

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

Claudia Fernanda de Campos Mauro

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.2	p.1-122	jul./dez. 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

- A catarse além de Aristóteles: terror e compaixão no romance-tragédia *Crime e Castigo* de Dostoiévski
The catharsis beyond Aristotle: terror and compassion in the romance-tragedy *Crime and Punishment* by Dostoyevsky
Ana Gabriela Dutra da Silva e Luciana Brito 9

- Da “morte do autor” ao mundo por vir: a literatura como exterioridade da língua
The author’s death to the world to come: the literature as externality of language
Andréa Maria Carneiro Lobo Socudo 21

- O romance escolar lobatiano Memórias de Emília e suas aproximações com o conceito alemão de romance de formação
The Lobatiano School romance Emilia and their approaches with the formation romance German concept
Belissa do Pinho Jambersi 41

- Entre exterior e interior: o corvo entre versos e quadrinhos
Between the inside and the outside: *The raven* between verses and comics
Elisa Prado Nascimento 57

- Leituras alternativas em um universo alternativo: os heróis (ou vilões?) de *Watchmen*
Alternative readings in an alternative universe: the heroes (or villains?) of *Watchmen*
Jaqueline Rodrigues de Moraes, João Mateus Cunha e Wagner Lacerda 73

- “Na Colônia Penal” de Kafka como uma figuração psicanalítica da experiência [Erfahrung] de aceitação [Annahme]
Kafka’s “In The Penal Colony” as a psychoanalytic figuration of the experience [Erfahrung] of acceptance [Annahme]
Luís Fernando Barnetche Barth 87

- Relação intertextual entre artes: poesia *Retrato*, de Cecília Meireles e pintura *As velhas*, de Goya
 Intertextual relationship between arts: the poetry *Retrato*, by Cecília Meireles and painting *As velhas*, by Goya
Mônica Luiza Socio Fernandes e Laís Maykielen de Carvalho Luiz ... 105

ÍNDICE DE ASSUNTOS	117
<i>SUBJECT INDEX</i>	119
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	121

APRESENTAÇÃO

Como já ocorreu no número anterior, os ensaios do presente volume apresentam grande variedade de temas, de abordagens de investigação literária, além de autores e gêneros de literatura variados. Longe de constituir um defeito, acreditamos que o espaço disponível em uma revista do porte e da importância da Revista de Letras, a não ser em situações especiais, não deva se limitar a um autor ou a um tema específico.

Sendo assim, a “abertura” desta edição é, sem dúvida, em “grande estilo”, pois Ana da Silva e Luciana Brito analisam *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, um dos maiores escritores da literatura universal. As autoras utilizam-se do conceito de “romance-tragédia” para a abordagem deste fundamental romance. Em seguida, temos o ensaio mais “teórico” de Andréa Socudo, que se refere à questão premente do conceito de autor e, sobretudo, da “morte do autor”, com o suporte das teorias de Foucault. No terceiro estudo, de Luís Barth, faz-se presente, mais uma vez na nossa revista, a densa narrativa de Kafka, com destaque para o conto *Na Colônia Penal*. No quarto, Belissa Jambersi, usando os conceitos relacionados ao “Bildungsroman”, analisa *Memórias de Emília*, de Monteiro Lobato.

Para os amantes da poesia, oferecemos também dois ótimos estudos sobre o famosíssimo “O corvo”, de Edgar Poe, no artigo de Elisa Nascimento, e sobre a poesia “Retrato”, de Cecília Meireles, em que Mônica Fernandes e Laís de Carvalho Luiz procuram relacionar os versos da grande poetisa à pintura de Goya.

Para concluir, resta-nos destacar o ensaio de João Cunha, Wagner Lacerda e Jaqueline de Moraes que se refere aos quadrinhos, isto é, à “graphic novel” *Watchmen*, gênero por muitos considerado “menor”, mas que, com certeza, nossos leitores saberão dar-lhe o justo e merecido valor.

Enfim, nosso sincero agradecimento 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, dezembro de 2014.

Os editores

A CATARSE ALÉM DE ARISTÓTELES: TERROR E COMPAIXÃO NO ROMANCE-TRAGÉDIA *CRIME E CASTIGO* DE DOSTOIÉVSKI

Ana Gabriela Dutra da SILVA*
Luciana BRITO**

- **RESUMO:** Fiódor M. Dostoiévski (1861-1881) não pode ser considerado somente o pai do romance moderno, segundo Bakhtin, mas também o responsável por criar uma nova forma narrativa denominada “romance-tragédia” por Vyatcheslav Ivanovitch Ivánov (2007 apud COSTA, 2008). Considerando este novo gênero como a união de técnicas utilizadas no romance moderno com a tragédia antiga, bem como os traços dramáticos contidos na obra dostoiievskiana, o presente artigo objetiva a análise do efeito de catarse no romance *Crime e Castigo*, publicado em 1866, com a finalidade de compará-lo com a concepção de purificação dos sentimentos de terror e compaixão suscitados pelo drama e que foi concebida por Aristóteles.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dostoiévski. Romance-tragédia. Catarse. *Crime e Castigo*.

O autor russo Fiódor M. Dostoiévski (1861-1881) nunca publicou nenhum texto dramático, ainda que se fale sobre possíveis dois dramas não concluídos em sua juventude – *Maria Stuart* e *Boris Godunov* (MAGALDI, 2003). Porém, ainda assim, tornam-se gritantes as características dramáticas de seus romances, o que corrobora com a afirmação de Nabokóv (1981 apud ABDULMASSIH, 2010, p.60) de que Dostoiévski “[...] parece ter sido escolhido pelo destino das letras russas a tornar-se o maior dramaturgo da Rússia, mas tomou o caminho errado e escreveu romances”. Tal declaração poderia ser um dos motivos que levou o escritor de *Lolita*, publicado em 1955, a dedicar a maior parte de suas aulas como uma tentativa de tirar Dostoiévski do pedestal, acusando-o de uma extrema sentimentalidade dramática (NABOKÓV, 1981 apud COSTA, 2008).

* UEL – Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Estudos Literários – Programa de Pós-Graduação em Letras. Londrina, PR – Brasil. 86057-970 – anagabriela.ds@hotmail.com

** UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná. Jacarezinho, PR – Brasil. 86400-000 – lbrito@uenp.edu.br

Artigo recebido em 26 de setembro de 2013 e aprovado em 31 de outubro de 2013.

Essa teatralidade presente nas obras dostoiévskianas parece não ter sido observada primeiramente por Nabokóv, mas principalmente e anteriormente por Vyatcheslav Ivánov (2007 apud COSTA, 2008) que intitulou as obras de Dostoiévski “romances-tragédia”. Ainda que criticado por Bakhtin (2010) por ter tido uma interpretação apenas temática do conteúdo do romance dostoiévskiano, essa forma narrativa que une as técnicas do romance moderno com a tragédia antiga (COSTA, 2008) proposta por Ivánov se constituiu como uma nova modificação da forma romanesca (VÁSSINA, 2008). A denominação romances-tragédia proposta por Ivánov suscitou, e ainda suscita, inúmeras leituras filosóficas da tragédia em Dostoiévski (COSTA, 2008). Vássina (2008, p.55) afirma que não é por acaso que o romancista russo se tornou “[...] um dos autores mais encenados tanto nos palcos russos como do mundo inteiro”, pois

Dostoiévski escreveu como romancista, mas sentiu como autor dramático. Suas imagens e palavras são cênicas. Muito, em seus romances, parece que aspira ao teatro, ao palco, e corresponde fácil e naturalmente às suas regras e condições específicas. Seus capítulos inteiros são verdadeiras e maravilhosas passagens de drama (EFROS, 1924 apud VÁSSINA, 2008, p.56).

O próprio Bakhtin (2010, p.31), mesmo avaliando negativamente a contribuição de Ivánov, como já mencionado, acabou considerando válida a “profunda atração pela forma dramática” no modo como Dostoiévski “pensava seu mundo predominantemente no espaço”. Kirpótin (2008, p.367) compartilha do mesmo pensamento ao salientar que o autor de *Os Irmãos Karamázov*, publicado em 1880, “rejeita a forma tradicional do romance familiar amoroso”. Para a autora, “Dostoiévski aproveitou a experiência da elaboração semântica e morfológica do tema do crime na *tragédia*. Ele trouxe para o romance de sua época o princípio da tragédia ou do drama, em oposição a Tolstói, que trouxe para ele o princípio do gênero épico” (KIRPÓTIN, 2008, p.369-370).

Considerando as características genéricas do drama, Vássina (2008, p.53-54) as define: “[...] a ação é dada independentemente do autor, se passa num espaço concreto e está ao máximo aproximada da atualidade, se desenvolve por meio do diálogo e a conduta dos protagonistas é separada da atitude direta do autor”. Tal afirmação pode ser confirmada por Szondi (2001) que diz que o dramaturgo está ausente no drama, no qual ele não fala, apenas organiza a conversação. A partir disso e lembrando a importância que Rosenfeld (1997) atribui ao diálogo considerando-o o constituinte da dramática como literatura, é quase automático traçar um paralelo entre este aspecto dramático e a polifonia dostoiévskiana discutida por Bakhtin (2010) e resumida por Bezerra (2010, p.X) como

[...] uma representação de consciências plurais [...] dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem [...], não se objetificam, isto é, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance.

Ou seja, assim como é próprio dos diálogos do drama, em Dostoiévski o discurso das personagens não é responsável apenas por mover a ação, mas também pela liberdade adquirida em relação ao autor, onde até mesmo a narração – quase que passível de esquecimento na leitura dos romances dostoiévskianos – adquire um papel semelhante ao das indicações cênicas (VÁSSINA, 2008). Este é somente mais um traço dramático possível de ser encontrado nos romances do escritor russo, além de muitos outros como a pertinência das cenas de ação, as narrações dramáticas detalhadas, o conceito específico de tempo, a predominância do presente, a criação de cenas em espaços que se assemelham ao cênico (VÁSSINA, 2008), dentre outros. Todos esses traços são também mencionados por Ivánov em sua análise, onde ele diz que Dostoiévski

[...] parece estar transferindo para o campo da narração épica algumas condições do palco: a comparação artificial de pessoas e posições em determinado lugar durante certo tempo; suas colisões propositais; a condução de diálogos menos peculiares por sua validade do que pelo favorecimento de uma certa parte do tablado; a imagem de um desenvolvimento psicológico como impulso inteiramente catastrófico, tão enraivecido e perturbado, e sua exposição, em público, na ação, em condições improváveis, mas cenicamente perfeitas; a exposição de cenas separadas com efeitos acabados de ação, puros “*coups de theatre*”, – e, durante esse momento, quando a verdadeira catástrofe ainda não está pronta e não pode acontecer, a sua antecipação em acidentes caricaturais – em cenas de escândalos (IVÁNOV, 1987 apud ABDULMASSIH, 2010, p.61).

Entretanto, se explicados e exemplificados todos esses aspectos, o objetivo inicial deste artigo se perderia. Como já aludido, Ivánov (2007 apud COSTA, 2008) afirma que o romance-tragédia nasceu a partir da tragédia grega e que todos os romances dostoiévskianos resultam em uma catástrofe trágica. Dessa forma, torna-se evidente, para não dizer óbvio, que Ivánov sofreu a influência de Aristóteles – que além de abordar a filosofia em geral, trata, sobretudo, da tragédia.

Para Aristóteles (apud BORIE, 1996, p.22), a tragédia seria

[...] a imitação de uma ação séria e completa; tem uma grandeza equilibrada; a sua linguagem é agradável e os elementos diferem entre si nas diversas partes; os acontecimentos são aí representados por personagens e não contados numa narrativa; enfim, ela suscita a piedade e o terror e, através deles, efectua uma verdadeira purgação desses dois tipos de sentimentos.

Ou seja, o terror e a compaixão provocados pela tragédia têm como objetivo a purificação dessas mesmas emoções; tal processo é denominado catarse, sendo ela o efeito último da tragédia, a responsável pela avaliação positiva de uma tragédia (BOCAYUVA, 2008) e o foco desta análise.

De acordo com Ivánov (2007 apud COSTA, 2008), três elementos envolvem os romances-tragédia de Dostoiévski, sendo eles: o solipsismo; o crime ou o mal; e a experiência do niilismo. Em *Crime e Castigo*, por exemplo, encontramos todos esses elementos mencionados por Ivánov que estão contidos nos romances dostoiévskianos. É possível perceber o solipsismo como negação da alteridade na teoria que Raskólnikov cria para tentar dividir os seres humanos em ordinários e extraordinários:

[...] os indivíduos, por lei da natureza, dividem-se *geralmente* em duas categorias: uma inferior (a dos ordinários), isto é, por assim dizer, o material que serve unicamente para criar seus semelhantes; e propriamente os indivíduos, ou seja, os dotados de dom ou talento para dizer em seu meio a *palavra nova*. Aqui as subdivisões, naturalmente, são infinitas, mas os traços que distinguem ambas as categorias são bastante nítidos: em linhas gerais, formam a primeira categoria, ou seja, o material, as pessoas conservadoras por natureza, corretas, que vivem na obediência e gostam de ser obedientes. A meu ver, elas são obrigadas a ser obedientes porque esse é o seu destino, e nisso não há decididamente nada de humilhante para elas. Formam a segunda categoria todos os que infringem a lei, os destruidores ou inclinados a isso, a julgar por suas capacidades. [...] Os primeiros conservam o mundo e o multiplicam em número; os segundos fazem o mundo mover-se e o conduzem para um objetivo. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.269-270, grifo do autor).

Ao se considerar um ser superior, Raskólnikov acaba por negar o outro ao concebê-lo não como sujeito, mas como uma existência que é suscetível de dúvida. Esse solipsismo da perturbada personagem se solidifica ainda mais quando se constata que ele próprio avalia o conhecimento e as convicções dos outros inferiores às suas (DOSTOIÉVSKI, 2001).

No romance escolhido para análise, o segundo aspecto mencionado por Ivánov se reflete como um crime. A personagem dostoiévskiana acredita que há a existência de um erro no equilíbrio do mundo e que todo ser extraordinário tem o direito de eliminar esse erro. Para Raskólnikov, o que está tortuoso em seu mundo é a existência inútil de uma velha usurária que penhorou alguns pertences seus em troca de dinheiro. Logo, na tentativa de querer se encontrar em um estado superior de existir por uma causa maior, o miserável estudante furta um machado e elimina o que acredita ser a falha em seu mundo – a velha usurária e sua irmã que chega inesperadamente.

Tirou o machado por inteiro, levantou-o com as duas mãos, mal se dando conta de si, e quase sem fazer força, quase maquinalmente, baixou-o de costas na cabeça dela. Era como se nesse instante tivesse lhe faltado força. Mas foi só ele baixar uma vez o machado que lhe veio a força [...]. O golpe acertara em plenas têmporas, para o que contribuía a sua baixa estatura. Ela deu um grito, mas muito fraco, e súbito arriou inteira no chão, mas ainda conseguiu levantar ambas as mãos até a cabeça [...].

Súbito soaram passos de alguém no cômodo onde estava a velha. Ele parou e ficou quieto como um morto. Mas tudo estava em silêncio, logo, fora impressão. De repente ouviu-se nitidamente um leve grito, ou como se alguém tivesse dado um gemido baixinho e entrecortado, calando em seguida [...]. No meio do cômodo estava Lisavieta em pé, com uma trouxa grande na mão olhando pasma para a irmã morta, inteiramente branca como um pano e como que sem forças para gritar [...]. Ele se lançou para ela de machado em punho; os lábios dela se contraíram de forma tão penosa quanto de uma criancinha quando começa a ficar com medo de alguma coisa [...]. Essa infeliz dessa Lisavieta era de tal forma ingênua, esquecida e definitivamente assustada que nem sequer levantou o braço para proteger o rosto [...]. O golpe foi direto no crânio, de lâmina, e de uma só vez abriu toda a parte superior da testa, chegando quase às têmporas. E ela desabou.
(DOSTOIÉVSKI, 2001, p.91-94).

A experiência do niilismo referida por Ivánov como um dos elementos presentes no romance-tragédia se expressa através da certeza da personagem Raskólnikov de se encaixar na definição de um ser extraordinário, o que aponta para “uma tentativa niilista de ascender para um estado superior” (GOLIN, 2009, p.113). Ou seja, Raskólnikov, semelhantemente a Kirilov de *Os Demônios*, publicado em 1872, é um personagem que almeja ser um homem-deus, capaz de agir livremente “de acordo com suas próprias convicções e sem nenhuma interferência moral” (GOLIN, 2009, p.113).

Como efeito contrário a esses elementos, a catarse no romance-tragédia teria como finalidade a afirmação do outro; a geração de emoções morais; e a substituição do niilismo por uma afirmação positiva (COSTA, 2008). Todos esses aspectos podem ser ilustrados pelo que Raskólnikov vivencia após cometer os homicídios. Sendo assim, quando Raskólnikov começa a refletir sobre o que fez, a certeza da extraordinariedade cede lugar à contestação e um sentimento de angústia o atormenta. Apesar da tentativa de insistir na veracidade de seu ato, ele não se liberta do remorso corrosivo de ter cometido um crime. O desespero de Raskólnikov não surge do “fato de que lhe seja proibido matar uma pessoa, mas sim do temor de que isto seja permitido” (FELLOWS, 2011, p.56-57), o que remete ao que mais tarde foi resgatado por Dostoiévski em seu último romance *Os Irmãos Karamázov*

Iván Fiódorovitch acrescentou, entre parênteses, que é nisso que consiste toda a lei natural, de sorte que, destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até a antropofagia. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.110).

A personagem de *Crime e Castigo* sofre o que Hegel (1996, p.649, grifo nosso) descreve como sendo um

[...] sofrimento verdadeiramente trágico [que] vincula-se às personagens como consequência dos próprios actos simultaneamente legítimos e culpados por causa dos conflitos que ocasionam, actos a que os indivíduos se não podem subtrair, impelidos como são pela totalidade *do próprio eu*.

Porém, mesmo que Raskólnikov não carregue de início o temor da impunidade por viver em um mundo onde tudo é permitido se Deus não existe, ele acaba por superar essa “totalidade do próprio eu” ao afirmar o outro – o ser ordinário, a velha usurária – como sujeito: “[...] naquela ocasião o diabo me arrastou, mas já depois me explicou que eu não tinha o direito de ir lá porque *eu sou um piolho exatamente como todos os outros!*” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.428, grifo nosso).

Segundo Bakhtin (2010, p.9), “Afirmar o ‘eu’ do outro – o ‘tu és’ – é meta que, segundo Ivánov, devem resolver todos os heróis dostoiievskianos para superar seu solipsismo ético, sua consciência ‘idealista’ desagregada e transformar a outra pessoa de sombra em realidade autêntica”. Dessa maneira, essa superação de contestação do outro se une à emoção moral gerada pela sensação de culpa, bem como a passagem do niilismo para uma afirmação positiva da vida a partir da intuição de alteridade. Em relação a isso, Fellows (2011, p.57) afirma: “Ser humano algum pode suportar tamanha liberdade: na ausência de limites, no desconhecimento total de bem e mal, Raskólnikov não tem outro remédio para a desmedida senão pedir o seu castigo”.

Após dias de crucificação psicológica pelo que fez, a personagem dostoiievskiana acaba confessando seus homicídios a uma prostituta, Sônia, que o aconselha a se entregar e admitir seus atos, pois para ela essa seria a única maneira de se redimir. No momento em que se entrega,

Raskólnikov acende uma luz de justiça em meio ao mundo de vileza e injustiça que o rodeia. Abandonado pelo mandamento divino – já que seu raciocínio frio e calculista foi capaz de invalidar o “não matarás” –, o herói precisa, no entanto, devolver ao deus o seu posto, sob o risco de, junto com o mandamento transgredido, ver todo o seu mundo desmoronar (FELLOWS, 2011, p.57).

No entanto, *Crime e Castigo* não é uma estória de redenção, mas sim o reestabelecimento de uma tensão que permite que o mundo permaneça nos seus eixos, tensão desenvolvida no binômio crime e castigo, ação-reação (FELLOWS, 2011), o que Hegel (1996) definiu como o embate entre duas forças de igual potência que se colidem.

Considerando, então, que o efeito catártico no romance-tragédia ocorra no âmbito de uma fenomenologia do niilismo, é possível dizer que a purificação dos sentimentos de terror e compaixão se dê como terror pela morte do Outro e compaixão pela morte do Outro – morte como expressão máxima do niilismo (COSTA, 2008). Sendo assim, a provocação do terror em *Crime e Castigo* se dá não somente pelo sentimento pavoroso que toma conta de Raskólnikov ao perceber que vive em um mundo onde cometer o homicídio de outro sujeito igual a ele é permitido, mas também pelo momento em que a personagem Sônia é tomada por um terror ao entender que Raskólnikov é um assassino:

— Meu Deus! – um terrível lamento escapou do peito dela. Caiu sem forças na cama, de cara no travesseiro. Mas num instante soergueu-se, acerrou-se dele num gesto rápido, agarrou-o por ambas as mãos e, apertando-as com força com seus dedos finos, como tenazes, fixou outra vez o olhar no rosto dele, estática, como se tivesse pregada. Com esse último olhar ela queria descobrir e captar para si ao menos alguma última esperança. Mas não havia esperança; não restava nenhuma dúvida; tudo era *verdade* (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.420, grifo nosso).

Em relação ao sentimento de compaixão, é possível perceber a morte do sujeito Raskólnikov extraordinário através do assassinato da velha como ser ordinário: “Foi a mim que eu matei [...]. No fim das contas eu matei simultaneamente a mim mesmo, para sempre! [...]. Basta, basta, Sônia, basta! Deixa-me – gritou ele de repente com uma melancolia convulsiva –, deixa-me!” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.428). Essa morte de um Raskólnikov homem-deus para o nascimento de um homem que compreende o Outro não mais como objeto, mas como sujeito corrobora com a afirmação de Ricoeur (1988 apud Bocayuva, 2008, p.49) de que “é necessário que alguma coisa morra para que alguma coisa maior nasça”. Sônia, por sua vez, ao perceber o sofrimento de Raskólnikov, expressa sua piedade:

Por mais fora de si que estivesse, ela se levantou de um salto e, torcendo os braços, chegou ao meio do quarto; mas rapidamente voltou e tornou a sentar-se ao seu lado, quase roçando nele ombro a ombro. Súbito, como se algo a tivesse trespassado, estremeceu, deu um grito e, sem saber para quê, lançou-se de joelhos diante dele.

— O que o senhor fez, o que o senhor fez contra si próprio! – pronunciou ela em desespero e, levantando-se de um salto, lançou-se no pescoço dele, abraçou-o e o apertou forte-forte com os braços.

Raskólnikov recuou e olhou para ela com um sorriso triste:

— Como és estranha, Sônia, me abraças e beijas quando eu te conto *sobre aquilo*. Estás fora de si.

— Não, agora não há ninguém mais infeliz do que tu neste mundo! – exclamou como quem delira, sem ouvir a observação dele, e subitamente começou a chorar aos soluços como num acesso de histeria.

[...]

— Então não vais me deixar, Sônia? – falou, olhando-a quase com esperança.

— Não, não; nunca e em nenhum lugar! – exclamou Sônia. – Vou te acompanhar, vou a toda parte [...].

[...]

Depois da primeira manifestação de piedade apaixonada e torturante pelo infeliz [...] (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.420-421, grifo do autor).

Dessa maneira, é possível perceber como os sentimentos de terror e piedade ocorrem no romance-tragédia *Crime e Castigo* não somente pela percepção por parte do herói de seus próprios erros que o leva a uma transformação, mas também e principalmente pela reação da personagem Sônia quando entende as falhas do Outro.

Para que se esclareça melhor a diferença do romance-tragédia proposto por Ivánov com as tragédias antigas, será considerado o texto *Édipo Rei*, de Sófocles. O que se verifica nesta tragédia clássica é um efeito de catarse que se dá pelo terror do conhecimento através da busca incessante de Édipo por suas raízes. Logo, não se encontra a presença de um Outro, pois o sentimento de terror somente acontece a partir do momento em que o próprio Édipo se dá conta de que se casou com sua mãe e assassinou seu pai.

Se aquele velho qualquer relação com Laio, quem poderá ser mais desgraçado no mundo do que eu? Nenhum cidadão, nenhum forasteiro o poderá receber em sua casa, nem dirigir-lhe a palavra... Todos terão que me repelir... E o que é mais horrível é que eu mesmo proferi essa maldição contra mim! A esposa do morto, eu a maculo tocando-a com minhas mãos, porque foram minhas mãos que o mataram... Não sou eu um miserável, um monstro de impureza? Não é forçoso que me exile, e que, exilado, não mais possa voltar a minha pátria de origem, nem ver os que me eram caros, visto que estou fadado a unir-me a minha mãe, e a matar meu pai, a Políbio, o homem que me deu a vida e me criou? Não pensaria bem aquele que afirmasse que meu destino é obra de um deus malvado e inexorável? Ó Potestade divina, não, e não! Que eu desapareça dentre os humanos antes que sobre mim caia tão acerba vergonha! (SÓFOCLES, 2005, p.58).

Por conseguinte, torna-se apreensível que, diferente do que ocorre com Raskólnikov, a saga do herói trágico em Sófocles é de um autoconhecimento que resulta em terror através da percepção de sua queda por suas próprias ações. O sentimento de compaixão pelo destino de Édipo, que arranca os próprios olhos e se exila ao final da obra, é canalizado para o público que passa a refletir sobre sua própria realidade individual. Dessa forma, é exatamente neste aspecto que o romance-tragédia mostra sua principal diferença em relação às tragédias antigas. Visto que para o filósofo grego a catarse seria a restauração do equilíbrio espiritual, em Dostoiévski ela parece não simplesmente se limitar a somente restaurar, mas a provocar, gerar uma superação do niilismo através da liberação das emoções de terror e piedade. É como se em Dostoiévski a experiência trágica fosse mais radical do que Aristóteles pudesse supor (COSTA, 2008).

Resumidamente, a catarse no romance-tragédia difere do efeito catártico proporcionado pela tragédia antiga, pois nesta há uma cogitação da realidade individual na medida em que naquela há a conjugação da consciência individual com o princípio comunitário. Sendo assim, em *Crime e Castigo* ocorre um retorno – em plena modernidade, época na qual o indivíduo é empurrado para o isolamento (SZONDI, 2001) – ao ressurgimento dos cultos dionisíacos de “[...] justificação do sofrimento individual por uma experiência coletiva de unificação com a essência do mundo” (OLIVEIRA, 2011, p.187). Raskólnikov inicia o romance-tragédia de Dostoiévski em busca de um ideal, mas termina, após perceber suas falhas e passar por um processo de cura do solipsismo niilista, com o reconhecimento da afirmação da alteridade do Outro como sujeito. Torna-se plausível, então, com essa constatação em mente, compreender o motivo pelo qual uma das frases mais memoráveis do romance é dita por Raskólnikov após o momento em que ele espontaneamente beija os pés de Sônia Semionovna: “- Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo sofrimento humano [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.332).

SILVA, Ana Gabriela Dutra da; BRITO, Luciana. The catharsis beyond Aristotle: terror and compassion in the romance-tragedy *Crime and Punishment* by Dostoyevsky. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.9-19, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *Fyodor M. Dostoyevsky (1861-1881) can not only be considered the father of the modern novel, according to Bakhtin, but also the responsible for creating a new narrative form called “romance-tragedy” by Vyatcheslav Ivanovich Ivanov (2007 apud COSTA, 2008). Considering this new genre as the union of techniques used in the modern novel with ancient tragedy and the dramatic traces contained in Dostoyevsky’s works, this article aims to analyze the effect of catharsis in the novel Crime and Punishment, published in 1866, in order to compare it with the design*

of purification of the feelings of terror and compassion raised by the drama, which was conceived by Aristotle.

- **KEYWORDS:** *Dostoyevsky. Romance-tragedy. Catharsis. Crime and Punishment.*

Referências

ABDULMASSIH, F. B. **Aulas de literatura russa**. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BEZERRA, P. Prefácio. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2010, p. V-XXII.

BOCAYUVA, I. Sobre a catarse na tragédia grega. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.46-52, 2008.

BORIE, M. et al. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

COSTA, P. S. J. O conceito de catarse na interpretação do romance-tragédia de Dostoiévski. **AISTHE**, Rio de Janeiro, n. 2, p.136-154, 2008.

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. **Os irmãos Karamázov**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FELLOWS, T. M. O trágico na modernidade: um olhar holderliniano sobre o Crime e Castigo de Dostoiévski. **Ensaio Filosóficos**, Rio de Janeiro, v.4, p.43-60, out. 2011.

GOLIN, L. M. O niilismo em Dostoiévski e Nietzsche. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo, n.16, p.109-118, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1620/1628r>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Lisboa: Guimaráes Ed., 1996.

KIRPÓTIN, V. Dostoiévski. In: CAVALIERI, A. et al. (Org.). **Caderno de literatura e cultura russa**. São Paulo: Ateliê, 2008. p.367-381.

MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OLIVEIRA, M. Da tragédia ao romance: Nietzsche, Benjamin e a morte do herói. In: SEMANA DOS ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA, 11., 2011. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2011. p.187-194.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. [S.l]: Clássicos Jackson, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/edipo.html>>. Acesso em: 30 jun. 2013.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VÁSSINA, E. A poética do drama na prosa de Dostoiévski. In: CAVALIERI, A. et al. (Org.). **Caderno de literatura e cultura russa**. São Paulo: Ateliê, 2008. p.53-63.

DA “MORTE DO AUTOR” AO MUNDO POR VIR: A LITERATURA COMO EXTERIORIDADE DA LÍNGUA

Andréa Maria Carneiro Lobo SOCUDO*

- **RESUMO:** O texto explora a discussão teórica sobre a transição da “função-autor” para a “morte do autor”, entendendo que, como uma evocação do neutro, este movimento exterioriza todo o poder da linguagem, enquanto potencialidade de um mundo vindouro.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Função autor. Morte do autor. Fora. Imanência.

A função autor e o saber científico

No bojo do desenvolvimento da noção de sujeito, o conceito de autor representou um dos pontos mais altos. Essa função pressupõe a individuação máxima com relação ao pensamento, ao sujeito pensante, como se em cada área e cada especialidade, a associação de determinados saberes a determinados autores garantisse a sua legitimidade, como destaca Michel Foucault (2002, p.33): “A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia, também, e na das ciências”.

O conceito de autor e, mais especificamente o que Foucault denomina como função autor, instituído entre os séculos XVII e XIX, pode ser compreendido como uma função que seleciona, ordena, classifica, agrupa certo número de textos a partir do que se considera que tenham de comum entre si, opondo-os a outros, caracterizando um modo de ser do discurso, dando-lhe legitimidade, e esta, está relacionada à própria ideia de sujeito racional ao homem ocidental no período clássico e à institucionalização dos discursos:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula, o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas em todas as

* UFPR – Universidade Federal do Paraná. Doutoranda em História – Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, PR – Brasil. 80060-000– andrealobo27@gmail.com

Artigo recebido em 27 de setembro de 2013 e aprovado em 31 de outubro de 2013.

formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar à vários “eus”, em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2002, p.57).

A função autor, enquanto universo de apropriação e institucionalização, nem sempre esteve associada ao nome do autor enquanto origem, mas a posição que vários elementos ocupam enquanto função discursiva:

O nome do autor não está situada [sic] no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular [...]. A função-autor, é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2002, p.47).

A função autor relacionou-se, portanto, à necessidade de dar legitimidade aos discursos, reunindo-os sob determinadas regularidades e singularidades.

Inicialmente esteve associada à necessidade de dar legitimação aos discursos científicos, ordenando-os segundo princípios de verdade associados ao método, à experimentação e à teorização sobre os resultados obtidos. Ao mesmo tempo em que o discurso científico almejava o status de verdade, opondo-se ao discurso religioso por meio de um pretensão domínio do empírico sobre o teórico, e do objetivo sobre o subjetivo, demandava uma certa superioridade da experiência sobre o discurso do cientista, o qual, em tese, consistiria no relato isento de qualquer subjetividade das “verdades” reveladas pela empiria. A função autor na ciência, tão necessária nos primórdios da investigação científica – séculos XVII e XVIII – acaba sendo relegada a um segundo plano, especialmente a partir de Newton, quase que desaparecendo por completo na medida em que a crença na ausência de um sujeito controlando os processos do objeto projetou a verdade científica na experiência.

A delimitação da função autor na literatura: escrita e transgressão

Se no interior do discurso científico a dinâmica da função autor caminhou de um status de autoria, de pessoalidade que legitimava esse mesmo discurso para um predomínio da objetividade e da impessoalidade, cujo grau daria a validade do saber científico, com o discurso artístico e literário ocorreu o oposto.

Durante a Idade Média, a Arte e a Literatura não estavam associadas, diretamente, a uma função discursiva reunida sob a denominação de autor. As histórias pertenciam ao domínio da cultura popular, assim como as ilustrações – cujo teor era

dado, sobretudo pela ideologia religiosa – permaneceram impessoais até meados do século XV.

Não havia a preocupação em identificar o sujeito do discurso, não havia ainda a concepção de artista, de autor, de estilo, tal como hoje se concebe no meio artístico. O discurso não era colocado como relacionado a um sujeito, mas como uma postura, uma escolha – ou era profano ou era sagrado – .

Foi somente a partir do momento em que autores passaram a ser passíveis de punição – mediante aparatos de repressão e punição desenvolvidos a partir de outros saberes institucionalizados, tais como o Estado, a Educação, a Medicina... – é que os discursos tornaram-se transgressores. Nesse processo desenvolveu-se o critério de função autor para a literatura enquanto transgressão a certos poderes institucionalizados.

Um dos marcos a delimitar a função autor na arte foi a criação do romance, cujo exemplo mais antigo, conforme as considerações de Walter Benjamin (1985), é a obra *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes, no início do período moderno.

Associando a origem do romance ao desenvolvimento da imprensa, bem como aos demais elementos que constituíram o universo urbano em ascensão durante os séculos XVI, XVII e XVIII, Benjamin (1985) destaca a diferença entre essa espécie de texto e as narrativas. Segundo o autor, enquanto nessas últimas havia um caráter quase que utilitário, moralizante, cristalizado em finais cuja repetição enfatizava o ser caráter de sugestão prática do que poderiam funcionar como normas de vida, no romance, pelo contrário, não havia essa preocupação. O texto que o romancista escreve não quer servir de exemplo para ninguém, na medida em que, através da intimidade entre o leitor e a dinâmica das personagens, se desenrolam aspectos da vida humana em seus detalhes mais inusitados, no limite do que poderia ser considerado humano, e que nem sempre era considerado ideal:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. *Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.* Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive. (BENJAMIN, 1985, p.201, grifo nosso).

Dom Quixote, obra entendida como sendo uma das fundadoras do Romance em prol do detrimento da narrativa, mais do que sugerir a relação entre o texto e a

autoria, é considerada como a fundadora de um processo de desvinculamento entre a linguagem e as coisas, pois o surgimento do Romance é também o surgimento do espaço literário em que a linguagem – liberta das coisas – reaparece como ser absoluto, representando apenas a si mesma. Esse processo, que se num primeiro momento se fez a partir de uma associação entre texto e leitor, quando a legitimidade do discurso literário, agora sem a obrigação de refletir as coisas, ainda necessitava do autor para se instaurar em meio aos demais discursos dos séculos XVII e XVIII, a partir do XIX passaria a apresentar-se em toda a sua potência.

Michel Foucault (1999), referindo-se à relação entre a obra *Dom Quixote* e a decadência do processo histórico em que a linguagem estava para representar as coisas, destaca que a partir da fundação da palavra literária, a linguagem entra num movimento de reflexão apenas de sua própria realidade, a irrealidade da ficção:

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois aí que se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparece, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. (FOUCAULT, 1999, p.67).

Entendendo o autor como um personagem moderno, que se desenvolveu juntamente com a concepção de humanismo e de dignidade do sujeito, cujos primórdios encontram-se no Renascimento e na Reforma Protestante, e o ápice na ideologia positivista de meados do século XIX, Roland Barthes (2004) analisa o quanto ainda é presente, em nossa sociedade, o aprisionamento da obra ao autor:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal na reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. [...] a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está [ainda] tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura; a de Tchaikovsky é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*; a revelar a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p.58, grifo do autor).

O reconhecimento da autoria literária que, segundo Foucault (2002) representou, inicialmente, uma prática de transgressão – e não somente por ser literalmente carregada de riscos – também acabou sendo institucionalizada. O “transgredir” passou a ser um ato formatado, regulamentado por padrões editoriais e pela relação autor-editor, que assegurou a propriedade do discurso literário a esse binômio, aprisionando a liberdade criativa a uma série de convenções, o que possibilitou noções como escolas artísticas, vanguardas, críticos de arte, entre outras coisas associadas ao campo de poder que a função autor trouxe para a literatura:

Assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras escritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc... – isto é, no final do século XVIII e início do século XIX. Foi assim que a propriedade de transgressão, própria do ato de escrever adquiriu progressivamente a área de um imperativo típico da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade. (FOUCAULT, 2002, p.48).

Nos séculos XVIII e XIX, portanto, desenvolveu-se um conceito de função autor para assegurar a legitimidade do discurso literário que impediu que ele se tornasse propriedade coletiva. A apropriação do discurso literário afastou o interesse pela obra, sujeitando-a às características do autor, de modo que ficou quase impossível o envolvimento e a apreciação com textos de poesia ou de ficção sem que se pergunte sobre sua origem. Uma vez dada essa origem, tornaram-se inevitáveis comparações que acabaram por subordinar cada novo texto a um estilo já consagrado e pelo qual determinado autor tornou-se conhecido. A função autor não prendia somente a linguagem literária ao autor, mas o próprio autor ao que ficou designado como estilo.

O aprisionamento do texto literário a uma função autor garantiu a sua singularidade a partir da apropriação de certos elementos discursivos que o diferenciavam de outros discursos e, mais importante, conferiam certa legitimidade à literatura enquanto saber na conturbada passagem do século XVIII para o XIX, em que os saberes buscavam consolidar-se através de estratégias que, ao mesmo tempo os definissem enquanto tais – mediante o conceito de conhecimento secular – e os diferenciasses conquanto pudessem representar especialidades diferenciadas e legítimas.

Entretanto, na mesma intensidade em que o saber literário assumiu a personalização de um discurso literário submetendo-o a uma função autor, aos critérios de apropriação e controle estabelecidos pela institucionalização de um

aparato autoral e editorial, relacionados às exigências de racionalidade e objetividade postas pela crença no sujeito e no progresso do século XVIII, sofreu os efeitos da crise das concepções de sujeito, de homem, de objetividade científica e de História.

A morte do autor?

A crise dos ideais que fundaram a “Era da Razão” representou também a crise do sujeito cognoscente e de seu suposto domínio sobre o universo e, conseqüentemente, todos os saberes associados a essa subjetividade pretensamente objetiva e segura, passaram e estão ainda passando por profundas modificações. Na literatura, ainda que a função autor esteja até certo ponto presente, têm ocorrido rachaduras, cortes nesse pretensão domínio do autor sobre o texto e através dessas lacunas tem se desenvolvido o “ser da linguagem”. Contudo, esse processo não é simples de ser identificado, porque a libertação do ser da linguagem com relação ao autor tem sido promovida pelo próprio autor em sua íntima relação com a modernidade.

Segundo Barthes (2004, p.58) esse processo pode ser denominado de “morte do autor” e seu início está relacionado a determinados textos experimentais produzidos entre o final do século XIX e início do século XX, entre eles os de escritores como Mallarmé. A poética mallarmeana pode ser considerada um dos grandes marcos no processo de busca da instituição de um “ser da linguagem” independente do autor e em cujo espaço interior reflete-se a sua superfície, repleta de “nada”. A concepção do “nada”, não enquanto negação de qualquer possibilidade, mas como espaço aberto a toda e qualquer possibilidade é, sem dúvida, marcante em poemas como *Um coup de des* e *Igitur* (MALLARMÉ apud SILVA, 2002).

Associado a essa busca de instituição de um “ser da linguagem” a partir do texto literário, está a concepção da possibilidade do texto literário enquanto fundador da sua própria realidade algo que, segundo Débora Cristina Santos e Silva (2002), denota uma compreensão de Literatura não como representação do real, mas como “criação de um real”, algo que se evidencia a partir de expressivas tentativas manifestas no texto mallarmeano em deixar espaços em aberto, o suficiente para “promover” o encontro entre o “absoluto” e a linguagem, ou a manifestação do “absoluto de toda a linguagem”.

Em poemas como *Un Coup de Dés*, expressa-se a inutilidade em se querer submeter o processo literário à tutoria de um autor, pois, como o próprio poema diz, “um lance de dados jamais abolirá o acaso” (MALLARMÉ apud SILVA, 2002). A poética mallarmeana, tida pelos principais teóricos da literatura como dotada de uma estrutura primorosamente complexa¹, foi pensada, calculada – como num lance

¹ Segundo Anna Balakian (2000, p.63), a isto se deve o pouco número de textos significativos produzidos durante toda a vida do poeta, que viveu boa parte dela em busca da sua *Grande Obra*: “Mallarmé foi um

de dados exaustivamente ensaiado – de modo a possibilitar o “aberto”, o “acaso” em seus interstícios, libertando o texto literário da primazia do autor, concedendo, por seu intermédio, a primazia da linguagem em toda a sua potência fundadora:

Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romance realista –, atingir esse ponto em que só a linguagem age [...] toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura. (BARTHES, 2004, p.58).

Assim como Mallarmé, outros escritores contribuíram para a dessacralização da figura do autor, entre eles os surrealistas. Ainda que as pretensões surrealistas estivessem mais interessadas em subverter a linguagem destruindo os códigos, almejando alcançar uma escrita que se fizesse de forma tão rápida e inconsciente que não pudesse ser controlada pela razão, a “sacudida surrealista” que via na escritura automática o princípio de uma escrita coletiva, corroborou, à sua maneira, para que se desviasse a atenção do autor e se prestasse mais atenção na escritura do texto.

Mais tarde, nos anos 50 e 60 do século XX, os estudos de linguística passaram a teorizar a respeito do funcionamento complexo da enunciação, destacando o quanto esse processo continuaria vazio, ainda que se pretendesse preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores:

[...] a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenche-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não senão aquele que diz ‘eu: a linguagem conhece um “sujeito”, não um a “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, “basta” para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p.60, grifo do autor).

Segundo Barthes (2004), a concepção de literatura, que se desenvolve juntamente com a modernidade, não significa que se possa pensar o texto literário absolutamente independente de um sujeito; esse sujeito existe: é o sujeito da

trabalhador tão severo, exigente consigo mesmo, e investigou seu temperamento tão profundamente que não foi capaz de produzir mais do que uma dúzia de grandes poemas em sua vida; em todo caso, surgiu um conflito entre seu amor ao poema e o espírito crítico que o destruiu enquanto estava criando-o. Consequentemente, passou toda a vida trabalhando em sua magra colheita dos poemas sobreviventes, polindo-os e repolindo-os, sonhando com a Grande Obra que nunca seria escrita porque o plano de perfeição em que a colocava em sua imaginação excluía a possibilidade de ela algum dia se tornar realidade.”

enunciação, que não tem outro conteúdo ou outra forma a não ser aquela que ela mesma profere – ela é o tempo, o conteúdo e a forma do enunciado –.

Tais considerações advindas da linguística e da teoria literária não atestam o fim da existência do escritor e sim do autor em sua concepção clássica. O texto moderno cria uma nova exigência de escritor como sendo aquele que tem por princípio que o campo literário não mais pode ser entendido como o predicado de um sujeito; pelo contrário: é uma mão dissociada de qualquer voz cuja origem e finalidade não é outra que o devir da própria linguagem, ela mesma sem começo e sem fim.

Se o texto literário pode ser vislumbrado como uma instância indeterminada e inacabada donde o escritor é mero instrumento de mediação entre o devir do texto e uma escrita múltipla; um interdisciplinar tecido de signos de infinitas possibilidades de combinações em cuja superfície não se pode encontrar nenhum sentido que não seja o do próprio devir do sentido, torna-se inútil encontrar um fundo para o texto literário e dessa primeira inutilidade deriva a dificuldade de se decifrá-lo. Nos em que se faz presente a ausência do autor não há como se proceder a uma análise interna porque não há nada dentro dele para ser analisado que não seja as estratégias que tornam possível esse aberto e esse indeterminado ao qual se propõe.

Partindo dessas considerações, destaca-se a possibilidade de que determinados textos modernos não estão para ser decifrados, mas deslindados, isto significa que o espaço da escritura é a superfície, espaço que pode ser percorrido, mas não penetrado, onde é possível perceber a constante evaporação de qualquer sentido (BARTHES, 2004).

Se não se pode mais penetrar no fundo de um texto considerado moderno nem explicá-lo a partir do autor, a figura do crítico literário também corre o sério risco de “morrer” junto com o autor. Essa morte conjunta, promovida pelo texto literário, anuncia o nascimento de um novo espaço, antes ignorado, de realização da obra, espaço onde se desvenda as múltiplas possibilidades do ser da escritura, qual seja, o leitor:

[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p.64, grifo do autor).

Ao se propor o leitor como o espaço em que se realiza a possibilidade do devir da escritura e o autor como o instrumento pelo qual esse devir se manifesta, é possível afirmar que para assegurar a escritura como uma possibilidade de imanência e tudo o

que essa possibilidade encerra, é preciso que se assuma o leitor como a possibilidade de realização da não realização constante da linguagem literária, e o “nascimento” do leitor no espaço literário deve coincidir com o processo de morte do autor.

Os tormentos do morrer

A dinâmica de desenvolvimento de um espaço literário, dominado por um ser da linguagem, cuja existência está relacionada à percepção de que o escritor tem estabelecido muito mais uma relação de mediação do que de autoria para com o texto literário cujo espaço de realização tem se voltado cada vez mais para o leitor, suscitam questionamentos a respeito de como se processam, no interior do espaço literário, essa relação entre autor e imanência; bem como de que forma estão construídas – e previstas – estratégias sintáticas que permitem uma maior interação com o leitor. Em outras palavras, uma vez liberto da dominação exercida pela função autor, de que é constituído o espaço literário? Usando a expressão de Barthes (2004), ao se “deslindar”, ao se “percorrer” esse espaço, o que é que se pode perceber em sua superfície? De que forma se relaciona o escritor com esse espaço, agora, autônomo? Quais as implicações implícitas nessa relação?

Questões dessa espécie encaminham este texto para Maurice Blanchot, mais precisamente para seu livro: *L'espace littéraire*, de 1955. Segundo T. Levy (2003), é atribuído a Maurice Blanchot o início de uma discussão sobre a relação entre a decadência de uma perspectiva de literatura voltada para a representação de uma concepção de real – o realismo literário – , centrada na ideia de que ao autor caberia o direcionamento da obra, e a possibilidade de se conceber uma realidade própria da narrativa, o espaço da literatura como um ser em si, desvinculado de qualquer pretensão do ato literário ser orientado para uma aproximação para com a representação do real².

A perspectiva blanchotiana sobre o espaço literário pressupõe uma libertação deste para com a concepção clássica de “logos” que aprisionava a linguagem artística ao sujeito cognoscente. A partir da análise de obras de autores como Proust, Mallarmé, Rilke e Kafka, Blanchot (1997) desenvolveu a sua teoria sobre o “fora”, conceito relacionado à despersonalização do sujeito no texto literário e à instituição de um

² Tendo iniciado sua carreira como escritor nos anos trinta do século passado publicando seus escritos em jornais e revistas franceses – *Combat*, *Lê rempart* e *L'insurgé* – foi apenas a partir dos anos quarenta que começou a ter algum destaque como escritor publicando, entre 1941 e 1983, inúmeros livros, entre eles: *l'obscur* (1941), *Aminabad* (1942), *L'arrêt de mort* (1948), *Celui que ne m'accompagnait pás* (1953) e *Lê dernier homme* (1957). Entre seus escritos sobre teoria literária destacam-se: *Faux Pás* (1943), *La part du Feu* (1949), *L'espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959), *L'amitié* (1971), *Escriture du desastre* (1980) e *La communauté inavouable* (1983)”. (LEVY, 2003, p.17-18).

“ser da linguagem” enquanto um elemento independente e autônomo, cuja existência teria se desenvolvido na mesma medida da crise da ideia de “sujeito e de logos”, como afirma Levy (2003, p.14):

O Fora – questão central do pensamento de Blanchot – é uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em cheque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento. Dessa maneira, estudar o Fora implica levantar questões fundamentais para o estudo da literatura: Quando a idéia de representação enquanto cópia é questionada, como passam a funcionar os elementos constituintes do texto literário? E a própria literatura, se não é mais semelhança, se não é mais uma forma de conhecimento do mundo, como pode se dar enquanto experiência?

Dentre as questões levantadas por Levy (2003) a partir do conceito do “Fora”, desenvolvido inicialmente por M. Blanchot, cabe desatacar a concepção da literatura enquanto experiência não mais de cópia do real, mas de construção de um real na “irrealidade” da ficção.

Essa experiência só se torna possível a partir de textos onde o desejo de instituição de um “ser da linguagem” supera a necessidade de associação entre o texto literário e o autor, ou entre o texto e um real a ser representado. A partir do momento em que, em algumas experimentações literárias a linguagem passou a ser estrategicamente trabalhada no sentido de se manifestar como fundadora da sua própria realidade, observa-se um movimento da linguagem em direção ao seu “fora”, isto é, uma vez na independência de uma relação de associação para com o autor e/ou para com o contexto em que foi desenvolvida, a linguagem literária passa a se remeter somente a si própria enquanto contexto, revelando somente a si própria, numa relação de exterioridade que se estabelece entre a literatura e a linguagem: a literatura como exterioridade da língua, como “fora” da língua, passa a ser construída a partir de uma relação de impossibilidade da qual extrai toda a sua possibilidade, a sua potência: “A palavra literária só encontra seu ser quando reflete o não ser do mundo. [...] só se realiza em sua própria falta e, [...] faz dessa falta sua possibilidade [...]” (LEVY, 2003, p.14).

Apesar do fato de que em algumas experiências literárias que vem se desenvolvendo desde meados do século XIX, o texto apresentar sintomas de uma busca da libertação da escrita para com uma relação de representação com uma dada concepção de real enquanto contexto de época, o produto desse tipo de relação entre texto e autor não pode ser considerado somente como outra realidade ou pura e simplesmente uma irrealidade, ficção sem nenhuma relação com o real. Segundo Levy (2003), o que os textos de teoria literária de M. Blanchot escritos entre os anos 50 e 90 vêm demonstrar é que a “outra coisa” fundada pela literatura se faz

sempre numa relação com o real, mas não mais numa relação de representação, de cópia, e sim numa “relação de não relação”, ou seja, o mundo que se vislumbra a partir do texto literário realiza-se pela negação de todas as realidades particulares existentes no mundo real a partir da mesma palavra usada para nomear e significar as coisas nesse mundo.

De palavras reais e histórias imaginárias, a literatura pensada a partir da instituição de um “ser da linguagem” remete a palavra ao plano de sua negação, de sua impossibilidade enquanto ideia, enquanto representação:

A literatura [...] torna presente aquilo que não poderia estar presente, fazendo dessa presença uma não-presença. Aqui, a “coisa” sensível se encontra cada vez mais ausente, distante da linguagem, tratando-se, portanto, de uma não-presença. A ambigüidade característica da linguagem literária é precisamente o fato de ela fazer as coisas desaparecerem e ao mesmo tempo revelar a presença desse desaparecimento. O que seria o mesmo que afirmar que a obra só se torna obra quando se *desobra*. [...] ausência de obra e desobramento são termos que designam a relação da linguagem literária com o que Blanchot chama de o Fora. (LEVY, 2003, p.14, grifo do autor).

Desta impossibilidade, extrai toda a sua possibilidade criadora, toda a sua potência de acontecimento, uma vez que a literatura, nesse tipo de concepção, passa a ser considerada como potência criadora de acontecimentos, e não mais como refletora de ideias, como afirma Blanchot (1997, p.23):

[...] por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de cria-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, nada.

Ao desobrar-se, a linguagem como o seu próprio “fora” na literatura suscita na leitura uma possibilidade de vislumbamento do impensável do mundo. Uma vez que este é conceituado pela linguagem enquanto significação, o movimento de desdobramento da linguagem é também o movimento de deslocamento de conceitos, de ideias, de uma dada concepção de real que se tem e que se vê abalada quando do contato com o inabitual, o inesperado, o insólito que a ficção traz em sua relação de não relação com o mundo.

Essa relação de não relação não se manifesta numa situação de transcendência da literatura para com a linguagem, mas numa relação de imanência: a literatura é também linguagem, mas linguagem no limite de sua impossibilidade, por isso, o que a literatura suscita não é um outro mundo, um mundo além do mundo, mas o “outro” desse mundo, o mundo imanente ao mundo e que se nos retira do mundo é para que

possamos visualizar o nosso mundo a partir de uma outra perspectiva, mais ampliada, mais vasta, para além dos limites da consciência e da sistematização:

Aqui a literatura anuncia-se como o poder que emancipa, a força que afasta a opressão do mundo, esse mundo 'onde todas as coisas sentem a garganta apertada', é a passagem libertadora do "Eu" ao "Ele", da auto-observação que foi o tormento do Kafka para uma observação mais alta, elevando-se acima de uma realidade mortal, na direção de outro mundo, o da liberdade. (BLANCHOT, 1987, p.68).

Perceber a literatura como um "outro" uso da linguagem significa perceber que na literatura a linguagem aparece em sua essência, livre das submissões cotidianas as quais está exposta quando sobre ela impera o domínio da significação e da comunicação. Na literatura, quem domina é a linguagem, ou ainda, o ser da linguagem, pois no interior do texto literário, nada está nunca iniciado, findado ou definido, mas sempre por começar no ritmo incessante da leitura. "A literatura é real não porque revela uma realidade exterior, e menos ainda por ser a expressão de um eu-lírico, mas exatamente por ser esse Fora, essa errância, que faz da linguagem literária uma não-linguagem, do sujeito um não-sujeito." (BLANCHOT, 1987, p.23).

A partir da concepção de que na superfície de determinados textos poéticos e em prosa da literatura moderna as palavras finalmente adquiriram independência com relação ao domínio sobre elas estabelecido através do uso corriqueiro e cotidiano que o homem lhe tinha imprimido através da linguagem enquanto significação e comunicação, Blanchot (1997) defendeu a existência de um espaço onde essas mesmas palavras permanecem enquanto ainda não são transformadas em signos. Espaço ou momento anterior a toda significação que torna possível a fluidez do texto literário, uma vez que nele o texto está sempre por começar e a linguagem sempre por vir. Era o conceito de "espaço literário", onde se tornava manifesto o "outro" de toda linguagem, a literatura, o fazer-se da literatura enquanto o "fora" da linguagem. No espaço literário, "ouve-se" o rumor que antecede a toda significação daí a potência revolucionária do texto literário pensado a partir de uma relação da linguagem consigo mesma:

Em sua versão corriqueira, a linguagem não passa de um instrumento: ela se encontra subordinada a fins práticos da ação, da comunicação e da compreensão [...] subordinada ao mundo [...]. Na versão literária [...] a linguagem não parte de um mundo, mas constitui seu próprio universo, sua própria realidade [...] em seu uso literário [...] a linguagem revela sua essência, o poder de criar um mundo [...] as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas [...] a palavra literária apresenta o que Blanchot denomina "o outro de

todos os mundos” [...] a linguagem literária cria um mundo próprio de coisas concretas. (LEVY, 2003, p.19-20, grifo do autor).

Assim como o espaço literário revela o outro lado da linguagem, ou em outras palavras, assim como o espaço literário constitui-se enquanto o “fora” da linguagem, o mundo que ele torna possível através da linguagem é infinito e ilimitado, mas relaciona-se com o nosso mundo, ainda que numa relação de não relação. Essa relação a partir de uma não relação é o que pressupõe a literatura enquanto imanência: algo que está na superfície do mundo – representado aqui pela linguagem em seu uso convencional – mas que não se confunde com o mundo e que torna possível o devir do mundo.

Destas observações destaca-se o caráter combativo da literatura pensada como a relação com o “fora”: a dimensão estética da literatura assim almejada e construída em textos de prosa e poesia desde o século XIX torna possível um devir ético da arte pensada a partir da perspectiva da imanência. Tornando possível o “fora” enquanto força fundadora de um real por vir, Blanchot (1987) destaca a potência do fazer literário em opor-se ao que é tido como verdade, ao estigmatizado como ideia de real e suscitar, sutilmente, ao deslocar o sentido e o lugar das coisas, que uma outra existência é possível.

O suscitar de novas possibilidades de existência nos interstícios da palavra literária se manifesta num plano de imanência com relação à língua, e, portanto, num plano de imanência com relação ao mundo uma vez que é através da linguagem que decodificamos o mundo. Um *outro* mundo possível na imanência do nosso advém dessa relação de não relação entre a literatura como “fora” da linguagem e o “plano de imanência” caracterizado, segundo Gilles Deleuze e Guattari (2004), pelos cortes efetuados no “caos”, cortes operados entre forças selvagens e linhas de fuga e que se manifestam pelos conceitos inerentes às manifestações artísticas, filosóficas e científicas:

O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que outra já tenha desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.59).

O “caos” está sempre presente, em que pese os esforços para contê-lo, para dominá-lo – a civilização é um exemplo dessa luta constante – vive-se às voltas com

a angústia de tentar por um pouco de ordem às ideias, aos pensamentos, para que se possa dominá-los e assim evitar que se dispersem, que se percam ou que se diluam em outras ideias que fujam a um pretensão domínio, à uma pretensão sistematização, à uma racionalização. Na tentativa de ordenar os pensamentos em sistemas de ideias verifica-se a criação de opiniões que funcionam como ferramentas para o enfrentamento cotidiano travado contra o caos. Vive-se sob a ilusão de que as opiniões funcionariam como escudos contra o caos (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

Porém, segundo Deleuze, com a Arte, a Ciência e a Filosofia ocorre algo um pouco diferente: traçam planos sobre o caos. O artista, o cientista e o filósofo são aqueles que não temem o caos, ao contrário: ousam querer romper os falsos firmamentos criados pela opinião para traçar planos que lhes permitam vislumbrar o caos. Utilizando-se de uma metáfora de C. de P. Lawrence, Deleuze e Guattari (2004) comparam as opiniões criadas para nos proteger do caos a guarda-sóis, enquanto que o poeta seria aquele que tenta abrir uma fenda nesses guarda-sóis, sofrendo com esse ato a rejeição daqueles que preferem viver sob a proteção de suas opiniões:

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primaveras de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não se podia mais ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira) que contra os “clichês” da opinião. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.261-262).

A análise dessa bela passagem não leva apenas à reflexão sobre a relação conturbada entre o artista e os planos de imanência que traça a partir do caos, mas sobre a relação ainda mais conturbada entre o artista e as escolas, entre o artista e os críticos de arte. É possível supor, a partir das colocações de Lawrence, que nem tudo o que a crítica supõe ser artista pode assim ser considerado. Ocorre que nem sempre as pessoas estão prontas para o que aquele que experimenta a potência do caos tem para expressar: – preferem seus guarda-sóis – logo, nem sempre o artista é bem aceito, compreendido em sua época; aceitam-se bem os imitadores, os que “[...] remendam o guarda-sol com uma peça que parece vagamente com a visão”

(DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.261). Porque não pensar na hipótese de que a inconformidade que se tem para com as sensações provocadas por um artista em uma época podem se transformar em admiração em uma época posterior, graças ao trabalho dos “remendadores” e dos “glosadores”? Mas que não reste ilusões: dificilmente um artista é compreendido em seu tempo, ainda que esse tempo seja a modernidade.

Interessante ressaltar que, de acordo com Deleuze, em decorrência das opiniões e dos “remendos” muitas vezes o artista não pinta sobre uma tela virgem assim como o escritor não escreve em uma página em branco; antes, precisam eliminar as opiniões e clichês sobrepostos e pelos quais está impregnada a sua atividade para só então poder trazer algo da luta que trava com o caos: as sensações como uma possibilidade de luminosidade proveniente da intensidade dessa luta (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

Mas a ideia de página em branco, de tela em branco, para além das opiniões que se escondem por trás de seu aparente vazio pode ser entendida também à partir de uma outra perspectiva: a perspectiva que não é a do mundo, nem a do artista, mas do próprio texto literário como devir da linguagem. Uma página em branco não traz em si, justamente a infinidade de textos por escrever? O que ainda não foi dito e, ao mesmo tempo, tudo o que foi e o que pode ser escrito? Sussurros suaves que falam um idioma que ainda não foi significado cujo dialeto pode parecer inacessível.

Pressionada, por um lado, pelo imperativo do caos e, por outro, pelas forças da opinião, a Arte se faz enquanto resistência. Resiste através dos planos que traça em sua relação constante com as forças do caos e com as quais destrói opiniões edificando possibilidades de sensações:

A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um cosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido [...]. A arte luta com o caos, mas para torna-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.263).

Compreendendo a realização de planos de imanência como cortes operados no “caos”, pressupõe-se que nos conceitos subsista algo do infinito que perpassa o “caos”, daí a ideia manifesta em Deleuze de que as manifestações artísticas construídas a partir de um plano de imanência³ têm o poder de, ao mesmo tempo, incitar o vislumbrável e o improvável do mundo.

³ Segundo Tatiana Salem Levy (2003, p.95), para Gilles Deleuze, os planos de imanência, que são criados a partir de cortes efetuados no caos, são construídos “numa eterna luta contra a metafísica e a dialética.”

Como se pode perceber, ao alargar as possibilidades postas por Blanchot (1987), Deleuze e Guattari (2004) estenderam o conceito de fora ao relacioná-lo a uma possibilidade de imanência, entendendo a experiência do “fora” como algo que leva o pensamento a pensar, elevando-o para os limites do impensável, do indizível e do invisível:

O plano de imanência é a própria imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento [...]. Potência máxima da vida, o plano de imanência é um corte determinado por uma velocidade infinita, por linhas de fuga, por forças selvagens. Operando um corte no caos, abre-se a possibilidade de criação de conceitos. A imanência recorta um pedaço do caos, sem, contudo, deixar que ele perca suas propriedades. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.95).

Pensando na literatura como fora da linguagem, no fora como possibilidade de imanência, pode-se inferir que a arte, e a literatura enquanto arte, não representa uma estratégia de defesa contra o caos e não se encontra mais associada a uma perspectiva de transcendência do sujeito através da consciência porque não opera no plano da consciência e porque parte de uma concepção de rompimento entre uma relação de mediação entre o sujeito e o mundo mediada pela consciência. A arte, assim pensada, estabelece um vínculo com o mundo a partir do plano de imanência, possibilitando um “ouvir” e um “ver” a vida em sua exterioridade, em sua potência máxima, transmutando essas visões e audições em visualidades e audições que já não pertencem à língua alguma e fazendo dessa sensação de despertencimento a possibilidade do devir de singularidades universais para longe dos clichês da opinião, vidências que o artista explora quando se lança ao horror e a beleza do real (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

A partir de uma construção artística enquanto o “fora” da língua, pressupõe-se que a situação do artista, do escritor que assim se constrói, seja a de quem vive no plano de imanência, realizando recortes no “caos”, oferecendo-se enquanto mediação entre o caos e o mundo, e que “seu lugar” seja a superfície do mundo, donde vagueia um devir-mundo que o faz arauto do outro possível do mundo.

Enquanto mediação, o artista que se propõe a ser instrumento para a consecução do Ser da Arte, sofre os efeitos dessa resolução, pois, experimentar o processo do devir das sensações quase sempre significa “espiar” o “caos” sem nenhuma proteção. Ao retornar “o romancista ou o pintor voltam com os olhos vermelhos e o fôlego curto” angústia incessante que se manifesta ou através do descaso que passam a sentir perante o que é meramente humano ou pelo permanente estado de tensão, dificuldade em socializar-se e inúmeros outros “sintomas” que revelam um estado de saúde tão insuportável quanto irresistível (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.224).

A experiência artística e literária transforma o indivíduo: de alguém que é para alguém que se torna, num vir a ser incessante:

Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço da natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.222).

O artista que assim compõe vive na imanência do mundo por não se conformar com o mundo daí a tendência expressa por Deleuze e Foucault em destacar a função mais ética do que estética da arte e da literatura, por acreditar num outro mundo possível no plano da imanência, o fazer-se da arte, enquanto dinâmica que opera do “Eu” para o “Ele” – que é na verdade o “neutro” – :

[...] a passagem do *eu* ao *ele* tem, em Blanchot, um nome: o neutro. A relação neutra é aquela em que o sujeito não mais se encontra [...]. Atingir o *ele* significa abrir a possibilidade de todos experimentarem a literatura. Um discurso sem *eu* é um discurso de todos, um discurso de ninguém [...]. A universalidade da literatura está associada ao desaparecimento da primeira pessoa [...] [o escritor] ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para tornar suas palavras de todos [...]. Na verdade o neutro é o próprio desconhecido [...] que nunca será revelado, apenas indicado [...] pois não está preso às regiões de visibilidade. [...] O outro, nada mais do que o outro [...] O outro fala sempre antes de tudo e fora de tudo, nesse espaço onde nada está sujeito ao conhecimento, onde as coisas ainda não estão sob a forma do visível. (LEVY, 2003, p.40-42, grifo nosso).

Ao abrir o espaço para o “neutro”, a literatura – assim como as artes de um modo geral – passou a caracterizar-se como um desdobramento constante de tudo aquilo que a compõe. A morte do eu que fala em nome do neutro é produto da morte do autor na literatura e conseqüentemente, da ideia de sujeito no pensamento ocidental.

Essa possibilidade de anulação daquele que fala representa uma das maiores revoluções da arte na modernidade; o salto decisivo para passagem que possibilitou a ampliação de uma potencialidade estética para um devir ético, relacionada a prática da escrita como algo que tende a propiciar o afastamento do autor e configuração de um ser que só se refere a si próprio. Esse “si próprio” pode ser concebido como

o “neutro”, quando ele fala, é ninguém que fala, e, por isso, qualquer coisa pode ser dita, como destaca Michel Foucault (2002, p.34, grifo do autor):

Peço emprestada a Beckett a formulação para o tema de que gostaria de partir: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”. Creio que se deve reconhecer nesta indiferença um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Digo “ético” porque tal indiferença não é inteiramente um traço que caracteriza o modo como se fala ou como se escreve; é sobretudo uma regra imanente, constantemente retomada, nunca completamente aplicada, um princípio que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática [...] pode-se dizer que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere-se a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta. O que quer dizer que a escrita é um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que a própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo.

O texto literário, enquanto espaço do dever da linguagem abre caminho para o “neutro”. A possibilidade de sentir e agir sob o “plano de imanência” é o que torna possível o corte no caos e os cortes no mundo, viabilizando o que é singular, o que foge a toda espécie de pré-determinação, o que só está comprometido com a busca da imanência enquanto resistência. A arte, a literatura enquanto singularidade, é a evidência de que é possível uma outra vida, nesta vida.

SOCUDO, Andréa Maria Carneiro Lobo. The author’s death to the world to come: the literature as externality of language. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.21-39, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *The text explores the theoretical discussion about the transition of the “author-function” for the “death of the author”, understanding that, as a evocation the neutral, this movement externalizes all the power of language while potentiality of a world to come.*
- **KEYWORDS:** *Literature. Author-function. Death of the author. Outside. Immanence.*

Referências

- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.1).
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O que é um autor?** Tradução de Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 5.ed. [S.l.]: Vega, 2002.
- LEVY, T. S. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- SILVA, D. C. S. “Un coup de dés”: do caos ao cosmos: a poética desconstrutora de Stéphane Mallarmé. **Educação & Mudança**, Anápolis, n. 9/10, p.83-97, dez. 2002. Disponível em: <<http://revistas.unievangelica.edu.br/index.php/revistaeducacaoemudanca/article/viewFile/477/475>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

O ROMANCE ESCOLAR LOBATIANO *MEMÓRIAS DE EMÍLIA* E SUAS APROXIMAÇÕES COM O CONCEITO ALEMÃO DE ROMANCE DE FORMAÇÃO

Belissa do Pinho JAMBERSI*

- **RESUMO:** O trabalho que aqui se apresenta teve por objetivo estabelecer algumas características que se aproximam do conceito alemão de romance de formação *Bildungsroman* com a literatura infantil lobatiana *Memórias de Emília* publicado em 1936. Por *Bildungsroman* compreende-se uma categoria de gênero literário por meio de uma forma social dinâmica, guiada por uma narrativa que trabalha simultaneamente com o conflito estabelecido pelas esferas individual e coletiva, e a possibilidade de realização do protagonista, no sentido de sua auto-formação. Neste sentido, o trabalho proposto estabeleceu as relações entre as transformações socioeconômicas e educacionais do Brasil nos anos 30 com as ações da personagem Emília.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance de formação. Literatura Infantil. Literatura lobatiana.

Introdução

O trabalho que aqui se apresenta teve por objetivo estabelecer algumas características que se aproximam do conceito alemão de romance de formação *Bildungsroman* com a literatura infantil lobatiana *Memórias de Emília* publicado em 1936.

Por *Bildungsroman* compreende-se uma categoria de gênero literário por meio de uma forma social dinâmica, guiada por uma narrativa que trabalha simultaneamente com o conflito estabelecido pelas esferas individual e coletiva, e a possibilidade de realização do protagonista, no sentido de sua auto-formação. Segundo Maas (1996) o termo romance de formação no Brasil é uma produção pouco estudada. Tem-se referência ao estudo de Cristina Ferreira Pinto:

* UFSCAr – Universidade Federal de São Carlos. Mestranda em Educação – Programa de Pós-Graduação em Educação. São Carlos, SP – Brasil. 1356-905 – luaradapj@yahoo.com.br

Artigo recebido em 24 de agosto de 2013 e aprovado em 31 de outubro de 2013.

[...] o *Bildungsroman* feminino: quatro exemplos brasileiros deve ser considerado como um marco na tradição da crítica brasileira na apropriação e utilização do conceito *Bildungsroman*. Datado do início da década de 90, o livro publicado na coleção Debates da Editora Perspectiva, inscreve-se como um estudo teórico, onde a recorrência ao termo *Bildungsroman* se dá como recorrência a um modelo teórico e mesmo interpretativo (MAAS, 1996, p.399).

Neste sentido este trabalho, procura estabelecer as proximidades do romance de formação com a literatura infantil lobatiana *Memórias de Emília*, estabelecendo as transformações socioeconômicas e educacionais do Brasil nos anos 30 com ação da protagonista.

Para tanto pesquisou-se sobre o surgimento da literatura infantil brasileira, tendo como referência bibliográfica Bignotto (1999), Lajolo (1985), Lajolo e Zilberman (1999) e Nagle (1974). No segundo momento procurou-se focar as aproximações da literatura infantil lobatiana com o romance de formação, a partir das fundamentações teóricas expressas por Maas (1996, 2000), Bignotto (1999) e Lajolo (1985).

O surgimento da literatura infantil no Brasil

Do ponto de vista econômico, a Proclamação da República marca o movimento de transição de uma sociedade rural para uma sociedade urbana industrial, provocando intensas transformações no cenário socioeconômico do Brasil. Neste cenário as preocupações relativas à uniformidade do sistema educacional brasileiro não cessam, ganham forças os movimentos de expansão do Ensino Primário, sob a égide de concretizar-se um sistema nacional de Educação subjacente aos interesses políticos de erradicar o analfabetismo e atingir ao tão sonhado e desejado progresso, neste contexto, a escola é vista como uma tentativa de evitar a ruína da República.

A passagem do sistema agrícola-comercial para o sistema urbano-industrial impulsionou a formação de uma identidade nacional, disseminando novos padrões culturais, assentados no esforço para o surgimento das forças nacionais. Mobilizam-se movimentos em que se começa a “pensar o Brasil” e “pensar brasileiro” em suas dimensões cívicas e democráticas.

O sentimento de Nação enquanto indivíduo coletivo eclode com o advento da República, em 1889, e expande a dimensão pública da cidadania. A exigência do projeto de Nação a ser construída, nos primórdios do período republicano, se fundamenta na idéia de incorporação do povo à Nação, pois sem ele não haveria Nação no seu sentido democrático. Era necessário, pois, instruir este povo, já que a “[...] chave da civilização é o alfabeto, sem o alfabeto, não haveria no mundo, nem

progresso, nem cultura, nem evolução, nem preparo, nem organização, nem civismo, nem patriotismo.” (NAGLE, 1974, p.122).

Vale ressaltar que no campo Literário emergem as tentativas de valorização da escola e instrução simultaneamente a uma produção literária variada apta a atender a demanda das novas classes sociais que estão surgindo no Brasil neste período, em especial as crianças, por serem vistas como símbolos da pátria, futuros cidadãos republicanos, são alvos constantes de interesses políticos atrelados a educação, questionando a importância de se adquirir um material de leitura escolar e de livros para a infância brasileira, a fim de criar-se um público infantil consumidor, pois para representar a pátria era pré-requisito ser instruído nos bons costumes, e intelectualmente alimentados pela literatura, pelas letras.

Neste sentido a literatura infantil brasileira nasce sob aspecto moralizante, cujo Projeto Pedagógico e Editorial dos livros infantis, perpassam pela leitura escolar compreendendo uma imagem infantil estereotipada por valores virtuosos (moral, civismo) e concomitantemente por valores negligentes, entendidos como valores imprescindíveis para a formação do cidadão republicano.

Quer isto dizer, que a ideia de se fazer leitura para crianças, passa necessariamente, pela leitura escolar, como instrumento de difusão do civismo e patriotismo, assim observados nas obras de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira (*Contos Infantis*, 1886), João Vieira de Almeida (*Pátria*, 1889), Olavo Bilac em parceria com Afonso Coelho (*Os Contos Pátrios*, 1907) novamente Júlia Lopes de Almeida, com máxima obra exemplar “*Histórias da nossa terra*”, e Olavo Bilac em parceria com Manuel Bonfim (*Através do Brasil*, 1910).

Para atrair um público consumidor Lajolo e Zilberman (1999) destacam a análise lingüística apropriada à literatura infantil, no qual as crianças aparecem “como personagens centrais, as quais através de suas variadas situações e aventuras vão desenvolvendo amor a pátria, sentimento de família, noção de obediência prática das virtudes civis” (LAJOLO; ZILBERBAM, 1999, p.32). Neste momento a literatura infantil brasileira e todo o contexto que a permeia, tem como protagonistas crianças modelares, cuja presença nos livros parece cumprir a função de contagiar virtudes e sentimentos, aos jovens futuros, e somadas a estas virtudes encontra-se a presença de um nacionalismo exacerbado metaforizado à imagem rural, desde o final do Império e início da República. Logo a literatura infantil passa a estruturar-se com uma organicidade entre a unidade nacional (expressa pela representação cívica do Brasil) e a unidade narrativa (protagonistas narradores).

Fica evidente que a literatura infantil produzida nesta época estava associada à representação dos modos de vida dos vários “brasis que estão se formando”¹,

¹ A título de curiosidade tem-se que a produção e circulação desta literatura infantil brasileira, inspirou-se em algumas obras europeias, as autoras Lajolo e Zilberman (1999, p.32) reforçam que o nacionalismo emergente

marcadas pela presença e exaltação da natureza e da paisagem, aproveitamento da terra, que desde o romantismo permanece como um dos sistemas mais difundidos da nacionalidade.

Havia, portanto, um projeto civilizador (moralizar e higienizar) que concebia à educação popular (representada pela escola e pelo material escolar) uma necessidade política e social, noticiada nas exigências de um Brasil alfabetizado, como forma de incluir os pobres no sistema de eleições diretas, dando-lhes, em troca, o direito à participação política e à vida cívica.

Para Nagle (1974) o produto destas transformações sociais e políticas resultou no aparecimento inusitado do entusiasmo pela educação e do marcante otimismo pedagógico. Ambos os movimentos embora caminhem juntos assumem diferentes sentidos conforme o contexto. Em um primeiro momento tem-se que a preocupação política da educação está na corrida para superar o atraso intelectual do povo. Já no segundo momento, aproximadamente nos anos vinte da Primeira República, há uma necessidade de se repensar os métodos de ensino, como tentativa de formar o cidadão republicano, na medida em que o método de ensino oriundo da monarquia era incompatível com os valores republicanos.

No que tange aos valores republicanos da época observou-se que a política positivista de ordem e progresso, liberalismo, perpassou pelas grades curriculares do ensino secundário, a fim de colocar a valorização da ciência enquanto fonte de conhecimento, a razão passou a ser valorizada em detrimento de um ensino baseado na escolástica/literário. Confluyente com estes valores penetrava, ainda que de forma obscura, os ideias de um movimento renovador do ensino, reivindicando uma renovada formação de professores centrada em metodologias de ensino enfocando a criança e todo o seu desenvolvimento psicológico, já que a criança era o futuro da pátria indo ao encontro da formação do cidadão republicano, condizente com a propaganda cívica e os simbolismos expressos por meio dos Grupos Escolares e as Escolas Normais. Este é o novo núcleo que vai definir o otimismo pedagógico no domínio do ensino secundário, nos anos vinte.

O entusiasmo pela educação e o otimismo pedagógico nos anos vinte estão mais atrelados a movimentos reformistas e remodelador sob a égide de estimular o desenvolvimento de uma nova concepção de escolarização, centrada na criança e métodos renovados de ensino, como forma de suprir o alarmante quadro de analfabetismo nas “[...] condições reais, isto é, considerando, de um lado, a existência de 380 mil crianças de 7 a 12 anos, com uma matrícula geral de 232 mil; e de outro, a situação orçamentária do Estado que não suportava maiores gastos no setor” (NAGLE, 1974, p.207).

com a República, “[...] nasceu na Europa, onde apareceram várias obras que cada uma a seu tempo inspiraram autores brasileiros.”

Os anos vinte marcam não somente a confluência das ideias escolanovistas assim como apresentam um renomado escritor brasileiro, Monteiro Lobato, responsável por proporcionar à literatura infantil uma identidade e organicidade com expressões próprias do Brasil que “está em formação”. “Sondar o universo lobatiano é tentar recuperar um pouco desses “mergulhos” do escritor no caldeirão de idéias e mudanças que era o Brasil, e especialmente São Paulo, no começo do século vinte” (BIGNOTTO, 1999, p.82, grifo nosso).

É importante destacar que embora houvesse, desde os anos iniciais da República, a produção de uma literatura infantil, esta era marcada por um padrão culto da língua, incompatível com uma linguagem própria da infância. Pensando então, neste distanciamento entre uma literatura infantil e uma linguagem própria, Lobato inaugurou na literatura brasileira, um gênero marcadamente moderno: o coloquialismo nos livros infantis, facilitando a leitura e interpretação da escrita, criando assim, uma identidade para a literatura infantil brasileira, apoiada na oralidade e no despojamento sintático².

Outro aspecto interessante refere-se ao investimento na produção de livros. “Sua preocupação com o público infantil seria indício insignificante se isolado, mas torna-se eloqüente quando contextualizado em seu esforço pela ampliação do mercado livreiro e avaliado em conjunto com o modo de produção desses livros (LAJOLO, 1985, p.49)”, não por acaso que o próprio autor mantinha correspondência por meio de cartas com o público-leitor, quanto a estrutura visual, os livros lobatianos apostam em aspectos gráficos como ilustrações, assim, também, apresentam ligações estreitas com a escola e a família. Lobato considerava as Instituições como escola e família, importantes difusoras do gênero literário, já que são por estas instituições que necessariamente passa o livro antes de chegar à mão do leitor³.

Monteiro Lobato, nos anos 20, dedica-se à literatura infantil, publicando a primeira versão do livro *A menina do narizinho arrebitado* e por meio desta edição, o autor começa a publicar a série de histórias infantis da turma do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Uma das possíveis ligações entre a Educação e o campo Literário, na perspectiva lobatiana, está relacionado à maneira de tratar e representar a criança e a infância, aspecto este, em consonância com o movimento escolanovistas.

Bignotto (1999, p.46) ressalta que:

² É importante destacar que o fato de Lobato ter diferenciado uma literatura infantil, não implicou contudo, ausência completa de uma literatura infantil ditadas a norma culta da Língua. Sobre este assunto Lajolo e Zilberman (1999) em *Literatura infantil brasileira: história & histórias* trazem, no terceiro capítulo uma discussão interessante.

³ Nos anos vinte o mercador editorial do livro no Brasil, atravessa um período de grandes transformações em termos de estruturação e desenvolvimento dessa indústria, que está preocupada com a formação de um público leitor consumidor. O investimento, intensifica seu alvo, na criança e na representação de infância que surge na sociedade brasileira com o advento da República e ganha corpo nos anos vinte. Lobato ao criar esta identidade aos livros infantis desperta em outras editoras o interesse por livros infantis.

[...] anos antes das novas teorias aparecerem com maior vigor no cenário nacional, Monteiro Lobato exprimia uma idéia de ensino que parece assemelhar-se ao que propunha o escolanovismo. Em 1927, ele teria a oportunidade de conhecer melhor estas teorias através da amizade de Anísio Teixeira.

Lobato era contra a maneira como o Estado intervinha na educação, neste sentido o Sítio do Pica-Pau Amarelo, pode ser interpretado como uma escola modelo e alternativa, que não precisaria submeter-se à programas de ensino impostos pelo Governo. Para o autor, a escola dispunha de uma literatura alheia a infância, razão esta que o fez lançar inúmeras críticas ao sistema educacional, mas sem contudo, esvaziar o caráter sócio-educativo da escola, ao contrário, suas críticas reforçam a necessidade de uma escola que valorizasse a capacidade crítica e criativa da criança, proporcionando um questionamento dos assuntos ensinados e adaptação de uma linguagem literária à infância.

Para Lobato a renovação cultural da sociedade brasileira dependia da mudança substancial da escola, não por acaso que o Sítio do Pica Pau Amarelo representa a interpretação política e econômica deste Brasil que está em formação, e por outro lado evidencia uma nova representação de educação e de infância, na qual passa-se a valorizar a capacidade criativa da criança, através dos personagens do sítio como Emília, Narizinho e Pedrinho, cuja Dona Benta, personificação da imagem de uma professora é o personagem adulto, que aceita a imaginação criativa e criadora das crianças, admitindo as novidades que vão se modificando com o mundo.

Fazendo uma análise mais aprofundada tem-se que o Sítio do Pica-Pau Amarelo, não só abrange uma concepção de educação como também representa a visão política que o autor tinha do Brasil. Monteiro Lobato era contra um nacionalismo ufanista, que não aproveitava os recursos da própria terra, a fim de melhorar a qualidade de vida de seus habitantes. O autor ao retornar dos Estados Unidos, em 1931 encontra resistência, do governo (justificada no interesse oficial em afirmar a ausência de petróleo no Brasil), na implantação do seu objetivo de rendar o Brasil pela exploração do ferro e do petróleo. Razão esta que o fez transportar para o Sítio a metáfora de um Brasil, “[...] lá nas terras de Dona Benta, o Brasil arcaico de Tia Nastácia e Tio Barnabé se funde com o Brasil moderno que encontra petróleo, fala ao telefone e viaja à Lua.” (LAJOLO, 1985, p.51), quer isto dizer que o sítio pode ser auto-suficiente com a extração do petróleo e também economicamente inviável, se pensando do ponto de vista agrícola, e o processo rural urbano que pode ser observado nas falas de Lajolo ao colocar que o Brasil arcaico funde-se com um Brasil moderno.

Portanto, fica evidente que o aparecimento de uma literatura infantil no Brasil passa necessariamente ao conjunto de efervescências ideológicas e transformações políticos econômicas, expressas através de um projeto civilizador republicano que

concebia a educação das crianças, o futuro da pátria, daí o investimento de uma produção literária adequada à infância.

Atendo-se especificamente à produção infantil lobatiana, tem-se em seus personagens a representação deste Brasil em formação, cujo Sítio expressa-se em uma República alternativa para o Brasil, onde todos os personagens, inseridos nesta conjuntura econômica e política do país, desempenham funções diferentes.

Focando a análise na personagem Emília, encontram-se as peripécias e aventuras de uma boneca em contato com um Brasil que está em formação. Baseando-se nesta perspectiva, a literatura escolar lobatiana pode se estender em alguns paralelos com o conceito de *Bildungsroman* (Romance de Formação) ao colocar a trajetória sob a perspectiva do próprio sujeito em formação, assunto este que será discutido no item seguinte.

Romance de formação e literatura infantil lobatiana: breve análise

A discussão feita acima, sobre o surgimento de uma literatura infantil brasileira, em especial a ascensão da literatura infantil lobatiana, se fez necessário, para compreender como que este ‘Brasil em formação’ é representado pela literatura infantil e deste modo quais são as possíveis aproximações que podem ser feitas com o conceito de *Bildungsroman*.

Para analisar tal proximidade, utilizou-se como objeto de estudo a produção infantil lobatiana intitulada *Memórias de Emília* (11ª edição de 1962) publicada pela primeira vez em 1936, a literatura infantil pode ser lida como um romance de auto-formação de uma boneca brasileira nos anos 30, abordando os aspectos sociais e educacionais de seu país condizentes com a sua época.

Entende-se por romance de formação, uma narrativa de origem alemã que coloca a tensão entre um indivíduo (protagonista) e a coletividade (sociedade), cujo conflito narra a trajetória de vida deste sujeito, apontando para uma possível ascensão social. Nas palavras de Maas (2000, p. 19, grifo do autor):

A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”. Uma tal representação deverá promover também a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance.

Neste sentido entende-se que o romance de formação busca garantir a legitimidade de uma classe burguesa, ainda incipiente em termos políticos, na tentativa de assegurar um espírito nacional e intelectual, revertido à produção literária, no sentido de garantir a esta burguesia uma representação de classe.

Segundo Maas (2000) o conceito de romance de formação busca superar aquela visão idealista de homem, calcado em virtudes extraordinárias, e passa-se ter um romance realista, como forma capaz de retratar o homem cotidiano, mediano, em vez de Ulisses, o burguês. Isto permite com que o indivíduo seja visto em sua fragilidade, por isso a narrativa de formação deve ser vista de forma dialética oscilando entre o fracasso e o sucesso, são paradoxos sob os quais o indivíduo está sujeito.

Guiando-se, por estas breves definições, pode-se ler a literatura infantil *Memórias de Emília* como possibilidade de estudo de romance de formação, na medida em que a narrativa trabalha simultaneamente com os pólos individual, marcado pela narradora protagonista que questiona os acontecimentos reais e imaginários que permeiam a sua vida, descrevendo também suas próprias peripécias, e o pólo coletivo, representado pela introdução, de personagens incorretamente políticos, como Capitão Gancho e o marinheiro Popeye, que subornam o anjinho de asinha quebrada, Flor das Alturas, para ganhar dinheiro, isto pode ser interpretado como uma representação econômica da sociedade brasileira, nos anos 30, período pelo qual o Brasil ascendia culturalmente; o roubo do anjinho de asinha-quebrada representa uma “mina de ouro” aos vilãs da História que pretende comercializar o anjinho ao circo, ou ao cinema, neste momento da narrativa Lobato introduz um capítulo, discorrendo sobre a produção do cinema em Hollywood, e por outro lado é a época em que se reflete o governo de Vargas, refletindo também o desagrado de Lobato já que fora preso na Era Vargas.

O espaço da ação (Sítio) mostra-se como categoria importante para se analisar a trajetória de Emília sob a perspectiva do próprio sujeito em formação, já que é no sítio que se desenrolam as aventuras da personagem.

A narrativa é guiada pelas peripécias de uma boneca de pano questionadora da sua realidade bem como marcada por uma personalidade forte guiada pela esperteza e malandragem, entendida no sentido de trapacear o mau para fazer o bem.

A trajetória narrativa do livro caminha na perfectibilidade como resultado de um processo teleológico, entendido neste caso como um produto final. A trajetória de Emília sob a perspectiva de um romance de formação é determinada pelo sucesso, em razão de seu temperamento forte bem como de sua astúcia. Por possuir esta característica pode-se traçar um paralelo com o personagem pitoresco, cuja ascensão é tida pela trapaça.

Entretanto, a ascensão, no caso da boneca, não deve ser interpretada no seu sentido social, mesmo porque Emília não possui uma trajetória de ascensão⁴, contudo

⁴ O nascimento inusitado de Emília pode ser aproximado do personagem pitoresco, na medida em que a personagem nasceu, por acaso, a partir de uma saia velha da Tia Nastácia, e nasceu vazia, só depois de nascida é que foi enchida por pétalas de uma flor cheirosa. “– Bem. Nasci, fui enchida de macela que todos entendem e fiquei no mundo feito uma boba, de olhos parados, como qualquer boneca. E feia. Dizem que fui feia que nem uma bruxa. Meus olhos Tia Nastácia os fez de linha preta. Meus pés eram abertos para fora como pés de

possui uma capacidade incrível de solucionar os problemas pela esperteza, tanto é que no livro há uma passagem explícita do seu modo de ver o mundo:

Olhe, Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos. Se eu tivesse um filhinho, dava-lhe um só conselho: Seja esperto meu filho (LOBATO, 1962, p.82).

É justamente por meio desta esperteza que Emília, consegue escrever suas próprias memórias. A começar, suas próprias Memórias, não são escritas por ela mesma, mas pelas mãos do Visconde; “- Vamos, Visconde. Bote aí seis pontos de interrogação – insistiu a boneca. Não vê que estou indecisa interrogando-me a mim mesma?” (LOBATO, 1962, p.10).

Por outro lado há outro fator interessante a ser observado, na narrativa. Lobato ao escrever *Memórias de Emília*, rompe com o recurso estilístico de um texto memorialístico, pois subentende-se por Memórias, uma narrativa em primeira pessoa, refletindo sobre as passagens da vida, e portanto o protagonista já possui uma idade avançada. O romance-escolar *Memórias de Emília*, apresenta um narrador híbrido, e a própria definição de Memórias quebra o conceito tradicional de memórias.

A narrativa possui três narradores, o próprio escritor Monteiro Lobato, que aparece em terceira pessoa. Visconde de Sabugosa, narrador em terceira pessoa, relata um episódio real que aconteceu no sítio, e Emília, que assume o papel de narradora, em primeira pessoa, após discutir com Visconde, neste momento da narrativa a boneca, interpreta o fato como supostamente imaginava que deveria ser, narrando uma história falsa de sua viagem a Hollywood, imaginando como deveria ser se Tia Nastácia não tivesse deixado o anjinho fugir, daí surge um espaço para se falar em cinema, refletindo a efervescência cultural brasileira da época.

Chegando a Hollywood de avião, e, sem querer ser interrogada, Emília procura a atriz mirim Shirley Temple, que já havia sido citada anteriormente por Peter Pan.

caixeirinho de venda” (LOBATO, 1962, p.13). A ascensão desta personagem ocorre na medida em ela deixa de ser estática e muda, e ganha vida ao engolir uma pílula que o célebre Doutor Caramujo a deu, outro aspecto a sua ascensão diz respeito ao fato de ter sido feita por uma negra analfabeta e chegou as mãos de Narizinho, uma criança alfabetizada, “Narizinho conta que a pílula era muito forte, de modo que fiquei falante demais. Assim que abri a boca, veio uma torrente de palavras que não tinha fim. Todos tiveram de tapar os ouvidos. E tanto falei que esgotei o reservatório. A fala então ficou no nível”. (LOBATO, 1962, p.13). Por outro lado a imagem de uma boneca de pano, feia, pode ser interpretada como uma tentativa do autor, de dar identidade ao imaginário infantil brasileiro, incentivando criar brinquedos a partir de uma realidade rural, trapos velhos viram uma boneca, uma espiga de milho se transforma em um cientista, rompendo assim com a importação de um imaginário infantil vindo da Europa. Bignotto (1999, p.50) “[...] a boneca brasileira, aquela que gostava de goiaba, que conhecia o canto do sabiá-laranjeira e que matracava como um papagaio verde-amarelo que houvesse inventado a própria linguagem sem imitar ninguém”.

Ao encontrar a atriz, Emília comenta sobre o desejo de se transformar em atriz, e decidem, então, gravar uma fita, para ser enviada a Paramount, como representação teatral do livro *Dom Quixote de Lá Mancha*, distribuindo os papéis entre Shirley, Emília, Anjinho, e o Visconde.

O livro *Memórias de Emília* narra o episódio da vida de Emília em que ao fazer uma viagem para o céu, encontra um anjo de asa quebrada e o leva para sítio. “Descemos todos e com grande espanto Dona Benta viu que Emília tinha trazido o anjinho de asa quebrada que descobrira muito triste da vida, lá entre as estrelas” (LOBATO, 1962, p.16) e a partir deste foco, a narrativa se desenvolve, com a chegada das crianças inglesas ao sítio para ver o anjo e o aparecimento de dois personagens infantis no sítio, Capitão Gancho (inglês) e o marinheiro Popeye (americano), com o objetivo de roubar o anjinho a fim de lucrar com este ou no circo ou no cinema:

– Viva, senhor Popeye! – exclamou o Capitão Gancho. Que é que o traz por aqui?

– O mesmo que traz a você, Capitão – respondeu Popeye na sua voz rouquíssima.

– Acho que podemos nos entender e nos ajudar mutuamente – tornou Gancho. Vou contar tudo. Vim entre os marinheiros do Almirante Brown com a idéia de levar o anjinho para Londres. Renderá bom dinheiro num circo.

Popeye sorriu

– Pois saiba que tive a mesma idéia e vim dos Estados Unidos para levá-lo a Hollywood. No cinema esse anjo dará mais sorte do que em todos os circos do universo. Não podemos, pois, nos entender, Senhor Capitão Gancho. (LOBATO, 1962, p.58).

A briga entre os dois vilões é de tamanho estrago que além de derrotar o capitão gancho⁵, acaba sendo afetado também, o exército do Almirante Brown, responsável pelas crianças inglesas no sítio.

Emília consegue achar uma solução para superar este estrago e evitar o roubo do anjo, “– Eu sei de um jeito de arrumar tudo – disse ela, e de acabar numa vez para sempre com a prosa desse Popeye” (LOBATO, 1962, p.63), entretanto a ideia de uma boneca de pano a resolver a situação, não agrada o Almirante que duvida da capacidade de Emília e a ironiza, razão está que a faz chamá-lo de “bife mal passado”, mas a boneca é exaltada por Dona Benta como a heroína do sítio.

⁵ A briga pode ser interpretada como derrota do circo e ascensão cultural do cinema, refletindo a efervescência cultural no Brasil. Isto fica evidente quando Emília conta ao anjinho o plano de Popeye para transformá-lo em uma “estrelinha de Hollywood”. “Fazer de mim estrelinha? – repetiu a mimosa criatura. Esse Hollywood é alguém do céu? – “Não burrinho!. É a cidade do cinema. As estrelas e estrelinhas de lá são de carne e osso, como nós” (LOBATO, 1962, p.70).

A solução encontrada por Emília é ocasionar uma briga entre Pedrinho, Peter Pan e Popeye de modo a trocar as latas de espinafre de Popeye por couve moída:

Pronto! – gritou ela ao chegar. Aqui têm vocês a lata de espinafre do Popeye. Troquei-a por uma igual de couve moída. Quem vai agora engolir o espinafre maravilhoso não é ele – são vocês. (LOBATO, 1962, p.71).

Neste sentido é que se pode dizer que Emília possui características de um personagem pitoresco, que encara o problema com certa astúcia, ocasiona situações-problemas com soluções prontas, outro momento é quando ela tenta enganar as crianças inglesas, ao vestir o Visconde de Sabugosa feito anjo: “– É da doença – insistiu Emília. Vocês, que não têm asas, não imaginam como quebradura de asa esquerda desfigura um pobre anjo” (LOBATO, 1962, p.36).

Considerando, pois que o romance de formação reflete o contexto de uma sociedade em transformação, há no texto uma passagem entre o Almirante Brown e Pedrinho, que justapõe o cenário brasileiro da época, cuja moral era rigorosamente difundida como elemento imprescindível na educação das crianças, durante a primeira e segunda republica no Brasil:

– Se fôsse assim, meu menino não poderia haver exércitos no mundo, nem esquadras. Os generais e almirantes, que comandam exércitos e esquadras enormes, não os mantêm na disciplina por meio da força física – sim da força moral. Com a força moral, um homem sozinho domina milhões. (LOBATO, 1962, p.32).

A primeira edição de *Memórias de Emília* foi publicada em 1936, é necessário considerar que nesta época o Brasil, estava inserido na política de Vargas, período de transição brasileira. No campo educacional, era ainda forte a propaganda cívica expressa pelas escolas, marcada pelo tripé: moralizar, higienizar, civilizar.

Ainda nessa perspectiva, Emília ao definir-se como professora do anjinho, vai ao longo do capítulo II, ensinando o significado das palavras da Terra, por sinal, muito diferente do céu. Por mais que Emília esforçava-se, explicando, de maneira poética, os vários significados que uma mesma palavra pode assumir Flor das Alturas não compreendia o significado de uma só palavra quanto mais das outras definições.

Este Capítulo pode ser interpretado sob possíveis aproximações com o romance de formação, na medida em que por meio das explicações e definições de Emília, Lobato utiliza a boneca para contar o funcionamento da sociedade e as relações de poder:

– Todo o mal vem da língua – afirmava a boneca. E para piorar a situação existem mil línguas diferentes, cada povo achando que a sua é a certa, a boa, a bonita. De modo que a mesma coisa se chama aqui dum jeito, lá na Inglaterra de outro, lá na Alemanha de outro, lá na França de outro. Uma trapalhada infernal, anjinho. (LOBATO, 1962, p.21).

A criticidade do excerto pode ser compreendida pela relação política entre Lobato e Getúlio Vargas. Lobato era super progressista, mas se desencantou com os homens, por tudo o que ele idealizou e não conseguiu concretizar, em função de questões políticas. Ele escrevia sobre os problemas do Brasil, tanto nas obras adultas quanto nas infantis. Foi preso no governo de Getúlio. Era a favor da industrialização e sabia que o Brasil era um país rico, inclusive em petróleo, mas o governo dava preferência às multinacionais e boicotava as empresas brasileiras. Lobato foi adido comercial do Brasil, nos Estados Unidos, de 1927 a 1930 e quis implantar muitos projetos, mas encontrava resistência por parte do governo.

Há no último capítulo as reflexões (reais) de Emília quanto suas aprendizagens e convívio no sítio, podendo ser interpretada como possibilidade de estudo para o romance de formação, já que Emília narra brevemente sua trajetória de vida, refletindo sobre o país que está em transformação.

Emília ao reiterar as críticas feitas por Visconde, justapõe a sociedade brasileira citando características próprias do ambiente rural como os personagens inanimados do sítio (a pitangueira, e a porteira, a laranjeira, a jabuticabeira), a fim de introduzir os leitores a entrarem neste universo rural, um universo que se apresenta como uma sociedade alternativa deste Brasil urbanizado dos anos 30, conforme pode ser observado na fala de Emília:

Eu era uma criaturinha feliz enquanto não sabia ler e portanto não lia os jornais. Depois que aprendi a ler e comecei a ler jornais, comecei a ficar triste. Comecei a ver como é na realidade o mundo. Tanta Guerra, tantos crimes, tantas perseguições, tantos desastres, tanta miséria, tanto sofrimento. Por isso acho que o único lugar do mundo onde há paz e felicidade é no sítio de Dona Benta (LOBATO, 1962, p.118).

Nota-se, no excerto, o convite que a boneca faz aos leitores- mirins para refletirem sobre as transformações políticas e econômicas que permeiam o mundo, e deste modo tem-se que a justificativa do presente trabalho, como proposta de estudo para romance de formação, está na medida em que Monteiro Lobato, por meio de Emília, compreendeu a transformação do projeto republicano, afirmado na antítese de incorporação do povo à Nação e insuficiência deste para o exercício da cidadania, e as mazelas sociais que advém deste processo e partir deste problema há o esforço do autor em legitimar um Brasil de verdade nos livros, um Brasil da terra e não um

Brasil importado. E por outro lado o autor procura retratar o mundo adulto que cerca as personagens infantis e o modo como os costumes desse mundo adulto afetam diretamente na vida das crianças.

Não por acaso que o sítio torna-se uma sociedade alternativa e uma escola paralela, em todos os livros infantis as crianças são motivadas por uma curiosidade que as instigam pesquisar descobrir, sempre motivadas pelos ensinamentos de Dona Benta e Tia Nastácia e por meio das aventuras que acontecem no sítio os leitores mirins vão mantendo-se instruídos, “[...] particularmente nos anos 30, o sítio se transforma numa grande escola, onde seus leitores aprendem desde gramática e aritmética até a geologia e o bê-a-bá de uma política de petróleo.” (LAJOLO, 1985, p.50).

Emília também cita neste capítulo, a influência de duas mentoras em sua educação: Dona Benta e Tia Nastácia. Dona Benta por ser uma pessoa alfabetizada desempenha o papel de professora e Tia Nastácia, representa o adulto sem cultura, mas que não deixa se exercer seus ensinamentos às crianças (do sítio), ou seja, uma mulher de pouco conhecimento, mas de muita sabedoria.

O quadro abaixo serve para ilustrar a diferença de direcionamento pedagógico entre Dona Benta e Tia Nastácia, e a contribuição de cada uma para a trajetória humanista de Emília, entendida neste caso, como sua própria formação:

Quadro 1 – Diferenças pedagógicas entre Dona Benta e Tia Nastácia

<p>Que coisa gostosa uma sombra! Nos dias quentes é na sombra da jabuticabeira que nos reunimos para ouvir as histórias e lições de Dona Benta. Tenho de dizer umas palavras sobre este senhora. Dona Benta é uma criatura boa até ali. Só isso de me aturar, quanto não vale? O que mais gosto nela é o seu modo de ensinar, de explicar qualquer coisa. Fica tudo claro como as águas. E como sabe coisas, a diaba!</p>	<p>Tia Nastácia, essa é a ignorância em pessoa. Isto é...ignorante propriamente, não. Ciência e mais coisas dos livros ela ignora completamente. Mas nas coisas práticas da vida é uma verdadeira sábia. Para um tempero de lombo, um frango assado, um bolinho, para curar uma cortadura, para remendar meu pé, quando a macela está fugindo, para lavar e passar roupa – para mil coisas de todos os dias, é uma danada! Eu vivo brigando com ela e tenho-lhe dito muitos desaforos- mas não é de coração. Lá por dentro gosto ainda mais dela do que dos seus afamados bolinhos.</p>
---	---

Fonte: *Memórias de Emília* (LOBATO, 1962, p.120 e 121)

E para finalizar suas Memórias, Emília despede-se do público de forma despojada, sem ter uma preocupação com a estética literária (neste caso, refere-se a estrutura do texto e da linguagem, rompendo com o gênero memorialístico):

Bom. Vou acabar com estas memórias. Já contei tudo quanto sabia; já disse várias asneiras; já dei minhas opiniões filosóficas sobre o mundo e as minhas impressões sobre o pessoal aqui da casa. Resta agora despedir-me do respeitável público (LOBATO, 1962, p.122).

Portanto, ao findar o livro, o leitor encontrará a presença de narradores híbridos, no qual Emília apresenta sua história sob um tom pessoal, irreverente, e as vezes irônico, inaugurando uma nova categoria para o gênero memorialístico, ora se sobressaltando contando o que aconteceu e o que poderia ter acontecido, ora reconhecendo seus defeitos, e por outro lado expressa seu confronto com o mundo exterior, haja vista a capacidade que o autor tem de abstrair o real com todas as suas problematizações sociais e políticas, transferindo-as para o Sítio, e articulando-as com a ação da protagonista no sentido de sua auto-formação, expressa pela curiosidade, o questionamento, a criticidade e sobretudo a liberdade de expressão, não deixando de refletir a visão do autor, sobre a infância e escola, ressaltando a importância da imaginação criadora das crianças, admitindo as novidades que vão modificando o mundo.

Conclusões

Portanto fica evidente na literatura infantil lobatiana a crítica ao modelo convencional de educação e à política de Vargas. Lobato expressa por meio de suas obras, (atendo-se à obra) *Memórias de Emília*, um esforço em legitimar um Brasil de verdade, ou seja, um Brasil de terra, e não um Brasil importado. O mesmo acontece com a sua visão de educação, o autor, como já foi mencionado, era a favor de uma pedagogia renovada, centrada nas necessidades biológicas e psicológicas das crianças.

Suas críticas são viabilizadas por Emília, a personagem protagonista do Sítio que não hesita em ter um comportamento questionador justapondo a sociedade brasileira, por meio de uma linguagem infantil, de modo a formar um público leitor crítico e questionador. Por estas características aproximou-se o conceito de romance de formação, através de uma perspectiva que o considere como uma forma histórica e dinâmica, pois só assim “[...] poderá entendê-lo por manifestações discursivas que se poderá legitimar a existência de um Bildungsroman diferente a cada período histórico-cultural, a cada núcleo formador de significado” (MAAS, 1996, p.423), logo Emília representa esta mediação entre a esfera individual (realizações próprias) e coletiva (representação de classe), e procurar solucionar este conflito com um projeto alternativo de sociedade.

JAMBERSI, Belissa do Pinho. The Lobatiano School romance Emilia and their approaches with the formation romance German concept. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.41-55, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *The work presented here has been the goal to establish some characteristics that approach the German concept of novel training Bildungsroman with the children's literature lobatiana Memories of Emily published in 1936. For Bildungsroman understands a category of literary genre through a way dynamic social, guided by a narrative that works simultaneously with conflict established by the individual and collective spheres, and the possibility of realization of the protagonist, in the sense of their self-training. In this sense, the proposed work established the relationships between socioeconomic and educational transformations of Brazil in the 30s with the actions of the character Emily.*
- **KEYWORDS:** *Bildungsroman. Children's Literature. Children's Literature Lobatiana.*

Referências

BIGNOTTO, C. C. **Personagens infantis da obra para crianças e da obra para adultos de Monteiro Lobato: convergências e divergências.** 1999.153f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

LAJOLO, M. **Monteiro Lobato: a modernidade do contra.** São Paulo: Brasiliense 1985.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira: história & histórias.** São Paulo: Ática, 1999.

LOBATO, M. **Memórias de Emília.** São Paulo: Brasiliense, 1962.

MAAS, W. P. **O Bildungsroman (romance de formação) como manifestação discursiva.** São Paulo: Ed. da USP, 1996.

_____. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura.** São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.

NAGLE, J. **Educação e sociedade na Primeira República.** São Paulo: EPU, 1974.

ENTRE EXTERIOR E INTERIOR: *O CORVO* ENTRE VERSOS E QUADRINHOS

Elisa Prado NASCIMENTO*

- **RESUMO:** O poema *O Corvo*, de Edgar Allan Poe (1965a), apresenta a conversa entre um homem, em luto por sua amada *Lenore*, e um corvo que invade seu quarto em uma noite de inverno. As perguntas do eu lírico ao pássaro do mau agouro são sempre respondidas com a palavra *nevermore* (nunca mais), o que acaba por intensificar sua angústia ao encarar o fato de que nunca mais verá sua amada. Assim como o corvo nunca mais deixará seus aposentos, sua tristeza nunca mais deixará seu coração. De acordo com Poe, o corvo simboliza o estado de alma do eu lírico. Ao mesmo tempo, esse estado de alma se desenvolve no diálogo entre o eu lírico e o corvo, entre sua intimidade e um elemento de fora, que invade seu quarto. O presente artigo tem por objetivo investigar essa relação dialética entre interior e exterior no poema de Poe, bem como em uma adaptação dele para histórias em quadrinhos, realizada por Luciano Irrthum (2001). Essa investigação tomará como base as considerações de Bachelard (1993), expostas em *A Poética do Espaço*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Edgar Allan Poe. *O Corvo*. *A Poética do Espaço*. Bachelard. Adaptação, quadrinhos.

Considerações iniciais

O Corvo, de Edgar Allan Poe, é um dos poemas de língua inglesa mais conhecidos. Publicado em 1845, ele narra o encontro de um homem, em luto por sua amada Lenora, com um corvo que adentra seu quarto em uma noite de inverno. Ao conversar com o corvo, a princípio por brincadeira, e ao receber repetidamente a resposta *nevermore* (nunca mais) do pássaro, o homem mergulha cada vez mais em sua tristeza, constatando – ao fim do poema – que o corvo nunca mais sairá de dentro de seu quarto, assim como o luto não sairá mais de dentro de si. O pesar pela morte de uma mulher também é sentido pelo próprio Poe, que perdeu sua primeira esposa para a tuberculose. Aliás, como aponta Baudelaire (1965, p.52):

* UNICENTRO – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Departamento de Letras. Guarapuava, PR – Brasil. 85015-430 – elisapnascimento@gmail.com

Artigo recebido em novembro de 2013 e aprovado em 07 de dezembro de 2013.

Os personagens de Poe, ou melhor, o personagem de Poe [...] aquele cujo olhar está ajustado, com a rigidez de uma espada, sobre objetos que crescem, à medida que êle os contempla – é o próprio Poe. – E suas mulheres, todas luminosas e doentes, morrendo de doenças estranhas [...] participam fortemente da natureza de seu criador.

O sucesso instantâneo do poema, que rendeu reconhecimento a Poe ainda em vida, é fruto de seu apurado sistema de escrita, esmiuçado em *Filosofia da composição*. Neste ensaio, Poe (1965b) explica em pormenores os processos que levaram à composição de *O Corvo*, deixando claro que escrever envolve o uso racional da linguagem, de forma que uma obra seja efetiva em criar certos efeitos almejados pelo escritor. Ainda, Poe (1965b) esclarece que o corvo, pássaro por ele escolhido dada sua habilidade de fala e sua relação com o mau agouro, se torna símbolo da tristeza e do luto de seu interlocutor humano somente a partir da penúltima estrofe, na qual o tom sombrio culmina. Seu penúltimo verso, “*Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!*” (POE, 1965a, p.899)¹ traz a palavra *heart*² como primeira metáfora da interioridade do eu lírico, invadida pelo corvo. “Mas não é senão nos versos finais da última estrofe que se permite distintamente ser vista a intenção de torná-lo um emblema da *Recordação lutuosa e infundável*” (POE, 1965b, p.920, grifo do autor). O corvo e o íntimo do eu lírico se tornam indissociáveis. Essa indissociabilidade entre interior e exterior é foco de muitas das observações do fenomenólogo Gaston Bachelard (1993), em sua obra *A Poética do Espaço*.

Como outras obras literárias canônicas, *O Corvo* já serviu de inspiração para diversas obras em outras mídias. Segundo Gerbase (2009), de acordo com consulta realizada em março de 2008 ao IMDB (*The Internet Movie Database*), Poe serviu de fonte para 195 filmes, dentre os quais 12 foram inspirados em *O Corvo*. O número de adaptações das obras de Poe também é grande no âmbito das histórias em quadrinhos. No Brasil, a mais recente versão de *O Corvo* para esse formato foi publicada em 2011, pelo artista gráfico Luciano Irrthum, que já havia realizado outras duas adaptações desse poema clássico.

Seria perceptível, em uma adaptação de *O Corvo* para os quadrinhos, a relação do corvo com o estado de alma do eu lírico? E mais, seria a dialética do exterior e do interior similarmente apresentada no poema e nos quadrinhos? Partindo dessas questões, o presente artigo objetiva verificar como se constroem as relações entre dentro e fora, entre íntimo e universo, no poema *O Corvo*, bem como na primeira

¹ “Retira a garra que me corta o peito e vai-te dessa porta!” (POE, 1965a, p.899).

² “coração”, mas traduzida pela palavra “peito” por Milton Amado, cuja tradução será citada nesse artigo. Cabe esclarecer que dentre tantas outras traduções do poema *O Corvo*, sendo memoráveis as de Fernando Pessoa e Machado de Assis, a de Milton Amado foi escolhida por ser a tradução da qual os versos são utilizados na adaptação em quadrinhos aqui analisada.

versão em quadrinhos realizada por Luciano Irrthum em 1994, e publicada pela editora Nona Arte em 2001. Para tanto, tomar-se-á como base as considerações de Bachelard (1993) acerca da falta de clareza nos limites entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, a intimidade e o universo, apresentadas em *A Poética do Espaço*.

Entre interior e exterior: Bachelard

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard (1993) propõe a fenomenologia da imaginação e da poesia, traçando uma série de considerações a respeito do espaço como fagulha que desencadeia o fazer poético, e das imagens poéticas que se fundam na relação do ser com o espaço a sua volta. Tomando a imagem da casa e seu diálogo com o universo como ponto de partida, *A Poética do Espaço* perpassa as imagens do porão, do sótão, das gavetas, cofres e armários, do ninho, da concha, dos cantos e da miniatura, chegando à intimidade enquanto imensidão, à dialética do exterior e do interior e à fenomenologia do redondo. Para fins da análise que se seguirá, três capítulos da obra são de fundamental importância. São eles: “Casa e universo”, “A imensidão íntima” e “A dialética do exterior e do interior”.

Em “Casa e universo”, segundo capítulo de *A Poética do Espaço*, Bachelard (1993, p.64) apresenta a casa como espaço de abrigo e conforto, “[...] um espaço que deve condensar e defender a intimidade”, em contraposição à exterioridade do universo. A casa é a própria representação do mundo interior, já que ela, “[...] mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 1993, p.84, grifo do autor). No entanto, a cisão entre casa e universo não é definitiva. Sua rivalidade é dinâmica e transcende o espaço geométrico. Além disso, o valor do habitar tem relação direta com os elementos exteriores a casa. Quanto mais rigoroso é o inverno e mais branca é a neve vista através da janela, mais quente e aconchegante é o interior da habitação, cuja abertura é sempre possível ao alcance de uma maçaneta (BACHELARD, 1993).

A interioridade também é tema do capítulo VIII, “A imensidão íntima”. Porém, apesar de a intimidade remeter ao privado e à reclusão, ela é, aqui, dotada de imensidão. O íntimo se torna imenso na medida em que o ser, através da observação de algo exterior que se apresenta diante de seus olhos (a natureza, um fato cotidiano), passa ao estado de contemplação da grandeza, a qual “[...] determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (BACHELARD, 1993, p.189). Nessa contemplação, o devaneio se inicia.

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 1993, p.190).

A relação direta entre interior e exterior se apresenta de forma mais abrangente no Capítulo XIX – “A dialética do exterior e do interior”. Apesar da tendência em se distinguir o aqui do ali, o interior e o exterior, como se estes fossem facilmente separáveis, Bachelard (1993) demonstra que nem sempre o limite é claro. Mais do que isso, Bachelard mostra que a própria existência de um limite é incerta, visto que:

[...] no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.

E que espiral é o ser do homem! Nessa espiral quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos. (BACHELARD, 1993, p.217, grifo do autor).

Acompanhando essa espiralidade, vale ressaltar a condição humana de constante abertura e fechamento.

Então, na superfície do ser, nessa região onde o ser *quer* manifestar-se e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto. (BACHELARD, 1993, p.225, grifo do autor).

Como representação do entreaberto, tem-se a imagem da porta como possibilidade de abrir-se à exterioridade, deixando-se levar por ela ou deixando-a entrar.

Em suma, essa breve exposição de algumas considerações de Bachelard apresentadas em *A Poética do Espaço* nos mostra que a interioridade e sua exterioridade do homem se relacionam e se constroem dialeticamente. Essa interdependência é o que se procurará observar nas imagens construídas no poema *O Corvo*, bem como nas imagens de sua versão em quadrinhos.

Entre interior e exterior: *O Corvo* em versos

Como anteriormente mencionado, Edgar Allan Poe (1965b) deixa claro que o corvo se faz presente no poema como um símbolo do estado interior do eu lírico. Para

construir as relações entre mundo externo (representado pelo corvo) e a intimidade, uma série de imagens se constrói ao longo do texto, alicerçando a dialética entre interior e exterior.

Primeiramente, o eu lírico se encontra dentro de casa, em seu quarto. No entanto, essa localização só se torna possível com a expressão *chambre door* (porta do quarto), mencionada por causa da batida no lado de fora dela. Aqui, a ideia de interior só se constrói pela manifestação do exterior. O barulho de fora, que contrasta com o estado de sonolência ao qual o eu lírico se entrega, interrompe o processo de clausura no silêncio de sua interioridade. Assim, o dentro adquire existência a partir do fora, ao mesmo tempo em que é, pela primeira vez no poema, invadido por ele.

A demarcação dos espaços de dentro e de fora se dá, também, através da estação do ano na qual a história se passa: o inverno. Através dele, o exterior e o interior contrastam entre si, já que o frio do fora torna o calor do dentro mais confortável e acolhedor. Como bem aponta Bachelard (1993, p.57, grifo do autor), “o inverno *evocado* é um reforço da felicidade de habitar. No reino da imaginação, o inverno relembrado aumenta o valor de habitação da casa”. Os dois primeiros versos da segunda estrofe expõem a oposição entre frio e calor: “*Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December, /And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor*”³ (POE, 1965a, p.895).

Esses dois versos mostram, no entanto, que apesar do contraste entre a gelidez de fora e o fogo de dentro, os dois ambientes apresentam a mesma atmosfera sombria e carregada de negatividade. A palavra *bleak*, do primeiro verso, mais do que significar frio ou gélido, denota algo que não tem características confortáveis, agradáveis ou que cause a sensação de alegria ou esperança⁴. Já no segundo verso, duas palavras carregam o interior do quarto de morbidez: *dying* (agonizante, em vias de morrer) e *ghost* (fantasma).

Retomando a questão do quente e do frio, vale mencionar que Bachelard (1993), a fim de exemplificar o contraste entre casa e universo e entre exterior e interior, remete a uma passagem de *Paraisos Artificiais*, de Baudelaire na qual é descrito o acalento de uma cabana aquecida, em meio a montanhas altas e geladas. Como forma de esquentar ainda mais o interior, as cortinas se tornam elementos indispensáveis, além de estabelecerem contrastes entre os ambientes interno e externo.

Como Edgar Allan Poe, grande sonhador de cortinas, Baudelaire, para calafetar o abrigo cercado pelo inverno, pede também “pesadas cortinas que ondulam até o chão”. Atrás das cortinas escuras, parece que a neve é mais

³ “Ah! claramente eu o relembro! Era no gélido dezembro / E o fogo, agônico, animava o chão de sombras fantasmais” (POE, 1965a, p.895).

⁴ Definição retirada do *Longman Dictionary of Contemporary English* e traduzida pela autora do artigo.

branca. Tudo se ativa quando se acumulam contradições. (BACHELARD, 1993, p.56, grifo do autor).

Em *O Corvo*, o sonhador de cortinas também as usa para ornamentar o quarto. Aqui, elas são rubras, de uma cor quente de sangue: “*And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain / Thrilled me---filled me with fantastic terrors never felt before*”⁵ (POE, 1965a, p.895). Apesar de estarem dentro do quarto, as cortinas têm comunicação direta com a janela e, logo, com o que possa vir a se passar do lado de fora. O vento as ondula, o sol as esquenta, sendo seus movimentos e sons prelúdios da entrada do exterior no interior, que se dará com a sombria presença do corvo ao longo do poema.

Ainda no que tange os vínculos entre exterior e frio e entre interior e calor, outro verso os evidencia: “*Back into the chambre turning, all my soul within me burning*”⁶ (POE, 1965a, p.896). Esse, o primeiro verso da sexta estrofe, mostra o retorno do eu lírico ao interior de seu quarto, após ficar um tempo à porta escancarada, observando a escuridão da fria noite e “sonhando sonhos que ninguém, ninguém ousou sonhar iguais”. Nessa volta ao dentro, sua alma, cuja interioridade é enfatizada pelo uso de *within me* (dentro de mim), queima como o fogo da lareira em seu quarto.

É exatamente nesse primeiro momento de abertura do aposento (quinta e sexta estrofes), que ocorre a expansão da intimidade do eu lírico, que se dá justamente no contato com o fora, frente ao vazio e imensidão da noite. “Diante de uma imensidade evidente, como a imensidade da noite, o poeta pode nos indicar os caminhos da profundidade íntima” (BACHELARD, 1993, p.194). É frente à noite que o eu lírico sonha acordado, indo longe como ninguém ousou. Nesse devaneio solitário, ele pensa em Lenora e sussurra seu nome, o qual a noite ecoa. Neste diálogo, noite e homem são igualmente imensos.

Como observado anteriormente, o primeiro contato do eu lírico com o ambiente externo se dá quando seu sono é interrompido por um barulho no lado de fora da porta. A porta se apresenta, assim, como cisão e ligação entre dois mundos distintos. Se pensarmos na casa, no quarto e na abertura de sua porta com representações da interioridade do eu lírico, vê-se que ele se constitui como o homem entreaberto ao qual Bachelard se refere. Aliás, a porta é vista por Bachelard (1993, p.225) como “um cosmos do Entreaberto”.

Nesse poema, no entanto, não só a porta, mas a janela apresenta-se como canal entre o externo e o íntimo. O segundo ruído ouvido pelo eu lírico vem do lado externo da janela de seu quarto. E é por ela que o corvo entra. É através dela

⁵ “A seda rubra da cortina arfava em lúgubre surdina, / Arrepiando-me e evocando ignotos medos sepulcrais” (POE, 1965a, p. 895).

⁶ “Com a alma em febre, eu novamente entrei no quarto e, de repente” (POE, 1965a, p.896).

que se configura a invasão da intimidade pelo que lhe é externo. Em seguida à sua arrebatadora entrada, o corvo pousa justamente sobre a porta, associando-se à passagem entre mundo exterior e interior. E à entreabertura do homem.

No início do encontro, o corvo causa a distração do eu lírico de sua dor, fazendo-o sorrir à sua soberba, modos de fidalgo, e habilidade em dizer *Nevermore* (Nunca mais). Porém, o corvo mais uma vez invade a interioridade. Dessa vez, não a da casa, mas a do eu lírico em si, o que se confirma no verso “*To the fowl, whose fier yeyes now burned into my bosom’s core*”⁷ (POE, 1965a, p.898). A alma em febre diante da noite é agora acompanhada pelos olhos do corvo, que queimam o núcleo de seu peito. É interessante notar que a utilização da palavra *bosom* (peito) não é suficiente para expressar a profundidade do ser afetada pela exterioridade. Então, acompanha-a a palavra *core* (núcleo, centro). Não é apenas o peito que arde, mas seu centro, seu âmag, seus mais profundos sentimentos. A partir dessa segunda invasão, as perguntas do eu lírico se tornam mais íntimas e relacionadas à Lenora, e sua reação à sempre mesma resposta do corvo passa do riso à ira e revolta, causadas tanto pela perda de Lenora quanto pela perda da esperança de um dia revê-la.

Assim, tem-se a mescla entre o corvo e a alma em luto do homem, verificando-se a junção entre o dentro e o fora. Tal confluência entre a alma do eu lírico e a sombra do corvo, no entanto, é menos intensa no início do poema, quando porta e janela ainda estão fechados, e o homem ainda não se abriu à imensidão do universo e de sua intimidade. Progressivamente, a intensidade dessa confluência aumenta, culminando nos últimos versos do poema, conforme afirma Poe (1965a, p.899), anteriormente citado: “*And the lamplight o’er him streaming throws his shadow on the floor; / And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted--- nevermore.*”⁸

Percebe-se que o dentro e o fora, separáveis à primeira leitura, apresentam marcas de lugubridade e tristeza em comum já no início do poema. No entanto, eles se tornam claramente indissociáveis na medida em que o corvo e o homem se relacionam. O eu lírico, a princípio isolado em sua intimidade, entra em convergência com a imensidão da noite e, mais adiante, com o corvo, sendo dissolvidas as fronteiras entre o dentro e o fora.

Entre interior e exterior: *O Corvo* em quadrinhos

Nos quadrinhos de Irrthum (2001), a ideia do corvo como símbolo do luto do eu lírico, bem como a ideia da indissociabilidade entre mundo interior

⁷ “Sentindo da ave, incandescente, o olhar queimar-me fixamente”(POE, 1965a, p.898).

⁸ “E a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão a sua sombra. / Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à sombra, / Não há de erguer-se, ai! nunca mais!” (POE, 1965a, p.899).

e exterior, transparecem já na capa (Figura 1). O corvo, ladeado por cruzes de cemitério e iluminado pela luz de uma enorme lua, ocupa os dois terços superiores da capa, enquanto o homem em luto é pequeno, iluminado pela luz de uma lamparina à querosene, localizado na metade inferior. Tem-se aí a imensidão do universo, representada pelo grande corvo e a grande lua, tomando conta do espaço íntimo. Essa invasão da intimidade se confirma com uma pena que se solta do corvo, caindo em direção ao espaço onde o eu lírico se encontra. Além disso, ambos o homem e o corvo estão centralizados, ilustrados predominantemente em preto, e iluminados por um círculo branco de luz, o que confere a correspondência entre eles.

Figura 1 – A imensidão do corvo



Fonte: IRRTHUM, 2001, p.1

Vale salientar que essa versão em quadrinhos é em preto-e-branco. Logo, o jogo entre claro e escuro se mostra de fundamental importância para a representação do estado de alma do eu lírico, bem como das relações entre interioridade e exterioridade.

O corvo, no entanto, desaparece na primeira página dos quadrinhos, onde, assim como no início do poema, só se encontram o eu lírico e seus aposentos. O primeiro quadrinho da primeira página (Figura 2) apresenta o quarto em que o eu lírico se encontra, de olhos fechados e mãos segurando um livro. A meia-noite mencionada no poema é marcada em um relógio, no alto da imagem, cuja lateral direita é marcada pelas grades brancas de uma janela. Enquanto no poema a menção à porta nos indicava a separação entre interno e externo, aqui é a presença da janela branca que evidencia o limite entre esses ambientes, igualmente

sombrios. A atmosfera em comum— marcada no poema pelas palavras *bleak*, *dyinge ghost*, — se constrói, na imagem, através da cor preta das paredes e da noite, do outro lado da janela.

Figura 2 – O dentro e o fora, igualmente sombrios, delimitados pela janela



Fonte: IRRTHUM, 2001, p.3

O inverno, enquanto elemento que reforça o contraste entre interior e exterior, também aparece nos quadrinhos. Ele é ilustrado na porção superior da segunda página, percebido no exterior do quarto, através da janela que deixa mostrar a lua, uma árvore seca, e pequenas manchas brancas que se assemelham tanto a estrelas quanto a flocos de neve. Dentro, uma grande lareira contrasta com a neve de fora. No entanto, assim como no poema, a apresentação do inverno também tem o efeito de assemelhar interior e exterior. As pequenas manchas brancas de fora impregnam as paredes pretas de dentro do quarto e espalham-se em volta da lareira, dentro da qual se pode ler a onomatopeia *Há! Há! Há!* como risos de fantasmas. Interior e exterior são igualmente lúgubres e fantasmagóricos, como o efeito causado pelo uso, no poema, das palavras *bleak* para o frio dezembro, e *dyinge ghost* no chão do quarto.

Outra correspondência entre dentro e fora, na página em que o inverno é ilustrado, é a presença de um crânio sobre a lareira. Associado à morte, esse objeto, no interior do quarto, se afina ao tom das duas ilustrações do fim dessa página, que tratam da perda de Lenora. Tais ilustrações apresentam um cemitério com suas cruzes, sobre uma das quais o corvo pousa, no último quadrinho. Diferentemente do poema, a imagem do corvo se apresenta antes de sua entrada no aposento. Sua aparição no cemitério enfatiza sua exterioridade em relação à casa. Ao mesmo tempo, constrói seu vínculo com o sofrimento do eu lírico pela morte de Lenora, principalmente por ser

acompanhado dos versos “Mais linda do que a aurora... a quem nos céus, chamam Lenora. E o nome aqui, já não tem mais...” (POE, 1965a, p. 894).

Apesar da analogia, pela lugubridade, entre o dentro e o fora, o lado de fora ainda é frio, enquanto a intimidade se preserva quente. Isso se evidencia, mais uma vez, quando o nome da falecida amada aparece pela primeira vez nos quadrinhos. Na ilustração que acompanha o texto com seu nome, a lamparina que ilumina o quarto é preenchida por uma silhueta feminina, como reflexo da alma que arde por Lenora (Figura 3).

Figura 3 – A lamparina como representação da alma que arde pela falecida amada



Fonte: IRRTHUM, 2001, p.4

Na terceira página, a ilustração do primeiro quadro é tomada por cortinas esvoaçantes, penduradas sobre a janela através da qual se avista o cemitério. Como no poema, as cortinas enchem o eu lírico de terror e arrepios, preparando a atmosfera para a chegada do corvo, pela janela. Outro indício da futura visita é uma pena que, como a pena da capa, invade o interior, soprada pelo vento que ondula as cortinas.

É ainda nessa página que o eu lírico escancara a “maldita porta” para verificar o barulho que vem do outro lado dela. Acompanhando a tensão com a expectativa do que encontrará, apresenta-se, em *close*, uma maçaneta prestes a ser girada. Como apontado por Bachelard (1993, p.85), “[...] ela expressa uma função de abertura. Só o espírito lógico pode objetar que ela serve tanto para fechar como para abrir. No reino dos valores, a chave fecha mais do que abre. A maçaneta abre mais do que fecha”. A maçaneta enfatiza, então, o movimento de abertura da interioridade para a imensidão do universo, que se dará a partir desse momento.

Ao abrir a porta, encontra-se “escuridão e nada mais”. O homem é ilustrado pequeno, frente a uma grande porta que se abre a esse imenso e escuro nada. Entretanto, é diante dessa vasta noite que o eu lírico se expande, pondo-se, assim como no poema, a sonhar. “A noite sem limite deixa de ser um espaço vazio” (BACHELARD, 1993, p.232). No início da quarta página, a contemplação da grandeza da noite, que leva ao devaneio, é ilustrada na imagem em *close* do rosto do eu lírico, cujos olhos negros refletem as árvores e estrelas do universo (Figura 4). O íntimo se torna imenso.

Figura 4 – Diante da imensidão do universo, o íntimo se expande



Fonte: IRRTHUM, 2001, p.6

A imagem seguinte, acompanhada do verso “Sonhando sonhos que ninguém nunca ousou sonhar iguais”, é a do eu lírico iluminado pela grande lua que, na capa, iluminava o corvo. “Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser?” (BACHELARD, 1993, p.226). Pode-se perceber que, nos quadrinhos, esse ser se modifica. Quando volta ao quarto, está “com a alma mais forte”, e a janela não demarca mais o limite entre o interior e o exterior, como se as paredes do quarto tivessem se dissolvido, ou a lua tivesse adentrado (Figura 5). Assim como lá fora, aqui dentro a lua o ilumina.

Figura 5 – Após os sonhos diante da noite, a lua invade o aposento



Fonte: IRRTHUM, 2001, p.6

É na quinta página que, enfim, o corvo adentra o quarto. A janela reaparece na ilustração dessa cena, mas volta a sumir no quadro seguinte, em que o corvo já está pousado sobre o busto de Atena. Aqui, eis uma diferença substancial em relação ao poema. Esse busto, que servirá de posto ao corvo até o fim do poema e da versão em quadrinhos, não se encontra mais no alto, sobre a porta – posição tão frisada ao longo do poema pela expressão *above my chambre door* – mas sim sobre uma mesa, no mesmo nível de altura do homem. Talvez essa tenha sido a solução encontrada pelo adaptador para enquadrar ambos o homem e o corvo em espaços pequenos, afinal de contas, ilustrar o corvo no alto de uma porta e o homem no solo requereria um maior espaço em cada quadrinho. De qualquer maneira, colocar o busto e o corvo sobre a mesa intensifica a mescla entre ambiente interno e externo, já que essa mesa, que antes permanecia diante da janela, encontra-se agora solta em um espaço indefinido, e é iluminada por uma fonte de luz também indefinida. Como a lamparina que ficava sobre a mesa também desaparece, somos levados a interpretar o círculo branco, que representava sua luz, como a lua, novamente presente dentro desse quarto sem paredes ou janelas, aberto à imensidão.

A falta de definição entre o dentro e o fora se mantém nas páginas seguintes que, na ausência de portas e janelas, retratam a conversa entre o homem e o corvo, bem como o processo de confluência entre os dois. Tal processo vem a culminar na última página dos quadrinhos, no alto da qual se tem a imagem do homem em cólera, envolto em uma espécie de círculo que se harmoniza ao movimento de seus braços, na tentativa de expulsar o corvo de sua casa (Figura 6). Essa circularidade

vai ao encontro do que Bachelard (1993, p.217, grifo do autor) observa a respeito do homem: sua espiralidade. Retomando suas palavras: “[...] no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno [...]. Já não sabemos *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos”.

Figura 6 – “E que espiral é o ser do homem!”



Fonte: IRRTHUM, 2001, p.11

Mas é o último quadrinho que, acompanhado dos últimos versos do poema, ilustra a completa fusão entre homem e corvo. À direita, o corvo sobre o busto projeta sua sombra sobre uma superfície. Essa sombra, no entanto, tem o formato do eu lírico, com seu traje esvoaçante e suas mãos na cintura. A sombra do corvo em forma de homem harmoniza-se com a imagem do aprisionamento da alma do eu lírico à sombra do corvo, construída pelo poema. À esquerda, lado para o qual o corvo se dirige, soltando no ar a expressão “Nunca mais!”, observa-se um emaranhado de formas irreconhecíveis. É nesse lugar que se esperava reconhecer o interlocutor do corvo. Ou seria esse interlocutor o próprio emaranhado? Se assim assumir-se, tal representação do eu lírico contrasta drasticamente com a encontrada na primeira página: uma acurada caricatura de Edgar Allan Poe. A presença da figura de escritor reitera a afirmação de Baudelaire(1965), citada anteriormente, de que o personagem de Poe é o próprio Poe. Enfim, percebe-se que o eu lírico se desfigura, se aniquila no processo de cisão de sua intimidade com o exterior, ao qual se submete contrariamente (Figura 7).

Figura 7 – O eu lírico: primeira e última página dos quadrinhos



Fonte: IRRTHUM, 2001, p.11

Nesse “horrível interior-exterior” das palavras não formuladas, das intenções de ser inacabadas, o ser, no interior de si, digere lentamente o seu nada. Seu aniquilamento durará “séculos” [...]. Em vão a alma retesa suas derradeiras forças; ela se tornou o redemoinho do ser que se extingue. O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que refluí para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. (BACHELARD, 1993, p. 220-221, grifo do autor).

Assim como no poema, os quadrinhos apresentam primeiramente a separação clara entre o interior e o exterior. No entanto, na medida em que as páginas avançam, os limites se tornam menos claros e os ambientes se fundem, configurando a confluência entre quarto e noite, intimidade e universo, homem e corvo. No fim, vemos a impossibilidade de reconhecermos o homem. Apenas o corvo, sua sombra ao qual o homem está preso, e a expressão “Nunca mais” restam como indícios do íntimo.

Considerações finais

“O exterior e o interior são ambos íntimos”. Essas palavras de Bachelard (1993, p.221, grifo do autor) resumem a conclusão a que se chega através da análise de *O Corvo* em versos e em quadrinhos. Em ambas as obras, as imagens do exterior e do interior são apresentadas de maneira que sua suposta oposição se apague, dando lugar à confluência entre os dois.

Assim como no poema, é nos momentos finais que percebemos a indissociabilidade entre o íntimo do eu lírico e o corvo. Aliás, a alma aprisionada na sombra do

corvo – imagem construída no poema, constitui a última ilustração da adaptação. Além dessa, outras imagens do poema que representam a interioridade, a exterioridade e suas inter-relações, também se apresentam nessa adaptação, que através da linguagem visual, enchem a atmosfera da narrativa de lugubridade e luto.

A semelhança entre o personagem e Edgar Allan Poe, afirmada por Baudelaire, também se faz presente nos quadrinhos, dada a representação do eu lírico pela caricatura do autor. Afinal, ambos são homens em crise. O personagem se entrega ao luto e a morbidez, trazidos pela morte de Lenora e impregnados em sua alma pelo corvo, que de lá não sairá nunca mais. Poe, por sua vez, teve um fim de vida miserável, morrendo na sarjeta. No entanto, Poe e o personagem não se assemelham apenas pelas mazelas da vida. Ambos compartilham uma qualidade essencial: a abertura. O eu lírico escancara a porta, a janela e a alma para a imensidão do universo, enquanto Poe, “[...] o primeiro dos malditos, [...] abriu para a imaginação espaços imensos, até então inexplorados” (LEMINSKI, 1986, p.48).

Enfim, através d’*O Corvo*, Poe nos mostra que, de fato, o homem é um ser entreaberto. Esse é o legado d’*O Corvo*. Esse é o legado de Poe.

Agradecimentos

Agradeço à Prof. Dra. Cláudia Rio Doce, minha orientadora, pelas sugestões de melhorias, e ao Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes, por trazer-me Bachelard.

NASCIMENTO, Elisa Prado. Between the inside and the outside: *The raven* between verses and comics. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.57-72, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *The poem The Raven, by Edgar Allan Poe (1965a), presents the conversation between a man grieving for his beloved Lenore, and a raven which invades his room during a winter night. The speaker’s questions to the bird are always answered with the word “nevermore”, which eventually intensifies his sorrow, as he faces the fact that he will nevermore see his beloved one. Also, he realizes that the crow will never leave his room, as well as his sadness will never leave his heart. According to Poe, the raven symbolizes the speaker’s state of mind. At the same time, his state of mind is a result of the dialogue between him and the raven, i.e., between his intimacy and an outside element which invades your room. The present article aims to investigate this dialectical relationship between the inside and the outside, intimacy and exteriority, in The Raven, as well as in an adaptation of this poem to comics, by Luciano Irrthum (2001). This investigation is based on Bachelard’s considerations presented in The Poetics of Space.*

- **KEYWORDS:** *Edgar Allan Poe. The Raven. Bachelard. The Poetics of Space. Adaptation, comics.*

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1993.

BAUDELAIRE, C. O homem e a obra. In: POE, E. A. **Ficção completa, poesias e ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p.47-52.

GERBASE, C. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (o que a literatura ainda aprende com o cinema). **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.44, n.2, p.21-27, abr./jun. 2009.

IRRTHUM, L. **O corvo**: adaptação do conto de Edgar Allan Poe. Rio de Janeiro: Nona Arte, 2001.

LEMINSKI, P. Quem foi Edgar Allan Poe? In: POE, E. A. **O corvo**. São Paulo: Expressão, 1986. p.4748.

POE, E. A. O corvo. Tradução de Milton Amado. In: _____. **Ficção completa, poesias e ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965a. p.892-899.

_____. Filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesias e ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965b. p.912-920.

LEITURAS ALTERNATIVAS EM UM UNIVERSO ALTERNATIVO: OS HERÓIS (OU VILÕES?) DE *WATCHMEN*

Jaqueline Rodrigues de MORAIS*

João Mateus CUNHA**

Wagner LACERDA***

- **RESUMO:** Esse trabalho pretende analisar as características que poderiam definir três personagens da *graphic novel* *Watchmen* – publicada, pela primeira vez, em uma série de doze episódios, entre 1986 e 1987 –, como heróis: Dr. Manhattan, Ozymandias e Rorschach (MOORE; GIBBONS, 1999). A escolha se justifica por serem estes, em nossa opinião, os personagens que mais influenciam o desenrolar da trama e por representarem, por meio de suas personalidades complexas, concepções filosóficas e morais radicalmente opostas. Por meio de um estudo da pluralidade de suas intenções e ações, verificar-se-á se é realmente possível enquadrar esses personagens em um único arquétipo tradicional de herói. Como aparato teórico deste trabalho, usaremos dentre outras bibliografias pertinentes ao estudo da figura heróica, a ideia de arquétipo intemporal de Carl Gustav Jung (2012) e as assertivas sobre moral e ética de Nietzsche (2012).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Quadrinhos. *Watchmen*. Herói. Moral.

Introdução

Em meados da década de 80 do século passado, as grandes editoras de quadrinhos norte-americanas resolveram apostar em obscuros quadrinistas ingleses para renovar suas revistas e revitalizar seus principais personagens que não caminhavam bem. Este movimento ficou conhecido como “a invasão britânica” e se caracterizou por publicações com temáticas mais densas e voltadas para o público

* UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Letras. Juiz de Fora, MG – Brasil. 36036-330 – jaque_hr@hotmail.com

** UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Comunicação Social. Juiz de Fora, MG – Brasil. 36036-330 – joacunha13@hotmail.com

*** UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Letras. Juiz de Fora, MG – Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Ferais. 36036-610 – lacerdasl@gmail.com

Artigo recebido em 22 de outubro de 2013 e aprovado em 30 de novembro de 2013.

adulto. Em 1986, o mais cobiçado dentre estes artistas, Alan Moore, escreve, em conjunto com o ilustrador Dave Gibbons, sua principal obra, *Watchmen*.

Utilizando a máxima do poeta romano Juvenal: “*Quis custodiet ipsos custodes?*” – “Quem vigia os vigilantes?” – como mote para questionar temas controversos como os limites éticos e morais do ser humano, a legitimidade do poder, a responsabilidade e o conflito entre o bem e mal, Moore desenvolveu uma trama alegórica repleta de referências políticas, filosóficas e científicas.

Explorando as divergências e consonâncias de uma sociedade marcada pelo medo em um período extremamente conturbado da política mundial, o autor desenvolve uma história fictícia que mostra como o mundo seria se super-heróis realmente existissem. A partir dessa premissa, e de outros recursos ricamente trabalhados na *graphic novel*, constrói-se uma crítica à realidade política e social repressora de meados dos anos 80 do século passado, quando concepções ideológicas extremas comandavam os principais centros de decisões do mundo.

Esse cenário real de constante terror e paranoia armamentista causado, sobretudo, pelas guerras vivenciadas pelos norte-americanos naquele período, foi a base para a criação desse universo distópico em que, em 1985, EUA e URSS estão à beira de um conflito atômico eminente.

Nessa realidade alternativa, os Estados Unidos venceram a Guerra do Vietnã com a ajuda do Dr. Manhattan, um cientista que ganhou super-poderes após ter se envolvido em um acidente durante um experimento de física nuclear. Na trama, aliás, apenas Dr. Manhattan tem super-poderes; os demais heróis são pessoas comuns, chamados de “mascarados”, que se reúnem em um grupo para combater o crime, valendo-se de suas visões de mundo e conceitos morais particulares para julgar e punir aqueles que consideravam infratores.

Nesse artigo, limitamos o recorte de investigação, visando à formulação da seguinte questão: é realmente possível enquadrar três personagens da trama – Dr. Manhattan, Ozymandias e Rorschach – em um conceito rígido de herói? Através da análise de suas relações com os demais personagens, de suas condutas e de seus conceitos morais que guiam suas ações, averiguar-se-á se os personagens estudados são tão tridimensionais e moralmente complexos que extrapolam conceitos prévios e padrões definidos que comumente são explorados no meio. A edição de *Watchmen*¹ utilizada para a análise será a publicada em doze partes pela Editora Abril em 1999.

Para realizar essa pesquisa, utilizou-se como aporte teórico para balizar conceitos como os de herói e vilão, a ideia de “arquetipos”, proposta por Carl. G. Jung (2012). Já as questões referentes à moral e à legitimação do poder, levantadas na análise das ações e personalidades dos personagens, serão formuladas segundo assertivas

¹ Nas citações que forem retiradas diretamente de *Watchmen* (MOORE, GIBBONS, 1999) especificaremos as revistas/partes em que elas se encontram.

propostas por Friedrich Nietzsche (2012), principalmente as encontradas em sua obra *O Crepúsculo dos ídolos*. Além desses autores, utilizaremos, também como referencial teórico, os estudos de Joseph Campbell (2007) e o seu conceito de “Monomito”, aqui empregados sob uma perspectiva cultural, aplicados às narrativas ficcionais dos produtos de massa – nesse caso específico, os quadrinhos.

O fantástico mundo alternativo dos quadrinhos

Uma leitura crítica dos quadrinhos, aqui entendidos como meio de comunicação, é indispensável para que possamos compreender as suas potencialidades criativas e fazer uma análise consistente dos conteúdos veiculados. Dois dos principais pesquisadores brasileiros da área, Álvaro de Moya (1977) e Moacyr Cirne (1971, 1982), fornecem-nos relevante instrumental teórico para embasar e contextualizar os assuntos abordados.

Álvaro de Moya (1977, p.23), em seu livro *SHAZAM!*, uma das principais publicações do gênero no Brasil, diz que: “Em suma, os quadrinhos são a forma de comunicação mais instantânea e internacional de todas as formas modernas de contato entre os homens de nosso século”.

Sendo uma prática significativa carregada de bens simbólicos e fruto direto da indústria cultural, os quadrinhos, como não poderia deixar de ser, vão influenciar e ser influenciados em aspectos sociais, políticos, ideológicos e comunicacionais pelo ambiente em que estão inseridos. Moacyr Cirne (1982, p.20), em seu livro *Uma introdução política aos quadrinhos*, atenta para o fato de que nas HQs “[...] assim como o ideológico manifesta-se nos mais variados níveis de articulação formal, o político manifesta-se em todos os níveis, seja de modo direto, seja de modo indireto”. Seja por sua importância comunicacional, seja pela importância política, econômica ou estética, o estudo dos quadrinhos é fundamental para que se entendam os motivos dessa mídia representar tão bem a produção cultural de massa; ainda, para saber porque se constituiu por esta e através desta ao longo do século XX.

Exposta a importância do estudo dos quadrinhos, é necessário estabelecer uma base teórica que ancore questões específicas referentes ao herói, à moral, ao poder e aos demais tópicos que serão abordadas dentro da *graphic novel Watchmen*.

Carl Gustav Jung, psicanalista suíço fundador da psicologia analítica e estudioso de questões referentes às diversas formas de manifestação do inconsciente, defende a existência de um inconsciente comum e universal, dotado de unidades de representação preestabelecidas capazes de dar conta de conceitos inatos a quaisquer pessoas, em qualquer época e lugar do mundo. A essas unidades conceituais, Jung deu o nome de arquétipos, que segundo o autor são: “[...] formas e imagens de

natureza coletiva, que surgem por toda parte como elementos constitutivos dos mitos e ao mesmo tempo como produtos autóctones individuais de origem inconsciente” (JUNG, 2012, p.56).

Um dos mais representativos dentre esses arquétipos, que muito variou conforme a sociedade que dele se apropriou, é o do herói. O herói mitológico é a efetivação de um arquétipo que simboliza as “idéias, formas e forças que moldam ou dominam a alma”². Ele é afirmativo, procura o confronto direto com seu lado mais obscuro e com as incertezas e perigos do inconsciente e, se sair vitorioso desse combate, conseguirá suprir uma carência interna.

Segundo Joseph Campbell (2007), professor norte-americano de mitologia e religião comparada, o herói mitológico apresenta algumas características particulares que o definem como tal. É um personagem dotado de dons excepcionais, distinguindo-se dos demais desde a infância, geralmente marcada pelo abandono e por façanhas sobre-humanas. Há casos em que é honrado pela sociedade da qual faz parte e outros nos quais não recebe reconhecimento algum, sendo até mesmo objeto de desdém. Suas ações se diferenciam entre conquistas físicas que irão beneficiar os que o cercam ou espirituais, que dizem respeito a questões pessoais.

Além das características externas e as de sua representação e significação no mundo anímico, o herói tradicional é identificado, sobretudo, por possuir um código moral rígido compartilhado com o meio que o cerca. Suas ações sempre serão guiadas por motivações nobres e princípios altruístas. Mesmo momentaneamente confuso e enfrentando situações em que parece se distanciar de seus ideais, o herói está sempre buscando realizar ações justas e éticas ligadas ao sacrifício, à coragem, à liberdade e ao bem maior.

Em oposição a essa definição tradicional que traz a figura do herói ligado à moral comum e a ela submisso, Friedrich Nietzsche, em seu livro *Crepúsculo dos ídolos*, adverte sobre o perigo de se cultuar ídolos, principalmente aqueles que têm como base de seu prestígio a ilusão do juízo moral. Nietzsche (2012) é contra o que chamou de “moral antinatural”, que seria fabricada e imposta, quase sempre se voltando contra os instintos da vida, negando-os e reprimindo-os. Essa moral, segundo ele, é sintoma de uma existência declinante: “[...] é o próprio *instinto da decadence* que faz de si um imperativo” (NIETZSCHE, 2012, p.47, grifo do autor).

O autor ainda levanta questões referentes ao poder legitimado pela moral. Aponta a fragilidade desse sistema de domínio, em que a moral criada e imposta por poucos justifica o poder exercido sobre muitos. Ele adverte para o perigo de se erigir ídolos/heróis e aceitar que estes imponham sua razão acima de todos:

² Este verbete (HERÓI, 2003) foi retirado do *Dicionário crítico de análise junguiana*.

A moral, na medida em que condena em si, e não por considerações, atenções e determinações da vida, é um erro específico pelo qual não se deve ter compaixão, uma idiossincrasia de degenerados que provocou danos indizíveis! (NIETZSCHE, 2012, p.48).

Nietzsche defende a formação de um homem que se coloque além do bem e do mal, pois, como ressalta, não há no mundo quaisquer fatores morais, estes são apenas interpretações particulares de certos fenômenos e não a realidade em si.

Essas questões são amplamente sugeridas ao longo da trama de *Watchmen*. Moore e Gibbons (1999) exploram os limites e as consequências das ações de um determinado grupo de pessoas comuns que toma para si o direito e o dever de se impor sobre seus semelhantes e julgá-los. O que confere poder a essas pessoas? O que as distingue das demais? Uma máscara e supostas boas intenções legitimam suas ações? Esses personagens poderiam ser considerados heróis?

Um deus em construção: Dr. Manhattan e o progressivo afastamento da humanidade

Brilhante nos estudos, John Osterman tornou-se um notável físico nuclear. Muito cedo conseguiu um emprego no renomado instituto Gila Flats, centro de pesquisa que desenvolvia experimentos de campo intrínseco com o objetivo de descobrir outros campos de força, além da gravidade, que mantivessem as partículas unidas.

Durante um experimento, John foi trancado acidentalmente em uma câmara de testes de remoção do campo intrínseco e, impossibilitado de sair por uma trava de segurança, foi completamente desintegrado.

Após o acidente, o tímido físico nuclear se transformou em um ser com poderes quase ilimitados, como os de reconstituir seu próprio corpo, manipular a matéria em um nível subatômico, teletransportar-se, ver seu próprio passado e futuro, além de possuir força sobre-humana. Em um período de conflito bélico mundial, como a Guerra Fria, o governo dos Estados Unidos da América viu nesse super-homem a arma ideal para se impor diante de seus inimigos e manter a supremacia econômica e política no plano mundial. Em alusão ao projeto criador da bomba atômica o nome escolhido para a “nova arma” da América foi Dr. Manhattan.

John Osterman sempre demonstrou ser dependente da opinião dos que o cercavam, sendo incapaz de arcar com as consequências de suas próprias decisões. Foi assim quando abandonou a profissão de relojoeiro para obedecer às determinações do pai ou quando disse à sua futura namorada Janey Slater: “Parece que os outros sempre tomam decisões por mim” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 4, p.5).

Mesmo depois do acidente, já como Dr. Manhattan, ser mais poderoso da terra, que poderia impor facilmente sua vontade aos demais, sua conduta perante poderes e morais consolidadas – como o pai e o Estado – permanece a mesma, submissa e impotente. Pode-se tomar como exemplo sua participação na Guerra do Vietnã, quando diante de sua passividade, serviu como força e símbolo da superioridade armamentista norte-americana.

É interessante notar que o único personagem com super-poderes da trama fica longe de atingir o ideal de homem proposto por Nietzsche (2012). Segundo o autor, um dos mais importantes princípios para a formação de um indivíduo superior é a conscientização e controle total das ações e vontades. Dr. Manhattan, mesmo sendo um ser extremamente poderoso, deixa-se ser controlado. Se o poder do personagem não é justificativa lícita para que ele possa impor sua moral aos demais, também não o obriga a se submeter passivamente a princípios morais alheios.

Dr. Manhattan foi o personagem que mais apresentou mudanças em seu comportamento durante a trama. Inicialmente ainda se identificava com os problemas da humanidade, mas, progressivamente, torna-se distante e insensível. Essa mudança de comportamento se evidencia quando ele deixa sua primeira esposa ao perceber que esta envelhecia, enquanto ele, por razões do acidente, mantinha-se imune à ação do tempo. A partir de então, Dr. Manhattan inicia um romance com a jovem, e também combatente do crime, Laurie Juspezyk.

O distanciamento se torna cada vez mais efetivo e sua conduta cada vez menos “humana”. Na passagem em que Rorschach o alerta sobre a morte do Comediante, mascarado que atuava sob a supervisão do governo e é assassinado no começo da trama, Dr. Manhattan demonstra com que perspectiva enxerga a vida humana: “Um corpo vivo e um corpo morto contém o mesmo número de partículas. Estruturalmente não há diferença discernível. Vida e morte são abstrações não quantificáveis. Por que deveria me importar? (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 1, p.21).

O desinteresse pela questão da vida teve seu auge quando, no Vietnã, apenas observou o Comediante assassinar uma mulher a quem este tinha engravidado.

Uma das principais características que distinguem o herói tradicional é a profunda preocupação com a vida humana. Todas as suas ações visam, em última instância, à preservação e à continuidade da vida. Em uma de suas falas, no entanto, Dr. Manhattan chega a afirmar que ela é um fenômeno exageradamente valorizado. A partir das considerações anteriores e dessa afirmação, pode-se perceber que a questão da vida humana não é determinante para guiar as ações do personagem.

Em meio a acontecimentos que desestabilizam sua imagem frente à opinião pública, e tendo rompido seu relacionamento com Laurie, Dr. Manhattan deixa o planeta e procura refúgio em Marte. Durante sua estadia fora da Terra, recapitula toda a sua trajetória relembando acontecimentos decisivos. Após premeditar um futuro diálogo com Laurie, que se passaria no planeta vermelho, em que esta tentaria

convencê-lo a evitar o conflito nuclear eminente, Dr. Manhattan volta à Terra para buscá-la. Juntos, discutem extensamente sobre o valor da vida.

Sob a perspectiva humana, levando em consideração o grande significado de pequenas emoções e tragédias particulares, e a estima que tem por Laurie enquanto ser humano específico, Dr. Manhattan finalmente compreende a dimensão da vida. O personagem percebe que a existência humana é composta de “[...] eventos tão improváveis que são impossíveis na prática, como o oxigênio virar ouro espontaneamente” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 9, p.26). Assim, Dr. Manhattan volta com Laurie para a Terra, a fim de evitar a catástrofe nuclear.

A redenção do personagem, que, mesmo se distanciando da condição de humano, ao longo da trama compreende o valor da vida, é um fato que pode aproximá-lo da condição de herói. No entanto, após o acidente, John perde a capacidade de enxergar a existência sob a perspectiva humana, suas ações são guiadas por conceitos que nos são insondáveis. É extremamente problemático enquadrá-lo em qualquer sistema moral, seja qual for, pois todos eles partiram de experiências e percepções estritamente humanas... e Dr. Manhattan não é humano, estando à parte de qualquer categorização.

Nunca se render: o mundo em preto e branco de Rorschach

Walter Joseph Kovacs, mascarado conhecido como Rorschach, o “detetive” da trama de *Watchmen*, teve uma infância marcada por muito sofrimento. Filho de uma mãe prostituta e negligente, e de um pai que jamais conheceu, Kovacs sempre apresentou um comportamento apático e retraído. Tirado muito cedo de seu lar e levado para um reformatório, Walter mostrou-se uma criança brilhante, porém, muito calada.

Ao sair do reformatório, Walter Kovacs conseguiu um emprego medíocre em uma confecção, onde trabalhava com roupa feminina. Durante seu expediente, deparou-se com um vestido feito com um tecido especial – criado, coincidentemente, pelo Dr. Manhattan – que continha um líquido escuro, sensível ao calor e a pressão, entre duas camadas de látex branco. Kovacs se apropriou dele, pois se sentiu atraído pelas formas duais do tecido, onde o preto e o branco mudavam de forma constantemente sem se misturar, assemelhando-se aos desenhos ambíguos utilizados no conhecido Teste de Rorschach. Daí também o nome adotado pelo personagem quando este decide se tornar um mascarado.

Tempos depois, Walter leu em um jornal a notícia de que a moça para quem a roupa havia sido confeccionada fora violentada e morta e que muitos vizinhos presenciaram a cena e nada fizeram para ajudá-la. Perturbado com o caso, Walter fez com aquele tecido uma máscara, ou, segundo ele, um “rosto que tolerasse olhar no

espelho” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 6, p.10). A partir de então, passou a atuar nas ruas como um justiceiro mascarado.

Em uma de suas rondas noturnas, Rorschach decide investigar o desaparecimento de uma garotinha. Quando finalmente encontra o catifeiro, descobre que a vítima já havia sido assassinada e seus restos mortais haviam sido servidos como alimento para os cães do sequestrador. Esse fato é decisivo na formação do personagem que, indignado com a situação, mata o autor do crime, queimando-o vivo e permanecendo ainda no local para assisti-lo morrer lentamente.

Esse foi o primeiro assassinato cometido pelo personagem e marca uma transição profunda na sua personalidade. A partir do incidente, Walter Kovacs, incapaz de lidar com a realidade de sua vida conturbada, opta por negar as diferentes nuances da existência e passa a enxergar o mundo através do preto e branco de sua máscara: “Eu renasci, livre para traçar meu próprio destino neste mundo desprovido de moral” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 6, p.26). A personalidade do inseguro e retraído Kovacs cede lugar ao determinado e violento Rorschach, completamente descrente do valor da vida: “Olhei para o céu através da fumaça cheia de gordura humana e Deus não estava lá. A escuridão fria e sufocante prossegue eternamente, e nós estamos sozinhos” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 6, p.26).

Acreditando viver em um mundo amoral, Rorschach cria para si uma conduta rígida e simplista, em que as coisas e as ações são definidas como boas ou más, sem meio termo ou variações. Ele acredita que sua moral deve prevalecer sobre as demais e suas atitudes, guiadas por um padrão de conduta pré-estabelecido, não devem estar submetidas a situações ou variantes, nem a julgamentos pessoais: “A existência é aleatória. Sem padrão a não ser o que imaginamos depois de contemplar tudo por muito tempo. Sem sentido a não ser o que escolhemos impor” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 6, p.26). A sua moral é absoluta e imutável.

No primeiro capítulo de *Watchmen*, podemos observar na conversa entre Rorschach e Laurie Juspezyk um certo desentendimento. O primeiro procura Laurie e Dr. Manhattan para avisar da morte do Comediante e alertá-los sobre uma possível conspiração contra os mascarados. Nesse momento, a mulher demonstra todo seu desprezo pelo falecido, já que este, anos antes, havia violentado sua mãe. Rorschach desfaz da conduta de Laurie e define o comportamento do Comediante como um simples “lapso moral”.

Nessa passagem fica clara a maneira parcial com que Rorschach lida com algumas situações e como seu código muitas vezes abre brechas para preferências pessoais. Essa é uma atitude que não se enquadra em um arquétipo tradicional de herói, visto que, se os padrões morais de Rorschach são rígidos, este deveria defender a vítima até o fim, independente de quem foi seu agressor, julgando o Comediante como o faz com os bandidos que encontra em seu caminho.

No entanto, por se tratar de um antigo combatente do crime, que em certo momento representou seu país na guerra, com posições políticas próximas as de Rorschach, este relativiza suas ações, chegando mesmo a admirar a personalidade controversa de Blacke: “Sem determinação, nenhum deles [mascarados]. Exceto o Comediante. Personalidade forte. Não ligava se não gostavam dele. Sem compromissos. Admirável” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 6, p.15).

Por outro lado, podemos notar certo “heroísmo” da parte de Rorschach, por se prontificar a ir ao encontro de cada um de seus antigos companheiros combatentes para alertá-los do que, segundo ele, seria uma tentativa de dizimar os mascarados. Mesmo sendo ignorado por eles, continua investigando o caso da morte de Blacke, buscando o culpado para puni-lo.

Além disso, nenhuma das ações de Rorschach pode se converter em proveito próprio. Mesmo quando de alguma maneira distorce seus preceitos morais para relativizar as ações de outro personagem, ele próprio não é beneficiado pelo ato. Esta situação é levada ao extremo quando ele é coagido a fazer um acordo e se calar diante do plano de Ozymandias para salvar o mundo, ato com o qual não concorda. Rorschach prefere morrer, dizendo que: “Não. Nem mesmo diante do Armagedon. Acordo jamais” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 12, p.20). Diante de sua intransigência, o personagem é morto por Dr. Manhattan.

Por passar toda a trama tentando solucionar o caso da morte de um ex-companheiro, sempre procurando a verdade, inclusive, no final preferindo a morte à mentira, encontramos no personagem características do herói tradicional. Porém, Rorschach atua de maneira violenta e paranoica para atingir seus objetivos, e, muitas vezes, age em desacordo com seu próprio senso de moral, como na situação em que defende as atitudes do Comediante, sendo estas, características que não condizem com as ações da personagem heróica.

E mais uma vez o grande vilão... salva o planeta? As ambições do homem mais inteligente do mundo

Adrian Veidt, também conhecido como Ozymandias, o homem mais inteligente do mundo, é um dos mais importantes personagens de *Watchmen*. Possui um extraordinário nível de inteligência, concentração e autocontrole. Sua desenvoltura intelectual lhe confere habilidades quase sobre-humanas, como um físico ultra desenvolvido, e as capacidades de desviar-se de projéteis de arma de fogo e de antever tendências do futuro.

Dois anos antes da instituição da Lei Keene, Veidt abandonou suas atividades de combatente do crime e revelou sua identidade. Após esse período, dedicou-se integralmente aos negócios e ergueu um império comercial.

Como homem público, Veidt se mantém acima de qualquer suspeita. É um grande filantropo, pacifista influente e amante e incentivador das artes e da cultura. No entanto, nos bastidores da trama, sob as cortinas da aparência, arquiteta o maior plano da história da humanidade. No mundo distópico de *Watchmen*, Estados Unidos da América e União Soviética estão à beira de um confronto nuclear de proporções catastróficas que, se concretizado, destruiria a Terra. Ante uma guerra nuclear iminente, Veidt toma para si a nada modesto tarefa de “salvar” o mundo. E para tal feito forja uma invasão alienígena que força EUA e URSS a unirem forças contra um inimigo comum.

Uma das principais características da personalidade de Veidt é a capacidade de moldar determinados traços de sua personalidade a fim de atingir seus objetivos. Nada escapa ao seu controle, as mínimas decisões são conscientes e fazem, todas elas, parte de um plano maior, engendrado para fazer de si próprio o mais bem sucedido exemplo do desenvolvimento das potencialidades da espécie humana.

Talvez encontremos em Veidt um dos mais completos exemplos do tipo de homem superior proposto por Nietzsche (2012). Forte, grande, altivo, nobre, detentor de vários dos sinônimos frequentemente utilizados por Nietzsche quando este se reporta ao tipo humano mais elevado e tão ansiado por seu projeto crítico da moral. Um homem criador, além dos ditames limitadores da moral decadente e conformista. O homem modelo de Nietzsche, ante a falta de valor e significado da existência, impõe-se com total consciência dos seus atos, germinando assim uma nova forma de ser.

Veidt está intimamente ligado à principal situação de *Watchmen*: o desfecho apocalíptico que impediu a guerra nuclear e matou metade dos habitantes da cidade de Nova York. Esse episódio, além de definir o destino de todos os personagens principais da trama, tem importância central para entendermos a complexa personalidade do homem mais inteligente do mundo.

Veidt evita uma guerra nuclear e efetivamente salva a humanidade da destruição. No entanto, suas ações implicaram na morte de milhões de pessoas inocentes. Para fins de interpretação da sua personalidade, os resultados de seu plano parecem ser menos esclarecedores do que os motivos que o levaram a concretizá-lo. Suas ações foram conscientemente altruístas ou, ao contrário, denunciam uma já assinalada propensão egoísta e megalomaniaca?

A segunda hipótese se mostra mais atrativa quando analisamos duas falas proferidas pelo personagem em pontos chave da narrativa. Após eliminar todos os obstáculos que impediam seu plano, Ozymandias diz: “Eu havia triunfado, nada agora se punha entre mim e meu objetivo. O destino da terra repousava em minhas mãos” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 11, p.26). Mais tarde quando finalmente consegue transportar seu monstro “alienígena” para Nova York: “Eu consegui, eu

salvei a terra do inferno. A seguir vou guiá-la à utopia” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 12, p.20).

Essas passagens evidenciam uma possível leitura, qual seja a de que o personagem cometeu todos os assassinatos e danos em busca de glória e realização pessoal. Veidt não pretendia apenas um novo mundo, pacífico e harmonioso, era fundamental que ele fosse o guia responsável por esse mundo utópico.

Em uma entrevista fictícia realizada com Ozymandias, o aguçado repórter Doug Roth se surpreende quando escuta o ex-herói se referir aos humanos como humanóides: “Humanóides [...] Terei detectado por traz daquele rosto dourado e simpático um desprezo pelos reles humanos até agora não percebido?” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 11)³. Nessa mesma entrevista, Veidt termina sua participação com um comentário irônico, respondendo a Roth que não se sentia incomodado por ser considerado o homem mais inteligente do mundo: “Não, não, eu não ligo de ser o homem mais inteligente do mundo. Eu só não gostaria que fosse desse mundo” (MOORE; GIBBONS, 1999, parte 11)⁴.

Veidt talvez se preocupasse muito pouco com os humanos para sentir algum tipo de compaixão por eles. Uma passagem assinalada por Nietzsche, referindo-se aos pretensos melhoradores da humanidade, é ilustrativa em relação à condição de superioridade de Ozymandias:

Aquele ali também é um conhecedor dos seres humanos: e os senhores afirmam que não quer nada para si com isso, que é um grande “impessoal”. Prestem mais atenção! Talvez ele queira inclusive uma vantagem muito mais séria: sentir-se superior às pessoas, poder olhá-las de cima, não ser mais confundido com elas. (NIETZSCHE, 2009, p. 88, grifo do autor).

Ao racionalizar os problemas do mundo, Veidt acaba caindo em um reducionismo simplista e perigoso. Aliás, prática comum entre os grandes ditadores da história que utilizam doutrinas “visionárias” para justificar revoluções que, em última instância, servem apenas para perpetuar seu poder e sua glória, colocando o individual acima do coletivo e a busca pelo poder acima da justiça. Segundo Jung (2012, p.29):

A sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização. Este problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca

³ Esta citação foi retirada de uma entrevista fictícia que se encontra em uma seção à parte da história principal de *Watchmen*, sem paginação, no final do 11º capítulo.

⁴ Citação retirada da mesma seção não paginada mencionada na nota acima

do seu desamparo e impotência. Às naturezas fortes – ou deveríamos chamá-las fracas? – tal alusão não é agradável. Preferem inventar o mundo heróico, além do bem e do mal, e cortam o nó górdio em vez de desatá-lo.

Podemos imaginar, ainda, que Alan Moore pensou no personagem em questão como uma homenagem aos clássicos vilões de histórias em quadrinhos. Megalomaniaco, inteligente, obcecado por realizar um plano que envolva todo o mundo, dono de uma fortaleza secreta e propenso a revelar seu plano secreto no último momento. Utilizando-se dos clichês dos quadrinhos, Moore e Gibbons (1999) brincam com o gênero de super-herói e transformam um enredo clássico em uma obra profunda sobre bem, mal, poder e responsabilidades. No caso de Veidt, suas intenções são tão dúbias e complexas e sua personalidade é tão tridimensional que todas suas ações podem ser interpretadas sob diferentes pontos de vista, o que impossibilita que enquadremos o personagem em uma definição clara e rígida de herói.

Considerações finais

Com este estudo buscamos levantar questões proeminentes na obra de Moore e Gibbons (1999), como as várias faces da personagem heróica e os desdobramentos de suas ações. O que nos propusemos a fazer foi, a partir de um conceito de herói previamente formulado, apresentar hipóteses que fomentem discussões a respeito da forma com que os autores reverteram as fórmulas tradicionais de composição do herói, para aprofundar a obra e humanizar seus personagens.

Por meio da análise das ações e relações dos três personagens estudados – Dr. Manhattan, Rorschach e Veidt – pudemos observar que suas personalidades são tão moralmente complexas que extrapolam conceitos prévios e padrões definidos que comumente são explorados no meio. Se não podemos enquadrá-los em um padrão rígido de herói, também não podemos desconsiderar algumas de suas atitudes que são próprias do herói tradicional.

Ressalte-se que esse trabalho não se constitui em uma análise completa e concluída da questão que investigamos, mas apenas em um passo na construção de um trabalho maior e mais aprofundado sobre a trajetória de personagens heroicos nos quadrinhos.

MORAIS, Jaqueline Rodrigues de; CUNHA, João Mateus; LACERDA, Wagner. Alternative readings in an alternative universe: the heroes (or villains?) of Watchmen. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.73-85, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *This study aims to analyze the characteristics that could define three characters from the graphic novel Watchman – first published on a twelve-episode series between 1986 and 1987 –, as heroes: Dr. Manhattan, Ozymandias and Rorschach (MOORE; GIBBONS, 1999). This choice is justified because, in our opinion, these characters are the most influent on the unfolding of the plot, and also because they represent, through their complex personalities, philosophical and moral conceptions that are dramatically opposed. By means of a study of the plurality of their intentions and actions, it will be possible to verify if it is really reasonable to fit these characters in just one traditional archetype of hero. As theoretical apparatus of this work, we use, among other significant bibliographies to the study of the heroic image, the ideia of timeless archetype from Carl Gustav Jung (2012) and the statements about moral and ethics of Nietzsche (2012).*
- **KEYWORDS:** *Comics. Watchmen. Hero. Moral*

Referências

- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CIRNE, M. **Bum! a explosão criativa dos quadrinhos**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé/Angra, 1982.
- HERÓI. In: SAMUELS, A.; SHORTER, B.; PLAUT, F. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Tradução de Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Rubedo, 2003. Disponível em: < <http://www.rubedo.psc.br/dicjung/abertura.htm> >. Acesso em: 7 ago. 2013. Não paginado
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- MOORE, A.; GIBBONS, D. **Watchmen**. São Paulo: Ed. Abril, 1999.
- MOYA, A. de. **Shazam!** 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- NIETZSCHE, F. **O crepúsculo dos ídolos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- WHITE, M. D. **Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach**. São Paulo: Madras, 2009.

“NA COLÔNIA PENAL” DE KAFKA COMO UMA FIGURAÇÃO PSICANALÍTICA DA EXPERIÊNCIA [ERFAHRUNG] DE ACEITAÇÃO [ANNAHME]¹

Luís Fernando Barnetche BARTH*

- **RESUMO:** Tomando como ponto de partida uma original e curiosa forma de execução de um criminoso descrita por Franz Kafka (2011) no conto “Na Colônia Penal”, escrito em 1914, na qual o acusado – que ignora o motivo de sua execução – é colocado em uma máquina que inscreve em suas costas o motivo de sua condenação levando-o à morte por transfixão, o presente artigo pretende investigar a qualidade psíquica desta experiência limite. Apoiado no texto original alemão, o autor examina a tentativa kafkiana de o condenado estabelecer uma verdadeira experiência corporal reveladora através da “leitura” da pena “escrita” em seu próprio corpo, aproximando-a do conceito psicanalítico de aceitação [*Annahme*] dos conteúdos inconscientes, pela liberação do afeto psíquico suscitado pelo aumento da tensão física. Este processo oferece-se como uma figuração possível da experiência [*Erfahrung*] psicanalítica de tratamento a qual, opondo-se à ideia de uma mera vivência, é entendida como uma experiência profunda que traz um aprendizado em si mesma e se transforma em saber; uma experiência que ultrapassa o sujeito tornando-o outro. A metodologia empregada é a crítica literária psicanalítica em sua vertente freudo-laciana.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Franz Kafka. Psicanálise. Experiência. Aceitação.

É possível que a ilusão realista seja o recurso romanesco mais frequentemente escolhido, mas contaríamos um bom número de romancistas, e não dos menores, que não apenas se esforçam para fazer suas criações passarem por verdadeiras, como afirmam sem mal-entendido possível o caráter fictício de suas fantasmagorias: é o caso de Swift, Hoffmann e Kafka, para citar apenas alguns grandes nomes, que fundam sua verdade na negação da experiência comum, em benefício do fantástico e da utopia, sem por isso deixarem de ser romancistas nem mais nem menos que Balzac, Dickens, Zola e todos os outros “ilusionistas” do real (ROBERT, 2007, p. 20, grifo do autor).

* UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Cuiabá, MT. – Brasil. 78060-900 – barth@ufmt.br

¹ Dedicado ao professor Dr. José Luiz Caon

Artigo recebido em 30 de outubro de 2013 e aprovado em 30 de novembro de 2013.

Na citação que serve de epígrafe a este trabalho, a autora traz os elementos que apoiam a ideia de que a ficção literária não é aquilo que trata do que não é verdadeiro, mas aquela que engendra um campo operacional aberto às virtualidades do conhecimento. Nesta perspectiva, ao criar um grau de incerteza, o descompromisso com a realidade factual permitirá localizar justamente aí um certo valor de verdade. As diferentes modulações ficcionais têm sua origem no Real inabordável, e é através da linguagem que este Real é fixado, determinando-se o seu limite e a sua potência. Neste sentido, segundo a psicanálise, é o Simbólico estabelecido pela linguagem que, como um primeiro movimento, cria o campo do Real.

Nesta crítica literária psicanalítica buscamos examinar a possibilidade de uma experiência [*Erfahrung*] subjetiva tornar-se o móbil promotor de uma aceitação [*Annahme*] dos conteúdos recalçados. Para tanto, partimos da obra “Na Colônia Penal”, de Kafka (2011), na qual identificamos elementos de aproximação com a teoria psicanalítica, tomando o conto como uma figuração possível destas questões. Partindo do pressuposto de que a leitura de uma obra literária pode servir de cenário à construção de novos e diferentes significados, mais do que uma simples operação decodificadora (SANTOS; OLIVEIRA, 2001), o método psicanalítico também leva em consideração os efeitos significantes de leitura do próprio pesquisador, atentando-se para as possíveis escansões, o que gera “uma” leitura, a qual redundando na construção de um texto a ser oferecido à comunidade científica a partir dos elementos estudados.

“Na Colônia Penal”

O conto “Na Colônia Penal” foi escrito por Kafka em 1914 e, segundo a apresentação que introduz a obra em português consultada, deveria fazer parte de um único volume intitulado *Castigos* [*Strafen*] ao lado de “A Metamorfose” e de “O Veredicto”. Com a rejeição deste projeto pelo editor, o livro só foi publicado em 1919, ainda que o autor já tivesse realizado uma leitura pública em Munique, três anos antes.

“Na Colônia Penal” (KAFKA, 2011) gira em torno de um aparelho inusitado e até então desconhecido, mas que a capacidade criativa do autor foi capaz de conceber em seus mais sutis detalhes: um mecanismo de tortura criado com a finalidade de execução, no qual a sentença a ser aplicada é a inscrição do delito no corpo do condenado até a sua transfixão.

A história gira em torno de quatro personagens: o explorador, o oficial, um soldado e o condenado. Este explorador fora convidado a assistir a execução de um soldado, que servia de criado a um capitão, cuja pena capital seria aplicada como punição por insubordinação e desacato a um superior. Compondo o clima kafkiano, o condenado não conhecia nem sua pena, nem o motivo de sua condenação. Assim,

na manhã de sua execução, ele não apresentava qualquer expressão de contrariedade e demonstrava uma obediência que o autor qualificou de canina. Esta adjetivação evidencia o comportamento tido pelo oficialato como ideal para um soldado, ou seja, uma obediência irrestrita, sem qualquer reflexão ou consciência.

Todavia, nos derradeiros momentos de sua existência, será na tomada de consciência do condenado acerca de sua condição, alcançada a partir de uma experiência [*Erfahrung*] singular de aceitação [*Annahme*], onde nós buscaremos estabelecer uma aproximação entre literatura e psicanálise, também apoiados numa certa licença poética na nossa construção.

Em seguida, o oficial passou a explicar o funcionamento do aparelho de execução, fazendo constar que o mesmo era obra do antigo comandante, mas que ele próprio estivera envolvido em todas as etapas de sua construção ainda que o mérito coubesse ao antigo superior. É digna de nota a emoção com a qual o oficial falava desta estranha geringonça. Mesmo assim, havia uma sensação de pesar, uma vez que os novos tempos pareciam questionar a validade da pena capital; e a máquina, com suas engrenagens e polias, não vinha recebendo mais a devida atenção no sentido da reposição de peças e manutenção. Havia muito que o sistema de execução caíra em suspeição e o convite feito ao visitante tinha como objetivo fazer uma apreciação abalizada do processo. Esse sentimento de nostalgia frente a um procedimento que se tornou anacrônico também apareceria na pena de Kafka anos mais tarde ao escrever o conto “Um Artista da Fome” (KAFKA, 2011). Nesta obra, o jejum deixara de ser visto como uma verdadeira arte, levando o seu protagonista a ser esquecido em sua jaula até a sua morte.

A referência a um tempo pretérito feita pelo oficial, no qual as execuções eram verdadeiros acontecimentos sociais na ilha onde a colônia penal estava situada, não é acompanhada de qualquer crítica à brutalidade do procedimento. Aliás, o clima de neutralidade é garantido através da voz de um narrador onisciente neutro, segundo a categoria de Friedman (LEITE, 2007), e pelo uso do discurso direto nas falas do próprio oficial, que descreve tanto o aparelho quanto o processo da pena capital como quem comenta o funcionamento de um objeto interessante, mas um tanto trivial, deixando, desta forma, o sentimento de indignação e horror a cargo do leitor.

Tomar o conto pelo viés da tortura é o caminho mais óbvio a ser percorrido. Todavia, preferimos explorar elementos que pudessem ser detectados a partir da descrição dada pelo autor a esta prática como via de assunção a uma experiência reveladora como consequência da leitura realizada, e verdadeiramente sentida, diretamente no corpo do condenado, como veremos mais adiante.

Composto de três partes, o aparelho era formado por uma parte inferior chamada leito; uma parte superior, desenhador; e o rastelo, como parte terceira e intermediária. O condenado nu era deitado de bruços sobre o leito recoberto de algodão especial e preso pelas mãos, pés e pescoço por cintas, enquanto uma mordaca

de feltro era colocada em sua boca para evitar que gritasse ou mordesse a língua. O rastelo tinha este nome por ser formado por um conjunto de agulhas que pairavam entre o desenhador e o leito por uma cinta de aço, os quais eram unidos nos quatro cantos por barras de latão. Dotado de baterias próprias, o mecanismo consistia em fazer vibrar provocando movimentos rápidos e simultâneos, de cima para baixo e de um lado para outro, de forma que o rastelo executasse a sentença, inscrevendo-a no corpo do condenado.

O oficial ainda guardava consigo os desenhos feitos pelo antigo comandante, que havia cumprido as funções de juiz, engenheiro, químico e desenhista, além de ser um soldado. Ao tomar a pasta de couro que continha os antigos papéis, ele disse ao explorador em resposta ao seu questionamento sobre a sentença:

Nossa sentença não é severa. O comando que o condenado infringiu é escrito pelo rastelo em seu corpo. Este condenado, por exemplo [...] terá escrito em seu corpo: Honra os teus superiores!” [...]. O explorador queria fazer várias perguntas, mas ao ver o homem perguntou apenas: “Ele conhece a sentença?” “Não” disse o oficial e tentou dar prosseguimento à explicação, mas o explorador interrompeu-o: “Ele não conhece a própria sentença?” “Não”, disse mais uma vez o oficial, deteve-se por um instante, como se exigisse do explorador uma fundamentação mais precisa para a pergunta, e então disse: “Seria inútil comunicá-la. *A sentença é aplicada ao corpo* [..]. Assim o explorador inclinou-se mais uma vez para a frente e perguntou: “Mas ele sabe ao menos que foi condenado?” “Também não”, disse o oficial e abriu um sorriso ao explorador, como se esperasse dele mais alguns questionamentos estranhos. “Ora”, disse o explorador e passou a mão pela testa, “então este homem também não sabe como sua defesa foi recebida?” “Ele não teve nenhuma oportunidade de apresentar uma defesa” disse o oficial [...] (KAFKA, 2011, p. 86-87, grifo nosso).

A seguir, o oficial explicou os trâmites das deliberações das penas de maneira que os procedimentos parecessem lógicos e inquestionáveis. O ápice se dá logo em seguida quando, ao justificar que fora nomeado juiz da colônia penal e de reiterar seu sólido aprendizado junto ao antigo comandante, o oficial vaticina: “O princípio que guia as minhas decisões é: a culpa é sempre indubitável” (KAFKA, 2011, p.88), esclarecendo-se, assim, de forma direta a crença que anima toda a execução praticada na ilha. Se os atos são, por princípio, indefensável é que segundo a lógica do oficial, sejam quais forem estes atos, serão sempre dignos de culpa e de uma pena a eles correspondente.

Todavia, a nossa proposta de trabalho também não é questionar a justiça ou não da aplicação e execução das penas na colônia penal, ainda que seja necessária uma aproximação do tema da “culpa indubitável” à teoria psicanalítica, como veremos mais adiante. Seguindo indicações menos óbvias – em que pese a

extravagância dos procedimentos adotados pelos militares da ilha –, estudaremos a possibilidade de o condenado acessar aspectos muito profundos e singulares de sua condição psíquica, com o intuito de estabelecer, a partir dos elementos apresentados pela trama literária, uma figuração do próprio processo de funcionamento do aparelho psíquico.

Desta forma, na longa passagem citada anteriormente, encontramos o ponto nodal deste artigo, o qual se refere à maneira de o autor tomar a execução como um momento de experiência. No original alemão, está escrito que: “*Er erfährt es ja auf seinem Leib*” (KAFKA, 2008, p.16), que foi traduzido por “a sentença é aplicada ao corpo” (KAFKA, 2011, p.87) na obra consultada em português. O verbo transitivo *erfahren* possibilita a tradução no sentido de o condenado sofrer a sentença no seu corpo, porém *erfahren* também significa “chegar a saber”, o que justifica traduzirmos esta oração por “ele chega a saber mesmo no seu corpo” ou, ainda, “ele experiencia mesmo no seu corpo” (LANGENSCHIEDTS..., 2002, p.293, tradução nossa), de forma a manter uma relação de congruência com a trama criada pelo autor. O desdobramento da história mostra que é esperado que o condenado se dê conta de sua sentença em um momento preciso do processo de execução a partir da escritura da mesma diretamente em seu corpo, como veremos, e não simplesmente que ele receba no corpo a sua pena. Com este expediente, o corpo do condenado transforma-se numa superfície sobre a qual é inscrita (escrita) a sentença oferecida à decifração (leitura) do condenado.

Todavia, não podemos pensar em uma execução sem que haja o cometimento de um crime a ser punido. Então, o oficial explicou ao explorador que a insubordinação deveu-se ao fato de que aquele condenado servira de criado a um capitão e, por isso, deveria dormir diante de sua porta. Mas sucedera não ter cumprido sua obrigação de se levantar e prestar continência à porta do capitão a cada batida das horas na última noite. Este dever simples tinha como objetivo manter o homem desperto, porém ocorreu ao capitão verificar o cumprimento de suas ordens. Ao soarem as badaladas das duas horas, conforme explicou o oficial, o capitão verificou que o criado jazia dormindo todo encolhido.

Diante do descumprimento de suas ordens, o capitão açoitara o criado no rosto, e este, ao invés de pedir perdão ao superior, segurara-o pelas pernas e sacudindo-o dissera que o devoraria caso não deitasse por terra o chicote. Após o ocorrido, o capitão procurou o oficial, o qual tomou seu depoimento, lavrando a sentença.

Após relatar o incidente ao explorador, o oficial continuou a explicar o funcionamento do aparelho chamando sua atenção para a caligrafia rebuscada empregada pelo rastelo, na qual a pena era escrita em um espaço estreito enquanto o resto do corpo servia de tela aos ornamentos. A inscrição no corpo era feita a partir de reiterados movimentos, sempre com maior profundidade, e com o auxílio de um líquido corrosivo que pingava das agulhas do rastelo, mas já proibido àquela época.

A escolha de um modelo mais simples de escrita poderia causar a morte imediata do acusado, o que não era desejado.

Então, uma nova e importante informação nos é oferecida pelo oficial. A pena capital era calculada para durar cerca de doze horas em média, e era na sexta hora que deveria ocorrer o “momento crítico” ou “momento de transição” [*Wendenpunkt*]. Durante as seis primeiras horas, o condenado permanecia vivo, sofrendo apenas a dor. Porém, depois de duas horas já não tinha mais forças para gritar, sendo possível a retirada da mordaca, o que dava oportunidade a ele de se alimentar de um mingau de arroz que ficava em uma tigela a sua disposição. Na descrição do oficial:

[...] só por volta da sexta hora o condenado perde o prazer de comer. Nesse instante, em geral eu me ajoelho aqui e observo este fenômeno. O condenado raramente engole o último bocado, que ele põe de um lado para outro na boca e depois cospe no fosso [...]. Mas como o condenado fica tranquilo pela sexta hora! A compreensão atinge até os mais estúpidos. Começa ao redor dos olhos. E então se espalha. Um aspecto que poderia convencer alguém a se deitar junto debaixo do rastelo. Depois disso não acontece mais nada, o condenado apenas começa a decifrar a escrita, espicha os lábios, como se estivesse escutando. O senhor viu que não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas nosso homem decifra-a com as feridas. Mesmo assim, é um trabalho e tanto; ele precisa de seis horas para completá-lo. Então o rastelo transfixa-o de um lado ao outro e atira-o no fosso, quando chapinha em meio à água ensanguentada e ao algodão. Então a execução da sentença chega ao fim, e nós, eu e o soldado, enterramos o corpo (KAFKA, 2011, p.95-96).

No tempo aludido ao antigo comandante, uma execução era um acontecimento acompanhado por interessada assistência, mas, como afirmado anteriormente, esse entusiasmo caíra em descrédito e já não chamava atenção dos olhos atentos da multidão – assim como no conto “Um Artista da Fome” –. Naquela época, às crianças era reservado o espaço próximo ao condenado da colônia penal, e muitos eram os pedidos para assistir de perto ao momento crítico da sexta hora. É nesta passagem que a personagem do oficial indica precisamente o que tanto a atraía nesse procedimento: “Como assumíamos nós também a expressão transfigurada do rosto agonizante, como mantínhamos nossas faces no brilho da efêmera justiça enfim alcançada” (KAFKA, 2011, p.102), mostrando-se verdadeiramente siderado pelos indicadores da revelação que ele imaginava se processar com o condenado.

O explorador não estava convencido, todavia, da importância do procedimento de execução e, ainda que o oficial buscasse nele um defensor, mostrou-se claramente um forte opositor à sua prática. Contrariado em suas mais íntimas convicções, não restou mais nada ao oficial senão libertar o condenado e tomar-lhe o seu lugar no ato da pena capital. Antes de se deitar no leito da máquina, buscou rapidamente na

pasta de couro uma sentença que espelhasse a sua situação. “*Sê justo!*” foi a consigna escolhida pelo oficial para sua própria execução. Neste ato extremo do oficial vemos confirmadas as palavras de Bataille (1989, p.139, grifo do autor) em seu trabalho sobre Kafka, quando afirma que: “A morte é o único meio de evitar a abdicação da soberania. Não há servidão apenas na morte; na morte não há mais *nada*”.

Percebendo que sua atitude era absolutamente legítima, ninguém o impediu de continuar. Contudo, na medida em que a máquina fora colocada em funcionamento, o mecanismo comprometido pela falta de manutenção fez com que algumas peças começassem a cair do aparelho. Como consequência, o oficial fora verdadeiramente espetado pelo rastelo e a pena capital transformara-se num assassinato a sangue frio, sem chegar a propiciar o tão desejado momento crítico da sexta hora. Nas palavras do narrador:

Neste ponto, quase contra a vontade ele viu o rosto do cadáver. Tinha o mesmo aspecto do que em vida; não se via nenhum sinal da redenção prometida; o que todos os outros haviam encontrado na máquina, o oficial não encontrou; os lábios estavam apertados um contra o outro, os olhos estavam abertos, tinham uma expressão viva, o olhar era tranquilo e convicto, a ponta do longo agulhão de aço varava o cérebro (KAFKA, 2011, p.121-122).

Apenas ao final do conto o narrador oferece certa crítica aos acontecimentos da colônia penal. O soldado explicou ao explorador que o padre não permitira que o corpo do antigo comandante fosse enterrado no cemitério da ilha, o que dá um tom de censura às execuções por ele orquestradas; porém os soldados trataram de enterrá-lo no chão de numa espécie de bar por eles frequentado e que tinha por nome “Casa de Chá”. À noite, por vezes o oficial tentara desenterrar o corpo do comandante numa atitude que já esclarecia um pouco da sua condição mental, ainda que fosse sempre impedido pelos companheiros de concluir o seu intento. Como o explorador ainda não parecesse convencido do absurdo desta situação, o soldado mostrou-lhe o túmulo cuja lápide trazia a seguinte inscrição:

Aqui jaz o antigo comandante. Seus seguidores, que ora não ostentam nome algum, cavaram-lhe a sepultura e puseram-lhe uma lápide. Existe uma profecia segundo a qual o comandante, passado um certo número de anos, há de se erguer do túmulo e, a partir desta casa, conduzir seus seguidores à reconquista da colônia penal. Acreditei e esperai! (KAFKA, 2011, p.123-124).

Não restara mais nada ao explorador do que deixar rapidamente a ilha. Ainda que o condenado e o soldado demonstrassem interesse em acompanhá-lo, o explorador não permitiu que partissem em sua companhia.

Kafka (2011) criou com maestria aspectos nos quais dificilmente pensaríamos como elementos de uma obra literária, daí a sua genialidade. Tampouco há a intenção de fazermos apologia à pena capital e suas cruéis formas de execução, mas também não desejamos que a repulsa que o texto nos causa de início obstrua a compreensão das diferentes formas de expressão da condição humana.

O que nos chama atenção no conto “Na Colônia Penal” (KAFKA, 2011) é a possibilidade de que a execução seja o momento de uma verdadeira revelação para o sujeito condenado, o que coloca esta experiência limite como um acontecimento singular e produtor de significância. Para isso, apoiamos nosso trabalho nas escansões produzidas a partir do texto literário e, em especial, em torno do “momento de transição” [*Wendepunkt*], no qual o condenado realiza a decifração (leitura) diretamente do que foi inscrito (escrito) no se corpo. Com o intuito de estabelecer uma melhor aproximação à teoria psicanalítica, serão abordados aspectos como o “não saber”, a culpa e a morte, também encontrados na obra literária estudada, embora tenhamos optado por não aprofundar o tema da letra e seus desdobramentos em psicanálise.

A Experiência [*Erfahrung*] em psicanálise

Como já indicamos anteriormente, a palavra alemã *Erfahrung* possibilita diferentes traduções e abordagens, mas usualmente é tomada pela filosofia na acepção de experiência e saber, o que a distingue de uma vivência, pois, para Brugger (1977), o conceito de vivência é relativo a um fato de consciência segundo o qual o sujeito é capaz de se perceber a si mesmo em relação à determinada situação psíquica, orientando-se por esta capacidade vivencial. Todavia, esta aptidão também é encontrada nos animais; apenas as plantas viveriam sem a consciência de sua própria existência. Em outra acepção, o filósofo sustenta que uma experiência interna “[...] designa o viver conscientemente os estados e operações psíquicas próprias” (BRUGGER, 1977, p.182), o que estabelece uma dimensão intelectualizada da experiência dos processos anímicos.

De acordo com a teoria do conhecimento, Lalande (1999) nos diz que o exercício das faculdades intelectivas é o que possibilita ao sujeito conhecimentos válidos para além do que a própria natureza do sujeito cognoscente poderia garantir. A experiência daí resultante pode ser dividida em experiência externa, que está afeita à percepção, e experiência interna, que se traduz em consciência. Para Lalande (1999, p.336), “[...] a experiência no seu conjunto é então oposta quer à memória, quer à imaginação criadora e às outras faculdades ditas de elaboração, quer à razão”, e isso para concluir que o resultado da experiência é o fornecimento de conhecimentos. Assim, a experiência seria o resultado de uma observação que esclarece a natureza

do fenômeno estudado, ainda que este resultado não possa ser dado *a priori*. Além da experiência física, as experiências psicológica e também moral têm o mesmo procedimento. De uma forma muito arguta, Kant (1996, p.241) afirma que:

Platão observou muito bem que a nossa capacidade cognitiva sente necessidade bem mais alta do que simplesmente soletrar fenômenos segundo uma unidade sintética para poder lê-los como experiência [*um sie als Erfahrung lesen zu können*], e que a nossa razão eleva-se naturalmente a conhecimentos, que transcendem de muito a capacidade de qualquer objeto, proporcionável pela experiência, de jamais congruir com os mesmos. Tais conhecimentos possuem apesar disso a sua realidade e de modo algum são simples quimeras.

Partindo das contribuições filosóficas, pudemos verificar que a *Erfahrung* não deve ser tomada como sinônimo de uma mera vivência, mas como uma operação intelectual resultante do somatório da experiência externa da percepção com a experiência interna da consciência.

Então, se o fenômeno que detectamos no conto de Kafka (2011) não se coaduna com o processo de uma simples vivência, ele também não pode ser reduzido a um processo meramente cognitivo. Ao esposarmos a teoria psicanalítica como forma de entendimento do humano, o conceito de *Erfahrung*, como experiência, deverá ser relativizado para além dos mecanismos envolvidos numa tomada de consciência para designar a capacidade de “[...] ler o acontecimento, não somente intelectual, mas fisicamente, em uma visão corporal e afetiva” (SCHNEIDER, 1993, p.94). Assim, por *Erfahrung* entendemos a experiência “incorporada como aprendizado e conhecimento” (CAON, 1994, p.162) a que o paciente chega ao final de seu tratamento; uma experiência intensa, singular e intransferível que está ligada ao saber inconsciente e que só se dá a conhecer a partir do sofrimento trazido pelo paciente.

Retomando o texto literário, a descrição feita pelo oficial é clara quanto a este aspecto; ele diz que até os mais estúpidos são levados à compreensão. O fenômeno que começa em torno dos olhos e se espalha é tão intenso que poderia levar alguém – e este alguém deve ser o próprio oficial siderado pelo fenômeno – a se deitar com o condenado debaixo do rastelo, isto é, diante da demonstração inequívoca de uma compreensão enfim encontrada, o oficial sente-se impelido a tomar o lugar do condenado com o intuito de tentar experimentar o seu saber; como chega a fazer ao final do conto.

Só depois de o condenado alcançar o “momento de transição” é que ele passa a decifrar a pena escrita em seu corpo. Ele decifra como quem escuta, espichando os lábios, mas não usa da sua visão nesta tarefa, decifra sua sentença a partir das feridas impostas à sua carne. Se acompanharmos a analogia apresentada por Kant (1996),

constataremos que a compreensão enfim encontrada na experiência transcende a mera “leitura” integradora dos fenômenos anteriormente “soletrados”. Pela óptica da psicanálise, esta experiência, enquanto fornecedora de um tipo especial e idiossincrático de conhecimento, recebe o nome de saber, ainda que este saber não possa ser traduzido ou verbalizado objetivamente, ele deverá ultrapassar o sujeito tornando-o outro, dando-se a conhecer a partir das suas consequências, em sua face de *savoir-faire* [saber fazer].

Mas, o que dizer do emprego do corpo humano como tela para as inscrições puncionadas pelas agulhas do rastelo? Para a psicanálise, o corpo humano não se resume ao seu estatuto físico como matéria natural regida por leis biológicas as quais garantem o seu perfeito funcionamento ou concorrem para a sua deterioração. Nós, sujeitos de desejo, não nos equiparamos ao indivíduo biológico, pois somos cingidos por condições muito particulares. Para além da imagem “ortopédica” à qual nos identificamos, imagem produtora de sentido do campo Imaginário, nosso corpo é um corpo erógeno, investido, arrancado de sua condição natural ao se integrar no registro do Simbólico como um corpo significante. Além dos dois registros anteriores, a partir do registro do Real, o corpo será tomado como gozo, como substância gozante. O corpo que goza, está em um estado de tensão máxima – como o corpo do condenado no momento de sua execução –, que em nada lembra o apaziguamento das tensões encontrado no prazer (NASIO, 1993).

Em sua genialidade de escritor, Kafka concebe um aparelho o qual, mais do que de execução, serve como dispositivo que provoca a experiência [*Erfahrung*] de uma verdadeira aceitação [*Annahme*] incorporada que foge a qualquer processo de racionalização. Ao invés de o verbo se fazer carne, apontando para que o que está no início é o simbólico, Kafka pretende que a carne se faça verbo, e seja lida, decifrada, desde o real do corpo, substância gozante, entendido aqui como pura carne.

A experiência [*Erfahrung*] de aceitação [*Annahme*] em psicanálise

Em seu artigo intitulado “A negação”, Freud (2011) explica a possibilidade de que o conteúdo de uma ideia ou pensamento anteriormente recalcado venha à consciência a partir da negação desse mesmo conteúdo. Com este subterfúgio, tomaríamos conhecimento no plano intelectual do que fora anteriormente recalcado. Porém, Freud nos adverte de que, neste caso, há um levantamento do recalco sem que haja uma completa aceitação [*Annahme*] do recalcado, o que o leva a concluir que esta é uma demonstração de como a função intelectual se separa do processo afetivo. Em outras palavras, a negativa garante que haja uma aceitação apenas intelectual, pois o essencial do recalcado permaneceria inalterado. Em outra variante

também observada nos processos psicanalíticos, a negação seria derrubada em favor de uma aceitação [*Annahme*] intelectual completa do recalçado, mas, mesmo neste caso, o processo de recalçamento ainda assim permaneceria inalterado.

Será a partir da leitura desta indicação freudiana que Monique Schneider (1993) alçará o termo “aceitação” [*Annahme*] à condição de conceito psicanalítico, desenvolvendo um trabalho original ao diferenciá-la da ideia de uma mera tomada de consciência, como veremos no decorrer deste artigo.

A eficácia do processo psicanalítico não depende do concurso da consciência como uma instância arregimentadora de novos discernimentos, pois as mudanças promovidas na psique do paciente se efetivam independentemente de uma tomada de consciência. Por isso, a referência a termos específicos do vocabulário cognitivo, além de não representar o que se sucede, oferece uma visão errônea do processo psicanalítico. Assim, desde o relato do tratamento da paciente Elisabeth Von R., em seu livro *Estudos sobre a histeria* (Freud, 1974), o pai da psicanálise vai preferir expressões como: efeito de “resgate de uma representação”, de “recuperação de uma ideia” ou de “aceitação” [*Annahme*] de uma representação recalçada, ao invés da utilização da expressão “tomada de consciência”. Segundo Schneider (1993, p.72): “*Annahme*, na realidade não significa ver, objetivar, mas, ao contrário, admitir, adotar, assimilar, ou seja, fazer seu, movimento que engaja o ser ao invés de desengajá-lo, em conformidade à metáfora distanciadora do olhar”.

Para Schneider (1993), a concepção freudiana de aceitação converge com a ideia de uma crença, o que significa uma abolição de qualquer tentativa de controle do objeto cujo reconhecimento da realidade equivale ao declínio do combate representado pela resistência inicialmente sentida. Reconhecer “[...] não é efetuar uma constatação, é correr o risco de se deixar levar, já que a *Annahme* é, indissoluvelmente, reconhecimento e adoção” (SCHNEIDER, 1993, p.73).

Todavia, um possível erro de interpretação seria tomar a admissão de uma representação recalçada, expressa pelo processo de aceitação [*Annahme*], por uma pretensa expansão da consciência, quando o processo em questão em nada se aproxima de uma tentativa de instalação de uma consciência soberana. “Não se trata de ver mais, mas de tornar a si mesmo outro, de existir de um modo diferente, para além da ruptura experimentada e da rendição aceita” (SCHNEIDER, 1993, p.76).

Como veremos mais adiante, a aproximação que pretendemos estabelecer com a obra kafkiana, desde que o nosso esforço seja capaz de esclarecer, é que uma revelação vinda do exterior não é capaz de operar profundas mudanças no psiquismo sem o processo de uma aceitação [*Annahme*]. Em suma, a aceitação indica uma admissão no Eu, ou seja, um processo que reestrutura, que torna a instância do Eu psiquicamente outro. Para a autora:

Tornar-se outro, isto não poderia ser o acontecimento de um instante e se o reconhecimento de si exige tempo, não é unicamente por se tratar de uma decisão particularmente complicada ou trabalhosa. Torna-se-outro é, de algum modo, conseguir um crescimento, assimilar novos elementos e não somente olhá-los ou somá-los a si. (SCHNEIDER, 1993, p.77).

No processo de execução, o oficial deixava-se siderar pelo que ele percebia no rosto do condenado, ou seja, na expressão fisionômica operada na sexta hora – “momento de transição” [*Wendepunkt*], correspondente a uma verdadeira virada –, ele identificava a assunção a um saber como tomada de consciência pela captura objetiva expressa no olhar revelador do condenado. No entanto, o conto descreve um processo subjetivo no qual o saber, intransferível, não é determinado senão pela aceitação de uma experiência que engaja a partir da tensão física. Para Schneider (1993, p.79):

Adotar uma representação não é, então, simplesmente adotar uma ideia, mas integrar o movimento corporal que lhe é correlativo, movimento que, convertendo-se em afeto, tornar-se-á suscetível de uma aceitação psíquica. No seio deste tornar-se outro, a consciência se abre ao mesmo tempo em que se esclarece o corpo [...]. Freud convida a compreender o trabalho catártico como um trabalho de crescimento, retomada que interessa não somente à abertura da consciência, mas à realização das respostas corporais e afetivas.

O que nos levou a considerar a obra “Na Colônia Penal” como uma figuração possível do processo de aceitação [*Annahme*] é a clara vinculação deste com a dimensão corporal. A admissão de uma representação recalcada também deve ser acolhida no plano corporal, sob pena de a aceitação se tornar exclusivamente intelectual. Seguindo as indicações encontradas na correspondência de Freud a Fliess (MASSON, 1986), a autora observa que a transformação da libido física em libido psíquica dá-se quando a tensão física é incrementada até um ponto culminante a partir do qual pode, então, suscitar um afeto psíquico. Na obra analisada, o ápice da execução era o tão esperado “momento crítico” ou “momento de transição” [*Wendepunkt*] da sexta hora, no qual a compreensão se mostra na expressão do condenado e, sobretudo, em sua capacidade de, só a partir deste instante, ser capaz de “ler” sua sentença diretamente do seu corpo, e não no seu corpo, já que esta leitura se dá na forma singular de uma decifração, como quem escuta.

Desta forma, o caminho de tomada de consciência a partir da decifração das representações recalcadas é o caminho de retorno, por assim dizer, da tensão física ao afeto, o que implica uma libertação do corpo para que haja a adequada elaboração psíquica. Ainda para a autora: “Reconhecer, admitir uma representação, não é objetivá-la, é pelo contrário, decifrar em si o afeto correspondente, movimento

sem o qual a adesão pela “crença” não poderia se produzir” (SCHNEIDER, 1993, p.97-98).

Todavia, ainda são necessárias algumas aproximações pontuais para que possamos encerrar nosso estudo entre a teoria psicanalítica e esta obra de Kafka. Os elementos a serem integrados são: o “não saber” o motivo da sentença, a culpa indubitável e a morte do condenado ao final do processo.

Em primeiro lugar, o fato de o condenado desconhecer sua pena remete ao conceito psicanalítico de recalque, uma vez que ele certamente deveria estar cômico dos efeitos do seu comportamento para com o capitão a quem servira de criado. Desta forma, “não saber” o motivo que o havia levado à execução seria o efeito do recalque de um conteúdo ligado a um afeto psíquico, o qual não poderia ser recuperado pela memória consciente. O recalque é uma das maneiras de o sujeito lidar com a proibição expressa pelo pai. Assim, diante do “Não” proferido pelo pai, o sujeito deverá recalcar o seu desejo e só poderá acessá-lo pela via da negação, como já evidenciamos anteriormente ao comentarmos o trabalho freudiano que versa sobre este tema. Aqui, poderemos ligar a figura de autoridade de um capitão do exército à figura de um pai imaginário extremamente potente e ameaçador. O pai temido do Complexo de Édipo funciona como um tribunal superior para o sujeito, mas é preciso assinalar que “[...] o medo experimentado diante do pai é nitidamente centrífugo, quer dizer, tem seu centro no sujeito” (LACAN, 1999, p.175). No conto estudado, o condenado havia dormido em serviço em frente à porta do quarto do capitão e não aceitou a punição, ainda que dura, pelo descumprimento de sua tarefa. Ao ser chicoteado no rosto, o serviçal expressou ao capitão a máxima: “Joga longe este chicote, senão te devoro” (KAFKA, 2011, p.89), fazendo-se quase coincidir com o enigma proferido pela esfinge tebana.

O tema do pai também está presente na atitude ciosa do oficial em manter perene a lembrança do antigo comandante através da perpetuação das práticas de execução. Reforçando nosso argumento, apontamos para o fato de os soldados terem, eles próprios, sepultado o comandante, apondo à lápide como epitáfio a profecia que fala de sua ressurreição e da conseqüente reconquista da colônia penal. Este “pai morto” funciona simbolicamente, a ponto de o oficial não hesitar em tomar para si a execução da pena capital consignando-a pela sentença “Sê justo” (KAFKA, 2011, p.114) de modo a manter viva a lei, fazendo jus aos ditames do antigo capitão.

Outro dado digno de nota é o fato de o oficial asseverar que “a culpa é sempre indubitável” (KAFKA, 2011, p.88) [*Die Schuld ist immer zweifellos* (KAFKA, 2008, p.180)] não havendo quer processo de julgamento quer direito à ampla defesa do condenado. Ainda que este expediente nos cause estranheza e indignação, a ideia da existência de uma culpa *a priori* guarda afinidade com a teoria psicanalítica quando esta afirma ser a culpa um sentimento de origem inconsciente e nascida do desejo incestuoso e parricida. No conto, encontramos a tentativa do condenado

de agredir o capitão como a representação do desejo parricida inconsciente. Além disso, destacamos que a palavra alemã *Schuld* é usada para designar tanto “culpa” quanto “dívida” e que, conseqüentemente, um sujeito considerado *schuldig* será designado tanto “culpado” quanto “devedor”, o que acaba por ampliar o leque semântico do termo em português, se quisermos ser coerentes com as contribuições freudianas.

Ao sofrer das manifestações de uma culpa ou dívida, o sujeito não chega a acessar conscientemente a vinculação destas manifestações com os desejos inconscientes subjacentes, o que não será sem conseqüências para o sujeito, como segue:

Freud atribui ao sentimento de culpa um papel muito amplo no seio da vida psíquica. Oriundo ao mesmo tempo do narcisismo primitivo e do complexo de Édipo, após uma identificação com a figura parental rival e interditora, o supereu pode tanto estimular o eu em sua busca de realização como esmagá-lo sob peso de suas proibições, não sem mobilizar para esse fim as pulsões de morte. Vai “se mostrar duro, cruel, inexorável em relação ao Eu que tem sob sua guarda” e que, por masoquismo, procura se fazer criticar e castigar, como se encontrasse prazer nessa condição de vítima de uma instância que se encarna a figura parental punitiva (KAUFMANN, 1996, p.107).

Para que nossa construção seja consonante com a teoria psicanalítica, será necessário desdobrarmos as duas instâncias psíquicas em jogo no processo de culpa e expiação, quais sejam, o Eu e o Supereu, nas personagens do condenado e do oficial, respectivamente. Ou seja, para que os mecanismos descritos por Freud sejam aproximados à trama kafkiana, devemos tomar o condenado pela instância psíquica do Eu, o qual ignorando a culpa sofre as manifestações de um Supereu implacável, representado pelo oficial executor da pena capital que, a seu turno, está cômico tanto da culpa quanto da sentença, pela identificação com a figura do antigo comandante, que funciona como uma imagem paterna primitiva. Ressaltamos ainda que o “não saber” tratado anteriormente também pode ser explicado por esta dissociação de diferentes instâncias psíquicas do mesmo sujeito, a saber, Eu e Supereu, em duas personagens distintas.

Como último ponto, gostaríamos ainda de integrar o elemento da morte ao final do processo de inscrição da sentença no corpo do condenado. A ideia de um saber enfim conquistado no “momento de transição” da sexta hora tem como conseqüência a morte dos condenados, então, por que uma experiência [*Erfahrung*] singular e reveladora, capaz de transformar o condenado em um novo sujeito o levaria a morte? Em se tratando de uma obra literária, muitas vezes encontramos a morte como significação de um renascimento. Por isso, propomos considerar a execução dos condenados como sendo a morte do antigo sujeito, a qual possibilita o renascimento de um novo sujeito, a partir de uma experiência limite. Ao mesmo tempo, faculta-

nos tomar a morte do condenado como uma impossibilidade de que o saber revelado seja objetivado pela instância do Eu. Em relação a isso, temos o fato de a personagem do oficial – que já propusemos representar o Eu – jamais ter acesso ao saber dos condenados, ainda que se mostre siderado pelo momento revelador que é a transição. Nem mesmo quando se entregou à sua própria execução, concluída tragicamente, conseguiu alcançar a transformação fisionômica que supunha ser a consequência de um saber recém-alcançado.

Neste trabalho, tomamos a pena capital descrita no conto “Na Colônia Penal” de Kafka (2011) como uma figuração possível de uma experiência [*Erfahrung*] reveladora, no sentido psicanalítico, pela liberação do afeto psíquico no instante descrito pelo autor como “momento de transição”, a partir do qual tem lugar a aceitação [*Annahme*] dos conteúdos recalçados através da “leitura” do que fora inscrito pela sentença. A tensão física máxima exercida sobre o corpo desenha seu caminho de retorno ao afeto, liberando o corpo para que haja adequada elaboração psíquica. E nesta tarefa de decifração, temos a significação incorporada de um saber na mesma razão em que esta experiência singular ultrapassa o próprio sujeito tornando-o outro. Se nada podemos conhecer desse saber finalmente revelado – impossibilidade representada pela morte dos condenados – é que o processo aqui descrito não é arregimentado pelo Eu consciente, assim como não o é para um paciente em tratamento psicanalítico. O saber alcançado não pode ser objetivado, mas revela-se como *savoir-faire* [saber fazer] para além de todo o processo.

BARTH, Luís Fernando Barnetche. Kafka’s “In The Penal Colony” as a psychoanalytic figuration of the experience [*Erfahrung*] of acceptance [*Annahme*]. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.87-103, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *Based on Kafka’s (2011) “In the Penal Colony”, published in 1914, in which an unusual form of execution of criminals is described, where the accused – who ignores the grounds for his execution – is placed in a machine that inscribes the reason for his condemnation on his back, causing the condemned man’s death by transfixion, the aim of this paper is to investigate the psychological quality of the experience of limits. With the support of the original German-language text, the author examines the Kafkian attempt of the condemned to establish a true, revealing corporal experience through the “reading” of the sentence “inscribed” on his own body, by evoking the psychoanalytical concept of acceptance [*Annahme*] of unconscious content, through the liberation of psychological affection sparked by increased physical tension. This process is offered as a possible figuration of psychoanalytical experience [*Erfahrung*] of treatment, which, opposing itself to the idea of a mere existence, is understood as a profound experience that brings with it a learning*

experience that transforms into knowledge; an experience which goes beyond the subject and transforms it into the other. This work is based upon Freudian-Lacanian psychoanalytical literary criticism.

- **KEYWORDS:** *Franz Kafka. Psychoanalysis. Experience. Acceptance.*

Referências

BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BRUGGER, W. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: EPU, 1977.

CAON, J. L. O pesquisador psicanalítico e a situação psicanalítica da pesquisa. **Psicologia Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v.7, n.2, p.145-174, 1994.

FREUD, S. **Estudos sobre a histeria**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.2).

_____. A negação. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v.16, p.275-282.

KAFKA, F. **In der Strafkolonie**. [S. l.: s. n.], 2008. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/30655>>. Acesso em: 5 jan. 2013.

_____. **Um artista da fome seguido de “Na colônia penal” & outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

LACAN, J. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

LALANDE, A. **Vocabulário técnico e crítico de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LANGENSCHIEDTS **Grosswörterbuch: Deutsch als Fremdsprache**. Berlin: Langenscheit, 2002.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007.

MASSON, J. M. (Org.). **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

NASIO, J. D. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: COSACNAYFY, 2007.

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

SCHNEIDER, M. **Afeto e linguagem nos primeiros escritos de Freud**. São Paulo: Escuta, 1993.

RELAÇÃO INTERTEXTUAL ENTRE ARTES: POESIA *RETRATO*, DE CECÍLIA MEIRELES E PINTURA *AS VELHAS*, DE GOYA

Mônica Luiza Socio FERNANDES*
Laís Maykielen de Carvalho LUIZ**

- **RESUMO:** Este artigo visa analisar intertextualmente a poesia *Retrato*, de Cecília Meireles (2006), e a obra pictórica de Goya (2012), *As velhas*, na tentativa de aproximá-las, principalmente em seu conteúdo temático, o tempo. Para tanto, foram utilizados os preceitos da Literatura Comparada, as noções da Intertextualidade, de Julia Kristeva, vinculadas ao dialogismo bakhtiniano, bem como a ligação entre a literatura e as artes visuais, bem observada por Praz (1982) e Souriau (1983). Considerando as diversas relações que uma arte estabelece com outras, numa perspectiva metodológica comparativista, foram feitos levantamentos das similaridades entre as duas obras expressas em linguagens diferentes e períodos distintos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tempo. Intertextualidade. Literatura. Pintura.

Introdução

O presente trabalho visa mostrar a relação intertextual existente entre um texto literário (poesia) e uma obra pictórica. A intertextualidade promove o diálogo entre textos que podem ser expressos em diferentes linguagens e estéticas, proporcionando uma ampliação dos seus sentidos.

Nosso trabalho está composto por algumas seções. Na primeira, discutiremos algumas noções de intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, e breve aporte teórico da Literatura Comparada. Na segunda seção, introduziremos o conteúdo temático do tempo na literatura e nas artes. Na terceira seção, será abordada a aproximação entre a literatura e as artes visuais. E, na quarta, analisaremos as duas obras escolhidas como *corpus* desta pesquisa, tendo por base o levantamento das suas

* Unespar – Universidade Estadual do Paraná, Campus Campo Mourão – Programa de Pós Graduação em Sociedade e Desenvolvimento. Campo Mourão, PR – Brasil. 87.303-100- msociofernandes@gmail.com

** Unespar – Universidade Estadual do Paraná, Campus Campo Mourão. Campo Mourão, PR – Brasil. 87.303-100- lala_maykielen@hotmail.com

Artigo recebido em 31 de outubro de 2013 e aprovado em 07 de dezembro de 2013.

similitudes e também das particularidades das linguagens utilizadas e organizadas de forma expressiva em cada uma das obras.

A Intertextualidade

A Literatura Comparada (LC) teve seu início na França com Abel-François Villemain que ministrava cursos sobre literatura do século XVIII e utilizou a expressão “Estudo da Literatura Comparada”. Não há um consenso quanto à natureza da LC, pois há diferentes investigações, metodologias e objetos de análise, concedendo à Literatura Comparada um grande campo de atuação.

No início, os comparativistas apenas notificavam seus conhecimentos acerca das literaturas comparadas, segundo Guyard (1956), faltava-lhes o método. Conforme Carvalhal (2001), apesar de a LC parecer ser exclusividade dos franceses, o americano René Wellek, publica o artigo “Crise da Literatura Comparada” durante o Segundo Congresso de Literatura Internacional de Literatura Comparada, em Chapel Hill. Ele faz uma dura crítica aos manuais clássicos e propôs “o abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores” (CARVALHAL, 2001, p.37).

Surge então uma necessidade de renovação dos conceitos básicos de LC. No século XX, começa-se a pensar em tornar científico o funcionamento dos textos literários, surgindo, portanto, a teoria literária.

Dentre as contribuições de renovação dos conceitos de Literatura Comparada, destacamos as noções do Dialogismo desenvolvidas pelo filósofo e pensador da linguagem Mikhail Bakhtin. Bakhtin (apud FIORIN, 2008), considerava que a língua no seu todo, concreta e viva, e em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Segundo Beth Brait (2005, p.32), o dialogismo é:

[...] o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo mencionadas, não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que por sua vez, são seres sociais e não é individual porque se constrói como “diálogo entre discursos”, ou seja, porque mantém relações com outros discursos.

Ou seja, o dialogismo é uma relação dialógica entre os textos, um sendo incorporado ao outro. Carvalhal (2001, p.48, grifo do autor) pontua que Bakhtin acredita que “[...] o texto escuta as ‘vozes’ da história e não mais as re-presenta como unidade, mas como jogo de confrontações”.

A partir dos estudos dialógicos de Bakhtin, a semiótica Julia Kristeva, desenvolve sua teoria da *intertextualidade*, e a publica em 1969, na revista *Critique*. Para Fiorin (2003, p.30), “[...] a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto ao outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”.

Samoyault (2008) cita o crítico literário francês, Gerárd Genette, que divide a intertextualidade em quatro tipos: a citação, a alusão, a referência e o plágio. Destacamos a *alusão*, a tipologia presente entre as obras que serão analisadas, que é conceituada por Samoyault (2008) como a que remete a um texto anterior sem marcar sua heterogeneidade, ao contrário da citação, que possui uma heterogeneidade explícita. A alusão é de cunho semântico, pois remete ao outro texto de forma subjetiva, dependendo da leitura e percepção do leitor. Também abordada por Koch, Bentes e Cavalcante (2007), a alusão é chamada de intertextualidade temática, que é encontrada, por exemplo, em:

[...] textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou a uma mesma corrente de pensamento, [...] entre matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal [...] entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopéias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilos diferentes...; entre diversos contos de fada tradicionais e lenda que fazem parte do folclore de várias culturas...; histórias em quadrinhos de um mesmo autor; diversas canções de um mesmo compositor ou de compositores diferentes; um livro e o filme ou novela que o encenam; várias encenações de uma mesma peça de teatro, as novas versões de um filme, e assim por diante (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p.18).

Neste artigo, a intertextualidade temática do tempo é abordada considerando as diferentes artes: a poesia e a pintura.

O tempo

Em sua concepção inicial, criada pelos povos maias, o tempo apresentava um “caráter mágico e politeísta”. Eles viam as divisões do tempo como “[...] cargas transportadas por uma hierarquia de portadores divinos que personificavam os números pelos quais os vários períodos – dias, meses, anos, décadas e séculos – se distinguem” (WHITROW, 2005, p.16). Posteriormente, com a mudança da vida nômade para uma existência agrícola e mais organizada, o tempo passou a ser observado conforme os fenômenos cíclicos da natureza, que foi entendido por eles como um processo de luta entre os poderes divinos e demoníacos.

A partir daí, foram criados os rituais e as festas marcados em calendário, pois era importante que os rituais e os sacrifícios ocorressem em datas fixas.

No período medieval, com o surgimento da classe mercantil, o ritmo de vida aumentou e o tempo passou a ser considerado algo valioso, pois admitiam que “tempo é dinheiro!”, fazendo com que os homens acreditassem que deveriam usá-lo de forma econômica. Noção que se acentua cada vez mais no meio social.

No tempo contemporâneo, com a vigência do capitalismo, houve um aumento em nossa consciência do tempo, e, segundo Pelbart (2000), não deveria nos surpreender que poucas épocas na história tematizaram com tanta ênfase o tema do tempo. Ainda conforme Pelbart (2000), hoje em dia não passamos o tempo como se estivéssemos navegando em um rio – calmamente, e sim como se estivéssemos fluindo em um moinho turbulento e caótico.

Whitrow (2005, p.46) salienta que: “[...] não é o tempo em si que produz os efeitos (de passagem), mas sim o que ocorre no tempo, pois ele não é uma simples sensação, depende dos processos de organização mental que unem o pensamento à ação”.

Atualmente, acredita-se que o senso do tempo é produto da evolução do homem e esse senso temporal depende de alguns fatores, como de “[...] estarmos realmente sentindo o tempo em questão ou olhando o tempo passado”, o fator da idade, pois “[...] os processos orgânicos tendem a tornar-se mais vagarosos quando envelhecemos, de modo que, comparado com eles, o tempo físico parece passar mais depressa” (WHITROW, 2005, p.48 e p.49). Essa aceleração do tempo físico e da idade é o principal tema do poema e da pintura que serão analisados posteriormente neste artigo.

A poesia não se insere no tempo, ela é em sua essência a-histórica, a-narrativa e a-geográfica, ou seja, não se prende às dimensões do tempo, mas pode tê-lo como tema, como observamos na poesia *Retrato*, de Cecília Meireles. Segundo Massaud Moises (1984, p.43-44, grifo do autor), a “[...] data de elaboração de um poema, em vez de lhe determinar um ponto no tempo espacial, tão somente assinala o momento em que a obra ‘nasceu’ no poeta”. O tempo interno distancia-se do tempo histórico e conhece apenas o tempo da emoção e do sentimento.

Nas artes visuais, o tempo pode ser representado de maneiras diferentes: como por um ancião de asas, utilizando uma ampulheta ou uma foice; por coisas que murcham ou desaparecem, mostrando a sua fugacidade. Relacionado a este sentido é comum a utilização de flores, de fumaça ou de bolhas, e de coisas que lembram a morte como uma caveira.

Com base nas duas produções, podemos afirmar que ambas tocam no mesmo tema e que, apesar de utilizarem meios expressivos diferentes, produzem efeitos semelhantes em seus leitores/observadores.

A literatura e as artes visuais

É evidente a existência de uma relação entre as diferentes manifestações da arte. “Pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo. Servem, senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres” (SOURIAU, 1983, p.14). As diferentes formas de arte são como idiomas diferentes, Souriau (1983, p.24) destaca que nas artes a imitação exige a tradução, o pensar em um material diferenciado, a invenção de elementos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes.

A correspondência entre pintura e poesia vem desde os tempos remotos e é alvo de pesquisas de vários estudiosos, como Jean H. Hagstrum em *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (As Artes Irmãs: a Tradição do Picturalismo e a Poesia Inglesa, de Dryden a Gray) que trata da história conjunta entre a pintura e a poesia em suas origens.

Durante séculos, pintores buscaram suas inspirações nos temas literários e poetas tentaram pôr no papel – por meio das palavras – as imagens que as artes visuais ofereciam. Mas, mesmo sendo muito próximas, a literatura e as artes visuais, bem como a música,

[...] têm cada qual sua evolução individual, de ritmo diferente e diferente estruturação interna dos elementos [...]. Devemos conceber a soma total das atividades culturais do Homem como um sistema integral de séries que se desenvolvem por si (WELLEK; WARREN apud PRAZ, 1982, p.17).

Não necessariamente idênticas às das séries vizinhas. Conforme Praz (1982), as artes visuais cristalizam um estado de espírito, já as artes verbais parecem ser capazes de captar e deter a impressão incerta que um estado de espírito produz em nós antes de assumir e fazer dele uma imagem visual. Sobre esta particularidade, Matthew Arnold (apud PRAZ, 1982, p.60) diz que “a poesia é mais intelectual que a Arte, mais interpretativa”.

Sobre as características das artes poética e pictórica, Paz (1982, p.22) diz que: “O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado; [...] As artes plásticas e sonoras partem da não-significação; o poema, organismo anfíbio, parte da palavra, ser significante”.

Considerando o exposto, voltemos o foco para as artes comparadas nesta pesquisa. Para falar sobre a temática do “tempo” que vai se esgotando e chegando ao fim, o pintor Goya utilizou-se em seu desenho, cores, formas, texturas, que juntamente com o volume, formam a imagem de duas mulheres idosas, vestidas a rigor, olhando-se no espelho. Observando a cena está a figura mitológica de Saturno, deus do tempo. Já na poesia de Cecília Meireles as ocorrências temporais marcam resultados da passagem do tempo no interior psicológico e exterior físico do eu-lírico.

Paz (1982, p.22) acredita que “Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito em palavras”. Diferentes meios foram utilizados para representar a passagem do tempo na vida do ser humano. “Aquilo que o pintor transmite numa imagem visual, o poeta comunica numa linguagem que alude vagamente às implicações do cenário natural” (PRAZ, 1982, p.62). Tais palavras indicam a pertinência de um estudo comparativo entre artes, em especial por ser o homem capaz de manifestar de várias maneiras um mesmo pensamento.

Análise intertextual da poesia *Retrato* e da pintura *As Velhas*

Conhecer um pouco sobre os artistas que têm suas obras aqui analisadas, certamente trará algumas importantes pistas sobre suas produções.

Cecília Benevides de Carvalho Meireles, nasceu no ano de 1901, na cidade do Rio de Janeiro. Formou-se professora e em 1919 publicou seu primeiro livro *Spectros*. A poetisa era fortemente influenciada pelo movimento literário simbolista, mesmo inserida no contexto do Modernismo. Suas poesias eram marcadas pela musicalidade e pelo uso de imagens visuais e auditivas. Palavras como bolha, areia, espuma, lua e vento eram recorrentes e simbolizam o efêmero, aquilo que passa. Os principais temas relacionados a sua produção eram a noção de perda amorosa, de abandono e de solidão. Descrevia uma angustiada passagem do tempo, da efemeridade de todas as coisas, sobretudo dos sentimentos.

Francisco José de Goya y Lucientes foi um importante pintor espanhol da fase do Romantismo. Nasceu na cidade espanhola de Fuendetodos no ano de 1746. Seus temas eram diversos: deuses, paisagens, guerras, homens, mulheres, demônios, cenas mitológicas, religião, feiticeiros. Com uso de cores fortes e vivas, transmitiu alguns sentimentos humanos como angústia, felicidade, sofrimento, melancolia, medo, etc.

Mesmo sendo de artes e de períodos tão diferentes, percebemos que há uma aproximação quanto à temática. Uma abordagem que é recorrente e sempre estará nas produções artísticas, pois remete a reflexões que se ligam a preocupações constantes inerentes ao homem.

A seguir, destacamos o poema *Retrato*, de Cecília Meireles (2006, p.19)

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
— Em que espelho ficou perdida
a minha face?

Também é importante observar uma imagem da pintura elaborada por Goya, pois assim como o poema é um texto base para as análises deste artigo.

Figura 1: *As Velhas*



Fonte: GOYA, 2012

O eu-lírico, nas duas primeiras estrofes do poema, expõe tanto seu aspecto físico, como o sentimento interior motivado pela passagem do tempo.

Quando o eu-lírico menciona os olhos vazios, remete-nos à simbologia dos olhos com a habilidade de ver além do físico, ver os reinos da alma e do espiritual.

Percebemos que, com o passar do tempo, o eu-poético sentiu esse vazio provocado pela velhice, pelo sentimento de tristeza e melancolia, que é marcado no último verso da primeira estrofe “nem o lábio amargo”.

Em *As velhas*, de Goya, há a representação de duas senhoras, que estão se olhando no espelho, como que tendo o mesmo sentimento e como se elas próprias fossem o eu-lírico que Cecília descreve em seu poema. O espelho mostra a realidade do tempo presente, mas parece que elas vivem presas ao passado pelo tipo de vestimentas que usam: vestidos de festa que não condizem com o estágio em que vivem, pois, assim como os adornos, seriam mais adequados às jovens.

No poema, observamos a presença do eu-lírico falando de si mesmo, descrevendo a forma atual de sua face: “Eu não tinha este rosto de hoje/ assim triste, assim calmo, assim magro” (MEIRELES, 2006, p.19). Para descrever, o eu-lírico recorre ao que foi no passado. Ele faz uma comparação entre tempos diferentes e observa a mudança. Nestes versos percebemos ainda o sentimento de tristeza do eu-lírico pela passagem do tempo.

Novamente com foco na obra pictórica *As velhas*, podemos observar a imagem das duas senhoras, com o olhar distante e vazio, e o aspecto caveiresco retratam bem o sentimento do eu-lírico. Voltando ao poema, em sua segunda estrofe, o eu-lírico fala do aspecto de suas mãos, “tão paradas e frias e mortas”, que remete ao contraste das mãos juvenis, sempre em movimento, em luta pelos objetivos e o sangue correndo fortemente nas veias. Traz-nos, também, uma visão adiantada da morte, pois quando morremos nossas mãos logo ficam “frias e mortas”. O poema apresenta os fatos numa linha gradativa que vai da vida para a morte: primeiro as mãos perdem as forças e os movimentos, indicando a falta de energia para o trabalho e para a luta pelo futuro; depois vem a desaceleração que culmina com o estado de estagnação das mãos paradas e frias que podem ser associadas à morte.

Na pintura, as mãos das mulheres também estão em evidência e apresentam as marcas do tempo que passou. Goya representa *Chronos* ou Saturno, que na mitologia grega é o deus do tempo e é retratado como um ancião por uma foice, algumas vezes por uma ampulheta e um cedro, como acontece neste caso. Ele está atrás das senhoras, e numa atitude contemplativa, observa o aspecto terminal das mesmas. Talvez por isso não tenha pressa, pois sabe que o tempo está se esgotando e a morte, cada vez, se aproxima.

Na última estrofe, o eu-lírico reafirma a transitoriedade da vida em “Eu não me dei por essa mudança”, significa que o tempo passa e muitas vezes não percebemos, uma transformação que se instaura de forma “tão simples, tão certa, tão fácil”, ou seja, a velhice é algo que vem naturalmente, é simples e fácil, não precisamos fazer nada para que ela aconteça, e é algo certo, natural, pois todos os seres humanos estão sujeitos a essa fase da vida.

Na pintura de Goya, as senhoras parecem usar vestidos especiais, não comuns ao dia-a-dia. Podemos associar a forma como estão apresentadas com a maneira simbólica dos mortos serem tratados e arrumados. Eles são adornados e trajam suas melhores vestes, como os vestidos de festas, os ternos ou outra roupa que lhe fique bem. Ainda se liga à exteriorização da individualidade e alude à classe social a que pertence.

Nos últimos versos do poema, o eu-lírico faz um questionamento: “- Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (MEIRELES, 2006, p.19), o espelho seria o momento em que ele perdeu a sua vitalidade, a sua face juvenil e sua vida, pois para o eu-lírico, a velhice tem ligação com a morte, e a face do presente denuncia essa juventude perdida. De forma análoga, as senhoras da pintura, parecem estar se olhando no espelho e fazendo o mesmo questionamento, que é demonstrado no espelho pela pergunta “¿Qué tal?”. Ainda na mão de uma das senhoras, percebemos um pequeno objeto, talvez um retrato de quando era jovem, ou de um antigo amor dos tempos passados, quando o coração ainda era aberto e expunha seus sentimentos.

O título do poema *Retrato* se encaixa perfeitamente com o sentido do texto, pois em um retrato temos nossa imagem cristalizada, estática, e o eu-lírico deseja essa imagem de um determinado momento, mas não se dá conta da implacável passagem do tempo.

Para a pintura, outra possibilidade de leitura é da prospecção da velhice através do espelho, como se as senhoras ainda fossem jovens e a imagem pintada, seria a aparência que as mesmas terão assim que alcançarem a velhice.

Ambos os artistas utilizam-se de recursos para representar os sentimentos de tristeza e melancolia: Cecília faz uso da repetição das palavras “assim” e “e” para dar ao poema um tom mais lento, sentido ampliado pelo uso dos inúmeros sons nasais, e da anáfora “nem” para significar a mudança imperceptível da passagem do tempo; já Goya utiliza-se do recurso das cores e formas para demonstrar esses sentimentos, em sua pintura há o uso de cores frias e escuras, predominantemente usa a cor cinza, que tradicionalmente está associado à idade avançada e ao planeta Saturno, passando ao leitor a impressão de algo sombrio e obscuro geralmente sentidos e sentimentos negativos relacionados à morte.

Considerações finais

Um pensamento comparativo pode se valer da intertextualidade, e nos permite uma aproximação das artes literária e pictórica, compará-las é um exercício em busca de ampliação dos sentidos desses textos que se valem de recursos próprios e distintos. Nas análises percebemos que temáticas como a passagem do tempo e a morte apesar de passarem as duas artes não se restringem às obras analisadas, são preocupações

universais, comuns aos seres humanos, independente do período histórico e do espaço em que vivem.

Quando comparamos obras, verificamos que a essência das mesmas não é exclusiva do seu momento histórico de criação e do artista, pois a arte sempre se renova e é recriada em contextos e modos de vida diferentes. Sendo assim, essa pesquisa contribuiu para que pudéssemos ampliar os conhecimentos acerca das relações entre as artes literária e pictórica e sobre o processo intertextual que envolve outros textos no estabelecimento de sentidos.

FERNANDES, Mônica Luiza Socio; LUIZ, Laís Maykielen de Carvalho. Intertextual relationship between arts: the poetry *Retrato*, by Cecília Meireles and painting *As velhas*, by Goya. **Revista de Letras**, São Paulo, v.53, n.2, p.105-115, jul./dez. 2013.

- **ABSTRACT:** *This article aims to analyze intertextually the poetry *Retrato* by Cecília Meireles (2006) and pictorial works by Goya (2012), *As velhas*, trying to approximate them, especially in their thematic content, the time. For this, we used the precepts of Comparative Literature, the notions of Intertextuality, from Julia Kristeva, linked to bakhtinian dialogism, as well as the connection between literature and the visual arts as well observed by Praz (1982) and Souriau (1983). Considering the various relationships that establishes an art with others, in a methodological perspective comparativist, surveys were made of the similarities between the two works expressed in different languages and different periods.*
- **KEYWORDS:** *Time. Intertextuality. Literature. Painting.*

Referências

BRAIT, B. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2001.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: Ed. da USP, 2003.

GOYA, F. **As velhas**. Disponível em: <<http://www.franciscodegoya.net/Les-Vieilles-or-Time-and-the-Old-Women.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

GUYARD, M. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

MEIRELES, C. Retrato. In: _____. **Viagem**. [S.l.]: eBooks Brasil, 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/viagem.pdf>>. Acesso em: 21 nov. de 2012.

MOISES, M. **A criação literária: poesia**. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELBART, P. P. Tempo dos loucos, tempos loucos. **Revista Sexta-feira**, São Paulo, n.5, p.41-49, 2000.

PRAZ, M. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SOURIAU, E. **A correspondência das artes: elementos da estética comparada**. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

WHITROW, G. J. **O que é tempo?** uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Poética do Espaço*, p.57
Aceitação, p.87
Adaptação, quadrinhos, p.57
Bachelard, p.57
Catarse, p.9
Crime e Castigo, p.9
Dostoiévski, p.9
Edgar Allan Poe, p.57
Experiência, p.87
Fora, p.21
Franz Kafka, p.87
Função autor, p.21
Herói, p.73
Imanência, p.21
Intertextualidade, p.105
Literatura, p.21, p.105
Literatura Infantil, p.41
Literatura lobatiana, p.41
Moral, p.73
Morte do autor, p.21
O Corvo, p.57
Pintura, p.105
Psicanálise, p.87
Quadrinhos, p.73
Romance de formação, p.41
Romance-tragédia, p.9
Tempo, p.105
Watchmen, p.73

SUBJECT INDEX

- Acceptance, p.87
Adaptation, comics, p.57
Author-function, p.21
Bachelard, p.57
Bildungsroman, p.41
Catharsis, p.9
Children's Literature, p.41
Children's Literature Lobatiana, p.41
Comics, p.73
Crime and Punishment, p.9
Death of the author, p.21
Dostoyevsky, p.9
Edgar Allan Poe, p.57
Experience, p.87
Franz Kafka, p.87
Hero, p.73
Immanence, p.21
Intertextuality, p.105
Literature, p.21 , p.105
Moral, p.73
Outside, p.21
Painting, p.105
Psychoanalysis, p.87
Romance-tragedy, p.9
The Poetics of Space, p.57
The Raven, p.57
Time, p.105
Watchmen, p.73

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

BARTH, L. F. B., p.87
BRITO, L., p.9
CUNHA, J. M., p.73
FERNANDES, M. L. S., p.105
JAMBERSI, B. do P., p.41
LACERDA, W., p.73
LUIZ, L. M. de C., p.105
MORAIS, J. R. de, p.73
NASCIMENTO, E. P., p.57
SILVA, A. G. D. da, p.9
SOCUDO, A. M. C. L., p.21

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:

