constitutivo do mundo, de acordo com a espacialidade essencial da presença, no que respeita à sua constituição fundamental de ser-no-mundo. (HEIDEGGER, 2001, p.162, grifo do autor).

O último verso da estrofe do poema 16 volta-se para o futuro – “e a vida um sonho de futuros nascimentos”. O *Dasein*, que deve procurar viver autenticamente, espera, projeta-se para o futuro, o que é uma das suas mais importantes características. Ser autêntico é assumir a vida como própria e construí-la segundo um plano pessoal, ouvindo os apelos do futuro e suas possibilidades, entre estas a morte. O homem que está no mundo, existe como projeto, como vir-a-ser, uma vez que a existência é essencialmente transcendência e superação:

*El “ser ahí” es siempre ya “más allá de sí”, no como un conducirse relativamente a otros entes que él no es, sino como “ser relativamente al ‘poder ser’” que es él mismo. Esta estructura del ser esencial “le va” es la que vamos a llamar el “pre-ser-se” del “ser-ahí”*¹ (HEIDEGGER, 1993, p.212, grifo do autor).

O fato de comparar a vida a um sonho não significa dar-lhe um caráter de irrealidade, mas salienta a esperança em sua realização prática. No contexto da estrofe, viver na espera de *futuros nascimentos* é um dos caminhos que o eu-lírico deve escolher enquanto existente. A outra opção é viver apenas o presente, sem preocupação com o vir-a-ser. Voltar-se para a transcendência, para o *nascimento*, é voltar-se para o princípio, o que nos leva a crer que o sujeito lírico almejaria algo mais do que o simples passar dos dias. Versos do poema 3 completam essa ideia, em que lemos:

Esperamos assim. Por esperança, a espera
vai-se tornando sonho afável; mas descubro
no olhar que te procura uma névoa de orvalho.
(MEIRELES, 1987, p.710).

¹ “O *Dasein* já é sempre além de si mesmo, não como um conduzir-se relacionado a outros entes que ele não é, mas como um ser relacionado ao seu poder-ser, que é ele mesmo. Esta estrutura do essencial do ser é que chamamos de pré-ser do *Dasein*” (HEIDEGGER, 1993, p.212, tradução nossa).

Assim, “por esperança, a espera/ vai-se tornando sonho afável [...]”, o que poderia ser indicação de que o que move o eu-lírico é o futuro e não o seu passado. A coordenada adversativa e que dá continuidade aos versos do mesmo poema (“mas descubro/ no olhar que te procura uma névoa de orvalho”), revela que o caminho até o por-vir e o Ser não é de fácil interpretação e vivência. Ao olhar o outro e ver pelos olhos dele o eu-lírico está sendo-com-ele, buscando entender a existência com ele. É um jogo de olhares que se relacionam diretamente à descoberta, ao desvelamento, à luminosidade. A névoa simbolizaria, neste caso, a indeterminação, a transição, o vago. Na estrofe ela faz parte do sintagma que se inicia com a conjunção adversativa e tem a função, todavia, de ser avessa à luminosidade do olhar, à esperança do primeiro verso. A indeterminação deixa de ser um dado completamente negativo e passa a ser fase necessária para a evolução. Ou seja, o sujeito lírico precisaria passar pela nebulosidade da vida para chegar ao sentido do seu existir, o que é próprio da dualidade das escolhas da vida.

O orvalho, por sua vez, tem caráter sagrado por descer do céu e, portanto, alude, também, à iluminação espiritual, uma vez que prepara a aurora e o novo dia. A ideia de que, por ser formado de gotas de água, o orvalho remeteria à renovação e germinação se associa ao simbolismo da “Árvore da Vida”, que é de onde ele emanaria. Este orvalho, como chuva fina que procede do Transcendente durante a noite e se deposita nas coisas, como que anunciando a luz do novo dia que chegará, pode sugerir a iluminação espiritual que provoca mudanças no eu-lírico. A seiva que procede da “Árvore da Vida” indicaria a ligação do terreno com o espiritual, do físico com o transcendente e desse modo, o processo de evolução espiritual e de procura de ascensão pela humanidade. Descobrir a “névoa de orvalho” seria perceber ou, ao menos, admitir, que o caminho rumo ao Transcendente é possível de ser procurado.

O Transcendente

O eu-lírico poderia compreender a escuridão de inúmeras situações que enfrenta em seu cotidiano como pontes para a descoberta e o desvelamento de sua própria existência. O caminho que leva ao sonho e à esperança é alcançado passando pela névoa. Ou seja, a chegada à verdade passa antes pela imprecisão, pela nebulosidade, sentido que podemos estender à sombra que aparece no mito platônico da caverna. É assim que o enigmático e absurdo são transitórios porque estão no limiar da clareira. Contudo, estando no mundo, que é o limiar, o eu-lírico precisa escolher entre se coisificar – no caso estacionar na “névoa” – ou lutar pelo relacionamento com o Outro – esperar, vivendo autenticamente.

Mas quem é o Outro que provoca o sujeito lírico a relacionar-se com ele e que está presente na maior parte dos poemas de *Solombra*? A forma de tratamento dispensado ao Transcendente é, geralmente, na segunda pessoa do singular, portanto, formal, respeitosa, distante. A crítica procura explicar o Outro, o Tu, de diferentes maneiras. Ana M. L. de Mello (2002) acredita que o Outro se situa no plano do sagrado, transcendental, com quem o eu-lírico busca estabelecer contato. Para Hansen (2005, p.26), “o ‘tu’ corresponde à “memória indefinida e inconsolável” que vem pelas noites assombrar o eu sob a sua sombra”. Por fim, Leila Gouvêa (2008, p.117), em *Poesia e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, comentando observação de Margarida Maia Gouveia, diz: “Quem é o “tu” (por vezes “vós”) a quem se dirige o eu lírico, e permanece nebuloso em grande número de poemas? [...] Trata-se de um ser de carne e osso ou de uma entidade sobrenatural – a divindade, a verdade ou o Ser [...]?”. Neste ensaio consideramos o Outro o próprio Ser/ Transcendente, embora não possamos, ao menos por enquanto, identificá-lo com Deus. Há atração do ente pelo Ser, que procura saber o seu sentido e a sua verdade, razão por que sempre se questiona e o questiona. Em relação a isto, lemos no fragmento do poema 26, estrofe 4:

Quem fostes vós? Quem sois? Quem vimos, nos lugares
da vossa antiga sombra? E por quem procuram?
Que pretendem concluir impossíveis diálogos?
(MEIRELES, 1987, p.719).

A esse respeito situa-se, também, a questão colocada por Heidegger sobre a “compreensão incompreensível” do Ser já que, uma vez questionado o seu significado, não sabemos como defini-lo e, no entanto, ele nos soa extremamente familiar, tanto que o usamos o tempo todo: “‘ser’ é o conceito mais universal e o mais vazio. Como tal, resiste a toda tentativa de definição” (HEIDEGGER, 2001). Ser o mais universal dos conceitos, porém, não significa que seja o mais claro e que não precise de explicação. A universalidade, ao contrário, sugere que ele é um vocábulo obscuro. “O procurado no questionamento do ser não é algo inteiramente desconhecido, embora seja, de início, algo completamente inapreensível” (HEIDEGGER, 2001, p.32). Ou seja, discorrer sobre o Ser não é a mesma coisa que compreender o Ser.

En tanto el ser constituye aquello de que se pregunta y ser quiere decir ser de los entes, resultan ser aquello a que se pregunta en la pregunta que interroga por el ser los entes mismos. A éstos se los interroga, cabe decir, acerca de su ser. [...] Ente es todo aquello de que hablamos, que mentamos, relativamente a lo que nos conducimos de tal o cual manera; ente es, también, aquello que somos nosotros mismos y la manera de serlo. El ser está implícito en el “que es” y el “cómo es”; en la

realidad en el sentido más estricto; en el “ser ante los ojos”; en el “constar que...”; en el ser válido; en el “ser ahí”; en el “hay” (HEIDEGGER, 1993, p.16).

Solombra sustenta a relação com o Ser, com o qual o ente almeja dialogar, ansiando por conhecê-lo e frustrando-se, muitas vezes, porque isso parece não se efetivar. O Ser não participa do diálogo, não responde? Para Camlong (1980, p.27, grifo do autor), um dos estudiosos do metafisicismo ceciliano: “*Dialogue qui n’est que ‘la moitié d’un dialogue’, parce que la voix vient que d’un côté du rivage. La voix qui si trouve sur l’autre rivage est muette: elle ne s’importe pas [sic]. Autant dire qu’il n’y a pas communication*: metade de um diálogo obscuro”³. A crítica, em geral, tem visto nos poemas cecilianos esta incapacidade de comunicação: “De longo rastreio nessa poesia, o tema da precariedade da palavra [...] transparece a cada passo, descobrindo, conseqüentemente, a impossibilidade do diálogo [...]” (DAMASCENO, 1967, p.139). Em *Solombra* o Ser, que está oculto nas entrelinhas dos poemas, não se define, mas podemos perceber como acontece a relação do *Dasein*-eu-lírico-poeta com ele. Nas duas primeiras estrofes do poema 5, por exemplo, o eu-lírico nos dá algumas pistas sobre de que modo busca o diálogo e quais são as possíveis pretensões que tem com o Outro:

Falar contigo. Andar lentamente falando
com as palavras do sono (as da infância, as da morte).
Dizer com clareza o que existe em segredo.

Ir falando contigo, e não ver mundo ou gente.
E nem sequer te ver – mas ver eterno o instante.
No mar da vida ser coral de pensamento.
(MEIRELES, 1987, p.710).

O eu-lírico reconhece que, no processo da existência (que é o “ir” o “andar” – ainda que “lentamente”) relaciona-se com Outro, “fala” com ele, busca respostas a fim de alcançar a clareza daquilo que está em segredo. É uma caminhada constante que vai desembocar na morte, é um andar pelo existir, é um ir, é um falar, mesmo que com as palavras “do sono”. São ações presentificadas pelo eu-lírico, embora não

² “Na medida em que o ser constitui-se como aquele sobre o qual se pergunta e que é sempre ser dos entes, a pergunta que interroga pelos próprios entes refere-se ao ser. Aos entes se questiona acerca de seu próprio ser. [...] Ente é tudo aquilo de que falamos, que nomeamos, com o qual nos orientamos dessa ou daquela maneira; ente é, também, aquilo que nós somos e o modo como somos. O ser está implícito no ‘que é’ e no ‘como é’, em seu sentido mais estrito, no ‘ser diante dos olhos’, no ‘consistir em...’, no ser válido, no ‘ser-aí’, no ‘acontecer’”. (HEIDEGGER, 1993, p.16, tradução nossa).

³ “Diálogo que não é mais que ‘a metade de um diálogo’, porque a voz vem apenas de um lado da margem. A voz que se acha na outra margem é muda: ela não se importa. É como dizer que não há comunicação: metade de um diálogo obscuro.” (CAMLONG, 1980, p.27, tradução nossa).

fique claro se se trata de algo que acontece como uma rotina – “andar falando”/ “ir falando” –, ou se é manifestação de um desejo de que isso aconteça. São fatos do presente do eu-lírico que, vivendo, percebe o passar da vida que vai se acabando com a aproximação da morte.

Talvez o eu-lírico acredite que a “conversa” com o Outro possa clarear muitos dos seus enigmas, possa resolver seus anseios existenciais. As palavras desse diálogo são as “do sono”, que aqui podem se referir àquelas da infância ou da morte, do passado (dormem na lembrança, na memória) ou às do futuro (são projetos), e que podem ser considerados como estados de inconsciência do eu-lírico. A inconsciência que dialoga com a consciência e traz à tona, clarificados, muitos dos constantes enigmas do eu-lírico.

A existência, ainda que seja vivida em meio a coisas e pessoas, é um processo solitário. Ninguém pode vivê-la a não ser o eu mesmo, experiência que termina na morte e que indica a impossibilidade de toda a possibilidade que e a vida oferece. O ser autêntico reconhece a sua morte como particularizadora e insubstituível – “*principium individuationis*”. Nesta conotação, somos ipseidades absolutas. A morte é a única coisa que realmente pertence ao *Dasein* e que lhe dará acesso à liberdade. Na verdade tudo o que vivenciamos durante a nossa existência, e mesmo o nascimento e depois a morte mostram o quanto somos, essencialmente, solitários.

Nascer e morrer são experiências de solidão. Nascermos sozinhos e morreremos sozinhos. Nada é tão grave quanto essa primeira imersão na solidão que é nascer, a não ser esta outra queda no desconhecido que é morrer. A vivência da morte se transforma logo em consciência de morrer. [...] Mais do que a viver, a vida nos ensina a morrer. E nos ensina mal. (PAZ, 1992, p.176).

Na segunda estrofe o eu-lírico, na sua solidão de deserto quer a vida autêntica, tanto que nem percebe o “mundo ou gente”. Falar com o Ser lhe é mais proveitoso. E quando se está na “presença” do Outro com ares de sagrado, o eu-lírico que não vê o Ser, mas o experimenta e isso lhe basta; entrega-se a ele sem o ver – “e nem sequer te ver”. Na relação com o divino, são mais importantes as palavras do diálogo do que a própria visão do Outro, assim como passa a ter um valor eterno esse “instante” em que acontece a ação. O eu-lírico busca um instante completo, eterno (“ver eterno o instante”), que não signifique mais a constante mudança, mas a certeza, a plenitude, próprias do existir. Tais palavras poderiam indicar a relação mística que há entre o *Dasein*-eu-lírico e a divindade, representada pelo Ser, uma relação de fé, de confiança incondicional. Contudo, a contemplação do Transcendente não indicará, nem para o eu-lírico de *Solombra* nem para Heidegger, o abandono da realidade ou o deixar-se absorver pelo mundo, mas sim abandonar-se, entregar-se no Ser. Não é preciso ver para crer, mas sim demonstrar a procura pela possibilidade de comunicação com o espiritual.

Poesis

“Ah, glória das palavras restituídas
a seu mistério de alma, íntimo e cálido!”
(MEIRELES, 1987, p.716).

“A palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por outro.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.680). A palavra anuncia, traz, apresenta o Ser. A alma da palavra é ser misteriosa, essa é sua essência, está em seu “íntimo”. Simultaneamente a isso, o mistério da palavra é “cálido”, que podemos relacionar, figurativamente, ao entusiasmo e ardor que a palavra irradia, já que o misterioso e obscuro sempre nos atraem. Daí a palavra ser *alétheia*, “[...] eclosão que se dissimula, apelando ao pensador, ao poeta e ao artista para captá-la. Esta é a condição mesma que possibilita à Arte constituir-se como a passagem do obscurecimento ao que se clareia, levando os homens à proximidade do ser” (BEAINI, 1986, p.107).

A incomunicabilidade do eu-lírico com o Outro é característica sempre colocada em destaque quando se trata de Cecília Meireles, como no excerto abaixo:

Fala impossível. Que conversam, na onda insone,
as formações de prata e sal que o oceano tece?
Que comunicam, seiva a seiva, as primaveras?
Palavras gastas de Morte e Amor.
(MEIRELES, 1987, p.715).

Damasceno (1967, p.139), no seu estudo de *Solombra* – “O rapto místico” – afirma: “De longo rastreo nesta poesia, o tema da precariedade da palavra [...] transparece a cada passo, descobrindo, consequentemente, a impossibilidade do diálogo [...]”. De um modo geral, verificamos que, na obra, ao mesmo tempo em que as palavras saídas da boca são extremamente falhas para o eu-lírico quando ambiciona comunicar-se com o Ser, os olhos e o olhar acabam sendo o canal eleito para tentar concretizar, muitas vezes, esta possibilidade. Em quase todos os poemas de *Solombra* eles estão presentes. As mensagens do Tu são para serem ouvidas e vistas e esses parecem ser os meios de comunicar-se, de dizer. Assim,

[...] a concepção heideggeriana do ser essencial da linguagem enquanto um dizer como mostrar guarda uma predominância implícita da visão como o sentido intelectual por excelência, concepção presente nas mais diversas línguas, em que a palavra “ver” tem também o sentido de “entender”. O dizer não é algo meramente adicionado aos fenômenos, mas sim a aparição radiante deles. (KHOTE, 1979, p.82, grifo do autor).

O olho/olhar decifra mensagens. E elas estão em toda parte: “no ar”, na “flor”, nas “datas”, no “próprio coração” e mesmo no “silêncio”:

Vejo a flor, vejo no ar a mensagem das nuvens, [...]
vejo as datas, escuto o próprio coração.
E depois o silêncio. E teus olhos abertos
nos meus fechados. (MEIRELES, 1987, p.711).

Olhar é revelar. Desse modo, o olhar se assemelharia à intuição, em que a palavra não teria mais função prioritária, e a visão clara da verdade do Ser dar-se-ia de modo direto. A intuição é que guiaria o poeta diante do desconhecido. Acompanhando o mesmo raciocínio poderíamos relacionar o olhar que comunica com a clarividência, própria do poeta. Do francês *clair* – claro – e *voyance* – vidência, clarividência indica a qualidade, para quem a possui, de ver com clareza, independentemente dos sentidos; é semelhante a intuir. Perceber os mistérios, decifrar os enigmas, são funções do clarividente. Em *Solombra*, o eu-lírico-poeta deseja a clarividência, aliando-a à vigília, como nos versos:

Quero a insônia, a vigília, uma clarividência
deste instante que habito – ai meu domínio triste!,
ilha onde eu mesma nada sei fazer por mim.
(MEIRELES, 1987, p.711).

Sendo assim, não bastaria mais ao poeta a inspiração ou intuição do dizer silencioso do Ser, mas seria preciso também tornar-se clarividente, buscando decifrar os segredos do mundo para depois revelá-los à humanidade, o que só seria possível pela poesia. Heidegger, em “*Hölderlin y la esencia de la poesia*” afirma que ao poeta é facultado o anúncio sobre a plenitude da existência humana, mas isso só lhe é dado se estiver acima dos homens e abaixo dos deuses, ou “projetado para fora”:

Así, la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y este, el pueblo. Es un “proyectado fuera”, fuera en aquel entre, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este entre y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. “Poeticamente el hombre habita esta tierra”⁴ (HEIDEGGER, 2006, p.108, grifo do autor).

⁴ “Assim, a essência da poesia ajusta-se ao esforço convergente e divergente da lei dos sinais dos deuses e a voz do povo. O próprio poeta está entre aqueles, os deuses, e este, o povo. É um ‘projetado para fora’, fora naquele *entre*, entre os deuses e os homens. Porém, apenas no *entre*, pela primeira vez decide quem é o homem e onde se fundamenta a sua existência. ‘Poeticamente o homem habita esta terra’” (HEIDEGGER, 2006, p.108, grifo do autor, tradução nossa).

O poeta, “desregrado” ou “projetado fora”, pode ver mais claramente, porque está além do senso comum. Ele vê e pre-vê. O poeta pode anunciar a plenitude da existência de modo poético, embora isso só lhe seja permitido se se mantiver em sua dimensão, ou seja, entre os homens e abaixo dos deuses, “*expuesto a los relámpagos de Dios*”⁵ (HEIDEGGER, 2006, p.105). Octávio Paz (1982, p.208) completa a mesma ideia ao afirmar que a missão do poeta “consiste em atrair essa força poética e se converter em cabo de alta-tensão que permita a descarga de imagens.” A escritora Cecília Meireles também acredita que o poeta-vate tem a missão de anunciar o caminho que liga céu e terra mais uma vez:

Depois de tão amargas provações da Humanidade, que se reencontre um caminho que de tanto ser antigo seja novo, por ter sido sempre eterno, é uma notícia feliz para todos nós. Que os poetas, como videntes que são, anunciem esse caminho, e dancem dentro dele, como Davi, de alma alegre e música ditosa, será como na velha imagem, novamente o sinal da aliança do Céu com a Terra, será o arco de luz sobre a nossa cabeça: um arco de triunfo para a passagem do Homem pacífico, definitivamente vencedor dos monstros, dos gigantes, dos fraticidas, – isto é, da Serpente, de Golias, de Caim. (MEIRELES, 1929 apud ZAGURY, 1973, p.144).

Ana Maria Lisboa de Mello (1984, p.129), estudiosa de Cecília Meireles, também atribui à palavra o poder de realizar a união entre as realidades transcendente e imanente quando afirma que “[...] a poesia é uma expressão singular entre as expressões humanas, porque é linguagem que evoca e nomeia a realidade transcendente”. Tais assertivas esclarecem que o poeta, ao ter acesso à linguagem transcendente e concreta ao mesmo tempo, é capaz de realizar a união entre céu e terra, muito embora em essência eles nunca estiveram separados, uma vez que terra só existe quando referenciada ao céu e vice-versa, assim como a sombra e a luz.

É preciso que o poeta habite no Ser para, deste modo, realizar a poesia, dizer das visões que teve e tornar-se “canal” por onde o Transcendente desconhecido se enviará. A linguagem em que o Ser habita é a linguagem poética e criativa. No poema o Ser fala e o Dasein-poeta deve ter atitude de silêncio para ouvi-lo, abandonando-se e habitando com o Ser, como lemos no poema 11, estrofe 2: “Sem nada ver, sigo por mapas de esperança:/ vento sem braços, vou sonhando encontros certos [...]” (MEIRELES, 1987, p.713).

O pensador alemão, neste sentido, assevera que “‘habitar poéticamente’ significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es “poética” en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar

⁵ “exposto aos relâmpagos de Deus” (HEIDEGGER, 2006, p.105, tradução nossa).

instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación”⁶ (HEIDEGGER, 2006, p.104, grifo do autor). O poeta, aberto ao sagrado, aproxima-se da *alétheia*, que é o encobrimento e, ao mesmo tempo, o descobrimento da verdade, que fica sempre não revelada por completo, afinal ela contém o mistério, algo que a poesia conserva. A poesia passa a ser clareira, o lugar privilegiado no qual se ilumina toda a existência humana; clareia e dissimula ao mesmo tempo, paradoxalmente, como se fosse uma luz que não revela toda a escuridão.

Percebemos a dimensão quase “sacral” que a poesia adquire, estando mesmo acima da natureza, permitindo que toda ela se ilumine, seja celeste ou terrena. O fazer poético funda o Ser e a existência humana quando os torna sempre renovados, “presentificados”. Poetizar, em latim *dictare*, significa assentar, ditar para que algo seja estabelecido de modo permanente; dizer algo que antes não havia sido dito, de um modo inusitado. Por isso há no dizer poético um autêntico começo. Poetizar enquanto fundar é um aguardar, um ver-chegar, que acontece no uso da palavra:

É nela que o poeta tem o seu maior bem, pois o que deve ser fundado é o ser, o que sempre permanece, e não o ente simplesmente dado. E a palavra compõe a arma mais adequada para penetrar no retraimento do ser da dimensão, uma vez que guarda em si a força de ultrapassar o meramente aparente. O poeta comparece, assim, para nomear o ente naquilo que ele é, pela escolha da palavra essencial que estabelece a ligação com o ser. (WERLE, 2005, p.85).

No título da obra a palavra solombra, ao ser revivida pela poetisa, já não é o que fora no passado, quando criada e com uso comum. O significado, a cada novo uso, ganha outra grandeza. O poeta é criador nesse sentido, pois tem a capacidade de entender a linguagem (a palavra) em que o Ser se encontra e pela qual se dá sua epifania. É preciso salientar, contudo, que a *alétheia* indica o momento em que o Ser se apresenta e se oculta, “[...] porque ao ser pertence o velar iluminador [e] aparece ele originariamente à luz da retração que dissimula”. (HEIDEGGER, 1991, p.135). O poeta, como intermediário do Ser com a humanidade que quer manifestar-se, participa deste processo, pela palavra. São dois os momentos que se encontram na palavra: o Ser que quer manifestar-se e o Dasein-poeta que quer aproximar-se desse Ser. Assim é que, na primeira estrofe do poema 26, o poeta percebe que o dom de manifestação parte do Ser e não dele, ao solicitar: *Dizei-me vosso nome! Acendei vossa ausência!* (MEIRELES, 1987, p.718). O poeta não diz que sabe o nome do Ser e que vai pronunciá-lo e com isso o desvelará, mas aguarda que o Ser o faça.

⁶ “‘Habitar poeticamente’ significa estar na presença dos deuses e ser tocado pela essência próxima das coisas. Que a existência é ‘póetica’ em seu fundamento quer dizer, igualmente, que o estar estabelecida (fundamentada) não é um mérito, mas uma doação” (HEIDEGGER, 2006, p.104, grifo do autor, tradução nossa).

A gratuidade do Ser manifesta-se na linguagem e nela está a porta de entrada na relação com o ente. É o pensamento do Ser tornado linguagem. “A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é con-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem” (HEIDEGGER, 1967, p.24-25). Poetas, pensadores que são, concretizam a expectativa de relação com o Outro, quando permitem que, na linguagem poética, o Ser possa se manifestar e chegar até a humanidade.

Considerações finais

O sujeito lírico de *Solombra* é o poeta que produz o canto e utiliza-se dele para questionar a existência. Cantar é existir, podemos acrescentar – “Cantar é ser”, como disse Rilke (2002, p.19) em *Sonetos a Orfeu*. A *poiesis* é um criar pensativamente e que busca encontrar e espalhar a verdade do Ser. Ambos partem de um mesmo ponto: a existência. “O pensar e o poetar se irmanam considerando-se que a mesma nascente – o dizer silencioso do Ser – os interpela” (BEAINI, 1986, p.99). Pode-se dizer que o eu-lírico autêntico, ao fazer uso da linguagem, por ela está na presença do Ser. Portanto, vive com ele numa relação de proximidade, o que não significa que haja revelação completa. Ele se oculta e se desvela continuamente, mas mesmo assim é possível iluminá-lo, tarefa dada ao poeta: “É a clareira que outorga a proximidade do Ser” (BEAINI, 1986, p.61).

Entendemos, portanto, que a poesia de *Solombra*, nas reflexões acerca da existência e do estar-no-mundo, põe em jogo a abertura e clarificação do Ser. As palavras são pontes para o des-velamento do mundo, do Transcendente e do próprio eu-lírico. Esta era, também, a ideia de Heidegger (2001, p.77, grifo do autor) colocada no início de *Ser e Tempo*: “O ente que temos a tarefa de analisar somos nós mesmos. [...] O *ser* é o que neste ente está sempre em jogo”.

Em *Solombra* as relações dialéticas do real em oposição ao ideal, do transitório em oposição ao eterno ou ainda da existência em relação à transcendência, dão vazão à imaginação poética de Cecília, que se torna um exercício místico que recria imagens, associações e metáforas, onde ser e estar são as condições que levam ao poetar. No jogo de luz e sombras, ou de projeções de luz e de sombra, Cecília Meireles cria mais uma via de ascese, na medida em que oculta e esconde ao mesmo tempo as manifestações do Ser.

Desse modo, a obra que trabalha com temas como a morte, a memória, o silêncio e a solidão, utilizando para isso todo um campo semântico ligado à sombra, dá abertura para igualmente, com isso, “Dizer com clareza o que existe em segredo” (MEIRELES, 1987, p.710) e explorar a luminosidade e suas relações, entre elas a transcendência e a possibilidade de relação com o Tu.

LOPES, Delvanir. *Solombra*, by Cecília Meireles: the poet between gods and mankind. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.49-65, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *The metaphysical aura in Solombra, Cecilia Meireles' work published in 1963, shows since its epigraph, a possibility of a reading supported by some ideas of Martin Heidegger, a German philosopher. The writing's poetic allows the dialogue with the transcendent, almost a mystical relationship that reveals, at the same time, the entire philosophical and existential problematic, theme for the ceciliana literary creation as well as the desire for proximity to the Being/absolute. The poet is between gods and men and allows the clearing of truth – aletheia.*
- **KEYWORDS:** *Cecilia Meireles. Solombra. Heidegger. Aletheia.*

Referências

AYALA, Walmir. A véspera do livro: obra poética de Cecília Meireles. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1958. Não paginado.

BEAINI, T. C. **Heidegger**: arte como cultivo do inaparente. São Paulo: Nova Stella, 1986. (Coleção belas artes).

BLOCH, P. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. In: _____. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira**: entrevistas. Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1989. p.31-36.

CAMLONG, A. Réflexion sur la métaphysique de Cecília Meireles. **Língua e literatura**, São Paulo, n.9, p.21-43, 1980.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens E. F. Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

DAMASCENO, D. Solombra: o rapto místico. In: _____. **Cecília Meireles**: o mundo contemplado. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. p.137-142.

GOUVÊA, L. V. B. Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles. São Paulo: EDUSP, 2008.

HANSEN, J. A. **Solombra ou a sombra que cai sobre o eu**. São Paulo: Hedra, 2005.

HEIDEGGER, M. **Sôbre o humanismo**. Tradução de Emmanuel C. Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. Sobre a essência da verdade. In: _____. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p.94-108.

_____. **El ser y el tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia S. Cavalcante. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. **Arte y poesía**. Pról. y trad. Samuel Ramos. México: FCE, 2006.

KHOTE, F. R. Caminhos e descaminhos da crítica: encontro marcado com Heidegger. **Revista Reflexão**, Campinas, v. 4, n.15, p.69-89, set./dez. 1979.

LOPES, D. **A poética de Cecília Meireles e a relação com a Filosofia da Existência ou da angústia e transcendência em Metal Rosicler**. 2004. 224 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e letras, UNESP, Araraquara, 2004.

MEIRELES, C. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

MELLO, A. M. L. de. **A poesia de Cecília Meireles: o encontro com a vida**. 1984. 154 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) – PUC do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984.

_____. Viagem aos confins da noite: Solombra. In: _____. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2002. p.191-239.

PAZ, O. A inspiração. In: _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.191-221.

_____. A dialética da solidão. In: _____. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Tradução de Eliana Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.175-191. (Clássicos latino americanos).

RILKE, R. M. **Os sonetos a Orfeu. Elegias a Duíno**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ZAGURY, E. **Cecília Meireles: notícia bibliográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

WERLE, M. A. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005.

IDENTIDADE GASTRONÔMICA NO ROMANCE *FRANCESCA E NUNZIATA*

Fabiano Dalla BONA*

*Um povo que defende os seus pratos nacionais defende
o território. A invasão armada começa pela cozinha.*

Fialho de Almeida (apud CASCUDO, 1983, p.391).

- **RESUMO:** Onde reside a identidade? Se a identidade de um povo pode ser construída através de sua língua, também o mesmo fenômeno pode ser verificado através da literatura e da gastronomia. Os múltiplos nexos entre a gastronomia/alimentação e identidade estão presentes na literatura, especificamente na literatura italiana, desde a Antiguidade aos nossos dias. O presente artigo indaga essas relações através do romance *Francesca e Nunziata*, da escritora italiana Maria Orsini Natale (2001), sob a luz dos postulados teóricos de Hall (1996), Castells (1999) e Ciampa (1990), e dos italianos Montanari (2002), Teti (1999) e Saban e Serventi (2004) num romance onde as coisas triunfam sobre as pessoas, e essas *coisas* constituem-se em fortes marcadores de uma identidade regional e/ou nacional.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade gastronômica. Nápoles. Romance. Literatura italiana. Maria Orsini Natale.

Ver Nápoles e depois morrer. À antológica frase acrescentaria, ainda, comer em Nápoles e depois morrer. *Neapolis*, seu antigo nome, foi etapa predileta dos viajantes do *Grand Tour* no século XVIII, mas antes disso, na antiguidade, era meta obrigatória para quem penetrava nos territórios romanos.

Cidade porosa, como foi definida por Walter Benjamin (2004), tudo acolhe, metaboliza e metamorfoseia, com seu porto e suas costas que atraíram, como um ímã, navegadores, santos, mercadores e conquistadores. Ou como diz Saviani (2002, p.4) citando Nietzsche, Nápoles é a “última cidade europeia e primeira cidade

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras/Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. 22421-022 – fdbona@gmail.com

Artigo recebido em 22/07/2013 e aprovado em 31/10/2013.

Mediterrânea”, isto é, a base. Portanto, base, acesso, trânsito, onde os conflitos não se anulam, mas é a própria cidade a nutrir-se deles. Não fora construída para durar, mas para continuar a absorver e integrar, nas suas vísceras físicas e culturais, novas contradições. É nesse movimento vertical, o dentro e o fora, a mitologia e a realidade, numa contínua representação de papéis que dão testemunho de um fluxo contínuo, em que pensamentos e energias são triturados e absorvidos (SAVIANI, 2002).

O conceito de Benjamin foi escrito a partir da arte de observar e descrever a cidade. Ele nos conta sobre as crianças, a pobreza, os costumes, a religiosidade, a arquitetura e a rua. Através de imagens mostra a configuração histórica e cultural de Nápoles. A experiência estética da arquitetura serve como base para a elaboração de seu pensamento. Ao longo do texto, a noção de porosidade é explicada: “a arquitetura é porosa como as rochas” (BENJAMIN, 2004, p.146), o tufo no caso, material construtivo abundante no local, e, também, a base da cidade e de suas montanhas adjacentes, “[...] construção e ação se entrelaçam uma à outra em pátios, arcadas e calçadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos” (BENJAMIN, 2004, p.147). Segundo Benjamin (2004, p.146-147, grifo do autor), em Nápoles tudo se mistura sem medidas e sem limites, e nenhuma situação “[...] aparece, como é, destinada para todo o sempre; nenhuma forma declara o seu ‘desta maneira e não de outra’”.

Ali aportou Ulisses encantado pelo canto da sereia; em Pozzuoli desembarcou São Paulo Apóstolo, a caminho de Roma para fundar a Igreja de Cristo. Nápoles é berço da primeira universidade da península, fundada por Federico II (1194 – 1250), para onde convergiram ilustres estudiosos da época. Giovanni Boccaccio (1313 – 1375), de quem no presente ano se comemora o sétimo centenário de nascimento, encantado com a cidade, ambienta ali algumas novelas do Decameron.

Normandos, Anjous, Aragoneses e Espanhóis se alternaram no governo daquele território, cada um deles carregando consigo as próprias tradições e impondo os seus costumes. Particularmente duradouro foi o governo dos Bourbon, de 1734 a 1861, interrompido apenas pelo breve domínio francês de Gioacchino Murat (1767 – 1815).

Com o longo governo dos Bourbon, Nápoles assumiu um importante papel de capital do Reino de Nápoles e das Duas Sicílias, famosa e frequentada como Londres ou Paris. O modo de viver do populacho quase não sofreu variações durante o período bourbônico, continuando a dar aos numerosos turistas europeus do *Grand Tour*, a impressão de uma multidão otimista e festiva.

Assim é o vulto que a cidade mantém através dos séculos, e não há peste, epidemia, carestia ou erupção vulcânica que a subestime. É parte da cidade a “arte de arranjar-se”, exaltação da inteligência humana, da capacidade de saber enfrentar qualquer dificuldade. A concepção positiva da vida é capaz de transformar um simples

raio de sol ou um ângulo de mar numa experiência agradável e prazerosa, mesmo com a saúde debilitada, as roupas esfarrapadas e o estômago vazio. Assim é a mágica cidade que conhecemos, principalmente, graças à literatura oitocentista; assim são os locais e personagens que os artistas napolitanos e forasteiros imortalizaram em suas telas, em suas partituras e, principalmente, em suas páginas literárias. O século XIX foi o tempo do *Risanamento* quando, em meio às grandes polêmicas, decidiram mudar o aspecto da cidade: *boulevards* como em Paris, *cafés-concerto* elegantes e muitas carruagens cruzando as suas ruas. *A belle époque* inseriu a classe rica napolitana no circuito da nobreza europeia até os anos do fascismo, que em Nápoles jamais foi levado a sério, sempre tratado com irônica indiferença.

Finalmente veio a guerra e com ela os bombardeios que mutilaram a cidade até a chegada dos americanos, os “salvadores”; e mais uma vez, a capacidade de adaptação de um povo que, malgrado tantas vicissitudes, nunca perdeu a sua vontade de viver, tampouco sua identidade.

Nápoles e a sua província vivem, no começo dos Novecentos literário, num mosaico de infinitas peças, e é a força da terra e de sua gente, o planeta mais indagado pelas palavras e pelas Letras. A literatura e a poesia percorrem infinitas tramas, em todos os lugares do mundo, colocando, quase sempre, a pessoa, o homem no centro das narrações e os ambientes, as cores, mas os aromas e sabores do contexto são apenas fluxos de consciência, de introspecção, de ideologia ou de paixão. Em Nápoles, muitas vezes, isso ocorre de maneira bem diferente.

Nápoles, na prosa e na poesia dos seus escritores é realmente protagonista, e a sua alma assim tão excessiva, tão peculiar, merece uma notoriedade certas vezes, dificilmente compreensível. Em suma, não parece arriscado definir os vários capítulos da literatura napolitana, e a própria cidade, como um gigantesco romance histórico onde o protagonista é o território, e os coadjuvantes são os seus habitantes. Por romance histórico Jameson (2007, p.6) afirma ser aquele romance que

[...] articula uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja pelos costumes, acontecimentos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual, denotado pela categoria narrativa que denominamos personagens. A arte do romance histórico consiste na habilidade com que essa interseção é configurada e expressa, em uma invenção singular que se produz de modo imprevisto em cada caso.

E os infinitos ícones de Nápoles no mundo talvez a condenem a ser típica em tudo, excessivamente típica, para não dizer folclórica. Um bom exemplo disso são os fragmentos de sua história política e econômica, as caracterizações histórico-ambientais da Revolução de 1799, até hoje são analisadas de maneira franciscana, reconstruídas e revividas.

Também assim é a epopeia familiar de *Francesca e Nunziata*, romance da escritora vesuviana Maria Orsini Natale (1928 - 2010), publicado em 1995. O protagonista do romance é o macarrão e seus fabricantes que, certos ou errados, reconduzem a Nápoles, e ao seu território limítrofe, a sua história exclusiva. Estamos diante de uma obra onde as coisas triunfam sobre as pessoas. A comida é personagem principal, e não as pessoas que as preparam. O macarrão, inclusive, é um elemento marcador da identidade daquela família e daquela região produtora de pastas alimentícias. A literatura fornece um modo de se conhecer, e por que não, de se apropriar da identidade cultural.

Por identidade cultural, escolhemos a definição de Hall (1996, p.70): “As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento”.

Francesca e Nunziata é a obra prima de uma das narradoras napolitanas mais sensíveis e delicadas. Nascida em Torre Annunziata, província de Nápoles, em 1928, nos presenteou nas últimas décadas com páginas impregnadas de uma sensualidade desconhecida à narrativa regional. Os eventos históricos, a descrição das paisagens, são poeticamente representados por aromas, cores, e principalmente pelos sabores das terras por ela amadas, fabuladas numa produção literária variada e ao mesmo tempo coesa em seus parâmetros estilísticos expressivos.

Verdadeiro romance *cult*, *Francesca e Nunziata* foi transposto para o cinema sob a direção de Lina Wertmuller com as esplêndidas interpretações Sophia Loren e Giancarlo Giannini. A história tem início na odorosa e árida Costa Amalfitana, na última década do Império Bourbonico. Uma família de fabricantes de macarrão, de *pastai*, sob a direção do avô Giuseppe, famosa nos ambientes aristocráticos da capital, principalmente entre os militares, é uma fornecedora de excelência graças aos seus *paccheri* e *fusilli*, massas típicas da região.

Il pàccaro, lo schiaffone, era un formato laborioso nell'asciugamento, che si faceva navvolgendo e chiudendo a cannone una striscia di sfoglia alta sei centimetri intorno alla circonferenza di un bastone. Lessato e condito, raccoglieva nel suo condotto così tanto intingolo di stracotto, da dare nell'assaporarlo una carica di gusto sferzante proprio come uno schiaffo. Quelli del nonno nella Scuola di San Giovanni ebbero sempre archi trionfali di forchette sollevate nelle pause di osannanti lodi. Serviti nelle larghe tavolate festanti e un po' guascone, vennero sempre accolti da clamorosi evviva, che a volte seguivano quelli per il Re Ferdinando che si fermava per un augurio e una visita, magari fugace, ma bonaria, perché lui in mezzo alle sue truppe ci viveva¹ (NATALE, 2001, p.27).

¹ “O *pàccaro*, ou tabefe, era um formato trabalhoso na secagem, que se fazia enrolando e fechando, em forma de canhão, uma listra de massa com seis centímetros de altura envolta na circunferência de um bastão. Cozido

De uma dimensão puramente artesanal, progressivamente a família se transforma em empresa, e as velhas figuras de um Oitocentos já desbotado, são substituídas pela sagacidade e pelo ímpeto empresarial de Francesca, por primeiro, e depois pela filha adotiva Nunziata. O avô era um típico representante dos antigos artesãos, maníaco pela perfeição e sugestionado pela superstição. Francesca é visionária e prática, e acaba por transmitir os mesmos dons à filha, que observa:

*La sua custodia, senza distrazione, doveva essere attiva e vibrante. E anche movimentata perché, al turbarsi del tempo, la pasta fresca chiedeva lesto asilo e prontezza di riparo con tende e schermi di legno, a volte anche nella perfezione di un cielo sereno, allo spirare di ariette leggere ma stimate non propizie. Ma chi stabiliva questi arcani modi i tempi?*² (NATALE, 2001, p.90).

E acrescenta ainda que “[...] un pastaio allora doveva essere, e lo era, anche un astronomo e un meteorologo, doveva percorrere sereni e tempeste, sapere di stelle e fasi lunari, di pressioni ma senza barometro, di umidità ma senza igrometro”³ (NATALE, 2001, p.91).

Nas encostas do Vesúvio, para onde a família-empresa se transfere, acontece a ascensão empresarial; vivem imprevistas dificuldades que originam uma trama cuja urdidura narrativa supera, aparentemente, o contorno histórico-social. As dinâmicas psicológicas e cruas entre a mãe Francesca e a filha adotiva Nunziata, podem ser consideradas, talvez, como as fases mais cansativas da narrativa, mas jamais conseguem perder a supremacia sobre os eventos, sobre as transformações sociais, econômicas e dos costumes que no sul da Itália, talvez mais lentas do que em outro lugar qualquer, são sempre uma reviravolta nos valores e no estilo de vida, por vezes não facilmente metabolizadas.

e temperado recolhia em seu duto tanto daquele molho que, ao experimentá-lo, conferia uma carga de sabor tão violenta como um tabefe. Aqueles do vovô sempre receberam, na Escola de São João, arcos triunfais de garfos levantados nas pausas de aclamantes louvores. Servidos nas grandes comezainas festivas, e um pouco fanfarronas, foram sempre acolhidos com clamorosos vivas, que às vezes, seguiam aqueles para o Rei Ferdinando que ali parava para um augúrio e uma visita, talvez fugaz, todavia amável, pois vivia em meio às suas tropas” (NATALE, 2001, p.27, tradução nossa). (Optou-se por deixar o nome original do formato, em dialeto napolitano, por tratar-se de um formato de macarrão pouco conhecida fora da região de Nápoles, e ainda menos conhecido no Brasil.)

² “A sua vigilância, sem distração, devia ser intensa e vibrante. E também dinâmica, pois, na mudança do tempo, a massa fresca pedia competente asilo e prontidão de proteção com cortinas e tapumes de madeira, por vezes mesmo na perfeição de um céu tranquilo, no sopro de ventos leves julgados não propícios. Mas quem estabelecia tais misteriosos modos e tempos?” (NATALE, 2001, p.90, tradução nossa).

³ “[...] um fabricante de macarrão devia ser, então, e o era, também um astrônomo e um meteorologista, devia percorrer serenos e tempestades, saber das estrelas e fases lunares, de pressão mas sem barômetro, de umidade mas sem higrômetro” (NATALE, 2001, p.91, tradução nossa).

O valor da História na economia do romance, se num primeiro momento parece como uma função instrumental para a definição dos personagens, de seus caracteres, de seus sentimentos, mais tarde torna-se protagonista, uma enésima representação daquela relação tão estudada e ainda não totalmente compreendida que são as ligações dos napolitanos com o seu rei Bourbon, liquidado, frequentemente, pela atitude de oposição ao invasor savoiano, e não como uma atração quase mítica e fabulística por algo que, de mito ou de fábula não tinha absolutamente nada.

A narração histórica cadenciada nos tons de *I Viceré* de Federico De Roberto ou de *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, vive a máxima tensão e originalidade na solaridade e na sensualidade da narração, não somente em relação aos episódios vividos por seus personagens, mas na cor difusa em todo o romance que vai da descrição das paisagens vesuvianas àquelas gastronômicas. A arte do macarrão, além de seus interesses econômicos e dos eventos industriais, possui algo de mágico e de profundamente sensual. Pertence ao gosto e à cultura napolitana, em cuja ligação entre natureza e civilização, se funde e se harmoniza.

A narrativa se desenrola entre 1848 e 1940. Protagonistas (humanos) são as duas extraordinárias figuras de mulher, suas paixões, aspirações, conflitos e derrotas. O pano de fundo é aquele século de história italiana, do *Risorgimento* aos primeiros anos do segundo grande conflito bélico mundial, os sofrimentos e sentimentos de um povo de grande humanidade, sacrificado pelos interesses da política. No período pré-unificação, exatamente naquele onde está ambientado o romance, sabemos que

A Gragnano, così come a Torre Annunziata, la resistenza ai progressi tecnici fu forte, visto che la fabbricazione della pasta non solo era la maggiore fonte di ricchezza, ma anche la principale fonte d'impiego. Tra il 1859 e il 1863, quando la regione fu annessa dai piemontesi al nuovo stato italiano, le macchine per fare la pasta, cioè i torchi, passano a Gragnano da 81 a 120 unità⁴ (SABBAN; SERVENTI, 2004, p.150).

Francesca Montorsi, a personagem principal, além de estar à frente da fábrica de macarrão, comandava também a cozinha de casa, renomada entre os ilustres da região e as pessoas importantes de Nápoles. A lista de especialidades era grande, mas o *timballo* ocupava lugar de relevo entre elas.

De clara influência lampedusiana, é a descrição do *timballo* da casa Montorsi. Podemos, porém, notar grandes diferenças entre eles, pois os Montorsi, embora ricos,

⁴ “Em Gragnano, assim como em Torre Annunziata, foi forte a resistência aos progressos técnicos, visto que a fabricação do macarrão não era somente a maior fonte de riqueza, mas também a principal fonte de emprego. Entre 1859 e 1863, quando a região foi anexada pelos piemonteses ao novo estado italiano, as máquinas para fabricar macarrão, isto é, as prensas, passam de 81 a 120 unidades em Gragnano” (SABBAN; SERVENTI, 2004, p.150, tradução nossa).

provinham de uma linhagem não aristocrática, como os Salina de *Il Gattopardo*. Todavia, eram produtores de macarrão e a diferença reside, justamente, na descrição desse ingrediente. A semelhança entre as duas descrições paira na questão do prazer que o prato despertara nos comensais, tanto nas linhas de Lampedusa, quanto nas de Orsini Natale. Os convidados são magnetizados pelos aromas, cores, é uma verdadeira refeição sinestésica. O prato, afirmamos, arrasta consigo a espetacularidade das refeições medievais, onde mais que o próprio sabor, a aparência dos pratos era o ponto mais importante da refeição.

Le lasagne erano ammanite in una specie di timballo con carne e salsa di pomodoro, condimento per la pasta non molto usuale allora e ancora raffrenato nel segno della goloseria. [...] Per i due il momento avventuroso sostò nei tagli delle porzioni e rimase sospeso ai denti delle forchette che si alzavano gravide di pasta e di profumi, poi fu subito confortato dal primo boccone e via via sdrammatizzato, stemperato, rasserenato, placato, dissolto e dimenticato completamente. L'eccezionalità della portata aveva forse scongiurato un duello, al tempo anche proibito e per questo doppiamente nefasto. Le lasagne stufate al punto giusto, a fuoco lento con carboni accesi sotto i ruoti di rame e sopra gli enormi coperchi, avevano ben mantenuto la cottura e all'assaggio, nervose e scattanti, armonizzavano con la pietanza, ne facevano lisce e sode come giovani carni, gustose ed elastiche come frutti di mare⁵ (NATALE, 2001, p.26).

Outro traço lampedusiano, na obra da escritora napolitana, é a descrição do *buffet*. O *buffet* ou *bufê* é um serviço canônico de refeições bastante prático. Em uma recepção, é o modo mais eficaz quando o número de convidados é grande. Permite também oferecer uma variedade de pratos que corresponderão aos estágios de uma refeição completa. Seu nome deriva de Pierre Buffet, cozinheiro de Francisco I, que emprestou seu nome ao homônimo móvel, outrora chamado *credenza*, utilizado para expor ou conservar objetos preciosos e iguarias. Com o passar do tempo o termo *buffet* focalizou seu significado, indicando uma refeição em pé, onde, desde o início, comidas e bebidas estão dispostos sobre uma mesa, arrumados com arte e gosto.

Na França ou em um país culturalmente influenciado ou colonizado por esse país, deve-se respeitar o uso do garfo na mão esquerda, com os seus dentes voltados

⁵ “As lasanhas preparadas numa espécie de tambor de carne e molho de tomate, molho de macarrão não muito usual na época, ainda breçados em sinal da gulodice. [...] Para os dois, o momento avventuroso findou na divisão das porções e permaneceu suspenso nos dentes dos garfos que se levantavam grávidos de macarrão e de perfumes, logo depois confortado pelo primeiro bocado e, pouco a pouco, atenuado, acalmado, serenado, aplacado, dissolvido e esquecido completamente. A excepcionalidade do prato talvez houvesse impedido um duelo, também proibido na época, e, por isso, duplamente nefasto. As lasanhas cozidas no ponto exato, em fogo lento, com carvões acesos sob os círculos de cobre e sobre as enormes tampas, haviam mantido bem o cozimento e, ao prová-las, nervosas e impulsivas, harmonizavam-se à iguaria, faziam-nas lisas e duras como jovens carnes, gostosas e elásticas como frutos do mar” (NATALE, 2001, p.26, tradução nossa).

para baixo, como no caso napolitano. Se for um país colonizado ou influenciado culturalmente pela Inglaterra, o uso do garfo é na mão direita e com os dentes para cima; é trocado para a mão esquerda, apenas no momento de cortar a carne. No Brasil, pessoas que estão sob a influência do neocolonialismo francês, do final do século XIX e início do século XX, usam o garfo na mão esquerda, como os franceses. A maioria dos brasileiros, porém, segue o hábito herdado de Portugal, que, por sua vez, o assimilou através de seu relacionamento com a Inglaterra, de usar o garfo na mão direita, exceto no momento de cortar a carne.

Examinemos o exemplo literário de *buffet* no romance *Francesca e Nunziata*; a refeição fora servida pelos Montorsi, após os festejos setembrinos em honra de San Gennaro, padroeiro da cidade:

Era un buffet acconcio e civile, per certi versi raffinato, che rifletteva perfettamenteamente il tipo di società artigiana e contadina per il quale si allungava. Signoreesco negli arredi, nella biancheria, nella dovizia delle stoviglie e nel lusso solido dell'argenteria, ricercato nell'offerta stuzzicante di tartelle fantasia, dello splendido sartù di casa Montorsi, di spigole al vapore e di un'elaborata "viande au lait" con contorno di patate "macchés", in tanti particolari e non solo nel servizio si faceva rustico e alla buona. E anche georgico. Perché giusto al centro dei piatti oblungi, grandi teglie e vasti tondi di porcellana inglese, il buffet sciorinava la sorpresa lieta e sempre entusiasmante di peperoni, melanzane, peperoncini verdi, zucchini, di particolari pietanze povere ma gradite e gioiose a quel tipo di umanità che per quei piatti aveva preferenza innata e inclinazione non solo di gusto ma anche di cuore⁶ (NATALE, 2001, p.236, grifo do autor).

Analisemos alguns detalhes da descrição do bufê dos Montorsi. Dada a posição social ocupada pela família, a apresentação da refeição segue os moldes propostos para uma refeição formal. O luxo das pratarias, a louça inglesa, a decoração e o enxoval são sinônimos de riqueza. Ostentar a prataria, aliás, era costume na Itália desde o Renascimento, onde ela ficava exposta na *credenza*, móvel específico para a sua exibição. A arrumação tem todos os detalhes exigidos pelas regras francesas:

⁶ "Era um *buffet* idôneo e civilizado, por alguns aspectos refinado, que refletia perfeitamente o tipo de sociedade artesanal e rural para o qual se propunha. Distinto na decoração, no enxoval, na abundância das louças e no sólido luxo da prataria, elaborado na provocante oferta de tortas coloridas, do provocante *sartù** da Casa Montorsi, de robalos ao vapor e de uma elaborada "viande au lait" com guarnição de batatas "machées", em tantos detalhes, e não apenas no serviço, era rústico e desprezioso. E também bucólico". (NATALE, 2001, p.236, tradução nossa).

(**sartù* é uma especialidade gastronômica napolitana cujo nome é uma corruptela da palavra francesa *sourtour*: consiste num disco de arroz cozido com variados ingredientes e em cujo orifício central despeja-se um molho elaborado à base de carne, tomates, ervilhas, cogumelos e mozzarella. N. do A.)

Melanzane alle brace, in tonde fette profumate di fumo, melanzane alla parmigiana dorate sotto le screziature rosse della salsa, melanzane a barchetta che navigavano scure nello zefiro dell'origano con le vele dei pomodori appassiti, fiori gialli di zucchini fritti, dischiusi e aerei nei petali sfuggiti alla pastela. E ancora zucchini ripieni, teneri di verde sotto le colate di mozzarella, peperoni arrostiti e spellati, smembrati in strisce che squillavano coloro, peperoni tirati in padella con il bocciolo del capperò e le olive, peperoni imbottiti, melanzane a funghetti, zucchini alla scapece, peperoncini fritti e polpette di melanzane rotonde, rotonde. Tutte leccornie campagnole, verdure di stagione che nelle loro fibre portavano gli umori di un terreno fecondo, umili portate, ma che, proprio per il posto d'onore che occupavano, ben definivano quella garbata "imbandigione" e soprattutto, lietamente, ne circostanziavano la collocazione geografica⁷ (NATALE, 2001, p.237, grifo do autor).

Orsini Natale (2001) enumera todas essas delícias e afirma, dessa maneira, que ao lado de um cânone acadêmico, digamos, estabelece-se outro cânone, o popular, que de maneira alguma deve ser desconsiderado. Muito mais preocupados com as regras impostas pelos forasteiros e pelos ditames da moda, os napolitanos representados pelos Montorsi, no romance, estabelecem eles mesmos as suas próprias regras e reforçam a sua própria identidade. E as seguem. Notemos O luxo das pratarias, a louça inglesa, a decoração e o enxoval citados e, de maneira passageira, sem a preocupação do detalhamento feito nos pratos da tradição. Tampouco, estes ocupam, como percebemos no texto, o lugar de honra na mesa das iguarias. Afinal, o gosto não pode ser canonizado como percebemos no seguinte passo do romance:

Accanto ai peperoni imbottiti c'era un'altra specialità di Mariuccia. In una rustica insalatiera, anch'essa di rispettabili proporzioni, peperoncini verdi ancora vivaci nel colore, pur nella pellicola avvampata dallo sfriggere tempestoso, si insaporivano languidi nel sughetto di pomodoro contenuto e corposo. La richiesta che si rinnovava, se ce ne fosse stato bisogno, ancora chiariva la predilezione degli ospiti per i fiori e i frutti delle cucurbitacee, per quelle solanacee che nel termine mantenevano un legame con il sole e che da quelle parti avevano imparato non solo ad ammirare in maniera così sorprendente ma anche a conservare, per fermarne i sapori e ritrovarli d'inverno a rallegrare la nudità di un pezzo di pane. La perizia

⁷ "Berinjelas na brasa, em redondas fatias perfumadas de fumaça, douradas berinjelas à parmegiana debaixo das rachaduras vermelhas do molho, barcas de berinjelas que navegavam escuras no zéfiro de orégano com as velas de tomates secos, amarelas flores de abóbora fritas, abertas e diáfanas nas pétalas fugitivas da massa. E ainda abobrinhas recheadas, tenras de verde sob a mozzarella derretida, pimentões assados e pelados, desmembrados em listras que emitiam sons, pimentões salteados na frigideira com alcaparras e azeitonas, pimentões recheados, berinjelas refogadas, abobrinhas em escabeche, pimentas fritas e redondas almôndegas de berinjela. Todas iguarias camponesas, verduras de época que carregavam em suas fibras os humores de um terreno fecundo, pratos humildes mas que, exatamente pelo lugar de honra que ocupavam, definiam bem aquela garbosa "arrumação" e, principalmente, com prazer, justificavam a colocação geográfica delas" (NATALE, 2001, p.237, tradução nossa).

*nel cucinare i prodotti dell'orto si tramandava e arrivava da lontano, forse dall'aver dovuto riversare proprio su di essi non solo un sano appetito ma anche una vistosa fame*⁸ (NATALE, 2001, p.244).

De acordo com Teti (1999), encontramos uma diversidade de consumos e práticas alimentares que, geralmente, revelam diferenças de ordem social, cultural e mental, sendo a principal delas a grande oposição entre as classes populares *mangiatori di erbe* e as classes abastadas *mangiatori di carne*. Afirma ainda que, no início do século XIX, os observadores estrangeiros sublinhavam a “inclinação ao herbívoro” das classes mais baixas contraposta ao “carnívoro” das classes mais altas, situação essa que se perpetuou até o final dos anos cinquenta do século XX. É exatamente o que notamos nas linhas de Natale. Eis o que ela testemunha sobre o consumo da carne:

*Così in quella terra si erano potuti consolare della mancanza sistematica della carne di vitello o di manzo. Tanto che, potendola avere, si preferiva cucinare in travestimenti, nell'arrangiamento delle polpette dove la carne era poca, il pane tanto ed essenziale la gravidanza di pinoli e uva passita; oppure come semplice involucri al tanto aglio e prezzemolo delle braciocole, i loro involtini per il ragu. La carne fu e restò segno di prestigio, di conquista sociale, di arma per la salute, specie la carne ai ferri, ma si carboni ardenti di gran lunga più festoso era per loro arrostitire melanzane, peperoni e per Pasqua i carciofi. E respirarne il profumo*⁹ (NATALE, 2001, p.245).

A abundância de uma cozinha criativa e sofisticada, composta por preparações suculentas, revela o fruto do comportamento etnocêntrico, o de ter considerado cozinha, portanto “cultura”, somente as práticas alimentares das elites, e, vice-versa, reduzir a nutrição, ou seja, “natureza”, a alimentação das categorias sociais menos favorecidas.

⁸ “Ao lado dos pimentões recheados havia outra especialidade de Mariuccia. Em uma saladeira rústica, também ela de respeitáveis proporções, pimentas verdes ainda vivas na cor, mesmo com a película chamuscada pela tempestuosa fritura, misturavam-se lânguidas no tímido e denso molhinho de tomates. O pedido que era repetido, se fosse preciso, elucidava mais ainda a predileção dos convidados pelas flores e frutos das cucurbitáceas, por aquelas solanáceas que no final mantinham uma ligação com o sol que, naquelas paragens, havia aprendido a admirar de modo tão surpreendente, mas também a conservar, para manter-lhes o sabor e reencontrá-los no inverno para alegrar a nudez de um pedaço de pão. A perícia em cozinhar os produtos da terra herdava-se e vinha de longe, talvez por aquele gravar, sobre eles mesmos, não apenas do apetite, mas também de uma notória fome” (NATALE, 2001, p.244, tradução nossa).

⁹ “Assim naquela terra puderam ser consolados pela sistemática falta de carne de vitela e de boi. Tanto que, podendo tê-la, preferia-se prepará-la com disfarces, no arranjo onde a carne das almôndegas era pouca, o pão era tanto, e essencial era a abundância de pinhões e uvas-passas; ou mesmo como simples involucri a tanto alho e salsinha dos bifes enroladinhos para o ragu. A carne foi e permaneceu um sinal de prestígio, de conquista social, de aliada da saúde, especialmente a carne grelhada, pois de longe, para eles, era mais festivo assar berinjas, pimentões e alcachofras para a Páscoa. E respirar seus perfumes” (NATALE, 2001, p.245, tradução nossa).

Assim sendo verificamos como nas variadas maneiras de preparar as simples berinjelas, no banquete dos Montorsi, por exemplo, que, de fato, as receitas populares revelam níveis de sofisticação e articulação muitas vezes maiores do que aquelas das elites; uma nova e atenta leitura da descrição dos tantos modos de preparo das berinjelas confirma essa afirmação. Se a realidade alimentar diária, do passado, no caso dos Montorsi, tendia à precariedade, em se tratando de agricultores que foram, não por isso, os seus modelos culinários eram ausentes de complexidade. Arte e imaginação eram ferramentas indispensáveis para a elaboração tanto para a cozinha do dia-a-dia quanto para a cozinha da “celebração”. O problema é que as cozinhas, o gosto, as combinações alimentares do passado são dificilmente compreensíveis a indivíduos que, como todos nós, têm disponibilidades e sensibilidades alimentares diferentes.

Dessa forma, os textos literários não podem ser reduzidos a meras fontes, submetidos às leituras parciais e superficiais. Vale a pena assinalar que estamos em presença de escrituras, que nos restituem o sentido de pertencimento, da relação das pessoas com lugares e comidas, talvez de maneira mais intensa e, antropológicamente mais relevante, de quanto não tenhamos sabido fazer com outras escrituras, prisioneiras dos mitos da cientificidade e da objetividade. Não é irrelevante e nem tão pouco casual que escritores e poetas italianos de origem meridional, mesmo profundamente diferentes no modo de interpretar a relação com a terra de origem, encontraram na cozinha um “lugar” de pertencimento e de reconhecimento. Encontraram, portanto, uma identidade. E não pode ser considerado um fato irrelevante que, em um livro de 380 páginas, como *Francesca e Nunziata*, sua autora tenha dedicado consideráveis quinze páginas, somente na descrição de uma única refeição.

O romance revela uma identidade, uma identidade alimentar. A identidade da família Montorsi como produtores de macarrão, dos habitantes daquela região que consumiam o produto dos Montorsi, e por que não, de maneira mais generalizada, dos italianos. Na visão de Castells (1999, p. 23),

Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem e para quê isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social.

Romance histórico, reportagem socioeconômica traduzida em poesia, *Francesca e Nunziata* é também o romance de uma mulher que conta de mulheres: as figuras

femininas levam debaixo de suas rédeas os acontecimentos vividos, tanto em seus aspectos positivos quanto negativos, e se colocam como antagonistas de um mundo machista e mesquinho. Citando sempre Jameson (2007, p.8),

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos, e o modo de ver do personagem pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês ao descentramento esquizofrênico, do antropomórfico ao mais puramente actancial. A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida.

A produção de Natale conserva os traços de uma pena delicada que ondeia entre a história e a fábula, entre o mito e a poesia. É simples e sólido o mundo proposto na obra da escritora vesuviana, um dos infinitos pontos dos quais se pode partir para a reconstrução da imagem de Nápoles e de seus arredores, hoje tão sofrida e resignada por ter a determinação de novamente dar valor às suas incríveis riquezas.

Se a identidade de um povo pode ser construída através da sua língua, podemos afirmar que pode ser construída também através de suas práticas alimentares. Quando falamos de documentação, não queremos nos limitar somente aos livros de receitas e manuais especializados que abundam nas prateleiras das livrarias. Queremos colocar em evidência o papel da Literatura dita “cultura”, na preservação dos hábitos alimentares e na conservação das tradições através do trabalho de “grandes” e “pequenos” escritores. O exemplo de Orsini Natale é um dentre tantos escritores e escritoras que dedicaram muitas de suas linhas a essa questão, e sem sombra de dúvida, os escritores de origem meridional são mais numerosos. Talvez porque o Sul da Itália,

distante do triângulo industrial do Norte, fora uma terra de carestias e de penúrias e a fome tenha representado um personagem constantemente presente na vida de seus habitantes. Além disso, as manifestações de poder e de distinção social eram mais evidentes no sul, e tal distinção pode ser estudada também através da análise dos hábitos alimentares daquela gente. O etnólogo calabrés Vito Teti (1999, p.95), professor da Universidade da Calábria afirma que

*I molteplici nessi tra alimentazione e identità sono presenti nelle opere di numerosi altri autori meridionali, spesso a torto considerati minori o periferici. E non è senza significato che in importante scrittori e poeti contemporanei di origine meridionale il cibo compaia come elemento di identificazione.*¹⁰

Concluimos com as palavras do historiador italiano Massimo Montanari (2002, p.49, grifo do autor), ao afirmar que:

*L'assunto di base è che l'identità non si costruisce sul nulla, ma nel confronto e nello scambio con identità diverse. Non solo: che l'identità è tanto più forte, quanto più la capacità di confronto e di scambio è stata forte. L'Europa, costruita sulla contaminazione di culture diverse, ha elaborato a iniziare dal Medioevo un'identità alimentare e gastronomica particolarmente ricca e interessante. Al suo interno, soprattutto i paesi che hanno attraversato vicende particolarmente complesse, e che hanno assistito a successive stratificazioni di culture diverse, si sono segnalati come luoghi di eccellenza della cultura alimentare. Penso alla Francia e all'Italia; penso, al loro interno, a regioni "di confine" come la Sicilia o come la fascia alpina, in cui l'incrocio di culture è stato particolarmente tormentato. In analisi come queste, i concetti-guida dovrebbero essere due. Primo: l'identità si costruisce nello scambio. Secondo: l'identità muta nel tempo. Ossia: l'identità è un fatto dinamico. La domanda da porre a questo punto è molto semplice: dove abita l'identità? Nel passato o nel presente? La risposta è molto chiara: l'identità è qui, l'identità siamo noi, così come la storia ci ha costruiti. Eppure, un diffuso equivoco vuole che l'identità sia qualcosa da cercare, da trovare, da conservare: che abiti in fondo alla storia, là dove si ritrovano le nostre "radici".*¹¹

¹⁰ "Os múltiplos nexos entre alimentação e identidade estão presentes nas obras de numerosos outros autores meridionais, frequente e erroneamente considerados menores ou periféricos. E não é sem significado que em importantes escritores e poetas contemporâneos de origem meridional, a comida apareça como elemento de identificação" (TETI, 1999, p.95, tradução nossa).

¹¹ "O assunto de base é que a identidade não se constrói do nada, mas no confronto e na troca com diferentes identidades. Não somente: que a identidade é tão mais forte quanto mais forte foi a capacidade de confronto e de troca. A Europa, construída pela contaminação de diversas culturas e elaborou, a partir da Idade Média, uma identidade alimentar e gastronômica particularmente rica e interessante. Ao seu interno, principalmente os países que atravessaram períodos especialmente complexos, e que assistiram à sucessivas estratificações de culturas distintas, foram assinalados como locais de excelência da cultura alimentar. Penso na França e na Itália; penso, no interior delas, nas regiões "de fronteira" como a Sicília ou como a faixa alpina, onde o cruzamento de culturas foi bastante atribulado. Em análises como essas, os conceito-guia deveriam ser dois. Primeiro: a identidade se

Portanto, identidade e raízes, conceitos que com frequência tendemos a assimilar e confundir, não são a mesma coisa. Ao contrário, são conceitos muito distantes entre si. As raízes estão lá, no fundo, e a identidade está aqui, no presente. As raízes são a história, a identidade somos nós. As raízes, isto é, as origens, por si só nada explicam: servem somente a tomarmos consciência de quanto somos complexos, e de quão intrincados são os fios da história.

BONA, Fabiano Dalla. Gastronomic identity in the novel *Francesca e Nunziata*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.67-81, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *Where can identity be found? If people's identity can be built through their language, the same phenomenon can also be seen through literature and gastronomy. The multiple connections between gastronomy/food and identity are present in literature, specifically Italian literature, from antiquity to the present day. This article investigates these relationships through the novel *Francesca e Nunziata*, of the Italian writer Maria Orsini Natale (2001), in light of Hall's (1996), Ciampa's and Castells' (1990, 1999) theoretical postulates, and Italians like Montanari (2002), Teti (1999) and Saban and Serventi (2004). The novel is a novel where things triumph over people and these things are strong markers in a regional and/or national identity level.*
- **KEYWORDS:** *Gastronomic identity. Naples. Novel. Italian literature. Maria Orsini Natale.*

Referências

BENJAMIN, W. **Imagens do pensamento**. In: _____. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. Tradução de Rubens R. T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.145-155.

CASCUDO, L. C. **História da alimentação no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1983.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Tradução de Klaus B. Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

constrói na troca. Segundo: a identidade muda no tempo. Ou seja: a identidade é um fato dinâmico. A pergunta a ser feita, a esse ponto, é muito simples: onde reside a identidade? No passado ou no presente? A resposta é muito clara: a identidade está aqui, a identidade somos nós, assim como a história que nos construiu. E assim mesmo, um difundido equívoco quer que a identidade seja algo a se buscar, a ser encontrado, a ser conservado: no fundo talvez more na história, lá onde se encontram as nossas 'raízes'" (MONTANARI, 2002, p.49, tradução nossa).

- CIAMPA, A. da C. **A estória do Severino e a história da Severina**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, n.77, p.185-203, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013.
- MONTANARI, M. (Org.) **Il mondo in cucina**: storie, identità, scambi. Roma-Bari: Laterza, 2002.
- NATALE, M. O. **Francesca e Nunziata**. Cava de' Tirreni: Avagliano Editore, 2001.
- SABBAN, F.; SERVENTI, S. **La pasta**: storia e cultura di un cibo universale. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- SAVIANI, L. (Org.). **Poros**: idee su Napoli e variazioni sul tema del Mediterraneo. Torino: Marco Valerio Editore, 2002.
- TETI, V. **Il colore del cibo**: geografia, mito e realtà dell'alimentazione mediterranea. Meltemi: Roma, 1999.

ERICO VERISSIMO E JOSÉ LINS DO REGO: HISTÓRIA SOCIAL DE CONTADORES DE HISTÓRIAS NATOS

Fabricio Santos da COSTA*

- **RESUMO:** O artigo apresenta os resultados da investigação sobre as trajetórias sociais comparadas dos escritores José Lins do Rego e Érico Veríssimo. Com perfis sociais semelhantes no que concerne à origem oligárquica, os romancistas se aproximam da mesma maneira pela ameaça de declínio de suas posições sociais, como consequência das transformações históricas da estrutura social em seu conjunto. Disso resultaram diferentes estratégias de reconversão para outras atividades profissionais. Concorreram para o sucesso de tais reconversões uma conjunção de transformações nas esferas políticas e culturais, de uma lado, e a posse de recursos sociais e culturais que viabilizaram a transformação de suas memórias autobiográficas em matéria literária, de outro lado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Trajetória social. Romancistas. Reconversão.

Política e cultura em 1930

Momento decisivo na história do Brasil, a revolução de 1930 desencadeou importantes consequências para a cultura brasileira. Enquanto centro de força, o novo governo entronizado reuniu um conjunto de condições que tornaram possível a assimilação e a reconfiguração de uma série de elementos culturais que se encontravam difusos e restritos aos domínios regionais, até aquele momento. Além de funcionarem como eixo de integração, as transformações em curso engendraram os meios para a realização, difusão e normalização das potencialidades culturais geradas no decênio de 1920 (CANDIDO, 1989).

O conjunto de mudanças culturais trazidas no bojo da revolução associa-se a uma nova correlação entre os intelectuais e os artistas, de um lado, e a sociedade e o Estado, de outro, que por sua vez se redefiniram a partir das novas condições socioeconômicas. Tais correlações, entretanto, foram marcadas pelas mais variadas formas e modos de imbricações entre a cultura e a política, que vão desde a redução

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, RS – Brasil. 15002 – 91501-970 – fcost1@hotmail.com

Artigo recebido em 30/06/2013 e aprovado em 20/10/2013.

das diferentes modalidades culturais a meros instrumentos das lutas político-ideológicas, passando por obras de fôlego, que, salvaguardadas relativamente do fogo cruzado ideológico, lograram uma maior durabilidade e significação, até, em alguns casos, uma espécie de divisão de papéis no mesmo intelectual, que se expressam em suas obras na tensão entre aquilo que é feito artístico ou literário e aquilo que é pedagógico político.

O alcance das alterações no domínio cultural e suas correlatas injunções políticas e ideológicas realizaram-se em variados domínios: instrução pública, vida artística e intelectual, estudos históricos e sociais e as instâncias de difusão e circulação cultural, como o livro e o rádio.

A esfera educacional ilustra bem o quadro de então. Por exemplo, reformas de magnitude locais, como as de Sampaio Dória, em São Paulo, em 1920, Lourenço Filho, no Ceará, em 1924, a de Francisco Campos, em Minas, 1927, e a de Fernando de Azevedo, no então Distrito Federal, no ano de 1928, só encontraram condições para sua extensão com o movimento revolucionário de 30¹. Estas reformas, inspiradas nas ideias da “escola nova”, estavam unidas pelo comum esforço de renovação pedagógica e tinham por objetivo maior formar o cidadão. Uma das consequências dessa postura foi o choque com as orientações pedagógicas da Igreja, guiadas predominantemente para a formação do fiel e fundamentadas nos dogmas religiosos. Em 1930, o governo provisório criou o Ministério de Educação e Saúde, com Francisco Campos sendo designado ao posto diretivo. Em posse dessas novas condições institucionais, o reformador de Minas vai promover políticas contínuas inspiradas nas experiências “escola-novistas”, agora em escala nacional (FAUSTO, 1979). Disso resultaram significativas mudanças no âmbito educacional, com aumento das escolas de nível médio e técnico, bem como de ensino superior: universidades foram criadas, a exemplo da USP, outras se constituíram como resultado da junção de unidades dispersas. Do ponto de vista organizacional, algumas unidades de ensino e pesquisa se distinguiram, redefinindo as relações de força com as “grandes escolas” anteriormente hegemônicas.

Essas alterações também foram observadas no âmbito artístico e literário. A relação entre a política e a arte da época é expressa, por exemplo, na contratação de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer pelo então ministro, Gustavo Capanema, para a realização do projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde – o mesmo edifício em que o pintor modernista Cândido Portinari viria a realizar a pintura de seus murais. Digna de nota é essa articulação, no âmbito da arquitetura, entre o modernismo artístico e sua consagração oficial². No terreno literário, de especial

¹ A respeito das principais figuras do movimento favoráveis a reforma de ensino em São Paulo, consultar Azevedo (1973).

² Sobre o assunto, ver Miceli (1996).

interesse para o nosso propósito, há a intensificação e generalização de algumas conquistas dos anos 20. É o que se passa com a incorporação de novas temáticas e inovações formais, enfraquecimento da literatura acadêmica, polarização ideológica e referências literárias nos âmbitos nacionais. A literatura que passou a ser desbancada nos decênios de 20 e 30 caracterizava-se pelo purismo gramatical e o alheamento às referências nacionais, o que a adequava perfeitamente às demandas oficiais e à ideologia de permanência que vigorava na República Velha. Na poesia, a mudança se faz sensível, com a introdução do verso livre e a consolidação e difusão da poética modernista. Um dado central associado às condições específicas que emergiram no decênio de 1930 foi a multiplicação da literatura regionalista e a sua mutação em modos expressivos cuja significação e âmbito extrapolavam a esfera regional. Outro aspecto bastante marcante para o período foi o estreitamento entre ideologias políticas e religiosas e a literatura, resultado do movimento de 30 e suas diferentes missões, assim como o que ocorria de maneira aproximada na Europa. Trata-se de um fato sociologicamente pertinente, pois, ainda que determinados autores não tivessem uma consciência clara dos elementos ideológicos que perpassavam suas escolhas formais, muitas das preocupações sociais e religiosas do momento se faziam presentes em seus textos (CANDIDO, 1989).

No campo do catolicismo, com sua reorganização política e institucional, a fé se revigorava, gerando efeitos no terreno estético. Os resultados vão aparecer de maneira difusa em autores como: Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, na ficção; e Jorge de Lima, Murilo Mendes, até o primeiro Vinicius de Moraes, na poesia, para lembrar os autores mais destacados. No limite, as articulações entre “ideologia” católica, literatura e política amalgamaram-se e influíram em tomadas de posição de cunho fascista, como no integralismo de Plínio Salgado.

Em posição antagônica, grande foi o interesse pelas correntes de esquerda. No plano da organização política, destaca-se a Aliança Nacional Libertadora, que conquistara grande mobilização à época. Também datam do período os primeiros livros de cunho marxista, sendo exemplar a obra *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior, publicada em 1934. Semelhante ao poder de difusão e influência alcançado pelo catolicismo, o ideário marxista fez-se presente em amplos setores sociais. Daí por que muitos escritores, não sendo propriamente marxistas, se alinharam a posições de esquerda. Da mesma forma, tais ideias forneceram instrumentos de crítica ao sistema social dominante, contribuindo para a circulação de noções como “mais valia”, “moral burguesa”, “proletariado”, dentre outras (CANDIDO, 1989, p.189). Dos escritores que se filiaram a tal perspectiva, podemos citar: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiróz, Dyonélio Machado, etc.

Os processos de permeação, por assim dizer, das posturas ideológicas nas produções culturais da época, deram-se também num sentido geral de atitude de análise e crítica diante da realidade brasileira. A atitude vai estar no centro da produção

dos estudos sobre o Brasil das ciências sociais em vias de institucionalização, em que se viu surgirem os primeiros ensaios sobre a sociedade brasileira, espelhando uma concepção moderna de ciências sociais.³ Estas gradativamente passaram a ocupar um lugar de destaque nas orientações de uma sociedade com pretensões de modernização, o que teve, por certo, consequências para a posição que a literatura passou a ocupar no âmbito da cultura, e mesmo das apropriações que a literatura fez das ciências com vistas à manutenção de sua legitimidade (JACKSON, 2001).

Datam dessa época, por exemplo, os estudos “clássicos” de autores que se preocuparam com a questão “formativa” do Brasil. Ainda que com distintas perspectivas e consequências políticas, suas análises aproximavam-se pelo forte teor analítico e crítico com que adentravam a realidade nacional. É o caso dos trabalhos de Gilberto Freire, com a obra *Casa grande e senzala*, publicado em 1933, de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, de 1936, e Caio Prado Júnior, com a *Formação do Brasil contemporâneo*, em 1942.

As transformações que se operaram nos setores da educação, literatura e estudos brasileiros tiveram importante impacto na indústria do livro, passando a pautar as matérias preferenciais de sua publicação, bem como tiveram consequências quanto aos gêneros de publicação que orientavam a escolha das editoras, com destaque justamente para o “romance social” e os estudos brasileiros. Outra consequência importante das transformações culturais no mercado do livro foi a necessidade de estruturação das editoras em moldes modernos e ajustados às exigências de produção cultural em escala cada vez maior e mais diversificada. O fato alterou a concepção de trabalho intelectual, progressivamente introduzida, em vistas de uma crescente especialização das tarefas e profissionalização desse tipo de trabalho. A situação também possibilitou o recrutamento de outras categorias de produtores, com perfis sociais e capitais culturais diferenciados, geralmente jovens, ou outras características sociologicamente pertinentes. Antonio Candido (1989, p.191) observa que as editoras eram “cada vez mais receptivas aos autores novos integrados na tendência do momento”. Por outro lado, com as transformações no mercado do livro, foram reforçadas essas tendências “[...] na medida em que os autores procuravam se ajustar à preferência da moda e dos editores” (CANDIDO, 1989, p.191). As estratégias adotadas pelos novos postulantes à carreiras intelectuais passavam, entretanto, não somente pelo ajustamento à “preferência da moda”, como também pela mobilização da rede de relações sociais que possuíam, assim como de disposições culturais e de um tipo de experiência social que lhes possibilitaria responder a contento as novas demandas.

³ Embora *Os sertões*, de Euclides da Cunha, seja um livro precursor que ultrapassa o âmbito estritamente literário e a geração modernista tenha se inspirado em temas nacionalistas, é apenas na década de 1930 que ocorre o florescimento de obras específicas de análise sobre a realidade nacional. Para detalhes, ver Trindade (1974).

O mercado do livro e os escritores

A ampliação do contingente de leitores exerceu importante influência na orientação da escolha dos gêneros a serem publicados nos decênios de 20 e 30. O público leitor que surge nesse contexto é recrutado, em grande medida, nos setores médios, em processo de diferenciação e expansão. Uma das consequências desse fato foi o aumento pela procura de obras de entretenimento. Dentre os gêneros mais solicitados, destacava-se a literatura de ficção e, nessa categoria, os romances de amor, as histórias policiais e os livros de aventuras, gêneros que acabaram por se firmar do ponto de vista comercial. A emergência do público leitor associa-se, no período, às transformações ocorridas na hierarquia das ocupações do setor terciário nos principais centros urbanos, sobretudo com a criação e aumento de postos técnicos e de gestão nos setores públicos e privados, bem como a ampliação do volume de detentores de diplomas superiores vinculados às profissões liberais. No que diz respeito à formação do leitor (a), sobressai o prolongamento da escolaridade das mulheres, a redefinição dos papéis masculinos e femininos nas carreiras e ocupações associadas à divisão do trabalho pedagógico que, por certo, contribuíram para a formação do público leitor demandante e alvo da produção da literatura de ficção, em ascensão na época⁴.

Também datam do período algumas transformações no âmbito do sistema de ensino que afetaram de maneira decisiva o panorama das produções culturais na esfera editorial. São criadas nesse momento as primeiras faculdades de filosofia, educação, ciências e letras, abrem-se novos cursos superiores, há a introdução de novas disciplinas com a reforma curricular, dentre outros impulsos na área educacional. As acirradas disputas pela definição do tipo de educação a ser adotada pelo Estado e a legitimação das posições ocupadas pelos defensores dessas correntes se reflete na vasta quantidade de obras pedagógicas produzidas no período.

Segundo Sergio Miceli (1979), a ascensão do romance enquanto gênero literário digno de investimentos surge justamente nesse momento no qual o mercado do livro se firma com base na literatura de ficção, pois, até então, seja na geração de 1870, seja entre os intelectuais “anatolianos”⁵ da República Velha, e mesmo entre os modernistas, o gênero era visto como secundário, não obstante algumas ilustres exceções, que, aliás, fixaram o modelo de excelência, como é o caso de Machado de Assis, mas que são explicáveis antes por razões sociológicas do que pelos padrões de legitimidade que orientavam as escolhas no campo literário.

À medida que se configurava um mercado do livro, apesar de flagrantes limitações, também progressivamente foram engendrando-se as exigências para

⁴ Sobre o as transformações na estrutura das ocupações e a importância da mulher no surgimento do romance, consultar Watt (1990).

⁵ Ver também Miceli (1977).

a formação de um corpo de produtores especializados nas tarefas de prover um tipo de bem simbólico que exprimisse as transformações em curso da época e que respondessem às demandas crescentes pela literatura de ficção. Do ponto de vista do perfil social dos escritores que investiram nesse gênero, Sergio Miceli (1979), observa que em sua maioria eram letrados oriundos das províncias – e que, portanto, estavam afastados dos grandes centros intelectuais e literários do país. Tratava-se de autodidatas que, com as transformações na correlação de forças no mercado cultural internacional, haviam se familiarizado com as novas formas narrativas – as quais os marcariam duradouramente –, porém não dispunham dos recursos e meios técnicos para se lançarem no investimento daqueles gêneros com maior prestígio à época (a poesia e a crítica literária), ficando, portanto, impossibilitados de seguir seus modelos de excelência intelectual local.

Considerando que naquele momento vivia-se um processo de intensa concorrência ideológica e intelectual entre as diversas organizações políticas, o romance acabou por converter-se em decisivo instrumento das lutas pela imposição da interpretação legítima da realidade social para o público emergente. As posições ideológicas da época se centravam fundamentalmente no antagonismo entre esquerda e direita, posições que, expressas nos seus partidos literários e críticos, tendiam a uma rotulação, conforme seus pressupostos ideológicos. Assim, os grupos de esquerda classificavam os romancistas com alguma proximidade junto à Igreja de “romances introspectivos”, e os críticos identificados com a Igreja rotulavam os romances de esquerda como “romances políticos”, ou seja, como romances que visavam à conversão do “leigo”.

Grande parte dos romancistas que surgiram nesse momento eram oriundos de famílias proprietárias no meio rural, mas que se encontravam em situação de franco declínio material. Geralmente tiveram trajetórias escolares bastante precárias, muitas interrompidas antes de ingressar numa faculdade, embora compensassem tal lacuna com uma formação autodidata, que se mostrava tanto mais importante quanto mais distante situavam-se dos principais centros de produção cultural. Muitos desses romancistas iniciaram suas produções em situação de relativa autonomia frente às demandas políticas, vindo a firmarem-se no campo intelectual como resultado dos vereditos positivos do mercado em termos de vendagem, premiações, tiragens, etc.

Além do avanço da falência material, tiveram de enfrentar situações bastante penosas que vedavam a possibilidade de herdar a posição social paterna, seja devido à separação dos pais, falecimento paterno, ou ainda, nos casos de serem filhos caçulas de uma prole numerosa. O conjunto dessas determinações sociais produziu seu efeito mais duro em conjunturas de intensa feminização, decretando o afastamento dos futuros romancistas do espaço da classe dirigente onde poderiam mobilizar o capital de relações sociais que os direcionaria a ocupações “socialmente definidas como masculinas” (MICELI, 1979, p.96). A consequência disso foi que a experiência

do declínio esteve no princípio da diversidade de situações sociais “degradantes”, mas que no seu reverso possibilitou o conhecimento da variedade de posições que constitui o universo da classe dirigente. Isto porque a situação em falso dos “parentes pobres” possibilitou uma rotatividade entre as posições subalternas do espaço da classe dirigente. O risco eminente da queda social articulado a esses deslocamentos constantes tendeu a enfraquecer os laços que vinculavam os “parentes pobres” à sua classe de origem. Do ponto de vista intelectual, isso terá importantes implicações no modo como tais escritores passariam a apreender o mundo social.

A experiência da perda de poder, à qual se encontraram sujeitados os membros dessas famílias empobrecidas, estaria na raiz, por consequência, não apenas de um distanciamento crítico com que encaravam sua classe, mas também da possível tomada de consciência da heterogeneidade de interesses e dos móveis em disputa de sua classe de origem. É justamente aí que reside a condição de possibilidade de objetivar as relações de sentido e de força entre os grupos sociais. Sem tal experiência seria impossível àqueles que possuíam uma posição estável na hierarquia social vivenciar, nem mesmo no plano simbólico, a situação de classe dominada.

Em síntese, a objetividade necessária à reconstrução simbólica do mundo social através do romance concretizou-se à custa da dramática experiência de declínio social pela qual passaram alguns romancistas do período, que viabilizou a familiarização com outros pontos de vista sem se desvencilhar totalmente de seu grupo de origem, num jogo de aproximação e distanciamento crítico. Dentre os romancistas que atuaram nesse contexto destacamos José Lins do Rego e Erico Verissimo.

José Lins do Rego

José Lins do Rego nasceu no ano de 1902, no Engenho Corredor, município de Pilar, Estado da Paraíba. Descendente de senhores de engenho nas linhagens tanto paterna quanto materna, tem seu destino social reorientado em razão do falecimento de sua mãe e do encaminhamento que seu pai faz do futuro romancista aos cuidados da família do sogro. Durante a infância, praticamente não teve contato com o pai ou com os familiares do lado paterno. Sua criação ficou a cargo de duas irmãs mais moças de sua mãe, que, no entanto, essas “mães” substitutas foram sendo perdidas na medida em que se casavam e abandonavam o engenho do avô. A principal referência masculina e paternal coube a seu avô, um proprietário de dez engenhos numa das regiões mais férteis da Paraíba, responsável por uma prole numerosa de seis filhas do casamento religioso, além de outros filhos naturais. O patriarca, com os dotes de suas filhas reconstrói uma rede de genros formados em Direito, fiéis ao chefe da família, que tiveram suas carreiras direcionadas e partilhadas entre as atividades políticas de deputado, de magistrados nos tribunais civis e nas ocupações de senhores de engenho,

quando sucediam o sogro. Resultou dessa experiência da efemeridade da relação com suas mães substitutas, destinadas ao casamento, a compreensão de José Lins do Rego de sua própria transitoriedade de vínculos com o engenho, e que o futuro lhe reservava a necessária partida. Sua destinação, num primeiro momento, eram os estudos num internato da capital, itinerário típico dos filhos dos grandes proprietários rurais, para num segundo momento, ingressar no curso superior da Faculdade de Direito de Recife e, de posse do título, encontrar uma carreira nos emergentes postos públicos resultantes da acelerada expansão do Estado. Concluída sua formação no ano de 1923, casa-se com a filha de um rico senhor de engenho e senador pela Paraíba, que por sua vez, mobiliza todo o seu prestígio e influência para a obtenção de um cargo com alta remuneração para o genro. Sobre sua relação com esse cargo, afirma Afrânio Garcia Jr (2011, p.35):

O escritor sempre vivenciou esta ocupação como uma sinecura, uma espécie de fonte de renda suplementar, de que a classe dos senhores de engenho dispunha, para além dos limites de seus imensos patrimônios fundiários, graças à expansão do estado patrimonial, desprezando o fato de nunca ter preenchido uma guia de infração de não pagamento de impostos. A nobreza da função de escritor dissimulava a insuficiência do servidor público.

Dadas estas condições, a profissão de escritor permitiu que José Lins do Rego de certa maneira mantivesse um vínculo com o mundo das plantações, tornando possível também a reconstrução desse universo original, ainda que num plano simbólico.

Os primeiros contatos com os círculos literários datam do período que frequentava a Faculdade de Direito. Nesses espaços de sociabilidade conheceu, no ano de 1923, José Américo de Almeida e travou seus primeiros contatos com Gilberto Freyre, que havia recentemente regressado dos Estados Unidos, após ter concluído o curso de Ciências Sociais. Segundo os apontamentos de José Lins do Rego, Gilberto Freyre exerceu decisiva influência sobre o seu projeto de reconstruir as tradições das antigas famílias de senhores de engenho.

Tais influências podem se reconhecer na abordagem que o escritor realiza do tema central de *Casa-grande e Senzala*, em seu romance *Menino de Engenho*. Ou seja, para ambos, o interesse principal consiste em analisar a especificidade do patriarcalismo escravagista e polígamo como matriz social da mestiçagem brasileira, processo que está na raiz da unificação do conjunto de indivíduos desse universo, mas que simultaneamente hierarquiza cada um segundo a cor da pele. Gilberto Freyre, a par de modelos explicativos de cunho culturalista recém-importados dos Estados Unidos, deslocou os debates intelectuais centrados na natureza biológica do povo para os modos de constituição histórica e cultural da coletividade nacional, ao demonstrar que a mestiçagem se inscrevia na tradição

imposta pela colonização portuguesa. Ocorre, porém, que, como se observa já na primazia de um dos termos do próprio título do livro *Casa-grande e Senzala*, há uma hierarquia que preside a mestiçagem. Há uma diferenciação no tratamento dispensado a essa hierarquização, entretanto, pois, enquanto Freyre usa de meias palavras para referi-la, José Lins do Rego a verbaliza por completo no conjunto de seus romances (GARCIA JR., 2011).

José Lins do Rego, no ano de 1929, realiza algumas tentativas de publicação de *Menino de Engenho* junto a algumas editoras. Diante das recusas, decide, em 1932, publicar às próprias custas o romance, na cidade de Recife. O sucesso imediato do romance chamou a atenção de José Olympio, que à época recentemente havia se instalado no Rio de Janeiro, visando desenvolver a atividade editorial (SORÁ, 2010). Em 1934, é feita a proposta de editar o romance, com uma tiragem de quatro mil exemplares, com uma antecipação de pagamento dos direitos autorais. O editor, sensível à demanda nascente, lança mão das classificações “romances do nordeste” ou “ciclo da cana de açúcar” enquanto estratégia editorial, o que resultou na própria orientação do projeto literário do jovem escritor. Com o sucesso na venda de seus livros, José Lins do Rego passou progressivamente a ter nos seus escritos sua principal atividade, fixando-se no Rio de Janeiro, em 1935. De 1932 a 1939, um novo romance era publicado a cada ano, além da reedição dos anteriores, numa produção ininterrupta. Em 1943 é publicado *Fogo Morto*, livro que veio a ser consagrado como a obra-prima do escritor paraibano.

Há uma conjunção de fatores que concorreram para o sucesso literário do escritor, bem como para o seu êxito na reconversão para a atividade de escritor. Em primeiro lugar, os romances de José Lins do Rego, pautados pelo mundo rural, vão encontrar na capital uma recepção bastante favorável, que se revelam no número de reedições de seus livros e nas apreciações positivas da imprensa do Rio de Janeiro. A acolhida quantitativamente significativa vincula-se ao incremento do número de leitores que se constituía à época. Na composição desse público leitor, uma fração importante advinha das próprias famílias de proprietários rurais, que, ameaçadas de declínio, adotaram uma estratégia de um maior investimento na escolarização das novas gerações, habilitando, assim, seus descendentes a ocuparem as novas carreiras de substituição do mundo urbano. Os novos leitores, com perfil social e cultural que, em certo sentido, se aproximavam com o do escritor – pois, além da origem comum, por ocasião de seus estudos, haviam frequentado o mundo urbano –, foram muito receptivos aos romances que tratavam de temas e problemas que lhes eram familiares, numa linguagem que também era recorrente em seus usos cotidianos.

Em segundo lugar, da perspectiva dos editores, com a crise internacional de 1930 aumentaram os obstáculos para a importação de livros da Europa, situação que levou alguns editores a ampliarem a oferta de livros editados no Brasil, num

processo parcial de “substituição de importações”. Em seu exame sobre a José Olympio, uma das principais editoras do período, Gustavo Sorá (2010) demonstra que é justamente nesta conjuntura que ocorrerá uma diferenciação entre a função do livreiro e as atividades editoriais, possibilitando uma progressiva profissionalização do escritor e do editor. Assim, a escolha das editoras por escritores nacionais e pela literatura regionalista se pautou tanto por motivações comerciais, quanto por questões relacionadas ao papel ou missão do patronato do livro. Resultou dessa situação que o romance circunscrito às plantações do Nordeste logrou uma consagração nacional ao ser publicado pelas editoras da capital. O interesse pela literatura regionalista, por outro lado, se inscreve num contexto mais geral de transformações políticas no Brasil daquele momento.

Deflagrada a Revolução de 30, as elites políticas de São Paulo se veem afastadas dos centros de decisões do poder federal, em benefício das elites regionais de segundo plano, articuladas aos jovens oficiais do Exército. Os esforços dos novos dirigentes, com Getúlio Vargas à frente, se orientaram no sentido de reformar as instituições republicanas, visando com isso à diminuição da influência das elites de São Paulo, vinculadas à economia do café. Dadas essas circunstâncias, a literatura regionalista, ao empreender um esforço de ampliação da definição do nacional, com a incorporação de aspectos da vida rural até então marginalizados, ia ao encontro dos interesses dos novos grupos dirigentes.

Com a implementação das reformas de Estado, a partir de 1930, objetivava-se uma ampliação do campo de ação da União, reduzindo, assim, a fragmentação administrativa, resultante da monopolização de instituições e prerrogativas atribuídas aos Estados Federados. Nesse processo de centralização do poder federal, portanto, havia uma propensão à consideração de realidades sociais de Estados da Federação desvinculados dos interesses das políticas econômicas de valorização e exportação do café. Nesse sentido, como assinala Afrânio Garcia Jr (2011), com a ampliação do recrutamento das elites políticas nacionais também se ampliaram os temas e configurações sociais abordados pela literatura.

Com suas formulações literárias, José Lins do Rego buscara objetivar as engrenagens do universo social que inevitavelmente tivera que abandonar, mundo social, rememorado como um universo de proteção e simultaneamente como de extrema violência. Ao fazê-lo, o romancista enuncia precisamente a pesada herança do passado, esclarecendo dessa forma os desafios para o Brasil, em seu princípio de industrialização e unificação cultural. Por outro lado, ao tomar suas lembranças como matéria literária, o escritor fez de seus romances um decisivo instrumento de suas próprias estratégias de reconversão para uma nova atividade, logrando, ao mesmo tempo, o reconhecimento literário na capital do país.

Erico Verissimo

O caso de Erico Verissimo desvela o peso da situação de declínio na trajetória social de um romancista. Em relação a sua formação escolar, Erico se viu obrigado a largar os estudos em decorrência da separação dos pais e da conseqüente necessidade de obter um emprego para prover o próprio sustento. Em sua trajetória ocupacional, o romancista tentou sem sucesso adaptar-se a uma série de atividades para as quais, entretanto, afirmava não possuir vocação:

Do armazém passei para uma casa bancária, onde me entregaram um livrão de controle geral [...] fui mais tarde promovido a chefe da Carteira de Descontos [...]. De bancário passei a boticário, sem menos vocação para o comércio e saber sequer dosar papéis de calomelanos [...]. Nos quatro anos e pico em que durou a minha aventura farmacêutica, lá de vez em quando reunia uns cobres, tomava o trem e ia passar uns dias em Porto Alegre [...]. Em 1930, a farmácia foi à bancarrota [...]. Estava falido, sem vintém no bolso, sem profissão certa... e noivo [...] (VERISSIMO, 2011, p.20-21).

Não obstante a aparente semelhança entre a trajetória social do escritor gaúcho em relação aos “romancistas de 30”, Coradini (2007) observa que Erico Verissimo não se enquadra na classificação feita por Miceli de “primo pobre” das classes dominantes tradicionais, uma vez que se trata de um caso exemplar da complexidade entre as condições sociais de origem, o *ethos* que lhe corresponde e o destino social, na determinação de suas posições intelectuais ou políticas. Segundo o autor, no caso de Erico, a série de rupturas e negação de suas origens sociais constitui-se experiência decisiva para compreensão de sua carreira e produção literária, bem como de suas concepções sociais e políticas. Na base dessas discontinuidades estaria a “elaboração de um sistema de apreciação” que o distanciaria da adesão imediata às suas origens – fator fundamental para sua reconversão – além da possibilidade de reinterpretação das condições sociais de origem a partir de códigos diversos (CORADINI, 2007, p.426). Além disso, o sucesso literário obtido pelo escritor possibilitou-lhe uma autonomia relativa das concepções políticas e culturais dominantes, situação que o singularizou frente a sua geração, uma vez que lhe permitiu manter uma carreira exclusiva como escritor.

Em sua análise, Coradini (2007) pondera que, além da dimensão da posição ou condição e recursos, é preciso levar em consideração a relação entre a origem social, a trajetória do conjunto do grupo familiar e o universo social em que se inscrevem essas relações. Ou seja, opondo-se a ênfase da determinação econômica implicada nas categorias de “fazendeiros” ou fração da classe dominante em decadência, o analista chama a atenção para o que está em questão: um *ethos* e um estilo de vida baseados no capital social, político e cultural. Assim, apesar

da decadência econômica, ênfase da análise de Miceli, o grupo familiar de Erico Verissimo se distinguia pela inserção em um universo social específico, que lhe conferia o controle do capital de relações sociais e de cargos político-administrativos e militares. Entretanto, ocorreu que o grupo familiar de origem sofreu uma série de crises, relacionadas com as derrotas nas lutas de facções locais e a perda de favores e cargos políticos, sem, contudo, conseguir a reconversão para outros estilos de vida e atividades econômicas, agravadas pela coincidência da ascensão dos imigrantes italianos e alemães.

Resultou dessa situação que, no caso de reconversões para outros estilos de vida ou atividades econômicas, tanto maior seria a amplitude e, por consequência, tanto maior seria a distância em relação à origem e o provável destino social de classe (CORADINI, 2007). Por outro lado, essas mesmas condições de origem são fundamentais para compreensão do acesso à carreira, cultura e política. A sucessão de experiências negativas tais como a fragmentação familiar, a formação escolar interrompida e o fracasso nos primeiros negócios, de um lado, o autodidatismo e a iniciação na literatura, de outro, se encontrariam, dessa forma, no princípio de uma espécie de “fuga” do universo social em que estava inserido Erico.

Desse modo, é da conjugação dessa experiência singular de origem com a carreira bem sucedida de escritor que se compreende a postura mais ética e de menor adesão imediata à política. Esse “distanciamento”, por certo, foi fonte de um conjunto de tensões, já que “[...] essa recusa à adesão direta à política enquanto mobilização e clivagens partidárias passou a ser objeto de uma das principais controvérsias e de crítica dos demais intelectuais [...]” (CORADINI, 2007, p.427).

O capital cultural adquirido por Erico vincula-se a sua condição de origem, de um lado, e ao produto do seu autodidatismo, de outro lado, esse último resultante da formação escolar interrompida devido às crises familiares e à necessidade de auxiliar no sustento da casa. O trabalho no comércio possibilitou, nos momentos de folga, que o futuro romancista fizesse variadas leituras e escrevesse seus primeiros textos atrás do balcão. Sua estreia literária se deu em 1928, quando um jornal de Cruz Alta publicou o conto *O Chico*. No mesmo ano, Manoelito de Ornellas⁶, seu amigo, boticário de Tupanciretá, enviou a Mansueto Bernardi, então diretor da *Revista do Globo*, os contos

⁶ A relação entre Erico Verissimo e Manoelito de Ornellas é reveladora da argumentação que viemos desenvolvendo até aqui. Não obstante a relação de amizade fundada em algumas afinidades vinculadas a condição de origem social comum e as possibilidades de mobilização do capital social, notáveis são as diferenças quanto à avaliação de uma questão decisiva para a época: o regionalismo. Enquanto Manoelito de Ornellas inscreve sua produção literária e pesquisa cultural na corrente das produções “regionalistas” que se produziam à época, Erico não deixa de manifestar seu distanciamento e avaliação diversa a esses interesses culturais. Em correspondência com Ornellas na década de 1920, Erico dá mostras de seu reconhecimento da força da influência dos EUA, que subverte costumes e culturas: “Nas lavouras o trator substitui o tradicional arado puxado por bois românticos [...] e trouxas [...]. O nosso campeiro se americaniza [...] pelo menos nas vestes. Influência de Tom Mix através do cinema a tradição morre” (MANOLBOO17 apud BRAGA, 2006, p.28).

Ladrão de gado e *A tragédia de um homem gordo*, os quais foram publicados. A gênese de tal publicação assim é narrada por Erico:

Manoelito de Ornellas, falso boticário em Tupanciretã como eu em Cruz Alta, já havia publicado um livro de poesia, *Rodeio de Estrelas*. Costumava visitar-me, para ler seus versos. Um dia descobriu, no fundo duma gaveta de minha casa, um conto que eu havia escrito secretamente – *Ladrão de gado* – e mandou-o com recomendações a Mansueto Bernardi, que o publicou na sua *Revista do Globo*. Isso me encorajou tanto que remeti a minha próxima história ao Suplemento Literário do *Correio do Povo*. Seu diretor, De Souza Junior, olhou os originais (contou-me ele próprio, cinco anos mais tarde), viu minha assinatura e murmurou: “O conto pode não prestar, mas o nome do autor é bonito e merece ser divulgado”. E mandou a estória para a oficina do jornal, sem a ler (VERISSIMO, 2011, p.22, grifo nosso).

No episódio, Manoelito de Ornellas, que à época já havia publicado um livro, empresta, por assim dizer, sua autoridade de autor com algum grau de reconhecimento ao dar a indicação autorizada à publicação do texto do amigo obscuro. A publicação foi preparando o terreno para o futuro ingresso de Erico na carreira intelectual. Outro episódio relevante na revelação das possibilidades associadas ao círculo de sociabilidade de Erico é o encontro, numa de suas idas à Porto Alegre, com seu amigo de infância, Ruy Cirne Lima:

Ruy Cirne Lima, que quando menino às vezes passava em Cruz Alta as suas férias de verão. Homem de inteligência privilegiada e de sólida cultura humanista, era professor de direito e, havia poucos anos, publicara um livro de poesia. Para minha surpresa, Ruy me reconheceu [...]. Era eu que publicava contos nos suplemento do *Correio*? Sim, era, desculpem... Ruy, generosamente, me estimulava, levou-me a Mansueto, que se lembrou de meu *Ladrão de Gado* (VERISSIMO, 2011, p.24; grifo nosso).

No final do ano de 1930, com a falência da farmácia, Erico transfere-se para Porto Alegre em busca de oportunidade de emprego. Após algumas tentativas mal sucedidas, resigna-se à ideia de tornar-se empregado público. Contudo, não obstante a relativa evidência lograda com as publicações, o duplê de boticário vê frustradas suas esperanças de se abrigar na proteção do Estado – negativa relacionada à conjuntura de relativo inflacionamento de diplomas de curso superior⁷ –, requisito doravante exigido para os postulantes a postos públicos:

⁷ Sobre a desvalorização de títulos acadêmicos, consultar Miceli (1979).

[...] como me tivessem informado de que havia uma vaga na Secretaria do Interior, para lá me atirei. Fui levado à presença de Moysés Vellinho (que naquele tempo fazia crítica literária sob o pseudônimo de Paulo Arinos). O chefe do gabinete de Oswald Aranha recebeu-me com grande cordialidade, e me declarou que havia lido com agrado vários contos meus – o que me surpreendeu, lisonjeou e animou [...]. Para encurtar o caso, não havia vaga na Secretaria (VERISSIMO, 2011, p.26).

Aliás, Vellinho representava a típica carreira de sucesso para um homem de pretensões intelectuais no Brasil do início da década de 1930. Ocupava importante cargo junto a um dos políticos de maior destaque no Estado e já se inserira no mundo intelectual, no grupo da Livraria do Globo (CORADINI, 2003), escrevendo crítica literária para os jornais mais importantes da capital. Como estratégia de inserção no “campo cultural”, no início de sua carreira, utilizou-se da polêmica para se destacar, ajustando sua mira contra o regionalismo de Alcides Maya, em 1925, sob o pseudônimo de Paulo Arinos. Chamou a atenção dos pares ao debater nas páginas do *Correio do Povo* com Rubens de Barcellos, reconhecido intelectual porto-alegrense que se alinhou na defesa da obra do insigne escritor.

Não tardaria, entretanto, que, nos caminhos cruzados das possibilidades de trajetórias intelectuais, Erico viesse a ingressar em cargo que marcaria em definitivo seu itinerário ulterior. Trata-se do seu acesso à *Revista do Globo*, que coincidiu com a debandada dos intelectuais que dispunham de capital social e político rumo ao poder central, acompanhando a ascensão de Vargas.

Aliada à rede de relações sociais, o fato de dispor, como lembra Miceli (1979, p.118-119) para o conjunto dos “romancistas de 30”, de um capital cultural amplamente diversificado, com conhecimento de língua estrangeira, ou seja, o fato de que “[...] haviam incorporado as disposições culturais de suas famílias em relação ao consumo de gêneros artísticos eruditos – a ópera, a música clássica, os grandes mestres da pintura”, predispunha Erico a realizar a contento as exigências inscritas das funções que viria a ocupar na Revista e Editora do Globo.

Além das disposições culturais adquiridas favoráveis à produção cultural, gradativo foi o ajustamento de Erico às exigências que fazia a crítica literária quanto ao tipo de literatura legítima que deveria ser produzida naquela altura. Assim chama a atenção a variação de gêneros e diferenciação da recepção de seus primeiros escritos. Erico Verissimo, por meio da seção Editora da Livraria do Globo, publica, em 1932, seu primeiro livro, *Fantoches*, uma coletânea de contos. Sua estreia é alvo de pesadas críticas. Maria Conceição Nunes de Dornelles (2004) assinala que uma das acusações do crítico Sérgio de Gouveia, ao escrever sobre *Fantoches*, foi de Erico pertencer às “panelinhas de camaradagens”:

Sob o título “O Sr. Erico Verissimo e seu primeiro livro”, escrito como matéria especial para o *Correio do Povo*, de Porto Alegre, Sérgio de Gouveia inicia seu texto

dizendo que não tinha a intenção de escrever sobre Fantoches, mas o faz para quebrar a corrente elogiosa que permeia a “política literária”, da qual acredita ser Erico Verissimo produto genuíno. Segundo ele, Erico provém desse círculo em que uns elogiam aos outros, formando o que se chama de “panelinhas de camaradagem” (DORNELLES, 2004, p.16).

Alguns dias depois, no mesmo periódico de Porto Alegre, Augusto Meyer pronuncia-se sobre *Fantoches* também de forma desfavorável a Erico, afirmando o talento do escritor, porém considerando o livro um mero exercício literário⁸ (DORNELLES, 2004). Com a publicação de *Clarissa*, em 1933 e de *Caminhos cruzados*, em 1935, Erico recebe críticas bem mais favoráveis, inclusive do próprio Sérgio de Gouveia, que reconheceu ter se precipitado quanto ao julgamento que fez do escritor.

O romance *Caminhos cruzados* é abraçado pela crítica, tornando-se objeto de análise de Dante Costa, no periódico *Boletim de Ariel*, do Rio de Janeiro. Em seu artigo, o crítico, além de considerar *Caminhos cruzados* um dos grandes romances do ano, aponta Erico Verissimo como expressão genuína do movimento modernista brasileiro (DORNELLES, 2004). Tradicionalmente associado apenas às cidades do Rio de Janeiro e à São Paulo, o movimento modernista, para Dante Costa, alargou suas fronteiras, influenciando escritores de outros estados.

Manoelito de Ornellas, em obra intitulada *Vozes de Ariel*, publicada em 1939, pela Editora Globo, consagra um de seus capítulos à avaliação da obra de Erico. Para o crítico, enquanto a literatura do Rio Grande do Sul se encontrava estagnada e voltada para o regionalismo desatualizado, a literatura de Erico era capaz de expressar temáticas universais, contribuindo para a renovação literária do país (DORNELLES, 2004). Estes e outros comentários evidenciam a progressiva atualização de Erico em relação às problemáticas decisivas do tempo.

Considerações finais

No exame do trajeto social de dois dos escritores-chaves associados ao romance do decênio de 30, observa-se a complexidade de fatores que viabilizaram as estratégias de substituição de atividade. Num quadro de transformações do mercado de produção de livros, expandiram-se simultaneamente as necessidades das editoras por produtores culturais que correspondessem às novas demandas de bens culturais. Quanto ao perfil de tal procura, destacara-se a literatura de ficção, o que acabou por firmar o romance

⁸ No juízo de Augusto Meyer (apud DORNELLES, 2004, p.25) se evidenciam os critérios de avaliação literária legitimada naquela conjuntura, marcados por uma orientação objetivista: “[...] ainda está apegado ao seu solilóquio de autor [...] e não conquistou o sentido concreto, o poder objetivo, a força alucinada que obriga a gente a pensar diante de uma simples página impressa: isso vive”.

na hierarquia dos gêneros literários. Das injunções que incidiram sobre a valorização do romance característico desse período encontram-se aquelas desencadeadas pelo processo revolucionário de 1930. Ou seja, à mudança de correlação de forças no plano político, com a ascensão da aliança liberal encabeçada por Vargas, correspondera uma alteração nas relações de forças no plano cultural, o que se atesta pela ampliação de temas, configurações sociais e personagens retratados nos romances.

A impossibilidade de manutenção em suas posições sociais de origem marca o destino social de Erico Verissimo e José Lins do Rego. O primeiro, em decorrência da dilapidação material de sua família e das vicissitudes com que passava o grupo familiar como um todo, acabara por distanciar-se no modo de apreensão de seu meio de origem. Contudo, é dessas mesmas condições sociais de origem que adveio os recursos sociais e culturais para o escritor gaúcho ingressar nos novos postos de produção cultural. O segundo, em virtude da perda de sua mãe e de seu encaminhamento aos cuidados dos avós maternos, de um lado, e de seu desligamento necessário de seu ambiente familiar do engenho, encontra nestas experiências algumas das determinações fundamentais que o orientariam rumo à carreira literária. Em ambos, verifica-se que condensam no espaço ficcional de seus romances a ambiguidade de suas trajetórias, realizando em alguns de seus personagens alter egos as potencialidades objetivas das quais conseguiram se livrar.

Em suma, para ambos os escritores o romance consistiu em fundamental instrumento de suas estratégias de reconversão para outra atividade, o que lhes possibilitou que se apropriassem em chave simbólica dos dramas vivenciados por seus ascendentes familiares e de seus próprios dramas pessoais.

COSTA, Fabricio Santos da. Erico Verissimo and José Lins do Rego: social history of storytellers of stories natos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.83-100, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *This paper presents the results of the research on the compared social trajectories of the writers José Lins do Rego and Erico Verissimo. With similar social profiles regarding the oligarchic origin, the novelists approach the same way due to the threat of decline of their social positions, as a result of the historical transformations from social structure as a whole. This resulted in different strategies of conversion to other professional activities. Contributed to the success of such conversions a combination of transformations in political and cultural spheres, on one hand, and the possession of social and cultural resources that enabled the transformation of their autobiographical memories in literary material, on the other hand.*
- **KEYWORDS:** *Social trajectory. Novelists. Conversion.*

Referências

- AZEVEDO, F. de. **Figuras de meu convívio**: retratos de família e de mestres educadores. 2.ed. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1973.
- BRAGA, M. A. A correspondência entre Erico Verissimo e Manoelito de Ornellas. In: ALVES, J. de L. A. (Org.). **Erico Verissimo**: provinciano e universal. Canoas: Ed. da Ulbra, 2006.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CORADINI, O. As missões da cultura e da política: confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul: 1920-1960. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.32, p.125-144, 2003.
- _____. Regionalismo, positivismo e comunitarismo orgânico nos confrontos de elites culturais e políticas no RS: 1920-1960. In: TRINDADE, H. H. C. de. (Org.). **O positivismo**: teoria e prática. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007. p.420-439.
- DORNELLES, M. C. **Rumo ao sol**: a fortuna crítica sobre Erico Verissimo: 1930-1949. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- FAUSTO, B. **A revolução de 30 no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- GARCIA JR, A. Meninos de engenho: tradições e dramas familiares feitos símbolos da brasilidade. **Antropolítica**, Niterói, n.30, p.21-47, 2011.
- JACKSON, L. C. A tradição esquecida: estudo sobre a sociologia de Antonio Candido. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.16. n.47, p.127-140, 2001.
- MICELI, S. **Poder, sexo e letras na República Velha**: estudo clínico dos anatolianos. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**: 1920-1945. São Paulo: DIFEL, 1979.
- _____. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira 1920-1940. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
- SORÁ, G. **Brasilianas**: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. São Paulo: EDUSP, 2010.

TRINDADE, H. **Integralismo**: o fascismo brasileiro na década de 30. São Paulo: Difusão Européia do Livro; Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

VERISSIMO, E. **Um certo Henrique Bertaso**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O PROTAGONISMO DA MULHER NEGRA NO ROMANCE HISTÓRICO HISPANO-AMERICANO

Liliam Ramos da SILVA*

- **RESUMO:** A tentativa de (re)construir uma identidade apagada ou rejeitada pelos polos culturais dominantes sempre esteve presente na mente dos intelectuais latino-americanos. Enquanto alguns apoiavam e seguiam as linhas de pensamento europeias, outros defendiam a importância de “libertarem-se” economicamente e intelectualmente do Velho Mundo. Com o início das revoluções de independência dos países latino-americanos (fins do século XIX), teses de pensadores apresentam a problemática da identidade: afinal, quem somos? Qual nosso papel na nova configuração mundial? Quem deve/pode (re)escrever nossa história? Tal angústia percebe-se em textos de intelectuais que trabalharam na elaboração de teorias sobre uma nova realidade – transculturação, entre-dois, criouliização, etc. Neste artigo, serão analisados romances cujas protagonistas são mulheres negras, e de que maneira elas (re)contam os fatos históricos a partir de seu ponto de enunciação, enfrentando os problemas do duplo preconceito. Os romances analisados são *Jonatás y Manuela*, da escritora equatoriana Argentina Chiriboga (1994); *Las esclavas del rincón*, da uruguaia Susana Cabrera (2001) e *La isla bajo el mar*, da chilena Isabel Allende (2010). As escritoras se utilizam de fatos históricos para apresentar um ponto de vista diferente, uma história que passa a ser contada *por* e não *sobre* pessoas que fizeram parte do sistema de escravidão, um dos piores momentos históricos da humanidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance histórico hispano-americano. Identidade. Escravidão. Protagonistas negras.

[...] a História feita nos papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. Alguém que tenha o conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa? Alguém que roubou escreve que roubou, quem matou escreve que matou, quem deu falso

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Departamento de Línguas Modernas. Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Brasil. 91501-970 – liliam.ramos@ufrgs.br

Artigo recebido em 28/07/2013 e aprovado em 31/10/2013.

testemunho escreve que foi mentiroso? Não confessa. Alguém escreve bem do inimigo? Não escreve. Então toda a história dos papéis é pelo interesse de alguém.

João Ubaldo Ribeiro (1984, p.515).

Preliminares

A tentativa de (re)construir uma identidade apagada ou rechaçada pelos pólos culturais dominantes sempre esteve presente na mente dos intelectuais latino-americanos, que, de um lado, apoiavam e seguiam as linhas de pensamento europeias e, de outro, defendiam a importância de “libertarem-se” economicamente e intelectualmente do Velho Mundo. Nos últimos anos do século XIX e no começo do século XX, com o início das revoluções de independência dos países latino-americanos, teses de pensadores passam a apresentar a problemática da identidade: afinal, quem somos? Qual o nosso papel na nova configuração mundial? Quem deve/pode (re)escrever a nossa história? Tal angústia é perceptível em textos de intelectuais que trabalharam na elaboração de novas teorias sobre uma nova realidade. A busca da compreensão do novo torna-se, assim, tema recorrente nas pesquisas de pensadores nas mais variadas disciplinas – neste artigo, serão especificadas as teorias recorrentes em história e literatura.

Segundo Malerba (2009), a historiografia latino-americana não surge nem se desenvolve no ‘vazio’; a conquista e a colonização deixam raízes na história e na cultura do continente que, mesmo com as independências, segue intimamente conectado às matrizes do pensamento histórico ocidental. Contudo, há dois eixos de interpretação da identidade em questão: o embate civilização x barbárie, proposto pelo argentino Domingo Faustino Sarmiento¹, é exemplo do campo conservador do pensamento, em que o autor afirma que para chegar-se ao patamar dos povos desenvolvidos é necessária a imigração de pessoas destas nações, e que os *criollos* seriam a causa do atraso latino-americano. Por outro lado, o cubano José Martí dedica à juventude da América, em 1901, o manifesto *Nuestra América*, em que, ao retornar ao passado colonial, defende a valorização do próprio, do indígena, da nossa história, em uma reação aos determinismos vindos da Europa. Apesar do teor inovador e revolucionário, o texto de Martí defende uma América única, homogênea, e daí surgem críticas a esta publicação, pois em um continente tão extenso como o americano, com aportes tão significativos e, ao mesmo tempo, tão diferentes, é praticamente impossível pensar-se em uma mesma identidade para todos os habitantes.

¹ Publicado em 1845 na obra *Facundo, ou civilização e barbárie*.

Henriquez Ureña (1989, p.52) questiona: “¿Tenemos originalidad? ¿O somos simples, perpétuos imitadores? ¿Vivimos en todo de Europa?”². O intelectual dominicano, ao refletir sobre a Utopia da América (primeira publicação em 1925), comenta que não sabe quando começaremos a sermos “nós mesmos”, até porque acredita que a tarefa histórica da Europa ainda não está concluída³. Ao longo do século XIX, a Europa deu lições definidas com relação à política e à economia (doutrina liberal) e, na literatura, percebe-se seu equivalente – movimentos literários que passam a ser reproduzidos nas Américas, “copiados” do cânone, como, por exemplo, a exaltação da natureza americana por um viés romântico, o que nem sempre condizia com a realidade das nações que começavam a formar-se. A “imitação pela imitação” seria, segundo o autor, o pecado da América, onde os escritores não teriam a ânsia da criação e os pequenos poetas adotariam e repetiriam indefinidamente os versos do estilo da época e os lugares-comuns do momento.

Com a chegada do século XX (denominado de longa duração dado à velocidade das transformações histórico-sociais), a revolução cultural afeta os alicerces culturais da civilização ocidental e mudanças muito rápidas causam o que passou a chamar-se “irrupção do presente na história”, modificando profundamente o modo de se conceber e escrever a história nas décadas seguintes. Com o avanço das independências no continente e a produção de teorias pós-coloniais por intelectuais que trabalham com os novos objetos de estudo da história, escritores latino-americanos iniciam uma mudança no pensamento vigente até então: a busca de uma identidade nacional proposta por críticos contemporâneos tenta escapar da comparação com os modelos europeus, pois estes reconhecem que as literaturas das Américas possuem a peculiaridade de estarem nelas contidas os aportes culturais vários devido à hibridação a que os habitantes do Novo Mundo foram submetidos (em um primeiro momento, o contato entre europeus, africanos e indígenas). Com o advento das teorias pós-coloniais, através da ascensão da “história social” (HOBSBAWM, 1998), novas vozes, oriundas de outros lugares de enunciação, passam a ser ouvidas nas Américas, invertendo a imagem produzida pela tradição eurocêntrica, como, por exemplo, a literatura que trata da temática da escravidão, através do ponto de vista do negro escravo.

Segundo estudos sobre a questão afro-descendente, o negro em terras hispânicas praticamente não teve destaque nos estudos identitários. Inicialmente, os escritores se preocupavam em estudar os indígenas (característica do ideal

² “¿Temos originalidade? Ou somos simples, perpétuos imitadores? Copiamos tudo da Europa?” (HENRIQUEZ UREÑA, 1989, p.52, tradução nossa).

³ Malerba (2009) afirma que as relações culturais entre as potências capitalistas hegemônicas e a América Latina são assimétricas, e que a cultura das Américas (Norte e Sul) é herdada da Europa, cuja ancestralidade intelectual não pode ser negada. As línguas oficiais são europeias e as elites dirigentes são formadas nas universidades metropolitanas.

romântico), já que alguns países exterminaram quase por completo os negros escravos na época das abolições (pois estes já não tinham mais serventia e os senhores preferiram pagar – pouco – os imigrantes europeus) inclusive por causa da questão do branqueamento da população. O negro dos primeiros romances aparece demonstrando muita força e pouca inteligência. De acordo com Gonçalves (2004), por exemplo, os primeiros romances antiescravistas cubanos do século XIX não tinham a preocupação de mostrar nenhum tipo de rebeldia ou resistência; pelo contrário, sugeriam que este escravo não tinha o desejo de liberdade e que aceitava passivamente seu destino. Percebe-se, de certa forma, a representação estereotipada do negro submisso à estética branco/ocidental, um elemento figurativo e exótico que deseja copiar esta cultura e ser igual a estes indivíduos e, para isto, aceita a condição inferior que atribuem a ele. Aparece, muitas vezes, retratado como dócil, submisso, tranquilo, resignado à sua sorte, o que corrobora com a justificativa imperialista descrita por Said (2001), em que o autor afirma que existe a noção de que alguns povos e territórios *precisam*, e, inclusive, imploram pela dominação. A partir do século XX, com o avanço dos estudos de teorias pós-coloniais, proliferaram os escritos sobre a questão dos negros em terras hispânicas. A partir de um processo de (re)conhecimento, os negros passam a aceitar suas raízes e ter orgulho delas, autoafirmando-se perante um pensamento ocidental que até então nunca os havia considerado.

O presente artigo abordará, na história da América Latina, em especial a da América Hispânica, as razões da dependência cultural a partir da conquista e da colonização. Analisará, através de obras literárias, aqui apresentadas como um novo objeto de estudo, a participação dos negros na (re)construção da história do continente, destacando três romances considerados históricos cujas protagonistas são negras e atuantes (mais ou menos ativas) nos processos de independência e abolição dos respectivos países nos quais vivem, contribuindo para a formação da nação. *Jonatás y Manuela*, da escritora equatoriana Luz Argentina Chiriboga (1994), conta a história de Jonatás, a escrava de Manuela (esposa do libertador Simón Bolívar) e as suas relações e vivências desde crianças, e como Jonatás influenciou Manuela a perceber que a situação dos escravos era indigna de um ser humano. *Las esclavas del rincón*, de Susana Cabrera (2001), relata o julgamento de duas escravas que assassinam brutalmente sua ama, em 1821, no Uruguai, e a repercussão deste assassinato. Por fim, a chilena Isabel Allende (2010) reconta a independência do Haiti em *La isla bajo el mar* através do ponto de vista de Zarité Sedella, negra escrava que auxilia na revolução dos escravos que resultaria na primeira república negra das Américas. As três escritoras utilizam-se de fatos históricos para apresentar um novo ponto de vista a partir da voz dos sujeitos que vivenciaram tais fatos: uma história que passa a ser contada *por* e não *sobre* pessoas que fizeram parte do sistema escravagista, um dos piores momentos históricos da humanidade.

Razões da dependência cultural latino-americana

Aguirre Rojas (2001) afirma que, para compreender a América Latina atual, é necessário partir da realidade estrutural do continente, desde a época da chegada dos espanhóis até hoje. Para o autor, os latino-americanos compõem a civilização mais dependente e subordinada do planeta. Desde o início, seu processo civilizatório foi construído não em função de si mesmo, e sim sempre em função dos diferentes centros hegemônicos, da economia capitalista mundial e do sistema histórico capitalista global. A América Latina, portanto, já nasce como uma civilização periférica e submissa, que vive para Espanha, Portugal, França, Inglaterra, Holanda e, futuramente, Estados Unidos, e que sua economia e sociedade se erguem não em função de seu desenvolvimento próprio, mas sempre em função destas potências e metrópoles. Como consequência direta desta condição periférica e dependente, a América Latina é também a civilização mais desigual do mundo, pois apresenta os maiores e mais brutais contrastes entre suas minorias ricas e maiorias de pessoas pobres e até mesmo miseráveis. Henriquez Ureña (1989, p.53) cita Antonio Caso ao afirmar, com eficaz precisão, os três acontecimentos europeus cuja influência é decisiva para o continente americano: o Descobrimento (acontecimento espanhol), o Renascimento (italiano) e a Revolução (francês). O Renascimento dá forma à cultura que seria transplantada ao Novo Mundo e a Revolução é o antecedente das guerras de independência. *“Pertencemos al mundo occidental: nuestra civilización es la europea de los conquistadores, modificada desde el principio en el ambiente nuevo pero rectificadada a intervalos en sentido europeizante al contacto de Europa”*⁴.

Por outro lado, Aguirre Rojas (2001) apresenta como positiva a característica da América Latina ser relativamente jovem, o que lhe outorgaria certa vantagem diante das outras civilizações humanas contemporâneas. Seu traço cosmopolita permite a abertura e recepção das mais diversas influências e tradições culturais, mostrando-se mais receptiva e tolerante:

*Y ello, no sólo porque aquí los procesos, las instituciones y las estructuras de todo tipo se asimilan y se construyen más rápidamente que en otros espacios civilizatorios, sino también porque todas estas creaciones y realidades sociales presentan aquí el vigor, la fuerza y el impulso vitales y pujantes de una civilización todavía en ascenso.*⁵ (AGUIRRE ROJAS, 2001, p.47).

⁴ “Pertencemos ao mundo ocidental: nossa civilização é a europeia dos conquistadores, modificada desde o princípio no ambiente novo, porém retificada aos poucos no contato com a Europa.” (CASO apud HENRIQUEZ UREÑA, 1989, p.53, tradução nossa).

⁵ “E isto, não somente porque aqui os processos, as instituições e as estruturas de todo o tipo são assimiladas e construídas mais rapidamente que em outros espaços civilizatórios, e sim também porque todas estas criações e realidades sociais apresentam aqui o vigor, a força e o impulso vitais e pujantes de uma civilização ainda em ascensão.” (AGUIRRE ROJAS, 2001, p.47, tradução nossa).

Tal citação impulsiona o autor a afirmar que os estudiosos do mundo latino-americano comprovam, de diferentes maneiras, que neste espaço tudo se desenvolve de maneira mais rápida e ágil que em outros lugares, e que aqui a novidade domina a tradição em todos os planos da totalidade social global. A partir desta afirmação, pode-se questionar o porquê de determinadas teorias importadas não funcionarem da maneira como se esperava; Malerba (2009, p.45) destaca que “[...] se as grandes teorias até hoje elaboradas são eurocêntricas, o problema está no eurocentrismo, e não na teoria”. Há que pensar-se que as etapas históricas foram cumpridas de maneira abreviada e os processos de incorporação de certos fenômenos foram necessariamente encurtados.

Talvez a grande problemática da importação de teorias eurocêntricas ao espaço latino-americano (e o seu funcionamento parcial) tenha sido a incapacidade de europeus aceitarem a realidade diferente e diversa que se formou no semi-continente⁶: seus modelos aplicados à realidade latino-americana nem sempre interessaram diretamente aos próprios habitantes da região. Além de dependente e periférica, a América Latina sempre foi “*profunda, integral y permanentemente mestiça*”⁷ (AGUIRRE ROJAS, 2001, p.48). Diferentemente de outras civilizações, que sofreram experiências determinadas de uma mestiçagem temporal, a América Latina sofreu desde seu início o processo de mestiçagem: primeiro, os diferentes grupos indígenas que aqui habitavam; logo após, os diferentes fluxos das muitas Europas; com a escravidão, vieram as diversas tribos de diferentes costas da África. Formou-se, então, um processo de mestiçagem contínuo e renovado ao longo de toda a história da civilização latino-americana, não puramente étnico ou biológico, mas também cultural, tecnológico, social, econômico e político. Muitos críticos culpam a mestiçagem pelo atraso da civilização latino-americana; parece não se darem conta de que a dependência econômica e cultural inicia-se com a chegada dos espanhóis no continente, e tem sua continuidade na incapacidade de os latino-americanos engendram formas de governo duradouras e apropriadas às suas situações particulares. E que a mestiçagem proporciona uma atitude mais tolerante e aberta, com menos fobias/filias nacionalistas.

Em virtude de seu status periférico, que acompanha, necessariamente, certo atraso econômico e social, pode-se explicar um desenvolvimento mais lento e tardio no que tange à atividade cultural. Mesmo com um processo de mestiçagem iniciado na conquista, ainda no século XIX sentiam-se as influências de um pensamento tradicional e conservador:

⁶ Expressão utilizada por Aguirre Rojas (2001).

⁷ “profunda, integral e permanentemente mestiça” (AGUIRRE ROJAS, 2001, p.48, tradução nossa).

Los historiadores del siglo XIX, fuertemente influidos por las doctrinas positivistas, darwinistas y racistas europeas aceptaron abierta o indirectamente la superioridad de la raza blanca y dentro de ésta, de los grupos anglosajones. “Gobernar es poblar”, fue la consigna dada por Alberdi en Argentina, pero poblar no de cualquier manera, sino con inmigrantes blancos europeos y ojalá con anglosajones. El mito del hombre blanco llegó a estar tan fuertemente arraigado en el pensamiento de los intelectuales latinoamericanos de orientación positivista del siglo XIX, que aun el tipo español y latino llegó a ser subestimado [...] No era por tanto extraño que las contribuciones de las culturas indígenas y negras a la formación nacional y la sobrevivencia en muchos de ellos de amplios núcleos de población negra e indígena fuera considerada como un ‘handicap’ para el desarrollo de la civilización en sus territorios.” (JARAMILLO URIBE, 1986, p.37).

Percebe-se, portanto, que as independências do século XIX só em parte conseguiram superar o fardo da herança colonial herdada pelos povos da América Latina, que acabou deixando profundas raízes na história e na cultura da região. Para Malerba (2009), esse seria um ponto de partida para o entendimento da cultura latino-americana, de modo geral.

A literatura como objeto de estudo da nova história cultural latino-americana

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial ocorre um forte momento de rejeição aos valores ocidentais por parte dos latino-americanos, que passam a visualizar o continente europeu de outra forma. Os intelectuais latino-americanos começam a questionar o progresso positivista que vinha da Europa. Se tal progresso levará a população à guerra, não é este o caminho a ser seguido. Portanto, passa-se a pensar fortemente nos ideais latino-americanos, na busca de uma identidade autóctone e na valorização do nacional.

No entanto, apesar de a região ser produtora de cultura, o centro continuava produtor de discursos intelectuais sobre a cultura da América Latina, sendo, assim, o único *locus* de enunciação. Tal concepção foi duramente criticada pelos

⁸ “Os historiadores do século XIX, fortemente influenciados pelas doutrinas positivistas, darwinistas e racistas europeias, aceitaram aberta ou indiretamente a superioridade da raça branca e, com ela, a dos povos anglo-saxões. ‘Governar é povoar’, foi a ordem dada por Alberdi na Argentina, mas povoar não de qualquer maneira, mas sim com imigrantes brancos e, melhor ainda, com anglo-saxões. O mito do homem branco chegou a estar fortemente arraigado no pensamento dos intelectuais latino-americanos de orientação positivista do século XIX, que mesmo o tipo espanhol e latino chegou a ser subestimado. [...] Não era, portanto, incomum que as contribuições das culturas indígenas e negras à formação nacional e a sobrevivência de pessoas de amplos núcleos de população negra e indígena fosse considerada como uma ‘desvantagem’ para o desenvolvimento da civilização em seus territórios.” (JARAMILLO URIBE, 1986, p.37, tradução nossa).

teóricos pós-coloniais, que apregoam a emancipação como uma libertação através do reconhecimento dos subalternos, além da erradicação da estrutura de poder que mantém a hegemonia e a subalternidade. O discurso crítico, que propaga esse novo pensar nacional, trabalha com uma nova conceituação de nação como um espaço onde se reorganizam as diferenças culturais. “O nacional passa a ser caracterizado como um espaço permeado por identidades e alteridades, representações ambivalentes desestabilizadoras da lógica binária *eu x outro*, que se entrecruzam na formação de afiliações múltiplas e não-lineares” (SILVA, 2005, p.32).

Se, ao longo do século XX houve um relativo desinteresse das potências mundiais com relação à América Latina, a partir de 1968, com a revolução cultural, passa-se a interessar particularmente o estudo dos grupos denominados “subalternos”. Segundo Malerba (2009), os estudos pós-coloniais com foco nos grupos subalternos surgem como abordagens preponderantes da nova história cultural, cuja ascensão se deu nos anos 1990. Para Mignolo (2003), um dos objetivos de teorizar a respeito do pós-colonialismo é promover uma (re)escritura da história da humanidade, através da defesa do pensamento *a partir da* fronteira e sob a perspectiva da subalternidade. A teoria pós-colonial deve romper com a epistemologia moderna; se não o fizer, torna-se apenas outra versão desta, apenas com um tema diferente: “[...] seria, em outras palavras, uma teoria sobre um assunto novo, mas não a constituição de um novo sujeito epistemológico que pensa *a partir das e sobre as* fronteiras” (MIGNOLO, 2003, p.159, grifo do autor). Dentro da concepção pós-colonial, o conceito de ‘fronteira’ também se modifica, pois não está mais associado somente à demarcação dos limites coesos da nação moderna, mas também passa a ser repensado como uma liminaridade interna contenciosa que promove um lugar do qual se fala *sobre e como* a minoria, o exilado, o marginal e o emergente.

A história da cultura na América Latina está profundamente marcada pelo entrecruzamento dos discursos ficcional e histórico desde suas origens. Nesse caminho, destaca-se a existência de uma tradição de literatura vinculada à história, que alcança, no século XIX, uma realização notável com o denominado romance histórico. O surgimento do romance histórico inscreve-se em um contexto de pura fé historicista disseminada pelo pensamento europeu do século XIX, vinculado à produção literária romântica europeia. Contudo, o romance histórico latino-americano também estava profundamente marcado pelas crônicas coloniais que se converteram nas principais fontes historiográficas para esses romances. A “tradição” na América Hispânica estaria nas crônicas da conquista, onde o índio deixava de ser uma figura meramente decorativa e adquiria proporções de herói. Nesse momento, iniciava-se não somente a construção de uma literatura, mas também de uma historiografia.

Durante o período colonial, os romancistas latino-americanos procuram as marcas da nacionalidade, sempre aliada aos problemas de identificação. No Brasil, também houve uma fase de identificar seu povo aos indígenas pois estes seriam os

‘menos piores’ em termos de etnia: os negros eram escravos, os mestiços, uma raça sem prestígio, e os grandes fazendeiros ainda seriam europeus ou descendentes diretos, que ainda exaltavam as origens europeias. Na literatura latino-americana, ao identificar-se com os indígenas, os escritores deixam de tocar na questão do negro, que, apesar de se constituir em maior parte da população em alguns países, não era digno de constar em obras consideradas tradicionais. Hobsbawm (1998) comenta que logo após se estabelecerem no Novo Mundo, os espanhóis empregaram a palavra *cimarrón* para descrever animais domésticos que haviam escapado ao controle e se refugiado na natureza. Por motivos óbvios, o termo passou a ser utilizado para designar o escravo fugitivo. A vida quilombola de fugitivos individuais ou de grupos não chegou a ser negligenciada (principalmente no Brasil e na Jamaica), porém, o conhecimento sobre estas comunidades avançou muito nos últimos anos, já que a “nova história social” dos anos 1960 e 1970 dificilmente poderia desconsiderar um assunto tão atraente aos interesses políticos de tantos de seus praticantes: “[...] um tema que combinava protesto social, estudo do anonimato comunitário, libertação negra e antiimperialismo ou, pelo menos, interesses do Terceiro Mundo” (HOBSBAWM, 1998, p.207). A ficção pós-colonial, ao transferir o interesse político para a literatura, extrai da história os materiais para urdir e repensar a tradição cultural, para resgatar o que ficou marginalizado pelo discurso da história – no caso do presente trabalho, a presença da mulher negra na literatura.

Para Silva (2005), o que aproxima, portanto, o romance contemporâneo e a história é que no espaço lacunar o romancista preocupa-se em preencher os vazios alternando discurso histórico e ficção. A construção de uma identidade latino-americana, assim como sua historiografia, acaba por acontecer no romance histórico, onde os romancistas buscavam não somente conferir veracidade à narrativa ficcional, mas também, cientes do poder da imaginação, preencher lacunas, estabelecer sentidos entre a memória, o registro e os eventos. Os romancistas (re)construíram, através da imaginação (e com a ajuda de relatos orais míticos), a parte que foi perdida no relato da história da América Latina.

O pensamento latino-americano segue uma linha que engloba tanto um olhar “para fora” (eurocêntrico e modelar) quanto “para dentro” (marginalizado, mas tentando se tornar autônomo), através do qual os escritores, na ânsia de definir um lugar de enunciação americano, “[...] privilegiaram ou confrontaram-se com os processos de autonomização literária e de transculturação” (BERND, 2003, p.11). A grande luta dos intelectuais latino-americanos pelo reconhecimento de suas propostas se expressa na criação de novos conceitos que andam em circulação pelas Américas: a partir da transculturação (Fernando Ortiz, 1940), emergem outros conceitos importantes como os de entre-lugar (Silviano Santiago, 1970) e criouliização (Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant & Jean Bernabe, 1980) que demonstram que se pode trabalhar literariamente com conceitos pensados na própria América Latina, conceitos

que foram teorizados em países e épocas distintas e que possuem uma característica comum: a resistência a uma concepção de que só é válido aquilo que é copiado ou se assemelha a um modelo considerado superior⁹.

O contato com essas novas maneiras de entender as Américas permite ler melhor o texto literário. Nesse caso, o ideologema da transculturação se configura como conceito-chave das identidades americanas, pois pressupõe que do contato entre duas ou mais culturas sempre surgirá algo novo, em permanente transformação:

Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente [...] o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de desculturação parcial e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação. Enfim [...] em todo enlace de culturas ocorre o mesmo que na cópula dos indivíduos: a criança sempre tem algo de seus progenitores, mas sempre algo diferente de cada um dos dois. Na sua totalidade, o processo é uma transculturação, e esse vocábulo compreende todas as fases da sua parábola. (ORTIZ, 2001, p.18-19).

A ideia de que as Américas, por estarem em uma situação de colonizadas, sempre tentaram “copiar” elementos da Europa na constituição de sua cultura e identidade, foi refutada no artigo “Os deslocamentos conceituais da transculturação” (BERND, 2003). Para a autora, mesmo quando as coletividades têm a tendência de reproduzir as matrizes culturais das metrópoles, há desvios, transgressões, deslocamentos, senão subversão total dos modelos. O fenômeno da hibridação de materiais e da subversão de rituais artísticos e discursivos sempre esteve presente na cultura do Novo Mundo desde os tempos em que os europeus conquistaram o continente. Se o sujeito transculturado é alguém que está consciente ou inconscientemente situado entre pelo menos duas culturas, e constantemente mediando entre elas, a transculturação pode ser vista como um fenômeno de zona de contato. Esta afirmação remete ao conceito de entre-lugar (*in between*) espécie de zona fronteira, um caminho do meio que designa o lugar que ocupa o discurso literário das Américas em confronto com o europeu.

A problematização das concepções histórico-literárias tradicionais tem a ver com o cânone, com a discussão da possibilidade de pensar a história em termos de esquema linear e unicultural. Concebe-se cânone como um “corpus verbal no qual uma comunidade cria sua identidade” (PIZARRO, 1993, p.23). Interessante

⁹ Textos relativos a estes conceitos encontram-se na compilação Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano (2001).

destacar o complemento *verbal* da definição: a oralidade também deveria fazer parte do cânone. Contudo, os colonizadores impuseram seus modelos e estabeleceram seu próprio sistema de hegemonias, fazendo com que a identidade americana estivesse necessariamente atrelada à europeia e que houvesse um aniquilamento das outras identidades (indígena e negra). Por isso que a concepção de tradicional de literatura – cânone – está relacionada à literatura europeia, às obras que seguiram os seus modelos literários.

As novas práticas discursivas, no entanto, não tratam de transformar o cânone, mas, através da inserção de novos e diferentes discursos no âmbito da literatura, reformular este corpus, incluindo as escrituras de culturas que haviam sido consideradas inferiores e sem importância, esquecidas no momento da conquista e da colonização. No caso específico dos negros, seus discursos orais serão postos em evidência séculos mais tarde através dos processos transculturais, onde seus ritmos e vozes passam a ter presença em algumas manifestações do sistema literário latino-americano¹⁰. A literatura torna-se, portanto, espaço para que os elementos de subversão à história oficial venham à tona, sem o comprometimento com documentos escritos e a responsabilidade de questionar a verdade.

A mulher negra toma a palavra e (re)conta a história

De acordo com Bernd e Utéza (2001), a literatura pode exercer uma função sacralizadora quando atua no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, seu imaginário ou sua ideologia e, em outros momentos, pode exercer também uma função dessacralizadora, ou seja, quando apresenta uma visão crítica, que corresponde a uma desmontagem do sistema. As obras analisadas neste artigo possuem o mérito de praticar as duas funções, pois ao mesmo tempo em que rememoram elementos fundacionais (trabalham com a mítica africana que envolve rituais sagrados e encontros com ancestrais e relembram contos e lendas de extração oral), questionam a história que foi contada privilegiando as elites e atuam como desconstrutoras de estereótipos, procurando resgatar a fala reprimida e esquecida dos negros oprimidos com a instituição escravocrata.

¹⁰ Um dos primeiros escritores latino-americanos a efetuar a mescla de linguagens foi o cubano Nicolás Guillén (1902 – 1989). Além do comprometimento social com o conteúdo, houve também uma transformação na forma de trazer o ritmo do *son* para seus poemas. Sua primeira publicação, em 1930, intitulada *Motivos de son*, traz um de seus poemas mais famosos: *Sóngoro Cosongo*, duas palavras intraduzíveis. No vocabulário que finaliza a tradução do poema original, encontramos frente a estas palavras a indicação *fonema negroide*. Há uma característica particular no título, onde é incluída por duas vezes a palavra “son”, de grande importância para a poética de Guillén, que teve muitos de seus poemas transformados em canções (SILVA, 2003).

O sentimento revolucionário: Jonatás y Manuela

Jonatás y Manuela narra a saga da família de Nasakó, que, como a maioria dos africanos escravos, sofreu com a imposição da troca de seu nome para um nome cristão: Jonatás. Ainda menina, a escrava tem consciência de que tal imposição dificultará o reencontro com seus pais: “Jonatás, Jonatás, así mis padres nunca me encontrarán. Nasakó, ahora Jonatás, ¿con qué nombre terminaré la vida?”¹¹ (CHIRIBOGA, 1994, p.86). As interrogações de Jonatás sobre a escravidão demonstram que, diferentemente do pensamento imperialista de aceitação da dominação europeia, os escravizados não aceitavam sua condição: “¿por qué era esclava sin desearlo? [...] ¿Por qué los negros vivían en las barracas y, en cambio, su ama moraba en la casa grande?”¹² (CHIRIBOGA, 1994, p.91) “por qué los negros debían vivir así, por qué debían ser vendidos? Por qué el dios blanco permitía todo eso? No comprendía”¹³ (CHIRIBOGA, 1994, p.125). O questionamento do porquê da escravidão perpassa todo o romance, cujos personagens tentam entender os motivos de alguém fazer de escravo a um ser humano, e por que esta carga deveria ser carregada pelos africanos, somente pelo motivo da diferença da cor da pele – justificativa dada pelos brancos.

A narrativa inicia-se na África, com Nasakó e sua mãe Ba-Lunda sendo capturadas em sua propriedade e levadas a força pelos comerciantes de escravos com direção a Cartagena de Indias, um dos pontos de entrada dos africanos no continente: “Los linderos de la región estaban acechados por españoles confabulados con jefes negros, para capturar jóvenes y llevarlos de ibos a tierras lejanas”¹⁴ (CHIRIBOGA, 1994, p.13). Uma das estratégias dos mercadores de escravos era montar grupos de diferentes etnias africanas para que os indivíduos não pudessem se entender e, assim, evitavam as rebeliões “Ningún cautivo sabía a donde iban, ni qué actividad desempeñarían, o si serían comidos por los españoles, pues, por hablar distintas lenguas, no se entendían”¹⁵ (CHIRIBOGA, 1994, p.28). Segundo a *Enciclopedia del Ecuador* (AVILÉS PINO, 2013), a escravidão neste país inicia-se por volta de 1534, juntamente com a conquista destes territórios. Nesta época, os jesuítas fundaram várias fazendas de exploração agrícola e pecuária para abastecer suas escolas e conventos; para tanto, precisavam de mão de obra braçal,

¹¹ “Jonatás, Jonatás, assim meus pais nunca me encontrarão. Nasakó, agora Jonatás, com que nome terminarei a vida?” (CHIRIBOGA, 1994, p.86, tradução nossa).

¹² “por que era escrava sem desejar isso? [...] Por que os negros moravam nas senzalas e, por outro lado, o amo morava na casa grande?” (CHIRIBOGA, 1994, p.91, tradução nossa).

¹³ “por que os negros deviam viver assim, por que deviam ser vendidos? Por que o deus branco permitia tudo isso? Não compreendia.” (CHIRIBOGA, 1994, p.125, tradução nossa).

¹⁴ “Os limites da região eram espreitados por espanhóis confabulados com capatazes negros, para capturar jovens e levá-los embora a terras distantes.” (CHIRIBOGA, 1994, p.13, tradução nossa).

¹⁵ “Nenhum cativo sabia para onde iam, nem que atividade desempenhariam, ou se seriam devorados pelos espanhóis pois, por falar diferentes línguas, não se entendiam.” (CHIRIBOGA, 1994, p.28, tradução nossa).

e por isto a maioria dos escravizados africanos foram levados a estas fazendas. É o que acontece com Nasakó e sua mãe; elas são enviadas a uma fazenda administrada por um padre jesuíta que, além de comandar o trabalho, consegue controlá-los através da religião, submetendo-os aos dogmas do catolicismo. Como consequência, as mulheres escravizadas elaboram um plano para matar o padre sem deixar rastros: ao testar ervas e descobrir a periculosidade de algumas, elas utilizam-se de uma prática subversiva muito comum na época da escravidão – o envenenamento dos senhores. Após o fato, vem a decepção: Ba-Lunda pensava que, com a morte do jesuíta, todos voltariam à África. Contudo, não é o que acontece e, para piorar a situação, ela é separada de sua filha, que é vendida a don Simón Saenz Vergara, pai de Manuela Saenz, futura amante do libertador das Américas Simón Bolívar.

A partir de então, além de Jonatás, a autora traz personagens históricos para a narrativa, abordando, também, o relacionamento proibido com sua mãe, María Joaquina de Aizpuru, *criolla* com ascendência indígena. Os fatos da infância de Jonatás, juntamente com Manuela, são descritos pela narradora através da visão da escrava, que questiona a relação escravizador/escravizado. O real e o irreal integram-se na obra literária de modo a que seja por ela produzida uma imagem significativa do real e o próprio real nela concretado:

O paradoxo essencial da obra literária, em relação ao qual se mantém elusiva, é o de que a imagem se faz mais real do que o real, ou no próprio real. O discurso literário utiliza ao máximo as relações entre o real e a ficção, ora representando um, ora outro, como englobante ou como englobado, deslocando continuamente a questão da origem, ora colocada no discurso, ora na realidade. (GROSSMANN, 1982, p.18).

Segundo a narradora, a chegada de Jonatás como escrava de companhia da menina Manuela trouxe novamente a alegria a ela, pois fora distanciada de sua mãe ainda bebê. Além disso, a relação com o pai era fria e distante. Jonatás passa a ser sua amiga e confidente, e elas vivenciariam muitas aventuras na infância e adolescência, passando pelo casamento de Manuela com Jaime Thorne, um mercador inglês 26 anos mais velho, até o início da Batalha de Pichincha, que culminaria na independência da República da Grande Colômbia (formada por Panamá, Colômbia, Equador e a costa ocidental da Nicarágua, e dissolvida após a morte de Bolívar, em 1830). O distanciamento da mãe era uma característica que unia as duas, e Jonatás chega a comentar que “*el color era lo único que las apartaba*”¹⁶ (CHIRIBOGA, 1994, p.94).

É importante destacar que a convivência com Jonatás transforma os hábitos da ama, em um claro exemplo de transculturação na obra. Jonatás, segundo a narradora,

¹⁶ “a cor era a única coisa que as separava” (CHIRIBOGA, 1994, p.94, tradução nossa).

era uma mulher muito feia, com um rosto que se assemelhava ao focinho de um cavalo, piorado pelas marcas da varíola, que adquiriu na infância. Quando se vê no espelho pela primeira vez, se dá conta de sua feiura, e compreende a bondade de Manuela que nunca a havia rechaçado mesmo sendo tão feia. Após o momento de angústia, passa a ver-se no espelho de outra forma, encontrando beleza nos detalhes (olhos brilhantes, dentes muito brancos, tranças com canudos coloridos, em um típico penteado de origem afro). A partir de então, busca nos baús antigos novas roupas que combinassem com a nova personalidade: cortes para uma blusa verde brilhante, uma saia floreada e um turbante. Manuela também escolhe cortes semelhantes. “*Paulatinamente, iba separándose del mundo blanco para entrar al de la negritud*”¹⁷ (CHIRIBOGA, 1994, p.99), e mesmo com a reprovação da governanta, ela também passa a usar cores alegres e se vê feliz, aceitando, de vez, a raiz de sua avó panamenha, de quem havia herdado a cabeleira negra. “*Se trataba de una nueva forma de pensar, de ser, sentirse segura de sí misma. Manuela eligió un peinado de trenzas y canutillos*”¹⁸ (CHIRIBOGA, 1994, p.100). Outro exemplo de aceitação das diferenças por parte de Manuela é quando comenta “*Cuando miro el campo creo en Dios*”¹⁹. Jonatás diz: “*Y yo cuando monto en mi caballo creo aún más en Changó*”²⁰. Manuela finaliza: “*Está bien, cada cual tiene su dios*”²¹ (CHIRIBOGA, 1994, p.124).

Manuela auxilia Jonatás e outros negros em um roubo de jóias em uma fazenda de Quito cujo proprietário mantinha uma gama de escravos maltratados e violados. De posse das jóias, Jonatás as trocava no comércio ilegal por armas ou as vendia e, com o dinheiro, comprava a liberdade de escravos de diferentes fazendas, para que tal ato não chamasse a atenção. Tal ato aparece como um exemplo de subversão realizada por uma mulher negra e ainda escrava, que tinha o poder (ainda que velado) de comprar a liberdade de seus conterrâneos; ato que, certamente, não aparece em nenhum documento histórico.

A revolução no ato: Las esclavas del rincón

No ano de 1821 ocorre no Uruguai, então Província Cisplatina, um crime que seria considerado, até hoje, como o único do país que condenou mulheres à pena

¹⁷ “Paulatinamente, ia separando-se do mundo branco para entrar no da negritude” (CHIRIBOGA, 1994, p.99, tradução nossa).

¹⁸ “Tratava-se de uma nova forma de pensar, de ser, de se sentir segura de si mesma. Manuela escolheu um penteado de tranças e lãs coloridas” (CHIRIBOGA, 1994, p.100, tradução nossa)

¹⁹ “Quando olho para o campo, acredito em Deus” (CHIRIBOGA, 1994, p.124, tradução nossa).

²⁰ “E eu quando monto em meu cavalo acredito ainda mais em Xangó” (CHIRIBOGA, 1994, p.124, tradução nossa).

²¹ “Está bem, cada qual tem o seu deus” (CHIRIBOGA, 1994, p.124, tradução nossa).

de morte, além de ser o primeiro grande crime de que se tem notícia na cidade de Montevidéu. Este fato foi parafraseado no romance *Las esclavas del rincón*, onde a autora dá voz a todos os envolvidos no assassinato abrindo-se, assim, múltiplas perspectivas de um único ato: as duas escravas condenadas, Encarnación e Mariquita; o filho de Encarnación, Luciano (cúmplice); a outra escrava, Graciosa; a mulher assassinada, dona Celedonia de Salvañach; seu irmão, Joaquín Wich, que contrata um advogado de defesa para as escravas, Lucas Orbe; além de María de las Mercedes, a primeira proprietária de Mariquita, que a tratava com igualdade, proporcionando-lhe o aprendizado das letras e das artes.

No site do Banco de Seguros del Estado de Uruguay (2013), na seção, “Almanaque”, encontram-se publicações históricas a partir do ano de 1915, escaneadas e disponibilizadas ao público em geral. No Almanaque datado de 1968, encontram-se dois textos relacionados à escravidão no Uruguai e um deles, em especial, trata da história relatada na obra de Cabrera. No texto “Tres recuerdos de Isidoro de María”, uma das recordações desta ilustre figura uruguiaia (político e escritor de livros sobre a história do país) é justamente *La Mariquita*, nome da escrava que dá o golpe fatal em Celedonia e que batiza, a partir da condenação, a força utilizada na sentença:

Sucedió por ese tiempo la perpetración de un crimen alevoso, cometido en la persona de una respetable señora – doña Celedonia Wich de Salvañach – por dos de sus criadas, que impresionó profundamente a la sociedad montevideana. La ultimaron con tenedores y luego arrojaron el cuerpo desde el mirador al patio.

Juzgadas, fueron condenadas a la pena de la horca, y a presenciar la ejecución a un mulatillo menor de edad, cómplice del crimen. Se trepidaba en ejecutar la sentencia, por recaer en mujeres. Se fue hasta el Emperador, en solicitud de ello, y obtenido el beneplácito imperial, se ejecutó al fin la sentencia que recordamos con pelos y señales.

Las dos homicidas marcharon al suplicio. Una de ellas, la principal, se llamaba Mariquita, y de ahí el nombre que le quedó al rollo, en el dicho popular.

Consumada la justicia, fueron suspendidos los cuerpos de las ajusticiadas en la cruz de la horca, quedando así colgadas a la expectación pública por algunas horas.

Esa fue la mentada Mariquita, que no volvió a funcionar después de este espectáculo.

Se haría leña²² (TRES..., 1968, p.193).

²² “Aconteceu por estes tempos um crime pérfido, cometido na pele de uma respeitável senhora – dona Celedonia Wich de Salvañach – por duas de suas criadas, que impressionou profundamente a sociedade montevideana. Mataram-na com garfos e logo jogaram o corpo de cima do mirante ao pátio. Julgadas, foram condenadas à pena da forca, e a presenciar a execução um mulatinho menor de idade, cúmplice do crime. Duvidavam em executar a sentença por recair em mulheres. Foram até o Imperador, solicitando a permissão, e obtido o beneplácito imperial, por fim a sentença foi executada da maneira que recordamos, com todos os detalhes. As duas homicidas marcharam ao suplicio. Uma delas, a protagonista, chamava-se Mariquita, e este foi

O romance utiliza-se de um fato histórico concreto para mergulhar no interior da alma humana. Se os documentos históricos demonstram que a sociedade ficou chocada com a brutalidade do crime e, muitas vezes, descrevem que Celedonia tratava severamente seus escravos, o texto literário permite compreender os motivos que levaram Celedonia a maltratar os empregados e o porquê de Mariquita ter chegado ao seu limite de aceitação deste tratamento.

O relato transcorre em um tempo não-linear que inicia com o crime e, a partir dos depoimentos dos envolvidos, vai levando a narrativa até a condenação das escravas. Entre os depoimentos, estão as cartas de Joaquín Wich enviadas de Cuba a Lucas Orbes, que informam ao advogado de defesa os antecedentes da irmã e de Mariquita, retrocedendo, inclusive, às suas memórias de infância. Apresenta, a todo o momento, aspectos documentais, com reprodução de arquivos históricos em reprografia, e a linguagem jurídica utilizada confere veracidade à narrativa:

Mariquita fue llevada a la sala de los interrogatorios, tenía que mentir, temblaba de frío pero no sentía miedo, antes de comenzar las preguntas la hicieron jurar por Dios, hacer la señal de la cruz y bajo un crucifijo se comprometió a decir la verdad de lo sucedido.

[...]

Preguntada: ¿Quién la detuvo, qué día, a qué hora y por qué causa?

*Responde: Fue detenida por el señor José Álvarez el día lunes 4 de julio, muy cerca de las oraciones de la tarde, en la propia casa de su ama, y la causa según allí dijeron es que la señora su ama estaba toda lastimada y le atribuyeron que ella había sido la autora del hecho.*²³ (CABRERA, 2001, p.172).

A obra literária permite ao leitor aprofundar-se no sentimento de Mariquita, conhecer o seu ponto de vista sobre o crime. Ela justifica-se afirmando que Celedonia a havia “escolhido” para dar-lhe este fim, visto que seu marido a havia abandonado há um ano. Quando Joaquín presentearia Mariquita a Celedonia, pensando estar fazendo uma boa ação, não percebe que uma escrava bonita, com porte de rainha, só poderia piorar a situação de sua irmã, que possui ódio de mulheres negras devido

o nome dado à força, como ditado popular. Consumada a justiça, os corpos das justificadas foram suspensos na cruz da força, ficando assim penduradas à expectativa pública por algumas horas. Essa foi a célebre Mariquita, que não voltou a funcionar depois deste espetáculo. Transformariam-na em lenha.” (TRES..., 1968, p.193, tradução nossa).

²³ “Mariquita foi levada à sala dos interrogatórios, tinha que mentir, tremia de frio mas não sentia medo, antes de começar as perguntas fizeram-na jurar por Deus, fazer o sinal da cruz e sob um crucifixo se comprometeu a dizer a verdade do que havia acontecido. Perguntada: Quem a deteve, em que dia, em que hora e por que? Responde: Foi detida pelo senhor José Álvarez dia 4 de julho, muito próximo às orações da tarde, na própria casa de sua ama, e a causa conforme ali disseram é que a senhora sua ama estava toda machucada e atribuíram a ela a autoria do crime.” (CABRERA, 2001, p.172, tradução nossa).

ao relacionamento de seu pai com uma escrava, quando ainda viviam na Espanha. Celedonia põe um grande espelho no quarto de Mariquita, quando da sua chegada, e a escrava se dá conta de que o espelho havia sido pendurado em sua barraca para que ela pudesse ver, diariamente, sua degradação física, terminando como um animal encurralado que somente desejava a morte. Após apanhar uma surra de chicote sem motivo aparente, Mariquita não se contém e arranca o chicote da mão de Celedonia, bate nela com garrafões de vinho e, por fim, introduz garfos nos olhos da patroa. Após, com a ajuda de Encarnación e Luciano, arremete o corpo através do mirante que havia sido construído na casa, para que se pudessem ver os navios que chegavam pelo rio da Prata. Mesmo com um excelente advogado de defesa, contratado pelo irmão de Celedonia, as escravas não escapam à condenação e são enforcadas em praça pública, no ano de 1823.

A narrativa de Cabrera permite que o leitor se aproprie autonomamente dos fatos e adquira consciência da presença da opressão escravista na formação da nação uruguaia:

Se é verdade que o fato histórico propiciou na sociedade da época a discussão que levaria a que, no Uruguai republicano advindo logo depois, a classe dominante preferisse abolir esse tipo de relação social a favor de práticas menos coercitivas de exploração, não se pode dizer que o Uruguai contemporâneo tenha assumido toda a sua parcela de participação no tráfico e exploração do modo escravista no sistema colonial e pós-colonial das Américas – leve-se em conta que, em 1791, Montevideu foi habilitada, em exclusividade, como porto para introdução de escravos na bacia do Prata (DEBENEDETTI, 2007, p.85).

A obra presentifica a violência da escravidão e desestabiliza o mito de que o negro integrou-se pacificamente na conformação da nação. A casa onde aconteceu o assassinato foi comprada, em 1834, pelo general e ex-presidente Fructuoso Rivera, e hoje abriga o Museu Histórico Nacional do país.

A narrativa transcultural em La isla bajo el mar

Muitos escritores se interessaram pela história do Haiti, a primeira colônia conseguir a independência do país colonizador e única República Negra das Américas. O cubano Alejandro Carpentier (1904 - 1980) já havia relatado este acontecimento em sua publicação de 1949, *El reino de este mundo*, em que mistura os fatos históricos ao real maravilhoso, termo que começa a circular nas Américas a partir desta publicação. Isabel Allende (2012, p.182), em *La isla bajo el mar*, também se refere aos personagens que foram relevantes nesta história fantástica: Toussaint Louverture, que “[...] havia nascido escravo e vivido numa plantação em Bréda, educara-se sozinho, abraçara

com fervor a religião cristã e ganhara a estima do patrão, que inclusive lhe confiara a família chegando o momento de fugir”. Era um dos poucos escravos que sabia ler e escrever, portanto tomava conhecimento das notícias da ilha e também da França. Outro personagem importante nas lutas de independência foi Zamba Bouckman, o guerreiro, “aquele gigante com vozeirão de tempestade, o escolhido de Ogum-Feraille” (ALLENDE, 2012, p.182).

Não se pode deixar de falar em Mackandal, a parte maravilhosa da história da ilha, pois segundo a tradição oral, Mackandal foi um negro trazido da África que sabia ler e seguia a tradição muçulmana, além de possuir conhecimentos em medicina e plantas. Aprendeu a usar as ervas e raízes encontradas na América. Não se resignava com a escravidão, e sabia que logo fugiria. Para isso, esperou a ocasião propícia. Ele foi o escravo que incitou a liberdade aos negros do Haiti, e sua história de perseguição e morte faz parte da cultura da ilha. Sobre o momento de sua execução existem duas versões sobre o acontecido: a versão oficial afirma que “Os brancos e os mulatos viram Macandal se soltar das correntes e pular por cima dos troncos ardentes, mas os soldados caíram em cima dele, contiveram-nos a pauladas e o levaram de volta à pira, onde, minutos mais tarde, as chamas e a fumaça o transformaram num amontoado de cinzas” (ALLENDE, 2012, p.62). Por outro lado, os negros viram “Macandal se soltar das correntes, saltar por cima dos troncos ardentes e, quando os soldados caíram em cima dele, se transformar num mosquito e sair voando através da fumaça, dar uma volta completa em torno da praça [...] e, depois, ganhar a imensidão do céu” (ALLENDE, 2012, p.62). Percebem-se duas versões de uma mesma história que, no entender do pensamento hegemônico, tal mito não seria possível, mas a visão daqueles que acreditavam faz com que esta história seja verossímil, pois passa a ser contada a todos os habitantes da ilha, fazendo parte da construção histórica do país.

O mito, de acordo com os estudos do pesquisador canadense Gérard Bouchard (2005), não deve ser avaliado em sua relação com a verdade (conformidade com o real), mas na sua relação com a *eficacidade*, ou seja, a capacidade de superar as contradições. O pesquisador comenta também que a característica principal do mito é a de não ser verificável, e o define como uma representação ou um sistema de representações postas como verdadeiras, cuja significação deve ser durável. Por isso, o mito de Mackandal se renova e segue sendo uma história (re)contada através dos tempos.

Isabel Allende (2012) busca, na história da ilha de Saint-Domingue, contar os fatos na visão da escrava Zarité (Teté), personagem ficcional, filha de uma negra da Guiné que não chegou a conhecer o bebê. Nascida no continente americano e criada na principal casa da fazenda, sempre procurou aprender através da observação. Logo, é comprada por Toulouse Valmorain, descendente de franceses que precisa de alguém para cuidar de sua casa já que se casaria com uma espanhola que vivia em Cuba, uma

conveniência de famílias tradicionais. A primeira parte do romance vai desde o ano de 1770 – chegada de Valmorain a Saint-Domingue, lugar onde já estava seu pai – ao ano de 1793 – quando todos se estabelecem nos EUA, na cidade de Louisiana. É interessante lembrar que antes da chegada dos espanhóis, a ilha já se chamava Haiti, nome dado pelos indígenas arahuacos que lá viviam, e que foi apagado pelos colonizadores até que ocorresse a revolução de independência.

Segundo Figueiredo (2009, p.87), baseada na obra do escritor antilhano Edouard Glissant,

Re-contar literariamente [a] história sobredeterminada pela escravidão é criar ficções que dêem conta de um certo ambiente, forçosamente imaginário, através da utilização de diferentes formas de arquivos, a fim de reconstituir a memória cultural do país.

Como exemplo desta afirmação, pode-se citar a narrativa da saída dos habitantes de Saint-Lazaire através da ajuda de Gambo, o escravo fugitivo e amante de Zarité, que volta à fazenda para avisá-la que no dia seguinte haveria um levante de escravos e que estes queimariam a plantação e matariam todos os brancos. Como Zarité considerava Maurice, filho de Valmorain, como seu, optou por levá-lo, e para que não o matassem, seu pai também deveria fugir. Gambo leva a todos pelo caminho mais difícil porém mais seguro, uma floresta pantanosa onde quase ninguém entrava por medo de não conseguir sair com vida. Eles passam alguns dias e noites nos pântanos, sem nada para comer ou beber, embrenhando-se por caminhos onde quase não se podia andar, convivendo com mosquitos e outros insetos que os picavam, Gambo levando Maurice porque seu pai não estava em condições de caminhar sozinho. Gambo os abandona quando Zarité afirma que não irá com ele, que seu destino é ficar com Maurice e não fugindo eternamente, queria sua liberdade, que havia sido negociada com Valmorain ao saírem de Saint-Lazaire.

Zarité deixa Valmorain e Maurice escondidos e sai pela estrada buscar ajuda. Para conseguir seguir caminhando (já estava sentindo os efeitos da falta de comida e bebida), pede ajuda a sua protetora Erzuli: “Erzuli, loa da compaixão, ajude-me” (ALLENDE, 2012, p.201). Imediatamente, esta divindade “monta” em seu corpo, fazendo com que ela tenha força para seguir em frente. Étienne Relais, um comandante do exército, encontra a negra, tenta falar com ela mas percebe que está em transe: “Como militar francês, pragmático e ateu, Relais sentia repugnância por aquelas possessões, que considerava uma prova a mais da condição primitiva dos africanos” (ALLENDE, 2012, p.202). Quando se desperta, Zarité os leva onde estão Valmorain e Maurice, que são resgatados.

O que se passa a seguir é algo que parece ter acontecido em muitos dos fatos históricos que são contados através da história oficial, e que são contestados na obra:

[...] Toulouse Valmorain recuperou a compostura. As imagens daqueles três dias começaram a se desfazer e a história a mudar na mente do patrão. Quando teve oportunidade de explicar o que acontecera, sua versão não se parecia com a que Relais ouvira de Teté: Gambo havia sumido do quadro, ele havia previsto o ataque dos rebeldes e, diante da impossibilidade de defender a plantação tinha fugido para proteger o filho, levando a escrava que criara Maurice e a filha dela. Era ele, apenas ele, que havia salvado todos. Relais não fez comentários (ALLENDE, 2012, p.204).

A visão daqueles que têm o poder de contar a história da maneira que mais lhes convém, e que é acreditada por aqueles que as ouve, é a que se propaga pelos tempos. Para Le Goff (1996), os acontecimentos são, em geral, apenas uma “nuvem” levantada pelos verdadeiros acontecimentos. Até o momento em que se vê a história de uma nova forma, os acontecimentos descritos em documentos tratam da história que reverenciava a burguesia, e o que escapava a este olhar era ocultado e silenciado. Nota-se, felizmente, que o estudo linear da história vem sofrendo, há muitos anos, uma mudança no que diz respeito à visão continuísta e totalizante que predominava na cultura ocidental, em que o estudo da história compreendia as relações entre o Oriente e o “resto”, ignorando as interações entre os outros continentes (Ásia, África e Américas), abrindo-se espaços para outros relatos culturais que não haviam sido levados em conta no passado colonial. Por isso, afirma-se que os negros escravizados foram peças-chave no desenvolvimento da cultura americana, que foram decisivos na sobrevivência de algumas famílias e tradições, e é importante que esta história seja (re)contada às próximas gerações.

Considerações finais

Após a reflexão sobre teorias e teses que emergem no contexto das Américas, constata-se que a história tradicional não pode ser considerada como a única fonte de informação dos acontecimentos e, desta forma, surgem os romances históricos para proporcionar uma reflexão crítica sobre os temas abordados. Para Bolaños (2002, p.18), “[...] *la historia oficial, consagrada por la razón totalizante, se ha quebrado. Se abre paso la búsqueda de otra historia, desmistificada, desacralizada, despojada de las aureolas nada sagradas del poder*”²⁴. Identificou-se, nas obras analisadas, uma tentativa das autoras em desconstruir a concepção de história tradicional, na medida em que (re)contam uma outra história, não utilizando apenas a temática negra (o negro como

²⁴ “[...] a história oficial, consagrada pela razão totalizante, foi interrompida. Abre-se o caminho para a busca de uma outra história, desmistificada, dessacralizada, despojada das auréolas nada sagradas do poder” (BOLAÑOS, 2002, p.18, tradução nossa).

objeto) e sim retratando-o como agente ativo nesta nova realidade. Neste aspecto, classifica-se o discurso empregado pelas autoras como rizomático, na medida em que se abrem os discursos silenciados, quebrando o duplo preconceito: mulher/negra. As três protagonistas negras apresentadas nas obras são inconformadas com a situação de escravidão ao qual estão submetidas, porém reagem segundo suas convicções e seus contextos, de forma diferente: Jonatás envolve-se na revolução de independência de seu país, seguindo escrava até o fim de sua vida e apoiando sua ama, Manuela, atuando da maneira como pensou ser melhor no momento – roubando os fazendeiros ricos e comprando a liberdade dos escravos. Mariquita, por outro lado, teve a infelicidade de contar com uma senhora impaciente, impulsiva e má, e parte para o ato insensato de matá-la, percebendo que somente desta forma se livraria dos castigos impostos por ela, mesmo que isso a levasse à prisão ou à morte. Zarité teve melhores possibilidades na vida, como ela relata, ao final do romance, que teve a sorte de ter todos os seus filhos e netos ao seu lado, juntamente com a tão sonhada liberdade que foi negociada, pela palavra, durante anos com seu amo Valmorain.

Zéraffa (1971) comenta que o texto romanesco pressupõe que o homem jamais vive sozinho e, muito em particular, que tem um passado, um presente e um futuro. A aparição do romance como gênero significa, essencialmente, que não existe sociedade sem história tampouco história sem sociedade. Contudo, a noção de sociedade sempre apresentou um caráter essencialmente burguês, e como as sociedades latino-americanas seguiram, durante muito tempo, um padrão europeu, a sociedade que se refletia na literatura era a sociedade europeia. Com o advento das teorias pós-coloniais, textos como o de Martí passam a formar o cânone do pensamento latino-americano: “*Indios y negros, pues, lejos de constituir cuerpos extraños a nuestra América por no ser “occidentales”, pertenecen a ella com pleno derecho: más que los extranjerizos y descastados “civilizadores”*”²⁵ (FERNANDEZ RETAMAR, 1986, p.323).

As obras descritas exercem um papel conscientizador e crítico onde o leitor, diante de diversas posições, pode assumir, a partir das diferenças, sua própria postura em relação aos fatos históricos e aos mitos da comunidade africana. Neste trabalho a identidade, um processo que integra o múltiplo e o diverso, conforma-se como componente imprescindível na formação cultural das Américas, e suas literaturas, transculturadas, representativas de uma nova forma de olhar o Novo Mundo.

SILVA, Liliam Ramos da. The role of black women in the Hispanic-American historical novel. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.101-124, jan./jun. 2013.

²⁵ “Índios e negros, pois, longe de constituírem corpos estranhos a nossa América por não serem ‘ocidentais’, pertencem a ela com pleno direito: mais que os estrangeiros e ingratos ‘civilizadores’” (FERNANDEZ RETAMAR, 1986, p.323, tradução nossa).

- **ABSTRACT:** *The attempt of (re)building an identity erased or rejected by the dominant cultural centers has always been present in the Latin-American intellectual's minds. While some supported and followed the European lines of thought, others upheld the importance of "breaking free" both economically and intellectually from the Old World. Upon the beginning of the Latin American independence revolutions (late nineteenth century), thinker's thesis introduced the problematic of identity: who are we, after all? What is our role in the new world configuration? Who must/can re(write) our history? Such anguish may be noticed in texts by intellectuals who worked to elaborate theories about a new reality – transculturalization, in-between, creolization, etc. This article will analyze novels whose main characters are black women, and the way they (re)tell historical facts from their point of enunciation, facing double prejudice. The novels analyzed are *Jonatás y Manuela* (1994), by Ecuadorian writer Argentina Chiriboga; *Las esclavas del rincón* (2001), by Uruguayan Susana Cabrera, and *La isla bajo el mar* (2010), by Chilean Isabel Allende. The writers utilize historical facts to introduce a different point of view, a history which started being told not about but by people who were part of the slavery system, one of the worst historical moments of the humanity.*
- **KEYWORDS:** *Hispanic-American historical novel. Identity. Slavery. Black main characters.*

Referências

AGUIRRE ROJAS, C. A. **América Latina:** historia y presente. Cidade de México: Papyrus, 2001.

ALLENDE, I. **La isla bajo el mar.** Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

_____. **A ilha sob o mar.** Tradução de Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

ANTOLOGIA de textos fundadores do comparatismo literário interamericano. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

AVILÉS PINO, E. **Enciclopedia del Ecuador.** Guayaquil. Disponível em: <www.encyclopediadelecuador.com>. Acesso em: 09 fev. 2013.

BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO DE URUGUAY. **Almanaque.** Montevideo. Disponível em: <www.bse.com.uy>. Acesso em: 18 fev. 2013.

- BERND, Z. (Org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- BERND, Z.; UTÉZA, F. **O caminho do meio**: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.
- BOLAÑOS, A. G. **Pensar la narrativa**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2002.
- BOUCHARD, G. **Une définition du mythe**: version modifiée et mise à jour en septembre 2005. [S.l.: s.n.], 2005. (Doc. de Recherche 1 – E – 13). Material de pesquisa do grupo Híbridação nas Américas.
- CABRERA, S. **Las esclavas del rincón**. Montevideo: Fin de Siglo, 2001.
- CHIRIBOGA, A. **Jonatás y Manuela**. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Banjamin Carri n, 1994.
- DEBENEDETTI, F. E. D. **Vozes alternativas na reconfigura o dos mitos fundacionais**: a presença da mulher, do negro e do  ndio no romance histórico contempor neo uruguaio. 2007. Disserta o (Mestrado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- FERNANDEZ RETAMAR, R. América Latina y el trasfondo del occidente. In: ZEA, L. **América Latina en sus ideas**. Par s: UNESCO, 1986. p.300-330.
- FIGUEIREDO, E. Arquivos da escravidão: resiliência e artes de fazer. In: GONÇALVES, A. B.; CARRIZO, S.; LAGE, V. (Org.). **Literatura, crítica, cultura**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2009. p.87-102.
- GONÇALVES, A. B. **Estudos afro-hispano-americanos**: uma problemática. 2004. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais.../Estudos%20afro-hispano.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2011.
- GROSSMANN, J. **Temas de teoria da literatura**. São Paulo:  tica, 1982.
- HENRIQUEZ URE A, P. **La utopia de América**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- HOBBSAWM, E. **Sobre história**. Tradu o de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- JARAMILLO URIBE, J. Frecuencias temáticas de la historiografía latino-americana. In: ZEA, L. **América Latina en sus ideas**. Par s: UNESCO, 1986. p.37.
- LE GOFF, J. **História e memória**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1996.

MALERBA, J. **A história na América Latina**: ensaio de crítica historiográfica. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2009.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ORTIZ, F. Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. Tradução de Lívia Reis. In: ANTOLOGIA de textos fundadores do comparatismo literário interamericano. Porto Alegre: UFRGS, 2001. 1 CD-ROM, p.18-19.

PIZARRO, A. (Org.) **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. v.1, p.19-37.

RIBEIRO, J. U. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, L. R. Consciência negra e americanidade: o diálogo identitário de Nicolás Guillén e Solano Trindade. In: BERND, Z. (Org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003. p.150-165.

_____. **(Re)contando a história**: a (re)construção da identidade negra em Viva o Povo Brasileiro e Changó, el gran putas. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2005.

TRES recuerdos de Isidora Maria. In: BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO DE URUGUAY. **Almanaque**. 1968. Disponível em: <<http://www.bse.com.uy/almanaque/Almanaque%201968/pdf/0%20-%20032.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

ZÉRAFFA, M. **Novela y sociedad**. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

O TRAÇADO URBANO ISLÂMICO COMO FUNDAMENTO DA MODERNA POESIA ELEGÍACA ÁRABE.

Cláudia Falluh Balduino FERREIRA*

- **RESUMO:** Esta é uma análise do modo como o traçado urbano islâmico influencia a literatura, sobretudo a poesia do autor marroquino Tahar Ben Jelloun. O objetivo principal é discorrer sobre o modo como os elementos urbanos como ruas praças, ornamentações, circulação, trânsito e principalmente como o formato intrincado e labiríntico das antigas medinas árabes criam a composição poética. Influenciando os sentidos estéticos e psicológicos do poeta, através da angústia que cria, o labirinto é também um exercício de busca de soluções que encontra sonoridade na poesia elegíaca.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cidade. Poesia. Fenomenologia. Estética.

As ruas de Fez e as origens da poesia elegíaca marroquina

“Moro de la morería... El día que tu naciste, grandes señales había”¹ (Cancionero anónimo).

Quando Tahar Ben Jelloun, escritor marroquino de expressão francesa comenta obra de Alberto Giacometti, sobretudo *L’homme qui marche*, uma estátua de bronze representando um homem muito magro, esguio, ele cria uma relação com as ruelas tortuosas e estreitas de Fez, sua cidade natal e diz:

* UnB – Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, DF – Brasil. 70910-900 – cbffer@yahoo.com.br

¹ “Mouro da mouraria, no dia em que nasceste grandes sinais aconteciam” (Cancioneiro anônimo, tradução nossa).

Artigo recebido em 20/07/2013 e aprovado em 31/10/2013.

*Il existe dans la médina de Fez une rue si étroite qu'on l'appelle "la rue pour un seul". Elle est la ligne d'entrée du labyrinthe, longue et sombre. Les murs des maisons on l'air de se toucher vers le haut. On peut passer d'une terrasse à l'autre sans effort. Les fenêtres aussi se regardent et s'ouvrent mutuellement sur des intimités. Si une seule personne peut passer à la fois, il est bien sûr exclu que les ânes, surtout chargés, puissent y trouver passage. Cette rue est dans ma mémoire, ancrée comme un souvenir vif. J'en parle souvent même si au fond elle est insignifiante. [...] En observant les statues de Giacometti, j'ai su qu'elles ont été faites, minces et longues pour traverser cette rue et même s'y croiser sans peine. [...] Où allaient-elles? Qui les entraînait dans cette médina vieille et fatiguée? Qui les mettait sur le chemin du labyrinthe secoué par de fréquentes crises d'asthme?*² (BEN JELLOUN, 1991, p.2).

Para Tahar Ben Jelloun, sua cidade natal, Fez será, talvez para sempre um labirinto.

As antigas cidades romanas cresciam de norte a sul e se definiam pelo cruzamento do *cardo* e do *decumanus*. Elas possuíam uma rua central, ou *cardo*, que significa eixo, e de onde procediam os pontos cardinais, e o *decumanus*: uma rua transversal de leste a oeste. O cruzamento entre o *cardo maximus* e o *decumanus maximus* formava o fórum, a praça pública onde se encontravam o templo, as atividades judiciais, comerciais e bancárias e até os banhos públicos. Este traçado lhes conferia uma direção límpida e lúcida, previsível ao estrangeiro.

Já a cidade islâmica, ao contrário, foi sempre definida pelo emaranhado caótico, desordenado e confuso de suas ruas. Ela difere completamente do urbanismo romano cujas ruas se cruzam e sucedem em ângulos retos e rigorosos. Abdelwahab Meddeb desenvolverá uma tese interessante a respeito do distanciamento entre os planos urbanísticos romanos e islâmicos, alegando que este distanciamento não é tão radical quanto a visualização da cidade e o trânsito por ela possa indicar:

² “Existe na medina de Fez uma rua tão estreita que é chamada “rua de um só”. Ela é a linha de entrada do labirinto, longa e sombria. As paredes das casas parecem encontrar-se no alto. Pode-se passar de um terraço a outro sem esforço. As janelas também olham-se e abrem-se mutuamente sobre as intimidades. Se somente uma pessoa pode passar por vez, é claro que os burrinhos, sobretudo carregados, estão excluídos. Esta rua está na minha memória, ancorada como viva lembrança. Falo sempre dela mesmo se no fundo ela seja insignificante. [...] Observando as estátuas de Giacometti, vi que elas eram feitas assim, magras e esguias para atravessar esta rua, cruzá-la sem esforço. [...] Onde iriam? Quem as conduziriam nesta medina velha e cansada? Quem as colocaria no caminho do labirinto sacudido por frequentes crises de asma?” (BEN JELLOUN, 1991, p.2, tradução nossa).

Mais la vérité qui structure la ville islamique est plus complexe. Les principes fonctionnels de l'urbanisme romain sont tout à fait présents (dans la ville islamique). Seulement le maître d'oeuvre en islam refuse de les systématiser. [...] autour de cette amorce de plan romain s'agglutine le dédale discontinu composé par une série d'unités rassemblées à l'origine autour d'un même « esprit de corps » (tribu, clan, clientèle) – ce qui donnera la logique et la solidarité des quartiers. Toutes les villes historiques de la rive sud de la Méditerranée fonctionnent selon cette double référence qui donne une part structurante aux principes urbanistiques romains. C'est vérifiable aussi bien à Fès, Rabat, Marrakech qu'à Tunis, le Caire ou Damas³ (MEDDEB, 2003, p.14).

No que tange a poesia de Tahar Ben Jelloun, contudo – efetuando aqui um trânsito e uma correlação entre a cidade e a produção poética, especialmente a alegoria labiríntica que ele usa generosamente –, nota-se que toda esta poesia encontra parte de seu fundamento nas estruturas tortuosas do dédalo urbano islâmico.

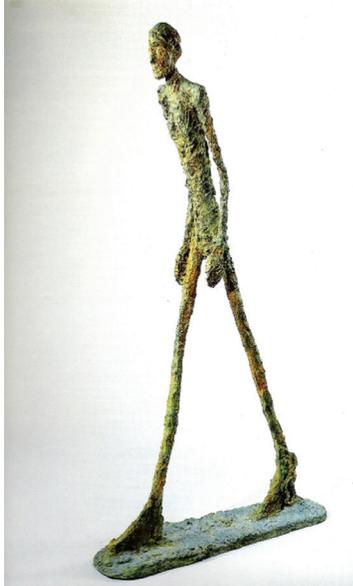
É possível pensar o labirinto que resulta deste traçado desordenado como fruto do crescimento medieval caprichoso e livre das “velhas medinas cansadas”, no dizer do próprio poeta. Todavia, devemos percebê-lo, sobretudo como um modo de conceber o mundo, ou os mundos marroquinos, nos quais o passado e o presente se mesclam e legam à percepção itinerários ao mesmo tempo variados e radiantes, às vezes limitados e opacos.

Assim, se por um lado o serpenteado das ruas faz o passante incauto seguir rumo a um beco sem saída apenas reconhecíveis e decifráveis pelos habitantes daquela cidade como a *rue d'un seul*, ele imprime também um sentimento de angústia que é experimentado por todo aquele que se vê preso em um labirinto.

O estranhamento urbano faz eco à elaboração temática elegíaca que acompanha a obra de Ben Jelloun. A introversão da cidade árabe que provoca atordoamento e ansiedade é a mesma conferida à sua poesia elegíaca, sobretudo aquela composta em homenagem aos mártires dos conflitos do Golfo e Palestinos. A cidade é a metáfora poética que conduz aos domínios da elegia benjelouniana, complexa e plangente. A cidade e a criação poética estão, portanto, definitivamente dispostas tanto nos planos físicos quanto na reflexão sobre o mundo cujo resultado é a elegia.

³ «Mas a verdade é que a estrutura da cidade islâmica é mais complexa. Os princípios funcionais do urbanismo romano estão inteiramente presentes (na cidade islâmica. Só que o mestre de obras no islã se recusa sistematizá-los.[...] O autor deste esboço de plano romano aglutina o dédalo descontínuo composto por uma série de unidades que em sua origem aglutinavam-se em torno de um mesmo « espírito solidário» (tribo, clã, clientela) – o que vai gerar a lógica da solidariedade dos bairros. Todas as cidades históricas do lado sul do mediterrâneo funcionam conforme esta dupla referência que oferece uma parte estruturante aos princípios urbanísticos romanos. Isso também se vê tanto em Fez, Rabat, Marrakech quanto em Tunis, no Cairo ou em Damasco» (MEDDEB, 2003, p.14, tradução nossa).

Figura 1 – L'homme qui marche. 1960, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght. Bronze, 183 x 26 x 95,5



Fonte: Ben Jelloun (1991, p.3).

Há uma experiência transcendental que acompanha o tema do sofrimento tão fecundo na obra de Tahar Ben Jelloun e seu espelhamento está no mapa urbano. Assim o demonstra o poema abaixo:

*C'est une tête lourde qui chancelle
Tremble mais ne tombe pas
C'est un esprit englouti dans la boue
C'est un corps couché sur le ventre
Irrigué par la rivière des égouts
C'est une bouche fermée
Sur l'histoire du monde
Murailles et portes déposées
Hors du temps
Fès se lève se trébuche
Des enfants venus d'ailleurs
Crachent sur la pierre qui se souvient⁴.*
(BEN JELLOUN, 1991, p.534).

⁴ «É cabeça pesada que vacila/Treme mas não cai/É um espírito submerso na lama/É um corpo deitado sobre o ventre/Irrigado pelo rio dos esgotos/É boca fechada/Sobre a história do mundo/Muralhas e portas depostas/ Fora do tempo/Fès levanta-se e vacila/Crianças vindas de fora/Escarram sobre a pedra que se lembra» (BEN JELLOUN, 1991, p.534, tradução nossa).

O resultado desta visão do mundo é o surgimento do labirinto cujo centro deve ser finamente considerado. Pois são as linhas da cidade islâmicas, de suas praças e mesquitas com todo o ornamento caligráfico árabe profuso e sereno, a fachada cega das casas que barram o olhar, os becos em suspense, os palácios ocultos pelos muros coroados pela copa de laranjeiras, as casas que abrigam mistérios, as ruas que terminam subitamente em praças secretas, em bebedouros anônimos decorados com a faiança que ora cai ora brilha, os cantos que terminam subitamente em uma porta, porta que se abre para um pátio, pátio que abriga uma fonte, enfim, são estes caminhos que levam à obra de Tahar Ben Jelloun. Modelos imbricados e geradores de sentidos presentes em uma poética absolutamente original.

Ele é o poeta que diz: “*Je n’ai pas commencé par des poèmes d’amour*”⁵ (BEN JELLOUN, 1991, p.9). Nascido em 1944 nesta mesma Fez dedalina e antiga, o primeiro poema de Ben Jelloun foi “*À l’aube des dalles*”. Escrito nas casernas de El Hajeb, e Ahermoumou, onde o poeta esteve preso entre julho de 1966 a dezembro de 1967 devido a sua ação considerada subversiva contra o governo de Hassan II, são poemas segundo o autor marroquino “[...] *dictés par la colère, par le besoin de réagir contre le mensonge et la trahison*”⁶ (BEN JELLOUN, 1991, p.9).

Não é sempre que as poesias de um *artista quando jovem* se aproximam de sua obra atual ou lhes fazem justiça. Considera-se a maturidade, isso sim, como a sapiente tecelã das palavras e da experiência. Há também aqueles que desdenham as obras da maturidade avançada, como se estas guardassem algo de “canto do cisne”, ou fossem inferiores às obras da força da idade. Não é de todo verdadeiro para Goethe, que começou a escrever *Fausto* aos vinte e quatro anos, nem tampouco para Kant, que escreveu a *Crítica da Razão Pura* aos cinquenta e sete anos. Seja como for, esse trânsito pelas fases da vida de um poeta não pode ser alvo de um julgamento draconiano. Mas no caso do poeta marroquino o poema que ele institui como o limiar de sua obra, *A l’aube des dalles*, escrito aos vinte anos surge – retomando o tema – como a porta do labirinto.

Porta estreita é verdade, como a rua *pour un seul*. Mas o dédalo proposto pela obra que inaugura vale cada um dos itinerários refeitos, cada meia-volta, cada escolha de porta a ser aberta, apesar do enigma, pois pelo enigma somos imantados.

O título deste primeiríssimo poema propõe pensar em qual *dalle* o poeta utiliza para “pavimentar” esta via labiríntica. Nossa leitura quer afirmar com toda ênfase e certeza, que se trata principalmente da *dalle funèbre*, que contém a expressão máxima da elegia. É este gênero de poesia suscitada e orientada pelo sofrimento, que o poeta fará em toda sua trajetória artística, entremeando-a com pausas breves,

⁵ “Eu não comecei com poemas de amor”. (BEN JELLOUN, 1991, p.9, tradução nossa)

⁶ “Ditados pela cólera, pela necessidade de reagir contra a mentira e a traição.” (BEN JELLOUN, 1991, p.9, tradução nossa).

porém pouco constantes, através das quais se presencia algum tema menos carregado de consternação, mas ainda assim imbuídos de certo pesar.

O poema a seguir, também sobre a sua cidade natal Fez, é uma amostra e aponta como o poeta a projeta dentro do quadro da sua obsessão pelo labirinto, e como esta obsessão é expressa:

Agora que desnudo a ausente
Longe dos seus olhos sombreados por tanto esquecimento

Agora que o túmulo está pronto
Que as carpideiras vieram
Do Senegal e da Guiné

Fez retorna ao seu parto
Como se não fosse sofredora
Afastando dela o espectro do fim
Fala de Veneza, Petra e Babilônia
Sem nostalgia
Sem ódio
Ela reúne seus membros
Classifica seus bairros
Faz o inventário de suas perdas
Apara o engano
E vaga pelas mesquitas.

Só me resta de Fez a dor surda
Além das palavras
Mesmo se nós nos perdemos
Ao largo de nossas esperanças
Ao largo da estrela morta.

Fez circula nas memórias
E corre nas canções patéticas
Mendigando uma coberta
Para o inverno das ruínas
Relembrando suas glórias e suas vitórias

Ah, Fez!... Porque não és um ardor de juventude
Um afresco num museu
Uma terra de acolhida para os náufragos
Das noites andaluzas?
Porque não és o ardor de nossos desejos
Manuscrito encontrado em Granada?

Oh, Fez! Nossa angústia que rasga os lençóis do tédio
Nossa sabedoria rançosa
Nosso deserto interior
Terra ímpia
Árvore que voga por mares quentes.
Ah, Fez! Prece indecente
Palavra ultrajante
Glória miúda devastada
Porque és tão amarga?

Tua estrela se misturou ao sal
E nós nos olhamos
Em teu rosto
Espelho de nossa alma. (BEN JELLOUN, 2003, p.68).

Na concepção da obra literária que R. Ingarden (1965) elaborou, ele a apontava como se tratando de um sistema formado de várias “camadas” intencionais, e estabeleceu um *stratum* dos “objetos representados”, e logo em seguida outro, considerado como o das “unidades de significação”. A assim chamada “camada dos objetos representados” é o mundo do narrador, constituído pelo conjunto de pessoas, situações apreendidas pelo leitor auxiliado pelos “sintagmas ou discurso literário”. O universo lírico, ainda que eximido do objetivismo que é a tônica da narrativa, pode visualizar um “mundo” que o discurso lírico representa. Portanto, na imagem melancólica de uma soberana deposta que mendiga pelas ruas e vaga pelas mesquitas, ele institui Fez no coração da derrota que é a de um país, ou a sua própria em algum sentido íntimo. O gênero elegíaco conjugado ao labirinto – morada do insolúvel, encarnação da perda, claustro da criatura estranha personificada pelo contato com o lado obscuro da existência –, significa o “mundo” sem-saída das serpentinadas evoluções da impermanência humana. Isso faz com que o lirismo de Tahar Ben Jelloun traga a complexidade do real de forma agudíssima para dentro do poema. O poeta considera criticamente o mundo e deixa perdida para sempre qualquer consideração ufanista sobre a cidade e o país. Há isso sim, uma intensa confiança do “eu” no propósito especular que os últimos versos denotam. Mas não do eu no sentido do “cogito” narcisista e comatoso, mas sim, enquanto indivíduo que está “no” mundo, e através dele se conhecendo.

O forte tom de angústia e amargura que paira sobre as realidades trazidas para o seu “labirinto”, culmina com a publicação dos poemas sobre a Guerra do Golfo, *La remontée des cendres* seguidos por *Non identifiés*, poemas feitos em honra das vítimas do conflito palestino.

Esta bifurcação é própria do labirinto que por sua vez se faz sítio da experiência existencial.

A dimensão humana que toma parte em uma totalidade e que está sempre em busca de uma completude nem sempre obtida gera o sentimento que está presente na poesia de Tahar Ben Jelloun: a procura de uma substância capaz de suprir as lacunas da identidade, a paradoxal, mas nítida “presença da ausência” como símbolo imediato do sofrimento e da angústia, ambos ligados ao desejo.

Portanto, definindo e enriquecendo os novos rumos da nossa reflexão, a alegoria labiríntica deve ser interpretada respeitando algumas divisões que representa.

Em primeiro lugar aquela que considera o labirinto como capaz de conter o alcance temático desta poesia marroquina nascida da dor e do espanto, fazendo-se irmã da filosofia. E o sentimento doloroso que povoa a obra de Tahar Ben Jelloun gera uma exigência interpretativa à qual a filosofia vem somar-se aos já extensos recursos interpretativos. Assim sendo, a alegoria do labirinto conjuga a inovação (estrutural) e a exigência fenomenológica como consciência da escrita. O poema seguinte é uma amostra que inaugura a análise que se seguirá:

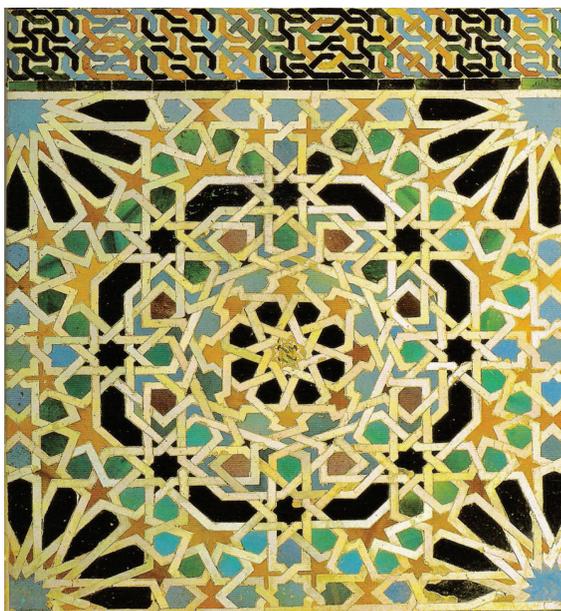
*Ce corps que fut un corps ne flânera plus le long du Tigre ou de
l' Euphrate
Ramassé par ne pelle qui ne se souviendra d'aucune douleur
Mis dans un sac en plastique noir
Ce corps qui fut une âme, un nom et un visage
Retourne à la terre des sables
Détritus et absence⁷ (BEN JELLOUN, 2003, p.397).*

Em segundo lugar, o labirinto deve ser entendido e visto como uma das faces do espírito islâmico no qual o poeta está incluído devido a sua origem e com toda sua carga temática que abrange a caligrafia, o arabesco, a cidade e as implicações religiosas ligadas à imagem. Pois se o labirinto é caótico para quem nele se perde, é, todavia altamente protetor e de grande clareza para quem o cria e dentro dele deposita algo. Este que o constrói, como o poeta de Fez, sabe entrar e sair. Logo, o labirinto é enigma efêmero: ele magnetiza soluções e funda uma poética.

O terceiro ponto considerado dentro desta visão consiste nos elementos trazidos para dentro do labirinto.

⁷ “Este corpo que foi um corpo não mais passará ao longo do Tigre ou do Eufrates/Recolhido por uma pá que não se lembrará de dor nenhuma/Colocado em um saco plástico negro/Este corpo que foi uma alma, um nome e um rosto/Retorna à terra das areias/Detrimento e ausência» (BEN JELLOUN, 2003, p.397, tradução nossa).

Foto1 – Azulejo de Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Duas cidades – Bagdá e Fez –, dois poetas – Ben Jelloun et Sallah Hassan –, e um labirinto: a poesia elegíaca.

Desde os primórdios de sua produção literária o marroquino Tahar Ben Jelloun sempre apontou o descaso, a traição social e política cantando a terra dos humildes, dos desprovidos, dos expulsos do território e da história, sem justificativas e muitas perdas. Isso fez de sua obra uma denúncia das carências da história. Através dela ele condena as injustiças de seu país e do mundo árabe de uma forma específica, espontânea, quando grita pela causa palestina e pela a destruição iraquiana.

Seu protesto se une ao de outros poetas excelentes do mundo árabe como o palestino Mahmoud Darwish (Birwa, Galiléia, 1942), ou os iraquianos Saadi Yusuf (Bassora, 1934), Taleb Abdelaziz (Bassora, 1956), Salman Dahud (Bagdá, 1962), Salah Hassan (Babilônia, 1960), este último recebeu o Prêmio de poesia iraquiana em 1992 e o Prêmio Dunya de poesia holandesa.

Ele é o autor do poema *Bagdad*, que seguindo a temática benjelouniana trará a cidade para o centro e a arguirá a propósito do destino, da fatalidade que a atinge e da identidade de todos os que dela nasceram:

Bagdad

*Eres una patria o un campo de tiro?
Eres un paisaje que hay de destruir
O una escalera de victimas
Que no se sacia de su muerte?
Bagdad
Eres una cesta que se hunde
Y no se llena sino de vida?
Acaso es esta tu fiesta
O tu muerte?
Estos caramelos de fuego
Son para tus niños muertos
O para la última fiesta de tu degollación?
Entonces, muérete.
Volvamos adonde hemos venido,
A los desiertos y al infinito
Esperando un nuevo profeta⁸
(HASSAN, 2012).*

Personificar uma cidade e com ela encetar um diálogo sobre as suas infelicidades, fatalidades, seu passado e seu presente e dar-lhe um estatuto feminino extraindo os derivados desta condição tal como filhos, vestes, humores, é uma tática naturalmente sensível nesses dois poemas sobre Fez e Bagdá. Ambos terminam com a *volta* dos autores para seu mundo de origem,

Ben Jelloun (2003, p.72) mergulhará no espelho abissal da cidade-face: “E nós nos olhamos/ Em teu rosto/ Espelho de nossa alma”.

Em Tahar Ben Jelloun esse retorno não se dá sem antes de rejeitar e criticar até o fim a origem, não aceitando e resistindo a verdade desta que significa a totalidade, antes, idealizando-a:

Ah, Fez, porque não és um ardor de juventude
Um afresco num museu
Uma terra de acolhida para os náufragos
.....

⁸ “Bagdad

És uma pátria ou um campo de tiro?/És uma paisagem a ser destruída/Ou uma escada de vítimas/
Insaciável de morte? Que no se sacia de su muerte?/Bagdad/Es uma cesta que afunda/Que só se enche de vida?
Acaso é esta a tua festa/Ou tua morte?/Estas balinhas de fogo/São para teus meninos mortos/
Ou para a última festa de tua degola?/Então, morre./Voltemos de onde viemos,/Aos desertos e ao infinito/
Esperando novo profeta” (HASSAN, 2012, tradução nossa).

Porque não és o ardor de nossos desejos
Manuscrito encontrado em Granada?

.....
Só me resta de Fez a dor surda/ além das palavras
(BEN JELLOUN, 2003, p.70).

Na dificuldade em unir-se à completude-cidade que se expande tornando-se completude do ser, reside a causa da angústia deste poeta. Seu reflexo no espelho-cidade onde ele vê sua própria face exterioriza a angústia, o tédio, a amargura, a ira e também o saber inútil, se inutilidade há no saber:

Oh, Fez! Nossa angústia que rasga os lençóis do tédio
Nossa sabedoria rançosa
Nosso deserto interior
Terra ímpia
Arvore que voga por mares quentes
Ah, Fez! Prece indecente
Palavra ultrajante
Glória miúda e devastada
Porque és tão amarga? (BEN JELLOUN, 2003, p.71).

Já o poema de Salah Hassan sobre Bagdá termina com o retorno do poeta ao mundo de onde provêm, “*A los desiertos y al infinito*”, constituindo, como no poema anterior um sistema intencionalmente criado em que os objetos representados são a manifestação da percepção do autor, ou o seu mundo. Mas o poeta iraquiano que vive uma realidade social mais caótica e sofrida resiste mais em *pertencer* ao todo de onde deriva e não hesita em deixar a cidade livre para cumprir seu destino, para depois voltar tranquilo às origens e encetar novas buscas e novas completudes:

*Entonces, muérete.
Volvamos adonde hemos venido,
A los desiertos y al infinito
Esperando un nuevo profeta*⁹ (HASSAN, 2012).

Particularmente acreditamos que tanto a atitude benjellouniana e a de Salah Hassan são extremas.

A atitude de Ben Jelloun expõe um timbre mais depressivo em relação à inclusão à totalidade simbolizada talvez pela figura materna, ou pela cidade, mas certamente pelo feminino. Quanto a se unir a esta totalidade, Ben Jelloun se revela duvidoso

⁹ Então, morre./Voltemos de onde viemos,/Aos desertos e ao infinito/Esperando novo profeta.” (HASSAN, 2012, tradução nossa).

da real necessidade ou de seu proveito, e triste e temeroso, insubordina-se diante do inexorável. Queixa-se taciturno, analítico, e, sem excluir uma grande dose de pessimismo, é conhecedor da completude que estuda e da qual desconfia em solitária análise. Todavia Fez-totalidade pode aguardar o retorno deste teimoso e melancólico poeta.

O poeta Salah Hassan por sua vez transmite uma emoção controlada, ainda que grandiosa e distante revelada nas perguntas algo irônicas. A indiferença resignada deste poeta diante do inexorável – a cidade que se desfaz em estilhaços –, surge como um tipo de covardia, ou no mínimo uma certa indolência quanto a agir em função do destino da urbe – leia-se como união à totalidade.

Mais reservado e tímido, este poeta é lento em agir e, resignado, só lhe resta perguntar. Sua hesitação é um tipo de egocentrismo que prefere tudo desfazer e começar do zero em busca de outra realidade. Isso que pode parecer com um grande espírito empreendedor revela na verdade uma personalidade gananciosa, algo invejosa, ainda que sóbria. Bagdá-totalidade destruir-se-á antes que este irônico retorne a ela: fleuma própria dos nascidos na guerra.

FERREIRA, Cláudia Falluh Balduino. The islamic urban layout as the foundation of modern arabic elegiac poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.125-137, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *This is an analysis of how urban design influences the Islamic literature in particular the poetry of the Moroccan author Tahar Ben Jelloun. The main objective is to discuss about how the urban elements like streets squares, ornaments, circulation, transit, and especially as the format intricate and labyrinthic of the ancient Arab medinas influence the poetic composition. Influencing the aesthetic and psychological senses of the poet through the anguish that creates the labyrinth is also an exercise in finding solutions by the elegiac poetry.*
- **KEYWORDS:** *City. Poetry. Phenomenology. Aesthetic.*

Referências

BEN JELLOUN, T. **Alberto Giacometti & Tahar Ben Jelloun**. Paris: Flohic, 1991.

_____. **Poésie complète**. Paris: Seuil, 1995.

_____. **Cicatrizes do atlas**. Tradução de Cláudia Falluh Balduino Ferreira. Brasília: Ed. da UnB, 2003.

HASSAN, S. **Bagdad**. Tradução de Muhsin Al-Ramli. Disponível em: <<http://www.poesiaarabe.com/salah.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2012. Não paginado.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

MEDDEB, A. **Islam, la part de l'universel**. Paris: ADPF, 2003.

“ENTRE O RELÓGIO E O MAPA”: AS VIAGENS DE CECÍLIA MEIRELES PELA ESPANHA¹

Ilca Vieira de OLIVEIRA*

- **RESUMO:** Os versos: “Por fluidos países passeio/com o passo da lua nas nuvens/flutuante e longe”, retirados do livro *Sonhos* (1950-1963), de Cecília Meireles (2001c), leva-nos a fazer uma reflexão sobre o tema viagem nos poemas “Três canções da Espanha” e “Pastoral VII”, de *Poemas de viagens* (MEIRELES, 2001a) e as crônicas “Entre o relógio e o mapa” (MEIRELES, 1999b) e “Castilla, la bien nombrada” (MEIRELES, 1999a) e “Quando o turista transforma em viajante” (MEIRELES, 1999c), de *Crônicas de viagens 2*, observando como a imagem do viajante é construída a partir de uma concepção de tempo e espaço. Neste estudo também será feita uma leitura das imagens das cidades e dos lugares que a poetisa-viajante recria a partir do momento em que passeia pela Espanha em suas viagens reais e imaginárias. Este estudo será realizado com base nas proposições teóricas apresentadas no texto *Teoria da viagem: poética da geografia*, de Michel Onfray (2009).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Viagens. Imagens da Espanha. Poesia brasileira. Cecília Meireles.

*Por fluidos países passeio
com o passo da lua nas nuvens
flutuante e longe [...].
Cecília Meireles (2001b, p.301).*

Este fragmento de texto utilizado para abrir a reflexão que apresentarei sobre o tema viagem na poesia e na prosa de Cecília Meireles trata-se da primeira estrofe do poema “Por fluidos países passeio”, escrito em abril de 1961 e publicado no livro

* Unimontes – Universidade Estadual de Montes Claros. Departamento de Comunicação e Letras. Montes Claros, MG – Brasil. 39400-470 – ilca.vieira@pq.cnpq.br; ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br

¹ Este texto foi apresentado como conferência plenária no *Congresso Internacional La lengua portuguesa* e contou com auxílio financeiro da FAPEMIG. Ele é resultado de pesquisa desenvolvida no projeto “Itinerários poéticos: viagens, paisagens e imagens das cidades de Minas”, financiado pelo CNPq/CAPES e com Bolsa BIPDT/FAPEMIG.

Artigo recebido em 06/08/2013 e aprovado em 31/10/2013.

Sonhos:1950-1963². É interessante observar que esses versos foram escritos pela poetisa já nos seus últimos anos de vida, com um conceito de viagem ligado ao mundo simbólico e ao transitório. Assim, o espaço do sonho é evocado pelo sujeito poético que se desprende do mundo real e passeia por “fluídos países”.

O tema viagem, com suas variantes, é recorrente na poesia de Cecília Meireles desde o livro *Viagem*, de 1939. O crítico Miguel Sanches Neto, em texto “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”, ao fazer um estudo introdutório sobre a *Poesia completa*, publicada em 2001 e organizada por Antônio Carlos Secchin, ressalta que esse livro “[...] aparece em oposição a uma prática do geografismo na literatura” (SANCHES NETO, 2001, p. xxxiii), destacando que:

Quando Cecília batiza seu primeiro grande livro como o nome de *Viagem*, está prometendo se inserir num discurso já desgastado. Ela, no entanto, faz uma desleitura deste tópico, colocando a viagem dentro de uma perspectiva antigeográfica, que remete à ideia de transitoriedade (SANCHES NETO, 2001, p.xxxiv).

Esse crítico, de fato, apresenta uma análise interpretativa de alguns poemas desse livro, trazendo um conceito de viagem que vai além do deslocar-se num espaço geográfico para conhecer as civilizações, os povos e as culturas. Miguel Sanches Neto (2001, p.xxxiv) define muito bem a viagem afirmando que:

Viajar é sinônimo de viver, de se deslocar rumo ao distante, afastando-se dos tumultos humanos. [...] Em todo o livro o conceito de viagem está ligado mais a um mundo simbólico.

Assim fica estabelecida uma conexão de sentido entre o eu transeunte e o transitório. Inúmeras são as imagens que confirmam esta proximidade semântica. O mundo por onde o eu se move é marcado pela presença de elementos volúveis. As metáforas mais recorrentes são flor, água, ondas, espuma, vento, nuvens, música, cigarra e infância. A fixação nestes tropos da inconstância aponta para uma percepção aguda da rapidez de tudo, da viagem veloz rumo ao fim. Ou seja, Cecília se apropria da noção modernista da velocidade, usando-a não como recurso estilístico, mas como alegoria da existência.

O exame atento à poesia e a prosa de Cecília Meireles deixa perceber na sua cronologia que o tema viagem está ligado ao mundo simbólico e que há uma “conexão entre o eu transeunte e o transitório”, como bem observou Miguel Sanches Neto (2001) no seu estudo sobre o livro *Viagem*.

² Esse livro foi publicado depois da morte da autora em 1974 e integrará o volume 8 das *Poesias Completas* organizadas por Darcy Damasceno. Cf. Meireles (2001b).

Há de se destacar que, neste texto busco discutir o tema viagem nos poemas “Três canções da Espanha” e “Pastoral VII”, de *Poemas de viagens: 1940-1964* (MEIRELES, 2001a), e nas crônicas “Entre o relógio e o mapa” (MEIRELES, 1999b), “Castilla, la bien nombrada...” (MEIRELES, 1999a) e “Quando o turista transforma em viajante” (MEIRELES, 1999c), de *Crônicas de viagens 2*, observando como a imagem do viajante é construída a partir de uma concepção de tempo e espaço.

Além disso, é necessário esclarecer que esses textos foram escritos por Cecília Meireles de 1953 a 1956. Como é possível estabelecer contatos temáticos, formais e discursivos entre a lírica e a narrativa de Cecília Meireles, justifica-se a escolha desses textos para a análise que se propõe. Nesse viés, este estudo não pretende pensar o texto literário como um documento que registra as viagens da autora pela Espanha, mas sim tomá-lo como “documento da literatura”, em consonância com Beatriz Sarlo (2005) em *Paisagens imaginárias*.

É relevante destacar que nos textos sob análise, principalmente as crônicas, há a possibilidade de o leitor identificar sinais biográficos e imagens das cidades percorridas pela viajante que manifesta um olhar diferente do turista, ou seja, tem-se um olhar de contemplação em relação aos lugares visitados. Eliane Zaguary (1973) afirma que Cecília Meireles desenvolve outra espécie de poesia no período de 1953 a 1956 que é a lírica contemplativa³.

A viagem: o relógio e o mapa

Viagem

No perfume dos meus dedos,
há um gosto de sofrimento,
como o sangue dos segredos
no gume do pensamento.

Por onde é que vou?

³ Sobre as viagens realizadas por Cecília Meireles em 1953, Eliane Zaguary (1973, p.88-89) afirma que: “A convite do Primeiro Ministro Nehru, Cecília Meireles vai à Índia participar de um simpósio sobre a obra de Gandhi. Na volta, passeia pela Europa. Durante a viagem escreve, medita o fruto de sua contemplação. São os *Poemas escritos na Índia* (1953) e os *Poemas Italianos*, compostos parte em viagem (1953), parte já de volta ao Rio (1954-1956), embora só publicados postumamente em 1968, em edição bilingue (versão italiana de Edoardo Bizzarri), pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Não são simples livros de viagem, liricamente descritivos. Índia e Itália serão signos a decifrar, lições de geografia e da história. Neste ponto a poesia de Cecília Meireles se aproxima da de Murilo Mendes, que exerce a sua contemplação religiosa sobre Ouro Preto (*Contemplação de Ouro Preto*, 1949-1950), Sicília (*Siciliana*, 1954-1955) e Espanha (*Tempo Espanhol*, 1955-1958)”.

Fechei as portas sozinha.
Custaram tanto a rodar!
Se chamasse, ninguém vinha.
Para que se há de chamar?
Que caminho estranho!

Eras coisas tão sem forma,
tão sem tempo, tão sem nada...
– arco-íris do meu dilúvio! –
que nem podias ser vista
nem quase mesmo pensada.

Ninguém mais caminha?

A noite bebeu-te as cores
para pintar as estrelas,
desde então, que é dos meus olhos?
Voaram de mim para as nuvens
com redes para prendê-las.

Quem te alcançará?

Dentro da noite mais densa,
Navegarei sem rumores,
Seguindo por onde fores
Como um sonho que se pensa.

Por onde é que vou?
(MEIRELES, 2001d, p.339-340).

O poema “Viagem”, retirado do livro *Vaga música*, de 1942, que utilizo como epígrafe, também evoca uma série de imagens que confirmam a conexão entre o eu transeunte e o transitório. A poetisa se põe a cantar uma poesia aérea de uma viajante solitária e exilada sem parada fixa, de um eu instável que não sabe qual caminho irá percorrer, como se pode ver no verso: “Por onde é que vou?” (MEIRELES, 2001d, p.340). Esse verso, que aparece no início do poema, compondo a segunda estrofe, indica incerteza, fragilidade e dúvida em relação ao caminho a ser percorrido pelo eu que viaja. Nota-se que a pergunta que aparece nesse verso ressoa em todas as estrofes do poema.

Nos versos “Que caminho estranho!” e “Eras coisas tão sem forma/tão sem tempo, tão sem nada...” (MEIRELES, 2001d, p.339), percebe-se que o eu transeunte percorre um caminho que é visto como “estranho”, em que os objetos e as coisas são “sem forma”, sugerindo o vago, o fugidio e o abstrato. O mundo figurado é

transitório, escuro e sombrio. Há a presença de vários vocábulos que indicam o uso de múltiplas metáforas para representar a viagem no sentido simbólico. Percebe-se que várias imagens confirmam a aproximação entre o “eu” transeunte e o transitório. E as metáforas utilizadas para representar a viagem no sentido simbólico são noite, arco-íris, dilúvio, estrelas, nuvens e sonho.

Mais adiante, a metáfora da noite e das águas será explorada na estrofe: “Dentro da noite mais densa, /Navegarei sem rumores, /Seguindo por onde fores /Como um sonho que se pensa” (MEIRELES, 2001d, p.340). O eu transeunte navega por lugares abstratos, vaga na noite em busca de uma resposta às suas perguntas, mas não irá encontrá-las, pois o poema encerra com a mesma dúvida que perpassa todo o texto: “Por onde é que vou?” Por essa via, os caminhos não estariam nos mapas, evidenciando o antigeografismo recorrente na sua poesia lírica.

Sérgio Cardoso (1988, p.351), ao tratar do tema a viagem, no seu estudo “O olhar viajante (do etnólogo)”, afirma que “Viajar, como sabemos, não é dado a todos” e que:

Há homens acomodados, caseiros e sedentários, que parecem ignorar as divisões do espaço e pouco prezam a geografia. São quase naturalmente alheios às viagens. Se se deslocam (visto que não renunciam aos trânsitos, pois isto seria impossível), concebem seus movimentos no interior de um espaço ordenado, compacto e pouco acidentado, que tudo acomoda nos desdobramentos de sua extensão concertada e contínua.

Não é o caso da poetisa Cecília Meireles que sempre revelou a sua paixão pelas viagens, tendo uma grande atração pelas fronteiras, como pode ser comprovado nos seus textos literários, em cartas e depoimentos. Ela estaria mais para o que ele definiria como homens inquietos, curiosos e insatisfeitos que nunca param em casa, são homens dados aos movimentos e que se sentem seduzidos pela geografia. Conforme Cardoso (1988, p.351-352):

Mas há também homens inquietos – curiosos ou insatisfeitos – aos quais o ponto cego do horizonte obseda, constantemente fustiga e desafia. Desdenham o homogêneo e o contínuo, e mostram-se extremamente sensíveis às diferenças e atentos aos limites. A cada ponto divisam algo adiante, em cada plano outro lado; e por toda parte medem distâncias, pois tudo duplicam em cá e lá. Sua compleição e disposição de geógrafos – seduzidos que são pelos elementos da topologia – quase sempre os impelem para o espaço aberto, e os levam a afrontar montanhas e areias, obstáculos e vazios.

O poema “Pastoral VII”, do livro *Poemas de viagens* (1940-1964), é uma composição que não aparece datada, mas faz parte de uma série de oito poemas que

foram escritos em 1956. Em todos os poemas da série o tema bucólico da poesia pastoril aparecerá. É preciso salientar que a poetisa compõe os seus versos em diálogo com a tradição lírica, evidenciando, assim, uma poesia campestre que fora cultuada na antiguidade greco-latina e, também, pelos poetas árcades. Mas a paisagem campestre percorrida pelo *eu* transeunte não ficará restrita ao geográfico, porque a pastora traz na sua voz lírica um canto que é marcado pelo fugidio e inefável. O olhar da pastora que percorre os campos da Espanha se divagará diante da paisagem com um tom subjetivo e meditativo. Essa poesia que é escrita por Cecília Meireles de 1953 a 1956 é nomeada por Eliane Zaguary (1973) como “poesia contemplativa”. Veja-se, a seguir, como o conceito geográfico é exposto na primeira estrofe:

Terra seca de Espanha
amarela e arenosa
por onde um velho carro passa...
– Para onde? – neste deserto...
Nem chuva nem rio,
nem suor, nem lágrima,
poderão abrir aqui uma breve flor
(MEIRELES, 2001a, p.1409-1410).

Nessa estrofe, logo no primeiro verso, no plano semântico, cumpre chamar a atenção para o vocábulo “terra” com a significação de solo, lugar de origem, pátria espanhola, será modificada pelo adjetivo “seca”. O uso do vocábulo “Espanha” indica um espaço que pode ser situado no mapa. Já o vocábulo terra pode ser lido não só como solo, mas também como lugar de origem, no caso, pátria espanhola.

Nota-se que a palavra “terra”, que é exposta no primeiro verso do poema, possui o seu sentido complementado por mais dois adjetivos: “amarela” e “arenosa” que comporão o verso seguinte. O uso desses dois adjetivos intensifica o sentido da terra estéril, mas é “por onde um velho carro passa [...]” (MEIRELES, 2001a, p.1409). Porém, o leitor pode perceber que no verso seguinte surge a dúvida “– Para onde?” – neste deserto...” (MEIRELES, 2001a, p.1409). Ainda nesse verso, nota-se que aparece uma outra voz que indaga, coloca em dúvida e desmaterializa a paisagem. A incerteza do itinerário, porque não se sabe para onde vai, exposta, principalmente a partir da palavra “deserto” – em que se pode ler como um espaço fugidio, movediço e incerto – é marcada pelo uso das reticências.

Ademais, nos versos: “Nem chuva, nem rio/nem suor, nem lágrimas” (MEIRELES, 2001a, p.1410), o uso dos vocábulos “chuva”, “rio”, “suor” e “lágrima” indica a presença da água que poderá amolecer a terra seca, cujo líquido, em fusão com a terra, torna viável o surgimento da vida que aparece metaforizada na figura da “breve flor”. Gaston Bachelard (1998) afirma que a água possui um papel emoliente e tem uma ação evidente quando se funde com a terra. Segundo ele:

A primeira ação é evidente. A água, como se dizia nos antigos livros de química, “tempera os outros elementos”. Destruindo a secura – a obra do fogo – ela é vencedora do fogo; tira do fogo uma paciente desforra; aplaca o fogo; em nós, ela abranda a febre. Mais que o martelo, ela aniquila as terras, amolece as substâncias. (BACHELARD, 1998, p.109).

Contudo, nenhuma água conseguirá destruir a secura da “Terra seca de Espanha”, e a esperança de “abrir uma breve flor” é descartada com o uso da palavra “nem” que ecoa, musicalmente, nos dois versos da estrofe.

O título desse poema indica uma relação direta com a poesia pastoril, com a paisagem tranqüila; no entanto, nessa primeira estrofe, não se está diante de um quadro pastoril, e a paisagem é desértica. Vale lembrar que um dos topos da ficção pastoril é a figura do pastor fictício a pastorear um rebanho também fictício⁴. Na lírica de Cecília Meireles há uma poetisa que encena como pastora desde o seu livro *Viagem*, no poema “Destino”. Cito, a seguir, a primeira estrofe como exemplo:

Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina tão desamparada
que não principia nem também termina,
e onde nunca é noite e nunca madrugada
(MEIRELES, 2001e, p.292).

O olhar da pastora viajante não ficará restrito ao geográfico, tendo às mãos um mapa que indicará os caminhos a serem percorridos, e a paisagem será apreendida a partir de imagens inusitadas que surgirão durante o percurso da viagem. Do mesmo modo, a viagem não será representada a partir de um deslocar-se no espaço, mas como metáfora da solidão, tristeza, morte. Isso pode ser observado nas estrofes:

Terra muito gasta, onde até o sol fica triste.
Terra, no entanto, dourada como um campo maduro.

Ó solidão por onde voam, muito longe, antigos ecos!...

Pára-se, com quem encontra, de repente, um morto,
e ouve, ao mesmo tempo, uma ruidosa festa,
com pandeiros e vozes,
num jardim de repuxos e fitas
(MEIRELES, 2001a, p. 1410).

⁴ Wolfgang Iser (1996, p.41) afirma que: “De acordo com a tradição, a bucólica se ‘origina’ na poesia de Teócrito, embora não designasse sua obra como tal. A posteridade deu preferência à parte de sua obra em que pastores eram proeminentes. Dava-se pois primazia aos cantos pastoris, embora Teócrito, considerando essa parte sem dúvida de sua poesia, não empregasse a designação”. O leitor poderá obter mais informações sobre a poesia pastoril no segundo capítulo do texto *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária*, de Wolfgang Iser (1996).

Na segunda estrofe desse poema percebe-se que a mesma imagem da terra seca, esboçada nos versos da primeira estrofe, é evocada quando no primeiro verso diz: “Terra muito gasta, onde até o sol fica triste” (MEIRELES, 2001a, p. 1410). Mas o leitor perceberá que a terra já ganha outro sentido no verso seguinte, pois ela passa a ser “dourada como um campo maduro” (MEIRELES, 2001a, p.1410). Nesse verso percebe-se que há uma mudança na imagem da terra exposta na primeira estrofe. Com o uso do adjetivo “dourada” modifica-se o sentido da terra seca, pois esta passa a ser idealizada e torna-se, também, objeto de reflexão e meditação do viajante.

A sua beleza estaria nesse ambiente mágico e envolvente, fazendo com que o “eu” transeunte mergulhe num mundo transitório, principalmente quando surge a solidão e ocorre o encontro com um morto. No entanto, a atmosfera de morte, que simbolizaria a dor e o sofrimento, se desfaz com “uma ruidosa festa /com pandeiros e vozes, /num jardim de repuxos e fitas” (MEIRELES, 2001a, p. 1410). Assim sendo, a poeta-pastora cria uma paisagem ideal que é própria da poesia pastoril. Michel Onfray (2009), ao apresentar uma reflexão sobre a viagem, associa a figura do pastor com a do viajante. Seguindo ele:

O viajante concentra estes tropismos milenares: o gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo ardoroso de mobilidade, a incapacidade visceral de comunhão gregária, a vontade de independência, o culto da liberdade e a paixão pela improvisação de seus menores atos e gestos (ONFRAY, 2009, p.13-14).

O retrato da “Terra seca de Espanha” encontra-se em outro texto de Cecília Meireles em que o tema viagem é central: a crônica “Entre o relógio e o mapa”, de 1953. Veja-se, a seguir, como a paisagem é descrita:

Mas a estrada é amarela e deserta. Uma estrada onde a cada instante se pensa na fragilidade de tudo. Areias que o vento move. Arbustos secos que o vento inclina. Diálogos de sol e pó.

Ved de cuán poço valor
Son las cosas trás que andamos
Y corremos...

Dize-o tu, Colombo, que andaste por estes lugares com a imaginação em febre, – negado, recusado, com teu pensamento palpitante de mundos... (MEIRELES, 1999b, p.11-12).

O fragmento citado explicita bem como a paisagem vista pela viajante se transforma em matéria reflexiva. Com uma linguagem marcada pela subjetividade, a poetisa discute a solidão e a fragilidade humana que atinge a todos os humanos. O tema solidão já será anunciado no verso “Ó solidão por onde voam, muito longe,

antigos ecos!...” (MEIRELES, 2001a, p.1410), do poema “Pastoral VII”. Esse verso, quando lido em diálogo com essa crônica, revela como a poetisa escava o passado histórico, social e cultural da Espanha com um olhar contemplativo. Este gênero literário, que será explorado por Cecília Meireles, apresenta um sentido moderno, e vê-se que a poetisa utiliza uma linguagem mais depurada em que a narração será tecida com fragmentos líricos.

No texto narrativo, percebe-se uma viajante que, diante da paisagem da Espanha, elabora uma reflexão sobre a viagem no sentido de deslocar-se para um lugar, a propósito de conhecer a cultura do outro, mas que também não perde de vista o conceito de viagem no sentido simbólico. A crônica inicia-se com o seguinte comentário:

Não há pior coisa, para uma pessoa imaginativa e andarilha, que viajar com hora marcada. Que diz o ponteiro do tempo? Quase 3. Que diz o ponteiro da gasolina? Tanque cheio. Poderíamos agora mudar de estrada, e procurar este caminho em ziguezague onde se lê no mapa “Barbadillo del Mercado”. Pois não saberemos quem é esse “Barbadillo” nem que “Mercado” é o seu, porque hoje mesmo temos de chegar a Salamanca.

Mas a alma protesta. Ainda há pouco, em Burgos, eu queria saber se aquele “Guemes” que estava numa porta era o “Goméz” de Doña Jimena. Mas não há tempo. Adeuses, adeuses. Há muitos meses estou vivendo de adeuses. E de crescentes saudades (MEIRELES, 1999b, p.11).

Como se pode ver, Cecília Meireles expõe a sua alma de viajante curiosa que deseja mudar as direções e os sentidos da rota estabelecida pelos compromissos que deveriam ser cumpridos, negando o tempo da civilização controlado pelo relógio. Nota-se que esse fragmento expõe as inquietações do eu viajante que deseja exercer a liberdade imaginativa. Com bem aponta Onfray (2009, p.14): “Viajar supõe, portanto, recusar o emprego do tempo laborioso da civilização em proveito do lazer inventivo e alegre. A arte da viagem induz uma ética lúdica, uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência”.

O fragmento de texto literário, citado anteriormente, também expõe um conflito interior em que há um embate entre o desejo da viajante de ficar em cada coisa, mas vê-se claramente que isso é impossível, já que ela é controlada pelo relógio, pois tem de: “viajar com hora marcada” (MEIRELES, 1999b, p.11). É necessário destacar que essa crônica também traz o conceito de viagem elaborado por Cecília Meireles na crônica “Roma, turistas e viajantes”, de 1953.

A linguagem narrativa possibilita que o tempo presente da narrativa, marcado pelo relógio e pelo mapa, seja elaborado a partir das descrições e dos detalhes do percurso realizado entre Burgos e Salamanca. O mapa, como instrumento que indicará os percursos e os deslocamentos, com seus traços e suas linhas, torna-se

objeto fundamental para o devaneio da viajante. Esta contempla o presente lendo os nomes dos lugares no mapa e nas tabuletas da estrada, mas com olhos de que entrevê o passado remoto da Espanha que se esvaiu na poeira do deserto e do tempo.

Essa crônica expõe uma linguagem marcada pela subjetividade. Nota-se que há um “eu” presente, revelando as inquietações da alma de uma viajante que revive o passado da terra espanhola. No texto pode-se ver, também, um diálogo explícito com a história do país, em que são citadas várias personagens da história, desde os primórdios até os grandes descobrimentos. Com uma linguagem subjetiva, essa crônica evidencia um tom lírico e dramático, o qual pode ser encontrado nas composições populares e nos textos de poetas espanhóis que são lembrados no texto, tais como Miguel de Unamuno e García Lorca. Este poeta teve o seu livro *Bodas de sangue* traduzido por Cecília Meireles e publicado pela editora Agir em 1960⁵. O tempo presente, que é controlado pelo relógio, é exposto da seguinte maneira:

Ainda é dia, quando chegamos a Salamanca. Escurece muito tarde, por estes lados, no verão. Atravessamos a Plaza Mayor, e a primeira pessoa que avisto é d. Miguel de Unamuno, que, no entanto, está morto há muitos anos. Mas Salamanca é sua. Pertence-lhe por direito de amor.

Remanso de quietud, yo te bendigo,
mi Salamanca!

Ele mesmo a chamou “sua”, – e é agradável recordar a bela figura do homem que viveu entre estas altas fachadas cobertas de recamos de pedra (MEIRELES, 1999b, p.13).

Considerando o que diz Onfray (2009, p.28) sobre o mapa: “Um mapa evidencia a ideia que se tem do mundo, não sua realidade”. Pode-se dizer que nessa crônica Cecília Meireles deixa explícita a concepção que ela tem da cartografia da Espanha. O olhar da viajante não ficará restrito aos desenhos, aos traços e às linhas do mapa e das indicações das cidades nas tabuletas do caminho, mas há um *eu* que, diante da paisagem do presente, põe-se a refletir sobre a história do passado que não pode ser vista no mapa muito menos na paisagem “amarela” que se vê.

⁵ Michel Hamburger (2007, p.281-282) afirma que “Como a maioria dos poetas espanhóis de sua geração, Federico García Lorca estava tão preocupado com a tradição da poesia espanhola quanto com o modernismo internacional. [...] Em 1930, Lorca fez uma conferência sobre a idéia peculiarmente espanhola do *duende*, um tipo de gênio nacional caracterizado por sua obsessão pela morte ou pelo que Unamuno chamou de ‘sentido trágico da vida’. Com seu *Romancero gitano* (1928), Lorca tinha já provado não só que ele próprio tinha o *duende*, mas que a poesia espanhola ainda poderia ser popular se estivesse ‘aberta à morte’. A ênfase sobre a engenhosidade na conferência sobre Góngora foi de todo refutada nessa ocasião: ‘o intelecto é com frequência o inimigo da poesia porque ele imita demais’. A nova concepção de Lorca a respeito da poesia como um meio que inclui o público, quase como um participante ativo em sua composição, rompe drasticamente com a teoria romântico-simbolista quanto a obra de Brecht, embora Lorca tivesse um pouco de dificuldade para entender a aplicação de suas idéias à poesia que não fosse a espanhola”.

Na crônica “Castilla, la bien nombrada...”, também publicada em 1953, percebe-se que Cecília Meireles dará continuidade ao processo meditativo iniciado na crônica “Entre o relógio e o mapa”. Veja-se, a seguir, os dois primeiros parágrafos que abrirão “Castilla, la bien nombrada...”:

Vista das nuvens, Castela tem a cor dos desertos, – pálida; mas não a fluidez que, mesmo de muito longe, se sente nos diálogos da areia com o vento. É dura, nítida, ósea. Pelo menos assim me pareceu, todas as vezes que a olhei das nuvens. E apenas uma vez me lembro de ter visto boiar, no seu límpido céu, uma perfeita nuvem, toda branca, de imóvel contorno, igual a uma sereia.

Vista de perto, Castela é assim mesmo: ressequida, amarela, hirsuta, – e seus campos não parecem feitos para flores nem idílios, mas para batalhas antigas, com espadas, cavalos e versos. Para as batalhas do Cid. (MEIRELES, 1999a, p.17).

Esse texto será escrito a partir da viagem realizada pela poetisa, mas essa narrativa se relaciona, de modo dinâmico, com a dimensão histórica da Espanha, que é escavada a partir do texto épico, o *Cid*. Veja-se, a seguir, fragmento:

E, enquanto o automóvel desliza por estas amarelas solidões, ponho-me a pensar se o ritmo de redondilha, que é o do *Romancero*, poderia medir igualmente o fragor das batalhas do Cid, como mede a sua narrativa. Ah! é que a vida cantada é outra coisa... E o jovem herói que acredita no poder do direito, para vencer o inimigo de seu pai, acredita na espada com que o degola – e
va tan determinado
que em espacio de una hora
mató el conde y fué vingado.

Nesse ritmo de redondilha seguimos pelos campos secos, sob uma luz fulgurante que deve ter brilhado, há quase mil anos, não digo nos olhos de d. Rodrigo Díaz de Bivar, – que só procuravam mouros e inimigos, – mas nos de Babieca, – se é que os cavalos dos heróis ainda pensam em prados verdes e arroios... (MEIRELES, 1999a, p.18).

No decorrer da crônica, a relação que a poetisa estabelece com as canções de gesta, especificamente com o poema o *Cid* e com o *Romancero* não é de apropriação passiva, mas de transformação e reescrita em que se processa uma visão crítica de uma poetisa que não está alheia ao seu tempo. A cidade de Burgos, que surge diante dos olhos da viajante, é descrita com uma linguagem poética:

E Burgos aparece, com sua igreja ruiva, levantando suas torres como um bosque de ciprestes dourados. Uma igreja que se foi construindo em três séculos, com esse minucioso amor com que outrora se levantavam do chão

palácios, fortalezas, catedrais. É diante destes monumentos que nos ocorre um melancólico pensamento sobre a vida contemporânea: que restará destas pressas de hoje, deste breve existir desperdiçado em coisas sem nenhuma importância? Este século será uma vertigem, um vazio, na paisagem inexorável do tempo. (MEIRELES, 1999a, p.20).

O texto expõe a figuração da paisagem de uma pequena cidade espanhola, que vai surgindo diante dos olhos da poetisa viajante. Observa-se que o intimismo se manifesta quando o “eu” se coloca diante dos monumentos do passado e, põe-se a meditar sobre a vida, a existência e sobre a própria produção artística. Há um mergulho na história e cultura do outro como continua na sua descrição:

E nessa paisagem continuarão a perdurar estas grandiosas construções, muitas vezes anônimas, que falam de épocas onde o sentimento de beleza era um bem comum, pois que cada artesão sabia pousar uma pedra, debuxar uma coluna de flores, talhar o rosto de um anjo ou o corpo de um santo e de um rei. Hoje, que a máquina produz milhões de monstruosidades, para deseducar milhões de habitantes da terra, – da vontade de chorar, diante de uma obra de arte, que vai vencendo as inconstâncias das eras, e conserva o testemunho de povos superiormente educados na compreensão da Beleza, que é, afinal, uma superior compreensão da vida. (MEIRELES, 1999a, p.20).

Assim, pode-se perceber que, diante da paisagem, a poetisa se coloca a meditar sobre os problemas que atingem a vida de todos os homens do seu tempo. E tem-se uma viajante que apreende o passado da cidade de Burgos a partir da narrativa épica, *Cantar de mio Cid*. E encerra a sua narrativa com uma reflexão que reafirma o compromisso do poeta com o seu tempo, evidenciando que não estava alheia ao seu tempo a “pastorear nuvens”. Veja-se, a seguir, o parágrafo final da crônica:

E então, diante destas paredes esculpidas de Burgos, desta riqueza de arte guardada como em cofres de pedra rendada, fica-se mais triste: porque a arte e a beleza mudaram, perderam-se, corromperam-se. Mas a ferocidade ficou, – ficou a ambição, ficou esta sede de domínio e de império, mil anos depois do Cid, mil anos depois de tanto sangue mouro e cristão derramado por estes caminhos. Qual é, pois a grandeza deste século, que não sabe fazer mais nada do que foi o esplendor dos outros, e não se corrigiu ainda deste desejo malsão de possuir, embora para perder, como podem sempre todos os que um dia possuíram? (MEIRELES, 1999a, p.21).

Canções para a Espanha: o viajante e o turista

A viagem proporciona ao viajante o contato com outras civilizações. De acordo com Onfray (2009, p.61): “Um bom viajante possui uma capacidade de registrar as menores variações, é sensível aos detalhes, à informação microscópica”. E, ainda, afirma que: “A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos: sentir e ouvir mais vivamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar ou tocar com mais atenção – o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados do que de costume” (ONFRAY, 2009, p.49). Percebe-se que Cecília Meireles registra os pormenores das viagens em suas crônicas de viagens realizadas pela Espanha.

É importante considerar que nos textos literários analisados até o momento, o que se pode perceber é que há uma grande preocupação da poetisa em não se portar como uma turista que percorre os lugares com um olhar superficial de uma estrangeira na Espanha que com uma máquina fotográfica quer captar a paisagem exterior. Nesse mesmo período que Cecília Meireles viajava pelas cidades espanholas ela também estenderá o seu itinerário por outros países da Europa como se pode ver a partir das suas várias crônicas. Destaca-se que, além das crônicas, vários poemas de viagens foram escritos nessa mesma ocasião, principalmente os que são compostos sobre a Itália e sobre a Holanda. Nota-se que em outras crônicas escritas por ela na mesma época, o tema da viagem será recorrente, mas há uma crônica que é importante ser trazida para essa discussão, trata-se do texto: “Roma, turistas e viajantes” de 1953, em que a poetisa esboça um conceito entre o “turista” e o “viajante”, considerando que:

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais, tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem detrás da outra, e o dia seguinte lhe dará tantas surpresas quanto a véspera.

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá. (MEIRELES, 1999d, p.101).

O fragmento de texto acima evidencia a atitude do turista e do viajante em relação à viagem. Essa diferença, que é exposta pela própria autora, nos levará a compreender melhor a crônica “Quando o viajante se transforma em turista”. Em

toda a narrativa desse texto é visível a preocupação da poetisa em não se tornar uma “turista” que vê a Espanha superficialmente. Nota-se que nessa crônica o relógio também não será esquecido, pois o tempo aparece como o responsável em transformar o viajante em turista como se pode ver no fragmento:

Quando entramos em Ciudad Rodrigo, apareceram muitos meninos, que pulavam, que nos queriam contar histórias, que nos queriam mostrar muitas coisas. Mas, a essa altura, já tínhamos perdido a nossa categoria de viajantes, e estávamos reduzidos à degradante condição de turista, turistas odiosos, com hora marcada na fronteira, e uma noção de fome clara e invencível como um arrebol. (Na Espanha, a própria sensação de fome tem rasgos líricos). (MEIRELES, 1999c, p.23).

O texto revela a angústia de uma andarilha que precisa de mais tempo para ouvir as “histórias dos meninos”, ou precisamente, as histórias do velhote da estrada, como descreve bem no início da crônica:

Não, por estes amarelos campos solitários que vão de Salamanca a Ciudad Rodrigo, não era o Lazarillo que nos chamava: era um homem que, do seu carro, nos fazia sinais, como numa cena bucólica, – pois o seu carro parecia muito antigo, e ainda mais antigo o animal que vagarosamente o ia arrastando. Que queria de nós, naquela estrada deserta, o velhote de cara avermelhada que de longe acenava? (MEIRELES, 1999c, p.24).

Nessa narrativa pode-se verificar que a poetisa não deixou de trazer a paisagem dos campos da Espanha pitada com amarelo, como aparece no poema “Pastoral VII”. A viagem no sentido de deslocar-se num espaço geográfico ganhará outros sentidos nessa crônica: há a viagem no sentido de busca do passado da tradição lírica e no sentido simbólico, principalmente quando cria um retrato poético da Espanha, como se pode ler no texto: “Porque era um carro vazio. Um carro que apenas rodava. Ia... Para um lugar que certamente não existe. E, portanto, não chegaria nunca. Essa era a maior maravilha. Ah, Espanha!” (MEIRELES, 1999c, p.24).

O conceito de viagem no sentido transitório, em que um *eu* vaga por um lugar fora do mapa, irá aparecer em outro texto, o poema “Três canções da Espanha”, escrito em 1953, período em que ela compôs essas três crônicas. O texto evidencia um conceito de viagem no sentido simbólico que é recorrente nas composições líricas da poetisa, como bem foi apontado neste estudo. O que transparece nessas canções é uma poesia de contemplação, que pode ser encontrada em várias composições que foram escritas pela poetisa entre 1953 e 1956. O tema viagem no sentido de deslocar-se para o mundo do vago, do fugidio, do desconhecido e da morte, anunciado no poema “Pastoral VII” e nas três crônicas de viagens sobre a

Espanha será explorado com o uso de uma linguagem sensual e sensorial com mais intensidade nessas três canções.

Nessas canções não há referências explícitas sobre os lugares, as cidades, os monumentos e os fatos históricos que podem ser situados na geografia e na história do país, mas é no título poema que se pode ler o vocábulo “Espanha” e, no final, a indicação do local e data; no entanto, é a partir das várias imagens que são construídas sobre “as meninas” que já aparecem nos versos da primeira estrofe da primeira canção: “passam abraçadas/meninas vermelhas de frio, /que contam segredos, tecem esperanças, /guardam flores no coração...” (MEIRELES, 2001a, p.1376) que o leitor perceberá que a poetisa irá contemplar a cultura e a história espanholas com um olhar atento e profundo.

É a partir do título do poema que se pode notar que a Espanha será objeto de contemplação dessa viajante. E a “Terra seca de Espanha” passa a ser um signo a decifrar, tendo uma beleza enigmática que pode ser encontrada na tela “As meninas”, 1656, de Diego Velázquez. Entre o perfume dos dedos da poetisa surge uma pintura poética da Espanha em que todas as coisas, lugares e seres vivos estão em movimento, em contraposição ao espaço fechado da sala, que está representado na tela do pintor espanhol. Tem-se, assim, um lugar que está situado: “Entre a montanha e o rio, /ó vastidão” (MEIRELES, 2001a, p.1376), e que não pode ser localizado geograficamente. Eis, então, mais um poema que evidencia o “sentimento de distância do *eu* em relação ao mundo” como destaca Alfredo Bosi (2003, p.123)⁶. Se o quadro de Diego Velázquez não se fecha na moldura, mas como lembra-nos Michel Foucault (2007, p.20):

Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta para a frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado. Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica da definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer.

⁶ Para esclarecer melhor essa discussão cito texto de Alfredo Bosi (2003, p.123): “Uma linha mestra que percorre toda a obra de Cecília, de *Viagem* (1939) a *Solombra* (1963), é precisamente o sentimento de distância do *eu* lírico em relação ao mundo. Para concretizar o que este último termo traz de necessariamente abstrato, convém esclarecer que por “mundo” se entende o fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amada e sofrido: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer e dor. Esse imenso passado, que o correr do tempo só faz crescer, existe de algum modo fora ou distante no espaço, ou no tempo medido pelos relógios e calendários, mas subsiste dentro do *eu* graças aos trabalhos da memória. “Pálido mundo só de memória”, dirá platonicamente em *Solombra*”.

Esse poema, que é nomeado como canção, não deixa de trazer uma paisagem bucólica já anunciada no poema “Pastoral VII”. Há o uso de uma série de metáforas que são utilizadas para representar o espaço do fugidio e do vago, tem-se um campo que será pastoreado por uma pastora que expõe a sua angústia existencial, principalmente quando se coloca como um ser que está preso ao mundo da matéria. Veja-se, a terceira estrofe da segunda canção: “Tu que passas viajante, /no horizonte, /pensa em mim, que estou distante, /preso entre rebanho e monte, /sonhando a escutar a fonte/cantante” (MEIRELES, 2001a, p.1377). Nota-se que o eu estabelece um diálogo com um tu que é o viajante que segue o seu caminho. Como o próprio pintor que se insere na cena do quadro como sujeito da representação, na segunda canção vê-se que a poetisa também se insere no poema como alguém que vê o outro, que deseja ser vista pelo viajante e que se mira num espelho, mergulhando no seu mundo interior. Mas, nessa segunda canção, além de ser vista pelo viajante, que está representado no próprio poema, o texto abre para um outro espectador que é o leitor do poema. Na terceira canção a viagem continua sendo explorada no sentido do fugidio, do vago e do transitório, remetendo o leitor para um lugar que não pode ser situado no mapa. E “as meninas” são evocadas novamente nessa canção, já no primeiro verso da primeira estrofe pode-se ver que elas estão em movimento: “Passam as meninas, ainda felizes/e tarde que é uma sala aberta,/ com teto de nuvens, cortinas de vento,/chão de flor e rio, portas de florestas” (MEIRELES, 2001a, p.1378). Como se pode ver elas são pintadas num outro espaço, ou seja, são retiradas da sala e inseridas numa paisagem que é elaborada com uma série de palavras que evidenciam o transitório, tais como “nuvens”, “vento”, “flor” e “rio”. E o espaço da “tarde” será transformado com a chegada da noite, com a sua escuridão. E o tema viagem como metáfora da morte, do deslocar-se para um lugar fora do mapa, ganha um sentido mais intenso nessa terceira canção, principalmente com a viagem das meninas “que seguem mais longe, dispersas/ em música, em sonho, no tempo, na vida/em que enormes lutos? em que imensas festas?” (MEIRELES, 2001a, p.1378). A viagem para o mundo dos mortos também se revela no fim do poema com a figura do cão, este está representado na tela bem à frente de todas as personagens, do pintor e do espectador, ele figura na entrada do quadro, visível aos olhos de todos e se porta como um “guardião”. E, como a tela se abre diante do olhar da poetisa-viajante, o que se pode dizer é que esse “animal” que aparece pintado na entrada da tela não pode ser visto como um simples figurante, mas pode ser lido como a representação da morte, ou seja, de Cérbero, o monstro infernal que na mitologia guardava as portas do inferno, como se pode ler na estrofe a seguir:

Os cães nas fronteiras da mitologia
levantam presságios com voz grave e certa...
as meninas seguem, sozinhas, felizes,
sem medo da noite profunda que as cerca...
(MEIRELES, 2001a, p.1378).

Gostaria de ressaltar que este texto não termina com a reflexão que foi feita, porque na viagem que realizei para a Espanha pude perceber que muita discussão ainda poderá ser feita em diálogo com a tela de Velázquez. O meu texto também se abre como uma tela para outras possibilidades de leituras que eu ainda pretendo fazer sobre essas três canções e a tela “As Meninas”.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. “Between the clock na the map”: Cecília Meireles’ trip in Spain. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.1, p.139-157, jan./jun. 2013.

- **ABSTRACT:** *The verses “Por fluidos países passeio/com o passo da lua nas nuvens/ flutuante e longe” taken from the book *Sonhos (Dreams) (1950-1963)*, by Cecilia Meireles (2001c), lead us to reflect on the theme ‘trips’ in the poems “Três canções da Espanha” (Three songs of Spain) and “Pastoral VII”, from *Poemas de viagens (poems of trips)* (MEIRELES, 2001a) and the chronic “Entre o relógio e o mapa” (Between the clock and the map) (MEIRELES, 1999b) and “Castilla la biennombrada” (MEIRELES, 1999a) and “Quando o turista transforma em viajante” (When the tourist becomes a traveler) (MEIRELES, 1999c) from *Crônicas de viagens, 2 (Chronicles of trips, 2)*, watching the way the traveler’s image is constructed from a conception of time and space. In this study there will also be a reading of the cities’ images and places that the traveler poet recreates from the moment she strolls in Spain in her real and imaginary trips. This study will be conducted based on the theoretical propositions presented in the text *Teoria da viagem (Theory of trip): geographic poem*, by Michel Onfray (2009).*
- **KEYWORDS:** *Trips. Images of Spain. Brazilian poetry. Cecilia Meireles.*

Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOSI, A. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: _____. **Céu, inferno:** ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.123-144.

CARDOSO, S. O olhar viajante: do etnólogo. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.347-360.

FOUCAULT, M. Las meninas. In: _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.1-21.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.281-282.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Krestschmer. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996.

MEIRELES, C. Castilla, La bien nombrada. In: _____. **Crônicas de viagens 2**: 1953. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999a. p.17-21.

_____. Entre o relógio e o mapa. In: _____. **Crônicas de viagens 2**: 1953. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999b. p.11-15.

_____. Quando o viajante se transforma em turista. In: _____. **Crônicas de viagens 2**: 1953. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999c. p.21-27.

_____. Roma, turistas e viajantes”. In: _____. **Crônicas de viagens 2**: 1953. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999d. p.101-104.

_____. **Poemas de viagens**: 1940-1964. In: _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a. p.1325-1432.

_____. **Poesia completa**. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. **Sonhos**: 1950-1963. In: _____. **Poesia completa**. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c. p.485.

_____. **Vaga música**: 1942. In: _____. **Poesia completa**. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d. p.339-340.

_____. **Viagem**. In: _____. **Poesia completa**. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e. p.221-323.

ONFRAY, M. **Teoria da viagem:** poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Ed., 2009.

SANCHES NETO, M. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, C. **Poesia completa.** Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.xxi-lix.

SARLO, B. **Paisagens imaginárias:** intelectuais, arte e meios de comunicação. Tradução de Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005.

ZAGUARY, E. **Cecília Meireles:** notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras. Petrópolis: Vozes, 1973.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Aletheia, p.49
Autoinvestigação, p.9
Baz Luhrmann, p.27
Cecília Meireles, p.139
Cecília Meireles, p.49
Cidade, p.125
Ensaio de Montaigne, p.9
Escravidão, p.101
Escrita de si, p.9
Estética, p.125
Fenomenologia, p.125
Globalização, p.27
Heidegger, p.49
Identidade gastronômica, p.67
Identidade, p.101
Imagens da Espanha, p.139
Interpretação fílmica, p.27
Literatura italiana, p.67
Maria Orsini Natale, p.67
Nápoles, p.67
O grande Gatsby, p.27
Poesia brasileira, p.139
Poesia, p.125
Protagonistas negras, p.101
Reconversão, p.83
Romance histórico hispano-americano, p.101
Romance, p.67
Romancistas, p.83
Solombra, p.49
Subjetividade, p.9
Trajetória social, p.83
Viagens, p.139

SUBJECT INDEX

- Aesthetic, p.125
Aletheia, p.49
Baz Luhrmann, p.27
Black main characters, p.101
Brazilian poetry, p.139
Cecilia Meireles, p.49
Cecilia Meireles, p.139
City, p.125
Conversion, p.83
Filmic interpretation, p.27
Gastronomic identity, p.67
Globalization, p.27
Heidegger, p.49
Hispanic-American historical novel,
p.101
Identity, p.101
Images of Spain, p.139
Italian literature, p.67
Maria Orsini Natale, p.67
Montaigne's Essays, p.9
Naples, p.67
Novel, p.67
Novelists, p.83
Phenomenology, p.125
Poetry, p.125
Self-investigation, p.9
Self-writing, p.9
Slavery, p.101
Social trajectory, p.83
Solombra, p.49
Subjectivity, p.9
The Great Gatsby, p.27
Trips, p.139

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

BONA, F. D., p.67
BRAGA, C. R. V., p.27
COSTA, F. S. da, p.83
FERREIRA, C. F. B., p.125
LOPES, D., p.49
LUDWIG ,C. R., p.9
OLIVEIRA, I. V. de, p.139
SILVA, L. R. da, p.101

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

