REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor
Pasqual Barretti

Diretor da FCL
Jean Cristtus Portela

Pró-Reitor de Pesquisa
Edson Cocchieri Botelho

Vice-Reitora
Maysa Furlan

Vice-Diretor da FCL
Rafael Alves Orsi

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos
Claudia Fernanda de Campos Mauro
Claudio Paolucci (Università di Bologna)
Gabriela Kvacek Betella
Giuseppe Ledda (Università di Bologna)
Marco Lucchesi
Marcos Antonio Siscar
Pol Popovic Karic (Instituto Tecnológico de Monterrey, México)
Sandra Aparecida Ferreira
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)
António 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.61	n.1	p.1-188	jan./jun. 2021.

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: Ana Cristina Jorge
Diagramação: Eron Pedroso Januskeivictz
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

Seção Livre

- Gabriela Mistral: narrações, nostalgia e vida desde o autoexílio
  Carola Gabriela Sepúlveda Vásquez 11
- Imagen fotográfica, residuo y fragmentación para una narrativa de la violencia política en *Mapocho y la dimensión desconocida* de Nona Fernández
  Cecilia Ximena Olivares Koyck 23
- Literatura e circulação de afetos: promessas de felicidade, ilusão e desamparo em *A casa na floresta*, de Bernhard Schlink
  César Martins de Souza e Raquel da Silva Lopes 37
- A tradução cultural de Silva Mendes em "Chuang-Tzú e a morte de sua mulher"
  Erasto Santos Cruz 55
- Um itinerário fora da caixa: Cecília Meireles e o projeto modernista
  Idmar Boaventura Moreira 71
- Correspondencia humanista en el discurso ensayístico vargasllosiano con *La ciudad y los perros*
  Jesús Miguel Delgado Del Aguila 91
- O homoerotismo permeado na obra *Ode marítima* de Álvaro de Campos
  João Marcos Silva Vilela e Moisés Monteiro de Melo Neto 103
- Miyamoto Yuriko: a trajetória de um "eu" feminino na história japonesa
  Karen Kazue Kawana 117
- A dupla tecitura: jogos alegóricos e figurativos na construção da narrativa de Esaú e Jacó
  Kellen Dias de Barros e Alessandra Cristina Moreira de Magalhães.....131
- O "Trenzinho do caipira": as *performances* e a ilusão enunciativa de uma canção de memórias e histórias
  Maria Cláudia Bachion Ceribeli 143

▪ Subjetividade, melancolia e realismo: leitura de *O verão tardio*, de Luiz Ruffato
Patrícia H. Baialuna de Andrade 159

▪ Dicotomias sobre a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual
Tiago Marques Luiz 171

ÍNDICE DE ASSUNTOS 183

SUBJECT INDEX 185

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX* 187

APRESENTAÇÃO

Em tempos de guerra e pandemia como os que estamos vivendo, questionamos frequentemente o papel que a difusão da literatura ainda possui na sociedade. Esta edição da Revista de Letras tem o intuito de provar, dentro dos seus modestos limites, que a divulgação de artigos e ensaios acadêmicos pode e deve ir muito além da mera realimentação da produção científica universitária, instigando nos leitores em geral uma profunda reflexão sobre a condição humana e sobre o papel dos humanos na sociedade.

Sendo assim, o primeiro artigo de Carola Vásquez nos dá uma ótima ideia da intensa atividade intelectual da escritora chilena Gabriela Mistral. Carola destaca questões que ainda afligem a nossa sociedade e que foram vivenciadas pela autora, como, por exemplo o "autoexílio", que muito influenciou a sua produção literária. No segundo trabalho, Cecília Ximena Olivares Koyck se dedica à narrativa da escritora chilena Nona Fernandez, destacando os romances *La dimensión desconocida*, *Mapocho* e *Preguntas Frecuentes*.

No terceiro artigo, César Martins de Souza e Raquel da Silva Lopes analisam a novela *A casa na floresta,* do escritor alemão Bernhard Schlink, destacando temas universais como as dificuldades das relações conjugais entre os personagens e o atualíssimo debate sobre o hedonismo hodierno.

Ampliando o leque de escritores e literaturas universais que a nossa revista sempre procura abranger, temos o ensaio de Erasto Cruz sobre o poeta Manoel da Silva Mendes que, em Macau, na China, em fins do século XIX, escreveu poemas baseados na filosofia taoísta. Ainda com relação à poesia, mas desta vez brasileira e modernista, encontramos o trabalho de Idmar Boaventura Moreira sobre Cecília Meireles e o lugar que ela mereceu ocupar na historiografia literária brasileira.

No sexto artigo, Jesus Miguel Aguila analisa o romance *La Ciudad y los perros* (*A cidade e os cachorros*), de Mario Vargas Llosa, enfatizando temáticas abordadas na obra do escritor peruano que vão da distinção entre dois tipos de literatura, boa ou ruim, à crítica e revolta sociais.

No sétimo artigo, João Marcos Silva Vilela investiga o homoerotismo na *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Em seguida, Karen Kawana aborda a literatura japonesa do início do século XX, dando destaque à escritora Miyamoto Yuriko. No nono artigo, Kellen Dias de Barros e Alessandra Cristina Moreira de Magalhães referem-se aos jogos alegóricos do clássico brasileiro *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis.

Completando a série de artigos, Maria Cláudia Bachion Ceribeli analisa a canção *Trenzinho do caipira*, de Villa Lobos e Ferreira Gullar, enquanto Patrícia H. Baialuna de Andrade analisa aspectos realistas do romance *O verão tardio*, de Luiz Ruffato. Para finalizar, partindo das teorias de Jakobson, Tiago Marques Luiz propõe uma reflexão sobre a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual.

Enfim, gostaríamos de agradecer ainda à responsável pela normalização da revista e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais

não teria sido possível elaborar o presente volume. Vale lembrar também a imprescindível colaboração dos pareceristas que, com conselhos e avaliações, tornaram mais fácil a complexa tarefa de selecionar criteriosamente os trabalhos submetidos à nossa apreciação.

Araraquara, março de 2022.

Os editores

Seção Livre

GABRIELA MISTRAL: NARRAÇÕES, NOSTALGIA E VIDA DESDE O AUTOEXÍLIO

Carola Gabriela SEPÚLVEDA VÁSQUEZ*

▪ **RESUMO:** Gabriela Mistral, professora, escritora e intelectual chilena (1889-1957), atuou como consulesa do Chile no Brasil entre os anos 1940 e 1945. Este trabalho estuda especialmente seus textos conhecidos como "Recados", tentando compreender a autora como narradora, em sentido benjaminiano (1994) – seus escritos se apresentam como amálgamas de experiências e, em termos metafóricos, como formas de resistência, visto que funcionaram como maneira de prolongar a vida da autora na nostalgia e no deslocamento do autoexílio. Foi, também, pelas narrações que Mistral gerou vínculos com outros(as) e se comprometeu na produção de novas gerações – neste caso, de forma simbólica, como professora, intelectual e "contadora de pátria".

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Gabriela Mistral; narrações; recados; nostalgia; autoexílio.

Ha ido alabando cada una de las substancias de Chile,
desde el arrebatado mar Pacífico
hasta las hojas de los últimos árboles australes.
Los pequeños hechos y las pequeñas vidas de Chile,
las piedras y los hombres, los panes y las flores,
las nieves y la poesía han recibido
la alabanza de su voz profundísima.
Ella misma es como una parte de nuestra geografía,
lenta y terrestre, generosa y secreta.
(NERUDA, 1997, p. 60).

Mistral narradora: notas introdutórias

Gabriela Mistral, professora, escritora e intelectual chilena (1889-1957), primeira pessoa a receber o Prêmio Nobel de Literatura em América do Sul (1945), desenvolveu um tipo de escrita particular, os Recados, textos em prosa e em verso, publicados entre 1919 e 1952, que tinham por títulos: *Encargos*, *Mensagens*, *Recados*, *Comentários*, *Chamados*, *Palavras*, *Falas*; ou, simplesmente, iniciam-se com expressões como: "Algo sobre...", "Sobre...", "Resposta a...", "Carta a...". Nos recados, Mistral critica, parabeniza, adverte e entrega tarefas ao leitor, sempre em um tom íntimo e cheio de emoção: familiar, elogioso ou, às vezes, de censura (GRANDÓN, 2009).

* Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Departamento de História. Foz do Iguaçu – PR – Brasil. 85866000 - carolasepulvedavasquez@gmail.com.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

Nos Recados, Gabriela Mistral pode ser lida como uma *narradora*, em um sentido benjaminiano (BENJAMIN, 1994), isto é, como essa pessoa que tem a faculdade de trocar experiências.

Entendo experiência "no sentido forte e substancial do termo, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição, retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho" (GAGNEBIN, 2001, p. 84).

Considero interessante destacar que, em muitas narrativas, Mistral falou como se contasse um conto, como os que se ouvem quando criança, dos avôs e das avós, dos pais, dos mais velhos. Foram essas falas que Mistral ouviu na infância – falas da tradição, dos cantores populares chilenos, das mulheres camponesas, dos homens e das mulheres que buscavam, na rima e no verso, uma forma de expressão e transmissão de suas experiências.

Nos seus relatos, Mistral reconhecia que a oralidade que ela conheceu vinha dos cantores anônimos de sua terra e de sua família: sua avó, seu pai e sua mãe. Sobre os relatos desta última, a autora dizia: *"y a la par que mecías, me ibas cantando [...] En esas canciones tú me nombrabas las cosas de la tierra: los cerros, los frutos, los pueblos, las bestiecitas del campo, como para domiciliar a tu hija en el mundo"* (MISTRAL, 1999b, p. 35). Já sobre a influência de sua mãe, dizia: *"todos los que vienen después de ti, madre, enseñan sobre lo que tú enseñaste y dicen con muchas palabras cosas que tú decías con poquitas; cansan nuestros oídos y nos empañan el gozo de oír contar"* (MISTRAL, 1999b, p. 37).

Foram esses relatos que aproximaram Mistral das narrações, pois "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos" (BENJAMIN, 1994, p. 198). Considero que esses narradores de sua família, de sua localidade e de seu país natal representaram uma forma de educação para Mistral, visto que, graças a eles(as), a autora viveu experiências de formação muito significativas fora da escola, que a marcaram profundamente e que se converteram em referentes na hora de pensar as práticas educativas: *"el genio de contar, que para mí vale más que el de escribir, porque equivale a la toma de un* moulage *angélico sobre las criaturas y cosas sin perderles brizna, es virtud rarísima en nuestros pueblos de tradición oral ya desangrada y en agonía"* (MISTRAL, 1979a, p. 130, grifo no original).

Em "O narrador", Benjamin (1994) identificou dois tipos de narradores: aqueles que viajam muito, e por isso têm muito para contar, e aqueles que, sem sair do país natal, conhecem histórias e tradições de sua terra, pois são produtos da permanência no lugar. Retomando essas categorias, leio Mistral como uma narradora, pois ela possui as características dos dois tipos de narradores descritos. Como já indicamos, Mistral foi uma mulher que muito aprendeu em suas várias viagens, mas ao mesmo tempo foi, também, uma permanente aprendiz de histórias e de tradições de seu país natal, no período em que nele morava e no período de autoexílio[1]. Acredito que foram essas experiências que

[1] Quando Gabriela Mistral falava sobre sua estadia fora do Chile, período que compreende entre 1922 e sua morte, em 1957, utilizava a palavra "autoexílio". Segundo minha interpretação, para destacar que sua saída do país natal correspondia a uma escolha. O "autoexílio" deixou marcas profundas na vida e na produção de Mistral, influenciando as temáticas de suas obras, de suas memórias e de seus esquecimentos.

Mistral tentou transmitir em sua escrita, inventando novas formas de existência que lhe permitiram resistir à distância do autoexílio, algo que reconheço durante sua residência no Brasil (1940-1945), quanto atuou como consulesa do Chile:

> *Cuando me viene a los sentidos el hambre de la patria corporal, se me ponen delante los rasgones de tal o cual quebrada o se me echan a los pies las lonjas de nuestra costa majada por el Pacífico. Estos lugares que la memoria me trae y me "sirve" por aplacarme las hambrunas, están casi siempre hueros de gente. Los he caminado con pocos, casi con nadie, sola de niña y de mujer, y no por enfurruñamiento, sino porque mi generación era poltronísima; el gusto y la pasión de mascar la Tierra con la marcha ha venido después y es lo mejor adquirido por el chileno*. (MISTRAL, 2004a, p. 191).

Nessa experiência fora do país natal, o ato de escrever representou uma morada para Mistral, um espaço onde habitar, pois, como dizia Adorno (*apud* SAID, 2003, p. 315): "o escritor ergue uma casa [...]. Para um homem que não tem mais uma terra natal, escrever torna-se um lugar para viver". Foi nessa escrita que a autora se relacionou com outros(as) e com seu *país da ausência*.

Apresento, logo abaixo, uma foto da publicação do Poema de Mistral, "País da ausência", publicada no Jornal *A Manhã,* no dia 9 de agosto de 1941. Entendo este poema como uma representação da relação de Mistral com o Chile. Nessa direção, Pizarro (2005) indica que autores como Grínor Rojo falaram sobre a impossibilidade de Mistral para estabelecer uma relação amorosa, se não for com um ausente. Ainda segundo Pizarro, isso também ocorre no caso de seu filho, e vejo que essa é uma leitura coerente também para sua relação com o Chile, pois, nessa ausência (autoexílio), Mistral conseguiu se relacionar com seu país natal por meio de sua preocupação constante e de sua escrita.

Foto 1 – Tradução do Poema "País de la ausencia", de Gabriela Mistral

Fonte: (PAÍS..., 1941).

Cecília Meireles, escritora brasileira e amiga de Mistral, escreveu um texto intitulado "Un poco de Gabriela Mistral", onde reconheceu a riqueza da fala da autora chilena e valorou o significado das viagens e da pátria natal nas suas narrações:

> *Gabriela era una gran conversadora. Podía hablar durante muchas horas seguidas. Generalmente su conversación se transformaba en monólogos, ya que había mucho mayor interés en oírla que en interrumpirla. Tenía un enorme repertorio de cosas oídas y vividas. Su contacto personal con las más eminentes figuras del mundo le permitía hacer observaciones llenas de interés sobre escritores, grupos literarios, hombres y cosas de esa época tan llena de convulsiones. Cuando la conversación recaía sobre Chile, y más precisamente sobre su valle de Elqui, el ambiente se volvía emotivamente denso.*
>
> *El valle de Elqui simbolizaba su infancia, sus primeras amigas - tal como lo cuenta cantando en uno de sus libros -, sus parientes, algo extravagantes, sea porque así fuesen o porque apareciesen desfigurados en su visión poética que, al darles un aire onírico, los hacía emerger de su recuerdo como figuras casi míticas.* (MEIRELES, 2005, p. 12-13).

Da nostalgia do chile

Essas experiências de viagens e sua relação com o Chile definiram muitas táticas de escrita, temáticas e formas de circulação dos textos de Gabriela Mistral. O mesmo pode ser dito de seu compromisso como intelectual, pois tudo o que essas experiências lhe permitiram escrever a converteu em uma *contadora de pátria*:

> *Los contadores de patrias cumplen de veras un acto de amor: el amor antiguo y el medieval iban del encantamiento al furor en un ejercicio pendular, cosa que no pasa con el pobre amor moderno [...]*
>
> *[...] Me gusta la idolatría de la tierra que está en todos los folklores, y no sólo es que la entiendo, sino que la vivo a plena anchura. La tierra fue siempre el gran ídolo, como que ella es la bandeja en que se asientan todas las demás adoraciones humanas.* (MISTRAL, 2004b, p. 60-61).

Segundo Sonia Montecino (2004, p. 2, grifo nosso), Mistral tinha a "necessidade de contar as pátrias", entendendo isso como um dever, pois Mistral sabia que "[...] *los relatos colectivos, al igual que los individuales, son claves para construir un sentido, para otorgar una dirección a la existencia, para configurar un antes y un después, en definitiva, para que los mitos y ritos de una comunidad tengan significado y se transformen en* experiencia *compartida*.".

Montecino (2004, p. 2, grifo do autor) ainda nos diz:

> *Podría, sin duda, esta propuesta mistraliana leerse como una especie de "nacionalismo", "chauvinismo" o, en términos actuales, como de etnocentrismo; sin embargo, dista de esos adjetivos en la medida que ella se instala en lo que denominaríamos hoy como una*

> *"crítica cultural", porque esa patria que se propone contar no es de ninguna manera idílica, complaciente ni apegada a los clichés de lo "políticamente correcto"; más bien es la propuesta de un relato que se va hilvanando en lo que no se habla, lo que se vela, las historias de los excluidos, de las clases subalternas.*

Reconheço em Mistral uma atitude crítica, pois a escrita da intelectual foi bastante transgressora dos modelos de gênero, etnia e classe, o que lhe significou ser considerada, muitas vezes, como inadequada. Isso foi marcado, também, pelo fato de que ela foi incluindo, visibilizando e trançando aquilo que não se falava, ou seja, essas histórias dos excluídos.

Seguindo na análise da escrita mistraliana, considero que a nostalgia pode ser considerada um elemento significativo para a compreensão dos Recados, visto que seria um sentir que acompanhou a autora durante sua vida fora do Chile. Nesse sentido, entendo a nostalgia, em Mistral, a partir da elaboração de Falabella (1997, p. 81, grifo do autor), ou seja, como *"**memoria dolorosa**, la que cumple con la función de **asegurar** la mirada hacia atrás, acto mediante el cual se establece la reelaboración de la idea del presente, cuyo **desplazamiento** es constante"*. Sinto que, com esse olhar nostálgico, Mistral (1978, p. 87) lembrava-se do Chile e olhava para as experiências que vivia no Brasil: *"Diez días he vivido en la ciudad bien nombrada, que tiene el horizonte espacioso, para holgura de las vistas y del alma; que, por tener el aire seco y agudo, me ha hecho recordar la bocanada que respiramos en los Andes"*.

Com nostalgia, Mistral construiu seus Recados, que incluíram marcas, memórias, movimentos e tensões, que, segundo Pizarro, formaram parte da personalidade da autora. Algo que podemos reconhecer em sua estadia no Brasil:

> […] *la estadía brasileña pone en evidencia los descentramientos identitarios de la escritora chilena. Es decir pone en evidencia los costos a nivel personal en tanto desestructuración, tensiones, egocentrismos, dificultad de comunicación a ciertos niveles, incluso elementos de megalomanía, también rasgos de tinte paranoide. Elementos de su personalidad que han sido el costo de construirse como Gabriela Mistral. Es decir, lograr vencer todos los obstáculos de medio social, de género, de su perfil mestizo para llegar a tener un espacio en un país negador de los elementos de su identidad, del que se siente obligada a salir para lograr perfilarse ella misma y tener una tribuna a nivel internacional. Lejos del personaje ejemplar, modélico que se nos había entregado, Gabriela aparece aquí como un personaje victorioso en el destino que se ha asignado y al mismo tiempo profundamente dramático, trastrocado y tensionado por los costos que ha significado para una mujer en su tiempo y en su medio haber llevado adelante el proyecto de Lucila*[2]. (PIZARRO, 2005, p. 92-93).

[2] Gabriela Mistral é o pseudônimo de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga. Retomamos a formulação feita por Ana Pizarro, que indica que Gabriela Mistral, mais que um pseudônimo, seria um heterônimo, ou seja, uma espécie de *alter ego* ou outro "eu", em que Gabriela seria o projeto de Lucila, humilde professora rural do Vale de Elqui. Gabriela iria nascendo de Lucila, negando-a e incluindo-a ao mesmo tempo, com suas estratégias, sucessos e perdas.

Entendo a escrita mistraliana, também, como uma possibilidade de recordação, pois, nessa distância geográfica, a autora, por meio de seus estudos e reflexões sobre o Chile, aproximava-se de seu país natal, tendo em vista que

> [...] não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presencias e ausências. (ASSMANN, 2011, p. 166).

Em um texto intitulado "Recado sobre la cordillera", elemento muito significativo na escrita de Mistral – provavelmente, pela presença deste elemento em sua terra natal, onde chega a apresentar alturas de mais de 6.000 metros acima do nível do mar –, ela evocou imagens nostálgicas de seu povoado, por meio do uso de imagens geográficas e musicais. Além disso, no mesmo texto, autodefine-se como uma pessoa marcada pela infelicidade e pelo nervosismo:

> *La voz del agua precipitada que en los llanos poco se conoce, se vuelve tan rica y compleja, tan mudadora de sus tiempos musicales; tan llena de turnos sorpresivos, que un músico novato no se dormiría en toda la noche por no perderse la lección de los ecos y el embrujamiento que va creando de más en más en el escuchador. A mí, por contraste, despeño del agua y la ronda de los ecos, me sorprendía primero, me habituaba pronto y luego me hacía dormir ni más ni menos que una canción de cuna un poco salvaje, por recia, pero en todo caso bastante buena para mí…Me dormía, rendida del propio gozo, trabajada como una materia, por el estruendo rítmico y se me ocurre que sonriendo a la Madraza de piedra, que halla manera de adormecer a su hija espuria hecha, al revés de ella, de carne infeliz y de nervios medrosos*. (MISTRAL, 2004c, p. 127).

Das narrações e a vida

Como consta na epígrafe deste artigo, que recolhe as palavras de Pablo Neruda, Mistral foi elogiando cada uma das substâncias do Chile, chegando a ser ela mesma parte da geografia, sendo esta última, uma das áreas que fascinou a autora durante a etapa em que morou no autoexílio. Sobre os livros de geografia, ela dizia:

> *Les confieso ingenuamente que estos libros son a esta hora mis preferidos. Los ausentes vivimos mascando imágenes para no desnutrirnos y acabar en la hambruna de la Patria visual, de la auditiva y de la táctil.*
>
> *(Yo pido perdón de no haberles traído aún estos libros esenciales para ustedes. Ya los mandaré. No puedo soltar los que tengo. Tal vez caería en ceguera y sordera chilena y eso sí se llamaría destierro).* (MISTRAL, 1999a, p. 203).

A continuação, apresento uma foto, publicada no dia 8 de julho de 1943, no Jornal *A Manhã*, em que aparece Mistral, em Petrópolis. A foto mostra Mistral com alguns livros,

entre eles, um com o título *Chile*. Dessa forma, representa e faz circular uma imagem de Mistral como estudiosa do país e, ao mesmo tempo, faz propaganda dele e estimula o interesse pelo seu conhecimento.

Foto 2 – Gabriela Mistral e seus livros sobre o Chile

Fonte: (A GRANDE..., 1943).

Said (2003), ao analisar *As mil e uma noites*, reconhece como as narrações se converteram em uma forma pela qual Sheherazade, a protagonista, conseguiu prolongar sua vida com o som contínuo da voz humana:

> O som contínuo da voz humana funciona como uma garantia da continuidade da vida humana; da mesma forma, o silêncio está associado à morte, exceto se, como no caso de Sheherazade, ela puder prolongar a vida não somente recitando seus contos maravilhosos, mas também produzindo fisicamente uma nova geração. Isso ela consegue ao longo de sua imensa narração: ficamos sabendo, na conclusão, que ela deu três filhos a Shahriar como meio de provocar sua misericórdia. (SAID, 2003, p. 260).

Said reconheceu que, nesse tempo em que a mulher narrava, ela teve três filhos, como meio de provocar a misericórdia em Shahriar e prolongar sua vida, contribuindo com isso na produção física de novas gerações. Penso que uma leitura possível seria pensar na união e no vínculo que as narrações geram entre as pessoas – pensar, por exemplo, que Shahriar, *encantado*, não se atreveu a dar morte à mulher porque estava unido a ela por meio dessas histórias.

Sinto que podemos dizer, em termos metafóricos, que os Recados de Gabriela Mistral foram formas de resistência, como as narrações de Sheherazade, visto que funcionaram como maneira de prolongar a vida da autora no deslocamento do autoexílio.

Foi, também, pelas narrações que Mistral gerou vínculos com outros(as) e se comprometeu na produção de novas gerações – neste caso, de forma simbólica, como professora e como intelectual: *"Y yo, la distraída, la de oficio de silencio, me hago más la que no pisa, la que no respira, la toda oídos, para que ellos* – mis niños, mis hijos – *me colmen los entresijos y la sangre con nueva primavera"* (MISTRAL, 1979b, p. 61, grifo nosso).

Foram essas experiências que Mistral entregou nos Recados, posicionando-se como professora e velha, sendo significativo o último qualificativo, pois, na maioria das vezes, a velhice se relaciona com experiências:

> *El Rotary Club de Bogotá me pidió un "mensaje" sobre la infancia: yo no podía hablar ni brevemente ni con sobra de mansedumbre en esta ocasión y les mando este "recado" un poco violento, pero más que eso dolorido. El problema me "arrebata", a causa de lo que seguí la vida entera sin ver nunca su solución. La* vieja maestra vacía aquí su experiencia *como el caldo quemante de una vendimia que no fue de racimos dorados sino de ásperos agraces.* (MISTRAL, 2002, p. 174-175, grifo nosso).

A velha maestra continua vaziando sua experiência: algumas reflexões

Nas páginas anteriores, busquei compreender a escrita de Gabriela Mistral, durante o período em que morou no Brasil, como narrações, em sentido benjaminiano, em que a autora constrói seus escritos como amálgamas de experiências, e em termos metafóricos, como formas de resistências, visto que funcionaram como maneira de prolongar a vida da autora na nostalgia e no deslocamento do autoexílio, gerando vínculos com outros(as) e se comprometendo com a produção de novas gerações – neste caso, de forma simbólica, como professora, intelectual e "contadora de pátria".

Sem dúvida, existiriam diferentes espaços de análises e de aproximação para essas narrações mistralianas, visto que "nas narrações são articulados processos de autoconhecimento, de formação e de produção de conhecimentos" (MORAES; LUGLI, 2010, p. 12). Seguindo esta leitura, podemos sinalar que, na escrita dos Recados, articularam- se diferentes processos que reconheço como resistências, pois permitiram à autora lidar com a nostalgia e afrontar seu chamado autoexílio, possibilitando movimentos e a construção de uma escrita em coletivo, conectando pessoas, espaços e tempos que lhe permitiram comunicar-se por meio dessa escrita (ANDERSON, 2008).

Assim afirma Clarice Nunes (2009, p. 107): "Essa prosa de Gabriela fez dela uma escritora comprometida com o mundo em que viveu; os lugares que percorreu; as gentes que conheceu; os idiomas nos quais se expressou", Reconheço esse compromisso no discurso de Mistral, ao receber o Prêmio Nobel em 1945, data que coincide com sua partida do Brasil, ocasião em que a autora declarou se sentir a *voz direta* dos poetas de sua raça e a indireta dos poetas de língua espanhola e portuguesa:

> *Por una venturanza que me sobrepasa, soy en este momento la voz directa de los poetas de mi raza y la indirecta de las muy nobles lenguas española y portuguesa. Ambas se*

> *alegran de haber sido invitadas al convivio de la vida nórdica, toda ella asistida por su folklore y su poesía milenarias.* (MISTRAL, 1945).

É interessante destacar como, nesse discurso, a intelectual valorizou o folclore e a milenária poesia, herdada pela tradição, que esteve presente em seus Recados. Nessa ocasião, Mistral também falou de América e se identificou como uma das trabalhadoras de sua cultura:

> *Hoy Suecia se vuelve hacia la lejana América ibera para honrarla en uno de los muchos trabajos de su cultura. El espíritu universalista de Alfredo Nóbel estaría contento de incluir en el radio de su obra protectora de la vida cultural al hemisferio sur del Continente Americano tan poco y tan mal conocido.* (MISTRAL, 1945).

Pablo Neruda, no discurso que pronunciou como *Homenaje* a Gabriela Mistral pelo Prêmio Nobel de Literatura, no Senado do Chile, destacava que

> *Gabriela lleva en su obra entera algo subterráneo, como una veta de profundo metal endurecido, como si las angustias de muchos seres hablaran por su boca y nos contaran dolorosas y desconocidas vidas. [...] Debo también celebrarla como patriota, como gran amadora de nuestra geografía y de nuestra vida colectiva.* (NERUDA, 1997 p. 60).

O Prêmio Nobel fecha a etapa de Mistral no Brasil e abre novos olhares e autopercepções sobre ela mesma e seu trabalho. A professora narradora continuou circulando pelo mundo e entregando suas letras como Recados, como ela mesma dizia, como a velha maestra que vaziava sua experiência (MISTRAL, 2002).

SEPÚLVEDA VÁSQUEZ, C. G. Gabriela Mistral: narrations, nostalgia and life since self-exile. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.1, p.11-21, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *Gabriela Mistral, a Chilean professor, writer and intellectual (1889-1957), served as a Chilean consul in Brazil between the 1940s and 1945. This work studies especially her texts known as "Recados" (Notes), trying to understand the author as a narrator, in a Benjaminian sense (1994) - her writings present themselves as amalgam of experiences and, in metaphorical terms, as forms of resistance, since they worked as a way to prolong the life of the author in nostalgia and the displacement of self-exile. It was also through the narrations that Mistral generated bonds with others and committed herself to the production of new generations - in this case, in a symbolic way, as a teacher, intellectual and "homeland accountant".*

- ***KEYWORDS:*** *Gabriela Mistral; narrations; notes; nostalgy; self-exile.*

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

BENJAMIN, W. O narrador. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

FALABELLA, S. Desierto: territorio, desplazamiento y nostalgia en Poema de Chile de Gabriela Mistral. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 50, p. 79-96, abr. 1997.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história e testemunho. *In*: BRESCIANI, M. S. M.; NAXARA, M. (org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001. p. 83-92.

A GRANDE poetisa Gabriela Mistral. **Jornal A Manhã,** Rio de Janeiro, 8 de junho de 1943.

GRANDÓN, O. Gabriela Mistral: identidades sexuales, etno-raciales y utópicas. **Atenea**, Concepción, n. 500, p. 91-101, 2. sem. 2009.

MEIRELES, C. Un poco de Gabriela Mistral. *In*: EMBAJADA DE BRASIL EN CHILE (comp.). **Gabriela Mistral y el Brasil**. Santiago: Embajada de Brasil en Chile, 2005. p. 11-17.

MISTRAL, G. Recado sobre el maestro Juan Francisco González. *In*: QUEZADA, J. (comp.). **Gabriela Mistral**: pensando a Chile: una tentativa contra lo imposible. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2004a. p. 191-196.

MISTRAL, G. Contadores de patrias: Chile o una loca geografía. *In*: QUEZADA, J. (comp.). **Gabriela Mistral:** pensando a Chile: una tentativa contra lo imposible. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2004b. p. 60-70.

MISTRAL, G. Recado sobre la cordillera. *In*: QUEZADA, J. (comp.). **Gabriela Mistral:** pensando a Chile: una tentativa contra lo imposible. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2004c. p. 123-127.

MISTRAL, G. Recado sobre el herodismo criollo. *In*: MORALES BENITEZ, O. (comp.). **Gabriela Mistral**: su prosa y poesía en Colombia. Santiago: Editorial Convenio Andrés Bello, 2002. Tomo I. p. 170-175.

MISTRAL, G. La amistad interamericana por el libro. *In*: VARGAS, L. (comp.). **Recados para hoy y mañana:** textos inéditos. Santiago: Editorial Sudamericana, 1999a. p. 197- 204.

MISTRAL, G. Evocación de la madre. *In*: ZEGERS, P. P. (selec.). **Gabriela Mistral**: la tierra tiene la actitud de una mujer. Santiago: RIL Editores, 1999b. p. 35-38.

MISTRAL, G. Recado sobre una maestra argentina. *In*: SCARPA, R. E. (selec.). **Magisterio y niño**. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979a. p. 124-135.

MISTRAL, G. Recado de las voces infantiles. *In*: SCARPA, R. E. (selec.). **Magisterio y niño**. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979b. p. 60- 61.

MISTRAL, G. Belo Horizonte, capital de Minas Geraes, la ciudad creada de una sola vez. *In*: SCARPA, R. E. (org.). **Gabriela anda por el mundo**. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978. p. 87-90.

MISTRAL, G. Discurso de Gabriela Mistral ante la Academia Sueca al recibir el Premio Nobel de Literatura. **Universidad de Chile**, 10 dic. 1945. Disponível em: https://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nobel/8962/discurso-de-gabriela-mistral-al-recibir-el-premio-nobel-de-literatura. Acesso em: 23 jul. 2019.

MONTECINO, S. La necesidad de contar la patria o el acto del amor antiguo. *In*: QUEZADA, J. (comp.). **Gabriela Mistral:** pensando a Chile: una tentativa contra lo imposible. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2004. p. 1-3.

MORAES, D. Z.; LUGLI, G. (org.). **Docência, pesquisa e aprendizagem**: (auto) biografias como espaços de formação/investigação. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

NERUDA, P. Homenaje a Gabriela Mistral (1945). *In*: AGUIRRE, L. (ed.). **Discursos parlamentarios de Pablo Neruda (1945-1948)**. Santiago: Editorial Antártica, 1997. p. 59-60.

NUNES, C. **(Des)encantos da modernidade pedagógica**: uma releitura das trajetórias e da obra de Cecília Meireles (1901-1964) e Gabriela Mistral (1889-1957). Relatório de pesquisa, Niterói, 2009.

PAÍS de ausência. **Jornal A Manhã,** Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1941.

PIZARRO, A. **Gabriela Mistral**: El proyecto de Lucila. Santiago: LOM Ediciones; Embajada de Brasil en Chile, 2005.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maira Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

IMAGEN FOTOGRÁFICA, RESIDUO Y FRAGMENTACIÓN PARA UNA NARRATIVA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN *MAPOCHO Y LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* DE NONA FERNÁNDEZ.

Cecilia Ximena OLIVARES KOYCK[*]

▪ **RESUMEN:** *Mapocho* (2006) narra la historia de La Rucia, quien se encuentra en busca de su casa de infancia, a través de la cual aparecerán una serie de imágenes fantasmagóricas que se convertirán en un relato personal, interceptado por pobladores torturados por militares, pichangas de barrio y apariciones de un Chile colonial. *La dimensión desconocida* (2016), versa sobre el relato de un torturador, quien apuesta por revelar las experiencias vividas durante la realización de crímenes de lesa humanidad. Para ello, es la voz de una periodista quien escudriña los diversos espacios de los recuerdos ocultos, los que son reactivados como si fuesen un álbum de fotografías. El presente artículo, busca analizar las obras en vínculo con la imagen fotográfica, el residuo y la fragmentación, como una forma para la narrativa de la violencia política. Para ello, se efectúa un análisis de los elementos que tejen el conflicto de las obras a partir de la elaboración del nudo de la violencia política a través de la imagen como posible clave de lectura.

▪ **PALABRAS CLAVE:** Violencia política; imagen; residuo; fragmentación; novela hispanoamericana; Nona Fernández.

> El mundo está compuesto por fragmentos que se desintegran,
> es un caos oscuro e inconexo sólo sostenido por la escritura.
> Imre Kertész (2005, p.118).

La necesidad de significar la narrativa como un ejercicio que contiene múltiples aristas, pareciese ser del todo precisa cuando nos encontramos frente a un escenario hispanoamericano contemporáneo en donde la literatura se ancla en problemáticas sociales de larga trayectoria (como es el caso chileno), las cuales contienen en sí la necesidad de abrir el puente al paso de relatos de violencia, silencios con aroma a post catástrofe y la acumulación de urgentes herencias sobre lo no contado.

El propósito de generar un lugar de análisis en el presente artículo, nace a partir de la urgencia de narrar los espacios no contados del imaginario social, en particular los que dicen relación con la violencia política. En este punto, es importante señalar

[*] Universidad Andrés Bello (UNAB). Programa de Pedagogía para Licenciados. Santiago – Chile. ceciliaolivaresk@gmail.com.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

que uno de los principales ejes para el estudio y la interpretación de este vínculo es la conceptualización de violencia entendida como un fenómeno que es visto situado en la sociedad, así como en "sus sociedades históricamente conocidas, todas ellas heterogéneas y desiguales, contradictorias y conflictivas; son fenómenos estructurales que, en diferentes sistemas y fases, se manifiestan bajo una variedad de viejas y nuevas formas y prácticas" (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1998, p.70).

A la luz de la cita anterior, la noción de violencia se instala en el universo de lo social, en tanto que surge de sí misma con sus construcciones y matices. En este sentido, el análisis de las prácticas que la componen, la vuelven una refundación más amplia, examinando las implicaciones situacionales y políticas, así como los procesos sociales que le proceden como parte de un sistema. Al respecto, es necesario señalar que

> La situación en la que tiene lugar un acto violento a menudo tiene su origen en el sistema, en la estructura sistémica en la que se integra. Las formas de violencia manifiestas y expresivas remiten a una estructura implícita, que el orden de dominación establece y estabiliza, pero que, sin embargo, escapan a la visibilidad. (BYUNG-CHUL, 2019b, p.117).

Entonces, ¿cómo narrarlas? ¿cómo generar un acceso a esos discursos? ¿cómo reordenar una compleja cadena de vivencias? ¿cómo explorar su relato?

Pareciese ser que la búsqueda nos lleva necesariamente a realizar algunas vistas de pasado (Sarlo) que nos permitan generar un acercamiento a las articulaciones más profundas que yacen en su estructura. En este ámbito, es importante señalar que

> Cuando hablamos de violencia política en el sentido estricto, ciertamente tenemos que reconocer en ella su carácter de respuesta a ciertas condiciones preexistentes pero advirtiendo, asimismo, que ésta es también un momento de construcción subjetiva, de elaboración ética, de representación teórica de la situación del país y del futuro que se pretende resolver modificando las relaciones de poder mediante la violencia. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1998, p.110).

La tarea a la cual se enfrenta la develación de hechos de violencia sería entonces, el ofrecer un espacio narrativo a sabiendas que toda restitución de los hechos es imposible, pero que la construcción como signo de la vivencia es su posibilidad en tanto que, amplía su espectro mediando vivencia, recuerdo y a su vez traduce lo que permanece oculto. Así, el vínculo con la imagen fotográfica para una narrativa de la violencia política, genera un espacio donde el discurso se vuelve signo, legible, una redención que se desplaza disponible a la memoria y la denuncia.

La pertinencia de la imagen fotográfica reside en su capacidad de capturar y evidenciar el pasado como una pulsión latente, proveyendo la posibilidad de narrar lo innarrable. Así, la fotografía se desplaza como un soporte que funciona como un

> Montaje anacrónico de un presente capaz de exponer a su vez su pasado (las piezas de su memoria) y su futuro (a lo que conduce su deseo). En un montaje así, las

> junturas o "eslabones" tendrán que ser "visibles"; pero también habrá que "subrayar las rupturas", las discontinuidades, los intervalos. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.166).

Bajo este pasaje, la conexión que establece el vínculo con lo narrativo y lo fotográfico advierte una necesidad de trabajar con las posibles escisiones que nos lleven a los aspectos más residuales y fragmentarios de las experiencias de violencia representadas en las novelas. En este punto, la presencia de lo residual abre la lectura hacia lo no dicho, lo oculto y a abrir justicia al dolor padecido, intentando configurar un discurso preliminar, sujeto a múltiples lecturas. La fusión entre fotografía y narrativa prevalece la inquietud sobre "[…] cómo profundizar en las brechas, pliegues y dobleces de la representación para darle intensidad crítica a lo semiformulado, a lo residual e incompleto […] desde la dramaticidad de la huella, del resto y de la pérdida." (RICHARD, 2006, p.172).

En este punto, es de relevancia destacar que, finalmente, la fotografía en íntima conexión con el plano narrativo, faculta la apertura a múltiples fisuras relacionadas con la sociedad y sus gérmenes, abriendo paso a visibilizar un universo de voces que no ha tenido lugar hasta ahora.

Para ello, realizaré un análisis a partir de dos obras narrativas de Nona Fernández, *Mapocho* (2006) y *La dimensión desconocida* (2016) las cuales nos retrotraen la inacabada problemática de la violencia, teniendo como rasgo común la presencia de variadas combinatorias entre narrativa e imagen, así como la participación del residuo y la fragmentación como una forma de decir, de nombrar y de observar los discursos silenciados de la violencia política.

Nona Fernández (1971) es actriz y escritora. Además de las obras seleccionadas, ha publicado el volumen de cuentos *El cielo* (2000), la novela *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), ganadora del Premio Municipal de Literatura, *Fuenzalida* (2012) y *Space Invaders* (2013). También es autora de las obras de teatro *El taller* y *Liceo de niñas*, ambas estrenadas por su compañía *La Pieza Oscura*.

Hilar el tejido

Byung Chul Han, sentencia: "Hay cosas que nunca desaparecen. Entre ellas se encuentra la violencia. La Modernidad no se define, precisamente, por su aversión a ésta" (BYUNG-CHUL, 2019b, p.9). En su enunciado sintetiza la presencia indeleble del fenómeno de la violencia a lo largo de la historia; inserta en los procesos sociales, combinándose de manera paradójica en su propia genealogía, en continuidad con los fenómenos y cambios de paradigma presentes en la mutabilidad histórica, pareciese conjeturarse como una coextensiva –y pesada suerte- del discurso contemporáneo.

Empero, "¿Qué es la violencia? ¿Estamos hablando de la violencia física o de la violencia simbólica? -La violencia física siempre deja huellas visibles; la violencia simbólica no necesariamente deja estas huellas- ¿Es que estamos hablando de una violencia real, objetiva, o de la violencia percibida, subjetiva?" (WIEVIORKA, 2018, p.338). A la luz de la cita, la violencia no es una sola, y desde el umbral de las diversas consideraciones

conceptuales, es posible también señalar que existen pequeños simbolismos, tanto como víctimas y victimarios, que nos hacen considerar su variabilidad. Para este artículo, las asociaciones realizadas respecto de dos novelas de Nona Fernández *Mapocho* y *La dimensión desconocida,* las que se realizarán a partir de la concepción de violencia política planteada por el filósofo mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, apuntando hacia

> […] una acción de fuerza ejercida para obtener determinados objetivos en tomo al poder, ya sea para mantenerlo, para destruirlo o reformarlo. No importan tanto sus causas como sus fines: sea como violencia que viene del Estado, o sea como violencia que se ejerce desde la sociedad contra el Estado, la violencia tiene como centro de sus preocupaciones esenciales la cuestión del poder […]. Cuando hablamos de violencia política en el sentido estricto, ciertamente tenemos que reconocer en ella su carácter de respuesta a ciertas condiciones preexistentes, pero advirtiendo, asimismo, que ésta es también un momento de construcción subjetiva, de elaboración ética, de representación teórica de la situación del país y del futuro que se pretende resolver modificando las relaciones de poder mediante la violencia (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1998, p.109-110).

En fusión con la invitación de Wieviorka respecto a la necesidad de reflexión sobre los factores asociados a la violencia, es posible decir que "se pueden conseguir explicaciones sobre la violencia completamente diversas" (WIEVIORKA, 2018, p.339), las que, sumadas a las premisas y condiciones expuestas por Sánchez Vásquez, aúnan la complejidad de su exploración narrativa.

El punto fundante de la visión de la violencia como fenómeno cambiante, nos reubica en una tesis de mutabilidad acorde a mecanismos de intervención y control social, así como las características epocales en que se sienta. Este aspecto parece relevante no únicamente desde la lectura del fenómeno, sino que, además, desde la relación que se establece con lo social como discurso que, concomitantemente, tiende a naturalizarse al punto que

> Es profundamente sintomático que las sociedades occidentales, tan sensibles a las diferentes formas de persecución, sean también capaces de poner en marcha infinidad de mecanismos destinados a hacernos insensibles a las formas más brutales de la violencia. (ŽIZÊK, 2009, p.196).

La reflexión de Žizêk nos sitúa en un aspecto que visibiliza la fractura social producto de la violencia, y que desde el cotidiano genera insensibilidad. En esta perspectiva, el ejercicio narrativo se vuelve una posibilidad constructiva de reconectar esa sensibilización, mostrando lo que permanece oculto, desde el discurso de la víctima y el victimario. Contrario a la aceptación de dichos mecanismos, la construcción de una narrativa de la violencia se convierte en la posibilidad de un gesto proclive a resaltar los restos, resarcir los signos y revelar la intimidad de las voces silenciadas.

La visibilización de hechos de violencia política expuestos en la diégesis, nos lleva a un tránsito por el pasado, a través de la recolección de imágenes irrevocablemente perdidas

en la censura, las que, en razón de un compromiso de construcción retrospectiva, intentan actuar en contra del tiempo, activando el recuerdo y la denuncia.

Al mismo tiempo, la inserción de situaciones de violencia política en el cotidiano se traslada al espacio de lo íntimo, ahondándose en profundidad, puesto que

> La situación en la que tiene lugar un acto violento a menudo tiene su origen en el sistema, en la estructura sistémica en la que se integra. Las formas de violencia manifiestas y expresivas remiten a una estructura implícita, que el orden de dominación establece y estabiliza, pero que, sin embargo, escapan a la visibilidad. (BYUNG-CHUL, 2019b, p.117).

Establecer visiones respecto al análisis de la violencia es un proceso que corresponde arrancar desde su génesis hasta el espacio en que se instala. Este núcleo nos aproxima a comprender la necesidad de establecer una posible narración que sea capaz de contener proceso y tiempo, irradiando significados y signos sobre lo que aparentemente no puede ser fijado. ¿Cómo llevar un hecho de violencia a la página? ¿cómo poder contactar con su esencia? La dificultad de este ejercicio yace en el trance de elaborar un discurso sobre lo inimaginable, entendiéndose por aquello que no encontraríamos dentro de lo que consideramos posible, incluso desde las construcciones más dolorosas. En este sentido, "Inimaginable" es una palabra trágica: se refiere al dolor intrínseco del acontecimiento y a la dificultad concomitante de ser transmitido." (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.99).

El acercamiento a hechos de violencia política a través de la fusión entre narrativa e imagen corresponden a la respuesta, en tanto que el mecanismo de representación se funde en un afán interpretativo, en donde la imagen comparte el espacio de la diégesis como una forma constitutiva de dar respuesta a las elipsis en el discurso. Dicho propósito se relaciona con "La noción misma de imagen –tanto en su historia como en su antropología– se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*." (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.197, énfasis en el original).

La violencia en el cotidiano se vuelca como un ritual doloroso que posee una gran profundidad, emplazándose como un fenómeno revelador de las sociedades contemporáneas, con una pulsión mutable. Sus dimensiones parecen estar absortas ante el espacio del texto, en donde la fragmentación y la visibilización del residuo parecen ser un recurso para abarcar tentativamente lo imaginable e inimaginable de *lo que ha sido* (DIDI-HUBERMAN, 2014).

La ficción como una respuesta al vacío desdibuja la ilusoria noción de lo fantástico. Los relatos se vuelven *inimaginables* porque se apegan a la realidad, y conforman esa parte de la realidad que no queremos imaginar. En esta medida, se convierten en los residuos que podemos extractar de experiencias que si han sido, así,

> La existencia misma y la forma de los testimonios contradicen poderosamente el dogma de lo inimaginable. Por ser una experiencia trágica, lo inimaginable requiere su propia contradicción, el acto de imaginar pese a todo. (DIDI-HUBERMAN *et al.*, 2020, p.100).

A la luz del *pese a todo* de Didi Huberman, el levantamiento velo de lo oculto, nos faculta para descifrar la trama, en pos de las múltiples imágenes que se vuelven sobre el relato, no accidentalmente, son parte de él.

Con la imagen como signo que revela, evoca, une y transporta, la narrativa de Nona Fernández se conecta como una forma urgente de lidiar con el pasado. En *Mapocho* (2006), la presencia de la imagen, el residuo y la fragmentación dirime a través de sus descripciones, en donde la reunión de memorias sociales se vierte en la escisión formada por el río Mapocho en Santiago de Chile. Con un aspecto lineal de aguas sucias y escombradas, el río recorre la ciudad desde sus inicios cordilleranos, hasta llegar al valle en donde se instala la ciudad y sus ruidos.

Simbólicamente, el río posee una carga de muerte, de restos, de extremidades que históricamente han sido depositadas (o hechas aparecer y desaparecer) en su lecho, de agudos enfrentamientos civiles y militares, convirtiéndose en un espacio de conflicto en la memoria de la ciudad, lejos de las imágenes intervenidas que podrían invitar al turismo. desechos y agudos enfrentamientos civiles y militares.

El color y el hedor del río, descripción intransmitible para cualquier extranjero, toma protagonismo como espacio de dolor, de violencia, que persiste en la memoria, más allá de todo lo desaparecido, incluso el cuerpo físico, convirtiéndose en un nexo para revelar el trauma en el presente, "Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi cajón navega entre aguas sucias haciéndole el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa. Voy cuesta abajo" (FERNÁNDEZ, 2006, p.13).

La imagen de la muerte flotando en el Mapocho no es casual, puesto que la visión de la muerte como un tránsito enmarca el recorrido en río, una muerte sin calma, con aspectos por sellar, desde donde las memorias del pasado son el eje principal para encontrar respuestas, permitiéndose incluso, suspender la verosimilitud por unos instantes.

La transición epocal en la novela es determinada por cambios de escenario, recorriendo pasajes de un Santiago actual versus el que se mantiene en la imagen del recuerdo. La Rucia, recorre sus calles como un ánima visible, intentando recuperar lo que ya no está, en búsqueda en incesante de algún signo a sabiendas de que el cambio ya ha sido, "Santiago cambió el rostro. Como una serpiente desprendiéndose del cuero usado, la ciudad se ha sacudido plazas, casonas viejas, boticas y almacenes de barrio, cines de matiné, canchas de fútbol, quioscos, calles adoquinadas" (FERNÁNDEZ, 2006, p.19).

Irónica transformación de la ciudad, en donde las imágenes del pasado proliferan una sensación de contención no existente. La imagen de la serpiente desprendiéndose de la piel, trae aires de renovación, así como de desecho. Con este panorama a cuestas, la búsqueda incesante de la Rucia se sostiene en su desvarío atascado en las calles, con la frente sangrante, en rastreando cualquier indicio de pasado. Desprovista de alguna guía, La Rucia se aloja en las memorias familiares que quedan, algo que permita situar el trayecto:

> El poto de la Virgen. Cada vez que te pierdas, Rucia, recuerda que vivimos mirando el poto de la virgen. La doña no tiene ojos para nosotros, sólo mira a los que

> están del otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad le reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste, que por lo demás no está nada mal, todo blanco y de loza, todo casto y puro, el poto de la Virgen. (FERNÁNDEZ, 2006, p.27).

La imagen de la Virgen del Cerro San Cristóbal de espalda a la población, será el norte a través del cual la protagonista agudiza su sondeo. La virgen negando la mirada, conforma en sí un símbolo de abandono y precariedad, puesto que su presencia anuncia que el relato se sitúa en donde los ojos de la virgen no llegan. La negación de este supuesto manto protector, faculta un diálogo con el espacio del margen, donde pese a toda adversidad, presumiblemente la familia de la Rucia mantiene su adhesión a la fe, "No importa que la virgen no nos mire, no importa que tu padre y tu madre sean unos descreídos. Reza conmigo, mi Rucia linda, y no te olvides nunca que ese poto blanco de la Virgen te puede salvar cuando menos lo creas." (FERNÁNDEZ, 2006, p.27).

Luego de seguir las instrucciones para llegar al barrio, el encuentro con la realidad interpela a la protagonista, destejiendo la imagen añosa del barrio conocido, cambiándola por otro cadáver más, como si se tratase de otro muerto en el Mapocho:

> El barrio está muerto. No se respira el aire de fiesta que la Rucia recuerda. Ese olor a pichanga dominguera, a rifa, a kermesse de fin de semana. Ya no se toma el mate en la puerta de las casas, ya no se juega a la pelota en la calle, no se hacen historias ni magia en los escalones rojos cada tarde. Ahora todo es silencio y brumas. Neblina densa que deja una que otra figura negra cruzando la noche. (FERNÁNDEZ, 2006, p.53).

La transformación del barrio genera la apertura de un proceso en la elipsis, una descontinuación de la ceguera histórica, enmarcada en un espacio con olor a desolación y silencio. Es el desajuste del presente con lo que ya fue, con una memoria de pasado que se encuentra desarticulada de sí misma, sin raíz, aparentemente deshecha frente a lo desconocido, a lo borroso. La entrada de la renovación urbana se desliza como una neblina llevándose lo que queda, así "la modernidad estableció en la urbe sus zonas claras de lo alto y de lo bajo, de lo limpio y de lo sucio, y, aunque esas zonas aún existen, sobrepobladas, la violencia contemporánea desestabiliza todos los márgenes, penetrando y desdibujando zonas, vecindarios, cuerpos y miembros" (ROTKER, 2000, p.23).

El parapeto neblinoso del barrio de la Rucia es el anuncio de lo que vendrá. Las voces del barrio han callado, y las voces silentes comulgan con el desarme y desaparición de la casa de infancia como una forma de apertura del trauma y su dolor. El barrio que ha existido, ya no está, ya no se encuentra ni aparece en el mapa. Con el poto de la Virgen como único subterfugio, el encuentro con la casa es otro muerto más en el río:

> La casa se cae. La Rucia se detiene frente a ella. Mira los escalones rojos, ahora sucios y quebrados, en los que su padre alguna vez hizo magia. Las paredes de barro desarmándose, volviéndose polvo y volando por el aire. (…) Una grieta la divide desde su base hasta el techo, una herida abierta como las que ella misma aún lleva

> después del accidente. Es una grieta gruesa, desde su interior sale maleza y musgo. La Rucia no tiene fotos de esta casa. Su madre las botó todas y decidió no hablar del tema, como quien entierra a un mal muerto que es mejor olvidar. La Rucia no tiene fotos de su padre, no tiene fotos de la ciudad. (FERNÁNDEZ, 2006, p.28).

Sin fotografías que aludan a un pasado, que permitan establecer una lectura posible, una fisura que permita repasar la realidad desde otro punto que alivie las elipsis, sólo queda establecer una ojeada estrecha con la casa, la que llena de alegorías, se convertirá en un gran signo de este espacio innarrable. La casa en desarme se convierte en un tejido de citas, de olores y formas, en un resto libre para la expresión del dolor, de la muerte lenta. Siendo la única casa del barrio, La Rucia decide habitarla para encontrar los aspectos no nombrados de su historia e intentar percibir su tránsito a partir de evocaciones del pasado.

Tal tipo de manifestación de la memoria, se elabora a partir del contacto con la posterioridad, examinando el pasado como un discurso sensible y de fondo el río, "El río corre hediondo. Abraza el barrio, lo acuna con su olor a mierda. A unas cuadras, la cruz alta del Cementerio delimita la entrada al territorio de los muertos. Todo luce negro y desenfocado por la neblina." (FERNÁNDEZ, 2006, p.54). El recorrido del Mapocho como flujo maloliente que anuncia las violencias padecidas, como una marejada que visualiza los restos en su pasaje, como una dispersión legible, desde su propia atomización.

El resto, como huella, revela esa parte que no ha sido develada por el discurso oficial, puesto que en sí nutre su misma resistencia; "pese a todo defecto y pese a toda disyunción: a saber, los mismos restos, estos vestigios donde el defecto a la vez se dice (puesto que el vestigio supone, significa la destrucción) y se contradice (puesto que el vestigio resiste, sobrevive a la destrucción)" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.157).

A raíz de los restos, Fernández asoma una serie de imágenes que permiten enunciar hilos perdidos de la violencia, trastocando y dislocando la visión del texto:

> Yo no siento dolor. Puedo intuir mi frente herida, mi cráneo lleno de vidrios, pero no experimento dolor. No sé si tengo las costillas rotas, si mi cuerpo está hecho mierda o no. Sólo veo la película que aparece ante mis ojos. El humo oscuro saliendo del auto. El reflejo del sol sobre los focos quebrados. Olor a goma quemada, a bencina, a sangre dulce. (FERNÁNDEZ, 2006, p.94).

Al igual que imágenes de un collage, la aparición de memorias de violencia política se entrecruza con el transcurso del río, en donde su arrastre se traspasa a rincones de la ciudad que han sido transformados por los militares para convertirse en espacio de tortura y abuso:

> Dicen que sólo cuando se hizo de noche y los dos turnos de guardias pasaron por su poto, la Carmina pudo ingresar a la cancha como una presa más. Dicen que entró mareada y débil. Con las polleras rotas, a pata pelada, con las tetas al aire, el pelo desordenado y las piernas manchadas de sangre. Caminaba con dificultad, muy lento. Dicen que parecía un ánima, que hasta kilos había perdido. (…) Dicen que cruzó la cancha en el más absoluto silencio y que cuando llegó a

> las graderías, sus padres la recibieron con un chal para cubrirle el cuerpo medio desnudo. (FERNÁNDEZ, 2006, p.167).

La transformación de la cancha como espacio de tortura y abuso, termina por convertir el barrio en la sombra de lo que fue, conteniendo en sí la violencia física que abre paso al silencio de lo inimaginable, lugar desde el cual el cuerpo sólo tiene sentido en su condición de resto, de evidencia, de brutalidad. En esta medida, la cancha se convierte en signo, en tanto que "[…] el poder funciona por medio del sentido o de la *significación*. Incluso en su forma violenta, su efecto, es decir, la herida, es un *signo* que *significa*." (BYUNG-CHUL, 2019a, p.67).

Más adelante, la detención ilegal de una pareja cuya mujer estaba embarazada subrayará los abusos de parte de los delitos cometidos por los militares, en donde el parto y posterior muerte de la mujer, anuncian el fin:

> Dicen que la pareja de recién casados del cité de la esquina venía de comprar un kilo de marraqueta y un poco de mortadela para tomar once, cuando los agarraron en plena calle y se los llevaron a la cancha. Dicen que ella estaba guatona, tenía casi ocho meses de embarazo [...] Dicen que ella murió desangrada y que de su hija no se volvió a saber. La niña desapareció de la cancha sin sentir el olor de sus padres. (FERNÁNDEZ, 2006, p.167-169).

Como una forma de reconstrucción epocal, se establece una intervención mediante la sucesión de imágenes de memorias de violencia, la cual se agudiza hacia el final de la novela, como los registros que permiten generar una apertura hacia la narración de las memorias truncadas, acumulando hechos desgarradores en juego con el flujo de la corriente del río que continúa arrastrando restos, residuos de todo lo que la ciudad silencia, elimina, extingue:

> […] Apenas alcanzamos a dar unos pasos. Dicen que de una sola ráfaga nos botaron a todos. Nuestros cuerpos quedaron tirados en el Mapocho. Cada miembro del equipo con unas cuantas balas metidas adentro. Con los uniformes ensangrentados, las camisetas cochinas de polvo y mugre. Ahí quedamos. A merced de los perros, de las ratas y de las aguas cochinas. (FERNÁNDEZ, 2006, p.199).

Como punto sensible está el exterminio, recordando el terreno históricamente ensangrentado que recorre la ciudad, al margen de todo adorno, de toda posibilidad, de toda limpieza, de toda fantasía de convertir al Mapocho en un río navegable, situando al agua turbia como parte de las memorias visibles de la violencia política en Chile.

En *La dimensión desconocida* (2016), el acercamiento a la memoria a través de la imagen se configura en como una forma de disponer un ejercicio de verdad, intentando dar respuesta a los actos y condiciones donde se ejerció la violencia de estado durante la dictadura de Augusto Pinochet. instalando la información desde su victimario, el hombre que torturaba: "Su rostro en la portada de una de esas revistas y sobre su foto un titular en letras blancas que decía: YO TORTURÉ. Abajo otra frase en la que podía

leerse: PAVOROSO TESTIMONIO DE FUNCIONARIO DE LOS SERVICIOS DE SEGURIDAD" (FERNÁNDEZ, 2016, p.18).

En su alusión pretérita, el hombre que torturaba pone en evidencia una memoria consternada por demasiados detalles, incontables rostros, situaciones y ruido convierten la posibilidad de su relato en una vertiente llena de fracciones, constituyéndose en sí como un personaje fragmentado. Con una suma de detalles inmediatos imposibles de encauzar, el primer encuentro se relaciona con la identificación de la mujer que le interpela, alimentando alguna que otra pesadilla más, "El hombre observa con detalle a la mujer que le ha hablado. Probablemente la conoce bien. Debe haberla visto antes en alguna fotografía. Quizá le hizo algún seguimiento o investigó una ficha con sus antecedentes. Es la mujer que busca." (FERNÁNDEZ, 2016, p.16).

La reconstrucción de la memoria es hipotética y permite pasear por aspectos del inconsciente colectivo como una forma de prescribir preguntas, de establecer conexiones y de considerar posibles respuestas. Las imágenes mentales circundan las observadas en los diarios y las revistas, sobrepasan la extensión de la hoja y por momentos, sólo por instantes, se convierten en realidad, como el lugar "en donde la ceniza no se ha enfriado" (DIDI-HUBERMAN *et al.*, 2020, p.44) y desde donde es posible seguir escudriñando:

> Recuerdo una escena inventada. Yo misma la imaginé a partir de la lectura de un artículo. En la portada aparecía el dibujo de un hombre sentado en una silla con los ojos vendados. A su lado un agente lo interrogaba bajo un gran foco de luz. En el interior de la revista venía una especie de catálogo con las formas de tortura registradas hasta ese momento. Ahí leí testimonios de algunas víctimas y vi gráficos y dibujos salidos como de un libro medieval. No recuerdo el detalle de todo, pero tengo claridad del relato de una joven de dieciséis años que contaba que en el centro de detención en el que estuvo le habían sacado la ropa, embetunado el cuerpo con excremento y encerrado en un cuarto oscuro lleno de ratas. (FERNÁNDEZ, 2016, p.18).

La imagen de violencia se vuelve posible, legible, recordable. La fotografía conforma un recuerdo con potencial de realidad, siendo "[…] esa memoria puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella". (SARLO, 2013, p.99).

La fantasía de la imagen mental en el otro también es una forma de buscar la verdad, de encontrar el hilo más profundo, incluso el que la intimidad más cercana no podría llegar a revelar. En este ámbito, la experiencia de secuestro y posterior desaparición de personas deja una gran elipsis, puesto que es del todo inacabada la sugerencia del momento de la separación, por lo que, en su lugar, escoge una imagen posible "Me pregunto si José habrá registrado una instantánea mental de su familia en ese momento. Me pregunto desde el auto que se lo llevó habrá alcanzado a mirar a sus hijos y a su mujer por última vez para fijar esa imagen protectora" (FERNÁNDEZ, 2016, p.33).

Al mismo tiempo, como una sucesión cronológica, se indaga en aspectos no experimentados por el hombre que torturaba, pero que se relacionan íntimamente con

procedimientos relativos a las violaciones de derechos humanos en la dictadura de Pinochet en Chile. En este aspecto, las descripciones de la narración actúan en colaboración con la construcción de la imagen final:

> El hombre que torturaba no estuvo ahí, pero como sabe de procedimientos, puede imaginar que José fue llevado al Cajón del Maipo, a las faldas de la Cordillera Central, que esposado y con los ojos vendados recibió la ráfaga que acabó con su vida. El hombre que torturaba imagina que luego de eso le cortaron las primeras falanges para dificultar la identificación y le amarraron con alambre a piedras a los pies para lanzarlo al río. (FERNÁNDEZ, 2016, p.35).

Como una forma de integrar lo acontecido antes del crudo episodio de tortura y posterior desaparición de José, la mujer fantasea con la posibilidad de la fragmentación de su memoria, como una suerte de lugar preciso, íntimo e inconexo de todo acontecer externo hacia donde eventualmente puede haber escogido ir antes o durante su desaparición. La imagen como resto, supone, para este caso, la posibilidad de ser un continente desbordante de información, negándose a ser silenciada. En ella se construye una suerte de isla de refugio, un hilo precario sosteniendo un pasado frágil, prontamente destruido:

> Cosas como esa fotografía que quiero creer que José guardó en su memoria. En ella aparecen María Teresa y sus dos hijos sentados en la micro que los llevará al colegio. Los niños van de uniforme con sus bolsones y sus loncheras donde llevan la colación preparada hace un rato. En la fotografía todos sonríen. Aún no ha pasado nada malo, aún los hilos de la distancia de rescate se mantienen intactos y están todos a salvo, conversando alguna vaguedad, disfrutando sin saberlo de su último momento juntos. (FERNÁNDEZ, 2016, p.36).

La elipsis entre el recuerdo posible y lo que conforma la realidad es el carácter definitivamente indeterminado de la evocación, facultándola como una construcción viable pero no concluyente de lo que ha sido. Es por ello, que

> Más que ninguna otra práctica, la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de lo *ya sido*, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad. (DIDI-HUBERMAN *et al.*, 2020, p.165).

La imagen fotográfica se vuelve una forma concreta de narración de la violencia política en la medida que la evidencia se traslada sin importar su época, su categorización ni su nitidez, intentando sacar de la nebulosa lo abierto, lo fragmentario e irresuelto de las vivencias, muchas veces innarrables:

> Los Flores vieron la fotografía de ese cadáver muchos años después de que el hombre que torturaba hubiese entregado su testimonio. En la fotografía los Flores

> reconocieron al hijo, al hermano, al esposo. Era él. Era Carol, no el Juanca. Le faltaban los dientes, su frente estaba deforme por los golpes, pero el Carol Flores al que siempre quisieron y tanto buscaron. No el enemigo, no el informante. (FERNÁNDEZ, 2016, p.92).

Las fotografías de las víctimas inauguran el recorrido en el Museo de la Memoria de Santiago de Chile. Sus retratos componen un ejercicio preliminar para la evocación de los padecimientos, su inicial identificación:

> Desde un mirador rodeado de velas, que en realidad no son velas sino ampolletas que las representan, se pueden ver, dispuestas en lo alto de una de las paredes, más de mil fotografías de muchas de las víctimas. Son fotos donadas por sus familias entonces se las ve en situaciones domésticas, en celebraciones, en la playa, sonriendo a la cámara como lo hacemos todos cuando queremos dejar un registro de nuestros mejores momentos. (FERNÁNDEZ, 2016, p.45).

Como tejiendo un relato paralelo, es posible imaginar las vidas de las víctimas, al igual que lo realizó con José. La cámara como ejercicio narrativo, tiene la posibilidad de trabajar desde lo fragmentario, de atenuar la elipsis desde su propia lectura, generando una cercanía con la vivencia, denunciando las desapariciones y asesinatos, evidenciando *lo que ha sido,* los que respiraron, amaron y existieron, mostrando la vida como primer testimonio.

SOUZA, C. M.; LOPES, R. S. Photographic image, residue and fragmentation for a narrative of political violence in Mapocho and La dimensión desconocida of Nona Fernández. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.23-35, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *Mapocho (2006) tells the story of La Rucia, who is in search of her childhood home, through which a series of ghostly images will appear that will become a personal story, intercepted by residents tortured by soldiers, neighborhood pichangas and apparitions of a colonial Chile. La dimension desconocida (2016), is about the story of a torturer, who is committed to revealing the experiences lived during crimes against humanity. To do this, it is the voice of a journalist who scrutinizes the various spaces of hidden memories, which are reactivated as if they were a photo album. This article seeks to analyze the works in connection with the photographic image, the residue and the fragmentation, as a form for the narrative of political violence. For this, an analysis of the elements that weave the conflict of the works is carried out from the elaboration of the knot of political violence through the image as a possible reading key.*

- ***KEYWORDS:*** *Political violence; image; residue; fragmentation; Hispanic American novel; Nona Fernandez.*

REFERENCIAS

BYUNG-CHUL, H. **Sobre el poder**. Barcelona: Herder, 2019a.

BYUNG-CHUL, H. **Topografía de la violencia**. Barcelona: Herder, 2019b.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo:** Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *et al*. **Cuando las imágenes tocan lo real**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2020.

FERNÁNDEZ, N. **La Dimensión desconocida**. Santiago de Chile: Random House, 2016.

FERNÁNDEZ, N. **Mapocho**. Santiago de Chile: Uqbar, 2006.

KERTÉSZ, I. **Liquidación**. Madrid: Punto de Lectura, 2005.

RICHARD, N. **Políticas y estéticas de la memoria**. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.

ROTKER, S. (ed.). **Ciudadanía del miedo**. Caracas: Nueva Sociedad, 2000.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.). **El mundo de la violencia**. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1998.

SARLO, B. **Tiempo pasado**: Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión. Talca: Universidad de Talca, 2013.

WIEVIORKA, M. **La violencia**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

ŽIZÊK, S. **Sobre la violencia, Seis reflexiones marginales**. Trad. del inglés de A. J. Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009.

LITERATURA E CIRCULAÇÃO DE AFETOS: PROMESSAS DE FELICIDADE, ILUSÃO E DESAMPARO EM *A CASA NA FLORESTA*, DE BERNHARD SCHLINK[1]

César Martins de SOUZA[*]
Raquel da Silva LOPES[**]

▪ **RESUMO:** O trabalho busca refletir, a partir de uma obra de Bernhard Schlink, sobre aspectos importantes da organização da sociedade, bem como sobre seus dramas, memórias e desafios cotidianos na contemporaneidade. Assim, o estudo da novela *A casa na floresta* possibilita pensar sobre as transformações e dilemas da sociedade, ante as transformações na intimidade e nas afetividades, em um mundo marcado pela efemeridade das relações humanas e pela busca da felicidade como uma obrigação social, problematizando certos aspectos da vida contemporânea que tendem a ser naturalizados. Os (des)encontros entre homens e mulheres, em suas relações conjugais, bem como nos sonhos, ideais e temores, trazem os paradoxos da busca de felicidade do casal, da igualdade de gênero e da realização pessoal, confrontados com os preconceitos de cada pessoa. Os significados sociais da natureza "domada", frente a um mundo capitalista predominantemente urbano, a vida em comum e de cada sujeito que compõe um casal, bem como a educação das crianças são alguns temas abordados com leveza e profundidade nesta obra de Schlink, que traz diversos elementos para pensar os desafios da contemporaneidade.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Bernhard Schlink; relações afetivas; contemporaneidade; pressões sociais de gênero.

Introdução

Tornou-se lugar comum, bem comum, especialmente entre grupos pertencentes a classes sociais altas e médias[2] que habitam grandes centros urbanos, a ideia de campo como

[*] Universidade Federal do Pará (UFPA). Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia. Bragança – Pará – Brasil. 686000-000. cesar@ufpa.br.

[**] Universidade Federal do Pará (UFPA). Altamira – Pará – Brasil. 68372-040. ralopes@ufpa.br.

[1] O presente texto foi elaborado a partir do projeto "Memórias do século XX na literatura", com apoio da Propesp-UFPA.

[2] Embora não seja nosso foco neste trabalho fazer uma discussão sociológica sobre desigualdades socioeconômicas, não podemos deixar de registrar essa variável dado que ela interfere na análise que nos propomos a apresentar sobre a novela *A casa na floresta*, de Bernhard Schlink.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

refúgio, lugar de descanso e pausa no cotidiano envolto em um turbilhão de obrigações que sugam tempo e energia transformando a vida em uma sequência automática de afazeres desprovidos de prazer e esvaziados de satisfação, cujo frenesi drena a potência de gozo, esgota a capacidade criativa e embota o senso de felicidade. Diante dessa percepção sobre a vida citadina, estes grupos inventam para si uma visão romantizada e paradisíaca da vida no campo, e constroem os meios de vivenciá-la, construindo casas luxuosas ou aparentemente simples (desde que conservem certo padrão de comodidade e conforto garantido por um considerável e oneroso nível de infraestrutura: locomoção, saneamento, aquecimento/refrigeração, telefone, internet, etc.).

Assim, é comum ver escritores, artistas, atletas, intelectuais e celebridades de modo geral deslocarem-se sazonal ou definitivamente para sua 'casa de campo' onde, dependendo de cada situação, permanecem com maior ou menor grau de exposição, para realizar projetos temporários, para simplesmente descansar ou para viver "em paz". São muito variadas as circunstâncias em que cada sujeito toma, e implementa, a decisão de mudar para o campo; assim como são variados os intervalos de tempo e as demais condições que regulam essa decisão.

Neste texto não pretendemos fazer uma reflexão de caráter sociológico sobre movimentos de migração cidade-campo, mas apenas observar de uma perspectiva microcósmica a representação ficcional do drama socioafetivo do casal de escritores Kate-Marido e de sua filhinha, Rita, personagens da novela *A casa na floresta*, de Bernhard Schlink (SCHLINK, 2015), analisando os desdobramentos trágicos que se abatem sobre esse pequeno núcleo doméstico a partir da inocente (?) decisão do marido alemão de Kate, uma jovem, bonita e celebrada escritora nova-iorquina, de se mudarem para o campo, onde ela teria tranquilidade para escrever e mais tempo para se dedicar à família.

Pretendemos também discutir como a ideia da vida no campo se configura, particularmente ao marido de Kate, ele também escritor, embora menos em evidência do que ela, uma tentativa de proteger a vida afetiva do casal das ameaças de dissolução trazidas pela vida agitada e frenética da cidade, onde a rotina de celebridade, as constantes viagens e os diversos eventos sociais a que ela tinha de comparecer provocavam dolorosas ausências e a roubavam dele, diminuindo o tempo dela com a família e corroendo aos poucos os laços que os ligavam. Diante da funesta probabilidade de a vida urbana com seus tons áridos aumentar seu sentimento de solidão e abandono, o marido de Kate faz planos de mudança para o campo e a convence não somente da necessidade dessa mudança, mas, especialmente, do potencial de saúde e vitalidade que tal decisão lhes trará, superestimando as promessas de felicidade daí decorrentes, pela segurança afetiva que a vida no campo lhe acena. Seu argumento principal se baseia na necessidade de e mulher e a filha terem acesso a ar puro, silêncio e demais benesses do contato prolongado com a natureza.

Por ingenuidade, comodismo ou sentimento de culpa, ou por tudo isso, a jovem e célebre escritora cede às demandas do marido, acreditando que ficar mais próxima dele e da filha seria bom; afinal, sem tantos compromissos externos ao domínio doméstico, sem tantas viagens, entrevistas e *lectures* em livrarias e feiras literárias, a sua vida, a vida que era deles, estaria preservada de qualquer ameaça de deterioração, embora ela não temesse isso.

Na verdade, ela não temia nada, apenas escrevia. Sua vida era escrever e se pudesse fazer isso ao lado deles todo o resto perdia em importância. Ela só precisava escrever.

Vida no campo, cidade e afetividades em Casa na Floresta

A novela *A casa na floresta*, de Bernhard Schlink, está publicado no Brasil em uma coletânea sugestivamente intitulada Mentiras de Verão, pela Editora Record (SCHLINK, 2015). Este autor ficou bem mais conhecido entre nós após a conversão de seu romance *O Leitor* (SCHLINK, 2015), para a grande tela (SARAIVA *et al*., 2018); o filme homônimo, estrelado por Kate Winslet e Ralph Fiennes, além de temáticas ligadas à culpa alemã, trata deste assunto bastante caro a Schlink: a impossibilidade do amor, com seus impasses e ilusões, labirintos e sofrimentos.

Assim como nas demais novelas desta coletânea, neste que é objeto de nosso olhar no presente texto, as questões centrais vão se insinuando desde o início da narrativa, embora não de maneira explícita. A primeira pista oferecida pelo narrador, que já anuncia um fio importante da trama, entrega ao leitor um primeiro esboço do espírito pusilânime do marido de Kate, que nem nome tem. Esse recurso ao apagamento de um aspecto tão caro à caracterização de personagens, a identificação nominal, é empregado pelo autor com exímia habilidade; a estratégia de começar a trama com uma pronominalização sem que o nome (antecedente) tenha sido explicitado anteriormente é uma técnica narrativa que, embora usual, não é simples de manter em um texto longo sem o risco de enfraquecer suas relações de coesão, requerendo do leitor um nível de implicação subjetiva que permita identificar os referentes desses elementos dêiticos nem sempre imediatamente disponíveis na superfície textual, cuja tessitura entretanto não se deixa fragilizar – "Às vezes, ele tinha a impressão de que sua vida sempre tinha sido essa" (SCHLINK, 2015, p. 87).

Na sequência, porém, os referentes vão sendo construídos e apresentados em suas linhas gerais, ora de forma mais pormenorizada, ora mais sub-repticiamente, sem que esse jogo de esconde crie a menor dificuldade de leitura. O pronome "essa", usado em sua função catafórica (anteposto ao referente), é devidamente referenciado nas linhas seguintes do parágrafo, assim como no decorrer do texto, com a descrição dos quadros em que se desenrola aquela vida previamente enunciada: a vida estável e tranquila no campo, entre silêncios, árvores e pássaros. "Ele não fantasiava nenhum encontro anterior. Sonhava que Kate, Rita e ele criariam raízes ali e que persistiriam a todo vento, a toda tempestade, sempre e sempre" (SCHLINK, 2015, p. 91).

Após apresentar uma série de pequenos detalhes do cotidiano dessa vida – aparentemente satisfatória, sólida e imperturbável –, o narrador, já na terceira página da novela, começa a revelar traços característicos da personalidade do marido de Kate que ajudam a delinear seu comportamento ambíguo, oscilante entre resignado ("Ele aceitava as coisas como eram") e insatisfeito ("Mas desejava mais tempo juntos em família"), inseguro e quase paranoico ("Toda felicidade deseja eternidade? Assim como todo prazer? Não, pensava ele, ela quer constância, quer se manter […]") – traços cuja compreensão será necessária para entender o desenlace trágico da narrativa após os picos de tensão

(clímax), sem que uma resolução dos conflitos seja entregue, como acontece nas narrativas tradicionais, ficando um final em aberto, indefinido, "líquido" (BAUMAN, 2008).

O temperamento inseguro, instável e, finalmente, psicótico do marido de Kate, vai se desenhando ao longo das treze seções em que a novela está dividida e, como já dito acima, é um dos principais fios da trama, pois é a partir do conjunto de ações dessa personagem, ações movidas por insegurança, ciúme e desespero, que se desencadeiam as etapas dessa densa narrativa, cuja não linearidade revela elementos do estado de consciência de um sujeito cindido:

> – Assim não dá para continuar – comentou ele. – Você fica longe tempo demais, e, quando está aqui, se sente exausta demais; exausta demais para conversar e exausta demais para o amor.
>
> – Eu também sofro com a agitação. Já estou recusando quase tudo. O que devo fazer? Não posso recusar tudo. (SCHLINK, 2015, p.98).

Mesmo depois de Kate ter aceitado mudar para o campo, fugindo da agitação da vida em Nova York, abrindo mão de parte importante de sua vida como escritora e escolhendo ficar integralmente ao lado do marido e da filha, ele não se convence inteiramente da sinceridade da entrega da esposa e vai minando, dia após dia, com sua insegurança, as bases da vida conjugal; desconfiando de cada gesto, interpretando cada olhar, cada nuance de se seu comportamento como uma traição possível:

> Mas será que Kate havia lhe passado o original por confiança? O casal cuja vida está aberta para novidades – Kate e ele? Ela o estava alertando? Queria lhe dizer que suas vidas antigas não se adequavam mais e que era preciso se preparar para uma outra? Ele balançou a cabeça e suspirou (SCHLINK, 2015, p.101).

Poderíamos tomar essa caracterização psicoemocional de um dos protagonistas da trama como linha mestra de nossa reflexão, acrescendo-lhe o fato de ser estrangeiro como elemento para explicar seu sentimento de abandono e justificar, de um ângulo apenas psicológico, seu comportamento insano e disruptivo. Optamos, porém, por outro caminho na tentativa de compreender o cerne dessa trama e de usufruir de sua violenta beleza: inserindo-a no conjunto das matrizes socioculturais (e das formações discursivas em que estas se sustentam) que há séculos configuram o homem ocidental como sujeito interrompido.

Começamos a elaborar essa categoria – sujeito interrompido – a partir de leituras bastante livres e despretensiosas de alguns textos de Sigmund Freud, em especial, de suas anotações compiladas nos volumes 17 (Inibição, Sintoma e Angústia) e 18 (O mal-estar na civilização), de suas *Obras Completas*[3] (FREUD, 2014, 2010). Alertando o leitor de que não pretendemos discutir aqui conceitos e categorias da teoria psicanalítica, mas tão somente observar como os dramas humanos são terrivelmente refletidos na literatura

[3] Consultar Bibliografia para ver as referências.

ficcional, cuja genialidade consiste justamente em não reproduzir fatos do real, mas se alimentar de suas possibilidades, como uma máquina de moer inconscientes.

Assim, o 'sujeito interrompido' – diferentemente do "sujeito barrado" de Lacan (BARATTO, 2012), que somos todos nós, em alguma medida, pois este é um dos custos de nosso ingresso no processo civilizatório – tal como estamos caracterizando o marido de Kate, seria o sujeito que, depois de ter feito o atravessamento de alguns de seus fantasmas (no caso da nossa personagem, sobreviver a pais violentos, sair de casa, emigrar de seu país e enfrentar o mundo), efetua uma "renúncia pulsional" apostando em cálculos errados e arremessa a responsabilidade de suas escolhas a outrem, quando estas não o conduzem aos resultados previstos.

O sujeito interrompido vê-se, assim, interditado quanto à consecução do seu desejo por causa de consequências indesejadas decorrentes de escolhas libidinais que, emaranhadas numa economia pulsional cujos fatores lhes são desconhecidos (inconscientes), começam a lhe parecer incompreendidas, não valorizadas, e ele se sente injustiçado. Mas, quanto mais ele cobra reconhecimento e compensação por sua dedicação e devotamento ao outro, mais esse outro lhe escapa, mais lhe parece ingrato, egoísta e indigno de seu amor-devoção.

Ele cuidava da casa e da filha, fazia compras, cozinhava. Tudo parecia em ordem. Quando, porém, Kate manifestou desejo de ver gente diferente, de conversar, interagir com mais pessoas, além dele e da filha, as coisas começam a desandar em sua cabeça.

> – Estou quase acabando.
>
> – O que? O livro?
>
> Ela assentiu.
>
> – E, quando eu terminar, vamos fazer uma festa, e convidar os amigos. E minha agente e minha editora. E os vizinhos.
>
> – Quase acabando? Como assim?
>
> O que ela estava dizendo? […]
>
> Ele não estava mais escutando. Kate o tinha traído. (SCHLINK, 2015, p.116-117).

E ele começa a fazer planos macabros.

> Ele olhou para o céu. Ah, se nevasse agora. Primeiro bem pouco, permitindo que quem estivesse fora conseguisse chegar em casa, mas depois tão forte que nenhum automóvel conseguisse se mover por dias. E se um galho se quebrasse com o peso da neve e arrancasse as novas linhas telefônicas. E se ninguém informasse a Kate que ela tinha vencido o prêmio, nem a convidasse para a entrega, se ninguém pudesse levá-la à cidade, perturbando com entrevistas, programas de televisão e recepções. (SCHLINK, 2015, p. 104-105).

Como a natureza não compactuou com seus planos macabros, ele se encarregou de interditar a estrada de acesso à casa onde estavam sua mulher e filha, de forma que elas não pudessem sair e outras pessoas não pudessem chegar. Durante uma de suas idas

à cidadezinha próxima para providenciar a compra de mantimentos, ele ia pensando em como fazer isso:

> Quando o sol se pôs, ele seguiu viagem. Foi da estrada larga para a vicinal e passou pelo caminho de cascalho subindo o longo vale […] Encontrou um pinheiro com a ramagem vazia, alto, torto, morto. Ele amarrou a corda ao redor da árvore e no engate para reboque do veículo, acionou a tração quatro por quatro e deu partida. O motor fez um ruído forte e morreu. Ele deu a partida mais uma vez e mais uma vez o motor fez um ruído forte e morreu. Na terceira tentativa as rodas giraram em falso. (SCHLINK, 2015, p. 105).

Ele desceu do carro, pegou a maleta de ferramentas, de onde tirou uma pá dobrável e começou a cavar no tronco da árvore, mas como estava ficando escuro ele não conseguia realizar seu intento.

Então, a espiral de sua alienação vai se estruturando num movimento crescente de autoengano e dissimulação que pouco a pouco lhe foge ao controle. E quanto mais ele tenta manter algum tipo de proteção a esse universo ilusório, mais as coisas se esvaem, evadindo-se inclusive em termos de recursos disponíveis para novos arranjos que possam lhe trazer algum respiro. Ele sufoca. Perde o fôlego. Delira. O real se (re)volta, retorna em forma de ameaças cada vez menos abstratas. Ele sofre. E faz sofrer:

> Ele voltou a se sentar no carro, acelerou até a corda se retesar, deixou o carro andar para trás e avançou novamente. Avançar, voltar, avançar, voltar – o suor escorria pelos seus olhos e se misturavam a lágrimas de ódio pela árvore que não queria cair, e pelo mundo, que não deixava Kate e ele em paz (SCHLINK, 2015, p. 105).

Quando depois, e sem aviso prévio, a árvore começa a se inclinar e cai estourando os cabos telefônicos, ele recupera sua força: "Estava exausto, exaurido, vazio. Mas então um sentimento de triunfo cresceu dentro dele" (SCHLINK, 2015, p. 105). Ele volta para casa acalmado por esse triunfo: Kate não conseguiria falar com ninguém por telefone, tampouco por e-mail, visto que ele havia conseguido arrebentar todos os cabos e, assim, interromper qualquer tentativa de comunicação dela com o mundo exterior. Ela, entretanto, começa a dar sinais de inquietude e pede ao marido que busque um técnico na cidade para olhar os cabos e resolver o problema da conexão porque precisava responder a sua editora e encaminhar questões relativas aos próximos compromissos. Ele dissimula e promete fazer isso no dia seguinte em sua ida à cidade.

> Então ele viu a foto de Kate no new York Times. O prêmio era dela. A matéria dizia que ela não havia comparecido à solenidade de entrega, que sua agente tinha recebido o prêmio e que Kate não fora encontrada para se manifestar a respeito (SCHLINK, 2015, p. 109).

Entre desesperado, mas ainda descrente da falência de suas tentativas de isolamento total, o marido de Kate ao voltar da cidade interdita a estrada de acesso à casa, repetindo a

interdição advinda de sua renúncia pulsional não elaborada e, portanto, não simbolizada na instância devida. Todo esse sofrimento embota sua capacidade de percepção do outro como semelhante, de tal modo que, como sujeito interrompido, se torna incapaz de gozar e, "sem dar conta do seu mundo", age de maneira a reduzir o outro a mero objeto de um gozo fantasmático, neurótico, fronteiriço da morte e para sempre inalcançável.

> A correspondência que tirou do escaninho ficou sem ser analisada. Ele a colocou no forro aberto do quebra-sol. Retornou ao mirante, estacionou e bebeu. O uísque ardia na boca e na garganta, ele engasgou. Olhou para o saco de papel pardo com a garrafa na mão e pensou nos sem-teto que ficam sentados, bebendo, nos bancos do Central Park com seus sacos pardos. Porque não tinham conseguido dar conta do seu mundo. (SCHLINK, 2015, p. 110).

Para sempre? Talvez não. E aqui entramos numa segunda linha de leitura da novela *A casa na floresta*, partindo da ideia de que a arte, de modo amplo, e a literatura de forma especial, por ter a palavra/a linguagem como matéria e como meio, tem um extraordinário potencial de cura, no sentido de que nos traz elementos por meio dos quais, como animais simbólicos, podemos ver em negativo possibilidades de ação que não sejam marcadas pela repetição adoecida dos padrões afetivos em que fomos formados. Parafraseando Safatle (2016), podemos dizer que outros afetos podem circular de outras formas, em outros arranjos, com outras configurações. Mas é preciso ver isso e lhe dar nome. É preciso olhar para o abismo. E enxergá-lo, porque ele nunca deixa de fazer isso em relação a nós.

> Ele desceu do carro, esvaziou a garrafa e a lançou nas árvores, descrevendo um grande arco. Em sua vida sempre tinha tido assim: quando precisava escolher as alternativas eram ruins. Entre a vida com a mãe e a com o pai, quando ambos finalmente se separaram. Entre uma faculdade que ele tinha que pagar e que lhe consumiria todo o tempo livre e um trabalho que odiava e que lhe deixaria tempo livre para escrever. Entre a Alemanha, onde sempre se sentiu um estrangeiro, e os Estados Unidos, onde continuava sendo estrangeiro. Ele queria finalmente ter cartas nas mãos tão boas como os outros. Queria poder escolher entre boas alternativas (SCHLINK, 2015, p. 112).

Relativamente a essa grande probabilidade de repetição inconsciente de padrões emocionais, o narrador nos informa sobre algumas características da infância dos protagonistas. Da parte do marido de Kate, temos informações de relações parentais minguadas de amor, sem cuidados e violentas, nas quais não faltaram inclusive agressões físicas[4]; já da parte dela, temos notícias de amor em profusão, como farto combustível de

[4] "Para ele, amor e família era a caracterização de um sonho que começou a desejar quando o casamento de seus pais, um funcionário público e uma motorista de ônibus, começou a ser tragado cada vez mais para o fundo de um redemoinho de desprezo, gritos e violência. Às vezes, os pais também batiam nele. Quando seus pais primeiro berravam um com o outro e depois começavam a se bater, era como se o gelo começasse a quebrar sob seus pés. Seu sonho com o amor e a família era um gelo espesso sobre o qual se podia pisar com força e até dançar. Kate era a promessa desse gelo espesso" (SCHLINK, 2015, p. 96).

uma "máquina" afetiva a funcionar plenamente, encorajando os filhos e lhes dando suporte para alçar os voos que quisessem[5]. De ninhos tão diferentes saem filhotes igualmente diferentes, que, pela indeterminação da nossa condição, vão se encontrar na ficção e Schlink nos presenteia com uma reflexão metadiscursiva: a literatura falando de si mesma por meio do encontro de personagens que vivem de fazer literatura:

> O novo romance de Kate se passava no presente. Um casal jovem, ambos empregados, ambos bem sucedidos, não consegue ter filhos, deseja adotar crianças e as procura no exterior. Nesse processo, sai de uma complicação e entra em outra. Enfrenta obstáculos médicos, políticos e burocráticos. […] O casal começa a brigar. As imagens que eles têm de si próprios e dos outros, seu amor, seu casamento – nada se adequava mais. No fim, a adoção fracassa e o futuro que imaginaram é despedaçado. Mas a vida deles está aberta para novidades (SCHLINK, 2015, p. 101).

A construção das personagens de A casa na floresta, desde o início da narrativa, nos dá alguns indícios dos desenlaces possíveis do enredo e a quebra de expectativa fica por conta, justamente, de uma aparente fuga ao *establishment* dos papeis de gênero, que não tomaremos aqui enquanto objeto de análise, mas apenas como pano de fundo para a discussão do tema central deste artigo, que gira em torno da impossibilidade do amor (ou pelo menos de um formato de amor ao qual fomos habituados e que nos provoca muito sofrimento porque se fundamenta em uma ilusão que estrutura nossas trocas afetivas e é por elas estruturada, de forma bastante destrutiva).

Estando assim os papeis de gênero relativamente bem estabelecidos em nossa matriz sociocultural desde há muito tempo, e com um considerável nível de enraizamento nas nossas concepções a respeito do amor, dos cuidados parentais e das responsabilidades de cada componente do par amoroso, perdemos facilmente de vista que não se trata de decisões divinas e imutáveis, mas de formações culturais sociohistoricamente determinadas e, logo, passíveis de transformações. O amor romântico, modelo em que se sustentam os principais arranjos matrimoniais entre nós, é uma invenção da modernidade tardia (COSTA, 1998; GIDDENS, 1993; LINS, 2017); não obstante, se não paramos para refletir e problematizar suas configurações, somos seduzidos por suas promessas de felicidade e submergidos por suas ondas sufocantes. Instituições importantes da nossa sociedade, com a religião e o poder judiciário, se encarregam de enfraquecer e às vezes apagar sua historicidade. É um apelo sedutor.

Em nossa novela, as personagens vivem uma inversão desse papeis, pelo menos em certa medida: ele, o marido, abre mão de sua carreira de escritor (principal 'renúncia pulsional') e se dedica inteiramente aos cuidados da vida doméstica, ocupando-se inclusive solitariamente dos cuidados com a cria; enquanto ela usufrui dessa dedicação sem sequer

[5] "Kate amava de maneira objetiva. Seu pai, professor de História em Harvard, e sua mãe, pianista quase sempre em turnês, criaram os quatro filhos com a eficiência usada para administrar um empreendimento. As crianças eram apoiadas pelos pais em tudo o que metiam na cabeça […] e entraram na vida com a consciência de que alcançariam o que gostariam de alcançar. Amor era o óleo que lubrificava essa máquina de família" (SCHLINK, 2015, p. 95).

suspeitar de sua motivação subterrânea ou ao menos se perguntar a respeito de sua legitimidade. Por conveniência, comodismo ou apenas tradição familiar (afinal, era uma moça rica, bem criada, treinada para se tornar o que quisesse ser), Kate não podia supor que a 'demissão' de seu amoroso marido de sua ocupação profissional como escritor fosse uma espécie de moeda de troca, um investimento que lhe custaria a sanidade (e quase a vida, pois, ao final, ela precisa fugir com Rita e, sem saber que a estrada estava interditada em uma curva, bate o carro).

Ainda a respeito da armadilha sedutora dos papeis tradicionais de gênero, e da necessidade de problematizá-los, a novela nos informa que foi somente após se ver rejeitada pela filha que Kate começou a se preocupar com a relação entre si e sua cria; e essa recusa lhe incute uma culpa original que dá início a um processo de convencimento, capitaneado por seu dedicado marido, que a levará a aquiescer às investidas de isolamento simuladas, maquiadas de cuidado e proteção.

> – Assim não dá para continuar – comentou ele. – Você fica longe tempo demais, e, quando está aqui, se sente exausta demais; exausta demais para conversar e exausta demais para o amor.
>
> – Eu também sofro com a agitação. Já estou recusando quase tudo. O que devo fazer? Não posso recusar tudo.
>
> […] Quando se tornou mãe, inicialmente também não quis acreditar que deveria mudar sua vida, e se portava com antes do parto. Mas, quando ela chegava a casa a noite e pegava a filha no colo, Rita se debatia em seus braços e procurava o pai. Nesse momento, Kate foi assolada pelo desejo de ter outra vida, uma vida com a filha, o marido, a escrita e nada mais (SCHLINK, 2015, p. 98).

Ela está cansada da roda viva em que se transformou sua rotina de escritora famosa na cidade grande, dos compromissos intermináveis, das viagens constantes. Ele se ressente da ausência dela em casa. Ela quer descansar e confia nele, em suas promessas de paz e felicidade. Ele toma todas as decisões relativas à mudança da família para *A casa na floresta*. O que ela não sabia, não poderia saber de antemão e sem colocar em questão os papeis tradicionais de gênero, é que aquilo que para si era uma trégua, uma oportunidade de descansar de sua vida badalada e aproveitar da intimidade trazida pela convivência mais estreita com sua família para escrever com mais tranquilidade, uma prova de amor e bondade de seu marido devotado, para ele era o sequestro da visibilidade dela, o impedimento do usufruto do seu sucesso como escritora, a negação de seu lugar como sujeito que goza – afinal, um sujeito interrompido, na economia libidinal marcada pela inveja, torna-se um censor, alguém que precisa interditar, interromper o fluxo de gozo do outro.

Ela demora demais a perceber os sinais dessa interdição, dessa sabotagem. Ele vai se amparando na estrutura de uma formação sociocultural sexista que autoriza o homem a tomar posse do corpo da mulher, a decidir por ela e em seu nome os tempos e espaços dessa colonização afetivo-sexual. Ele tem direitos sobre o corpo dela (e da filha). Ele decide quando, como e se ela vai falar com alguém ou se alguém vai falar com ela. Afinal, foi

ele quem abdicou de sua carreira para apoiá-la, para cuidar de Rita, para manter "aquele gelo espesso" do amor familiar firme sob seus pés. Ela lhe devia isso. Na cabeça dele, ela lhe devia inclusive aquele maldito prêmio que tanto esforço exigia para evitar a ameaça de destruição do casulo de amor em que ele a aprisionara.

Na lógica do patriarcado, uma mulher, por mais brilhante que seja, não pode ter/ser tudo (FALUDI, 2001). Kate não prestou atenção aos sinais de controle escamoteados em atos de cuidado e proteção. Seu devotado marido estava lhe cobrando o preço de sua dedicação, com juros e correção em forma de sangue, suor e ressentimento.

Da cidade ao campo, uma busca por reencontros

As obras de Bernhard Schlink oferecem a possibilidade de olhar o mundo em que vivemos e confrontar como ele nos é apresentado. Como viver nas cidades e ainda construir uma vida tranquila em meio ao emaranhado de pessoas, doenças, violência? Como resistir nas lutas diárias pela vida e por "conquistar" um espaço cada vez mais espremido entre os desejos e os medos?

Thomas (2010) analisa como o campo trouxe, desde o advento do mundo industrializado, no século XVIII em diante, a ideia de uma vida melhor e mais próxima da natureza, bem como da paz necessária para que uma pessoa pudesse se renovar periodicamente. É como se dentro da vida na cidade, marcada pelas crescentes turbulências e violências, as elites pudessem repousar no campo por períodos, para depois retornar para suas realidades urbanas. Assim, foram surgindo casas de campo, com seus jardins artificialmente construídos que prometiam oferecer uma natureza "melhorada", domesticada e adaptada aos seres humanos para que as famílias das camadas mais ricas da sociedade pudessem gozar de momentos reservados e ao mesmo tempo aproveitar o campo como um espaço para sociabilidades e novas possibilidades afetivas.

Williams argumenta que os romances de Jane Austen, como *Orgulho e preconceito*, trazem em suas narrativas famílias nobres da Inglaterra que alugam residências no campo durante os verões para organizar eventos sociais, como festas em meio aos jardins, caminhadas por trilhas e caçadas na floresta. Este encontro com a natureza "melhorada" traz também um espaço para afirmar ou construir afetividades, como ocorre com os protagonistas de *Orgulho e preconceito*, que constroem sua história de amor no cenário afastado da cidade, marcado por chuvas, caminhadas na terra ou na lama, bem como encontros entre jovens em cavalgadas ou danças. Para Williams, o campo é uma paisagem que aparece com força nas obras, ao longo da história da literatura, pois, mais do que um espaço, se constitui em um componente moral das narrativas: "[...] mesmo depois de a sociedade tornar-se predominantemente urbana, a literatura, durante uma geração, continuou basicamente rural; e mesmo no século XX, numa terra urbana e industrializada, é extraordinário como ainda persistem formas de antigas ideias e experiências" (WILLIAMS, 2011, p.13).

O deslocamento sazonal do campo para a cidade acompanhou, portanto, narrativas literárias, trazendo consigo o encontro com o mundo natural e também sociabilidades e

afetividades. Em um mundo marcado pela afirmação da industrialização no século XIX e, progressivamente, ao longo do século XX, consolidou um *ethos* urbano de ideal social, até ocorrer a prevalência da população mundial na cidade, em detrimento do campo, desde a década de 1960 (HOBSBAWM, 2008).

Com esta "vitória" do mundo urbano sobre o campo, foi, contudo, consolidado um ideal que se construía desde o começo da Revolução Industrial no século XVIII, que enxergava o campo como um lugar de paz. É um modo de reconstrução não da figura do bom selvagem de Rousseau (BARBOSA, 2019), como um sujeito tornado ingênuo pelo espaço em que vive, mas de um lugar que purifica e traz consigo a possibilidade de um encontro do humano consigo mesmo e com a natureza, ainda que esta apareça por demais antropizada, para não se dizer, muitas vezes, artificializada.

Este é o cenário de *A casa na floresta*, porque nesta novela, Schlink (2015) traz o paradoxo dos desafios do mundo contemporâneo, que busca se aproximar fisicamente das grandes cidades, pois estas são vistas como o lugar de oportunidades para a construção de carreiras, obtenção de empregos, educação formal, para a vida política, práticas de sociabilidade e lazer, trazendo, contudo, os dramas dos anseios humanos por novas perspectivas de vida.

Ao analisar as transformações sociais no mundo urbano-industrial da virada do século XX para o XXI, Bauman (2008) argumenta que a intensa urbanização isolou as pessoas, inclusive dentro da própria família. Assim, a passagem da maior parte da população do mundo ocidental para as áreas urbanas levou também a uma maior pressão sobre as cidades que passaram a reforçar o estereótipo do lugar frio e inseguro para as relações humanas, que se tornaram líquidas e superficiais.

Nesse contexto, se é na cidade que um casal se conhece e consolida suas carreiras e a vida conjugal, também é este o espaço que provoca progressivamente o afastamento físico e até mesmo afetivo, pois falta tempo e lugar onde possam desfrutar com tranquilidade de momentos entre eles, sem serem incomodados por suas agendas de trabalho, marcada por lançamentos de livros, palestras, viagens e reuniões.

É como se o casamento, as demais relações familiares e as amizades se constituíssem em perdas por privarem as pessoas de um tempo precioso para crescerem profissionalmente. Ao estudar as relações afetivas no século XX, frente às transformações paradigmáticas contemporâneas, Prost, afirma que:

> Os coabitantes não ganham nada em se casar. Pelo contrário, muitas vezes têm a sensação de perder: casar é se comprometer, é inscrever a vida num projeto; ora, a coabitação se contenta com um presente intenso e desconfia do futuro.
>
> [...] Casar não é também abandonar a liberdade, sacrificar algumas possibilidades, em suma, limitar a própria pessoa? (PROST, 1992, p. 92)

O casamento enfocado na novela traz os fatores limitantes, os benefícios e os desafios do mundo líquido em que vivemos, marcado pela transitoriedade dos relacionamentos humanos. O marido, que não tem um nome, personifica a perda da identidade do macho ferido em sua condição de provedor, bem como a de um homem colocado em condição

de subalternidade enquanto profissional e que procura para si um lugar social ao lado da companheira. Mas esse ideal de vida a dois não se sustenta por muito tempo e ele, o marido, começa a ruir ao ver suas ilusões se esvanecerem:

> A vida a dois se transformou. No início, ambos trabalhavam em mesas lado a lado, em casa ou na biblioteca, e apareciam juntos em eventos. Depois, Kate lançou o segundo livro que se tornou best seller. E daí apenas ela aparecia. Após o terceiro livro, Kate começou a viajar o mundo (SCHLINK, 2015, p. 97).

Apesar de ele se colocar como quem aceita novos papeis sociais, de homem responsável pela casa e pela filha, enquanto a mulher provê a parte significativa dos meios materiais para eles, enfrenta as perspectivas que a sociedade e que ele mesmo tem de um marido, pois "o patriarcado permanece completamente entrincheirado na ordem social e econômica" (GIDDENS, 1993, p. 172).

Quando Kate, sua esposa, cada vez mais bem sucedida, premiada e reconhecida enquanto escritora, ganha destaque dentro da família e da sociedade começa a esmagar, sem o perceber nem desejar, a figura deste marido patriarcal-provedor, colocado na condição de acompanhante e que se ressente da falta de um lugar para si no relacionamento afetivo e nas decisões familiares. Nolasco, estudando a desconstrução do masculino no fim do século XX, nos lembra de que "as exigências viris, de posse e poder, bem como ser assertivo e competitivo sexualmente, mantêm os homens presos à questão do desempenho" (NOLASCO, 1995, p. 21) e ele não consegue atingir as expectativas que tem de si mesmo, pois tenta ser o homem desconstruído, não machista, sem abrir mão dos padrões de virilidade.

A saída da cidade para a vida campestre, embora represente uma resposta às angústias dos protagonistas, reservava ao campo o lugar ideal de repouso e do encontro do humano com a natureza e consigo mesmo, pois, como afirma Williams (2011), a literatura contemporânea continua trazendo o campo nesta perspectiva. Kate buscava na floresta a ruptura com a agitação e o ritmo frenético da cidade, mas enquanto uma possibilidade transitória que lhe permitisse otimizar seu trabalho por um período, mais próxima fisicamente do marido e de Rita, sua filha, para depois poder retornar à sua vida urbana. Ainda que ela expressasse à família e a si mesma o desejo de viver definitivamente no campo, a sua organização pessoal, da carreira e da vida como um todo a transportava não para o movimento pendular, mas para encarar o campo como um local de repouso e segurança frente à vida agitada que levava.

Kate sabe que tem uma carreira em crescimento e, embora, logo que decidiram comprar a casa na floresta, desejasse sinceramente renunciar à vida urbana para viver com o marido no campo, "ela sabe o quanto é bonita, que é bonita demais para a vida no campo e que seu lugar é em Nova Iorque. Ele pensou nisso e perdeu a coragem" (SCHLINK, 2015, p. 119).

A perspectiva do marido, contudo, era bastante diferente, pois esperava uma migração definitiva para a vida na floresta. A floresta aqui demarca não apenas espaços físicos, mas lógicas sociais que trazem os componentes do casal para perto um do outro,

da filha e, ao mesmo tempo, de sua condição humana mais latente, em suas necessidade e angústias. Criar Rita, trabalhar lado a lado, amar sua mulher e ser por ela amado era a rotina buscada por ele, sem abrir mão de trajetos periódicos para a cidadezinha mais próxima em busca de mantimentos; e foi assim por um tempo.

Do mesmo modo que este ideal da floresta como um retorno permanente do humano a si mesmo e com uma visão mais global da vida e do planeta se constitui em ideais discursivos que não são buscados enquanto ética social, o marido e Kate viviam, cada um a seu modo, um casamento pautado na ilusão de que seria possível renunciar a todas as suas relações urbanas para viverem na casa da floresta.

Ele baseou as decisões em mentiras de um suposto isolamento forçado pela natureza, para vivenciar a ilusão de uma condição que não se sustentaria por muito tempo, pois Kate manifestava o desejo desta migração reversa, da cidade para a vida na floresta, como um lugar seguro para a família, enquanto acreditava, na prática, na necessidade do deslocamento pendular, no qual poderia manter a família em segurança enquanto agiria como a provedora e mantenedora deste status.

Da mentira à ilusão, a novela de Bernhard Schlink extrapola o relacionamento do casal de protagonistas e de sua filha ainda criança que busca para si um lugar em um mundo não planejado por ela e nem para ela. A novela permite pensar sobre discursos consolidados na sociedade urbano-industrial-capitalista que retratam o campo como um lugar quase divinizado em que os humanos se reencontram enquanto pessoas, como se o espaço pudesse definir valores ético-morais e os relacionamentos entre sujeitos.

Assim, quando se assume a defesa das florestas e dos lugares naturais do planeta se traduz uma ética da necessidade de ainda preservar o planeta e revitalizar os relacionamentos e vidas humanas, mas sem que esses discursos demarquem um desejo. É mais um aspecto da liquidez do mundo que se construiu no fim do século XX (BAUMAN, 2008).

A defesa da vida das/nas florestas surge em nosso tempo como uma ilusão social que parece purificar os humanos pela manifestação de um desejo que não se pretende construir concretamente, devido às renúncias que ele exige. Este é o desafio do mundo contemporâneo que se expressa no microcosmo literário do casal criado por Bernhard Schlink: o desafio de consolidar o campo e a floresta indomada não apenas como ideais, mas como um lugar de vivência e reencontro dos humanos que exigiria a reorganização de toda a vida coletiva de nosso tempo. O casal expressa os desafios das mentiras ou ilusões sociais que já se encontram enraizadas em nossas vivências.

O campo na novela não se constitui como utopia de um mundo melhor, do ponto de vista de uma coletividade, mas enquanto a ilusão de um lugar de purificação que pode aproximar pessoas, suprimir as barreiras sociais e possibilitar o encontro com a paz e consigo mesmo. Desde a segunda metade do século XX o tema da segurança tem marcado fortemente os debates pelo mundo (BAUMAN, 2008). O crescimento das cidades e sua preponderância sobre o campo afetou a organização social e trouxe como consequência impactos sobre a segurança pública e sobre a organização familiar, bem como, utilizando conceitos do antropólogo estadunidense Marshall Sahlins (2003), consolidou a imposição humana sobre o planeta, de modo a escravizar a fauna e a flora.

É a "grande transformação" sobre a qual trata Polanyi (2012), que marca a vitória da industrialização e da cidade sobre o campo, que acaba por dessacralizar as relações humanas, bem como a fauna e a flora, sendo todos transformados em mercadorias fictícias que podem ser comercializadas pelo grande capital. Nesse sentido, a vida provisória fora dos centros urbanos, assinala um ideal que pode ser vivido não como utopia ou devir, mas enquanto uma espécie de desejo de consumo a ser realizado apenas temporariamente. A casa na floresta poderia ser, portanto, um lugar onde Kate manteria sua família em segurança e onde pudesse se fortalecer entre suas idas e vindas para o trabalho, mas na perspectiva do marido, a casa é a segurança de toda a família e deve ser defendida mesmo diante de cenários contrários.

Nesta novela são metaforizados diversos dramas do mundo contemporâneo, como as dificuldades de manter relacionamentos afetivos e casamentos em um mundo em transformação. Giddens (1993) argumenta que no fim do século XX se consolidaram valores entre as camadas médias urbanas, que acreditam na necessidade de as uniões conjugais manterem a liberdade e subjetividades de cada indivíduo, porém em uma vida compartilhada. Ser livre junto é o desafio dos casais das elites urbanas, como afirma Giddens, que permitiria pensar os relacionamentos afetivos, em um cenário que reúne outras complexidades, como lugar de vivência, trabalho, filhos, viagens, planejamentos familiares e o espaço para a intimidade do casal.

Quando o marido contempla a mulher e a filha é como se mergulhasse na base frágil de seu sonho de uma vida feliz no campo, que os uniria mais, a medida em que se colocavam distantes da vida acelerada da cidade. Ele sabia que a qualquer momento o chão leve em que acreditava viver desabaria sob seus pés:

> Enquanto cozinhavam e comiam, Kate e Rita eram de uma leveza inacreditável, rindo de tudo e de todos. A dor é a saudade do riso – era assim que sua avó alertava os netos das lágrimas que se seguiam ao riso descontrolado e assim ele queria também alertar Kate e Rita.
>
> [...] A leveza das duas o machucava (SCHLINK, 2015, p. 118).

O recurso ao idílio da vida no campo aparece na novela não como a volta de um arcadismo filosófico e literário, mas como um repositório de um *ethos* social quase desaparecido frente à intensificação da vida urbana e aparece na narrativa como a possibilidade de o casal construir um lugar de fuga que pode reorganizar a vida familiar, (re)construir a intimidade, sem abrir mão das carreiras, sobretudo da dela.

Neste microcosmo familiar são evocados os dramas de um mundo que transportou-se para a cidade, mas reservou espaços fora dela, como um repositório imaginário de um encontro do humano com a natureza. Esta natureza, ainda que sejam os jardins de condomínios recheados de árvores plantadas/instaladas e seguranças armados, trazem a sensação de tranquilidade para a vida em comum.

Em *A casa na floresta*, Bernhard Schlink adentra ainda mais no desafio do humano-natureza, pois não se trata da natureza domesticada, mas de uma vida exposta às intempéries da floresta e do clima, que permitem ao protagonista falsificar a realidade para

controlar o que haveria de mais incontrolável em sua vida, que são as relações humanas em mundo mergulhado em profundas transformações e com os diversos dilemas daí decorrentes.

Até onde nosso mundo vai bloquear as estradas das transformações sociais para impedir que os ventos da mudança reconstruam as relações familiares, sob outros valores ético-morais, que não exigem mais lideranças, preponderâncias e subalternidades? Ele construiu e viveu mentiras por não aceitar o mundo de seu tempo e de sua família, foi descoberto, viu seu mundo de ilusões ruir, com a partida da mulher e da filha e terminou por correr atrás do que e de quem não poderia mais alcançar:

> Ele continuou correndo. Tinha de correr atrás do carro, mesmo não conseguindo alcançá-lo. Tinha de correr – para manter a mulher, a filha, sua vida. Tinha de correr para não voltar para a casa vazia. Tinha de correr para não ficar parado (SCHLINK, 2015, p. 122-123).

Correu, mas não conseguiu alcançar, nem elas, nem sua vida. Construiu uma mentira no isolamento forçado na casa na floresta, isolou a si mesmo da realidade por não aceitá-la e terminou sozinho, sem Kate e sem Rita. O cavalete na estrada que era colocado e retirado cotidianamente por ele para forjar um isolamento imposto pela natureza põe em xeque o controle sobre o incontrolável que é ser humano, com suas afetividades e dramas, bem como expõe dramaticamente que a vida com a natureza enquanto artifício ambiental não consegue de fato traduzir as necessidades das pessoas de concretamente encontrarem pontos de encontro entre suas vidas, com os outros e com o planeta.

Um mundo em transformação, vidas em (des)encontros

Até a Revolução Industrial, os seres humanos vivenciavam a prevalência de vidas mais próximas à natureza, sejam as florestas, ou a natureza domesticada, como os jardins e campos cultivados, de forma que a dicotomia campo x cidade não fazia muito sentido, pois as populações urbanas eram a minoria e viviam integradas ao campo.

Com o advento da industrialização, após o processo de cercamento dos campos na Inglaterra, as populações do campo foram cada vez mais empurradas para as cidades que cresceram em tamanho, para abarcar as novas demandas por empregos nas fábricas. Thomas (2010) argumenta que neste momento, pela primeira vez, o mundo natural foi visto como tendo valor em si mesmo, passando a representar um ideal de felicidade e de elevação moral dos seres humanos.

Williams acredita que a perspectiva de aproximação dos humanos com a natureza traz a integração de modo que este é um tema trazido com frequência nas obras literárias e também em ensaios, reforçando muitas vezes a crença de que "todo aquele que vive no campo vivencia ou julga vivenciar, de vez em quando, uma natureza imediata: uma percepção direta e física da árvores, pássaros, formas móveis da paisagem" (WILLIAMS, 2011, p.198-199).

Em um mundo marcado por transformações rápidas sobre as vidas humanas, diante da aceleração dos sistemas de comunicação virtual e da vida urbano-industrial (BAUMAN, 2008), um casal que decide viver junto, construir uma vida em comum, incluindo a criação de um filha, coloca frente a frente a solidez e a liquidez. O casal pretendia viver junto, mas mantendo a individualidade, seguindo os discursos de camadas médias urbanas (GIDDENS, 1993). Os projetos individuais e os projetos do casal, contudo, podem entrar em confronto, trazendo a possibilidade da ruptura. Kate desejava viver com ele a filha, mas encontrando pontos de interseção que permitissem manter e impulsionar sua carreira em ascensão, tendo na casa na floresta o lugar de refúgio afetivo.

Diferentemente dela, o marido buscava algo além disso, queria a reprodução de um modelo familiar em que pudessem compartilhar todos os momentos, trabalhando juntos, cuidando da filha e fazendo os planos de vida e os afazeres domésticos em comum, em um espaço que, para além do ideal do campo, viesse a ser concretamente a segurança físico-afetiva para suas vidas, vistas sempre como um conjunto e não separadamente.

Os artifícios usados para isso, como um bloqueio de cavaletes na estrada, simbolizavam os desafios que as pessoas enfrentam para construir relacionamentos humanos em um mundo que aumenta os sistemas de comunicação, ao mesmo tempo em que afasta as pessoas. Ambos queriam a solidez da vida de casal e a segurança para a família, mas sob projetos e ideias diferentes, enxergando conceitos e práticas de modos diversos.

Os desencontros na vida familiar trazem dramaticamente o diálogo sobre um mundo que busca simultaneamente a liquidez e a solidez, ante o desafio de um ponto de equilíbrio muito frágil, como também é frágil o encontro dos humanos com a natureza, consigo e com os outros, de forma que a novela de Bernhard Schlink convida a pensar sobre as vidas de cada um e suas existências em um mundo em ebulição; convida a encarar nossas fragilidades como fatores intrínsecos à nossa condição de animal simbólico em eterna busca, em falta permanente.

Quando, em algum momento deste trabalho, nos referimos a um suposto poder de cura pela literatura, era justamente a esse convite que nos referíamos, porque a literatura convida, abre espaço, traz elementos que podem nos ajudar a elaborar nossas escolhas e os sofrimentos daí decorrentes. Mas, na arte como na vida, um convite não é necessariamente garantia de diversão. É tão-somente oportunidade de tentar. Bernhard Schlink nos oportuniza a aventura de experimentar outros caminhos, fazendo circular outros afetos, o que não se faz sem custos.

SOUZA, C. M.; LOPES, R. S. Literature and circulation of affects: promises of happiness, illusion and helplessness in The House In The Woods, by Bernhard Schlink. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.37-54, 2021.

▪ ***ABSTRACT:*** *The work seeks to reflect, based on a work by Bernhard Schlink, on important aspects of the organization of society, as well as on its dramas, memories and daily challenges in contemporary times. Thus, the study of The house in the forest short novel makes it possible to think about the transformations and dilemmas of society, given the transformations in intimacy and affections, in a world marked by the ephemeral*

nature of human relationships and the pursuit of happiness as a social obligation, problematizing certain aspects of contemporary life that tend to be naturalized. The (mis)meetings between men and women, in their marital relationships, as well as in dreams, ideals and fears, bring the paradoxes of the couple's search for happiness, gender equality and personal fulfillment, confronted with the prejudices of each person. The social meanings of "tamed" nature, facing a predominantly urban capitalist world, the life in common, and of each individual that makes up a couple, as well as the education of children are some of the themes addressed with lightness and depth in this work by Schlink, which brings several elements to think about the challenges of contemporaneity.

▪ ***KEYWORDS:*** *Bernhard Schlink; affective relationships; contemporaneity; gender social pressures.*

REFERÊNCIAS

BARATTO, G. O sujeito barrado do inconsciente: o sujeito do pensamento e do desejo. **Psicologia Argumento**, Curitiba, n. 69, p. 239-244, 2012.

BARBOSA, P. S. C. A Antropologia de Rousseau: da ingenuidade natural à corrupção. **Aufklärung**, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 133-14, 2019.

BAUMAN, Z. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

COSTA, J. F. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FALUDI, S. **Backlash**: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FREUD, S. **Obras Completas:** Inibição, sintoma e angústia: O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). São Paulo: Companhia das Letras, 2014. v.17.

FREUD, S. **Obras Completas**: O mal-estar na civilização: Novas conferências introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v.18.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LINS, R. N. **A cama na varanda**: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo. 10. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

NOLASCO, S. A desconstrução do masculino: uma crítica à análise do gênero. *In*: NOLASCO, S. (org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 15-29.

POLANYI, K. **A grande transformação**: as origens de nossa época. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

PROST, A. Fronteiras e espaços do privado. *In*: PROST, A.; VINCENT, G. (org.). **História da vida privada 5:** da Primeira Guerra aos nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 13-153.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

SAHLINS, M. **Cultura e Razão prática.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SARAIVA, L. J. C.; CARVALHO, E. F.; LOPES, R. da S.; MARTINS DE SOUZA, C. Democracia, totalitarismo e analfabetismo em O Leitor, de Bernhard Schlink. **Gragoatá**, Niterói, v. 3, n. 45, p. 230-250, 2018.

SCHLINK, B. A casa na floresta. *In*: SCHLINK, B. **Mentiras de verão**. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 87-130.

THOMAS, K. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A TRADUÇÃO CULTURAL DE SILVA MENDES EM "CHUANG-TZÚ E A MORTE DE SUA MULHER"

Erasto Santos CRUZ*

▪ **RESUMO:** Este ensaio tem como objetivo a análise do poema "Chuang-tzú e a morte de sua mulher" do autor Manuel da Silva Mendes, baseado na obra do filósofo chinês 莊子 Zhuāngzǐ. Considerado o primeiro português a estudar e divulgar a tradição taoísta chinesa em Macau, Silva Mendes dedicou grande parte de sua obra escrita para divulgar a filosofia e a cultura chinesa ao público de língua portuguesa que vivia na região. Para atingir este fim, o autor escreveu versões poéticas em português de trechos dos livros clássicos da tradição taoísta chinesa *道德經* Dào Dé Jīng de 老子 Lǎozǐ, e *南華經* Nán Huá Jīng de 莊子 Zhuāngzǐ com uma proposta didática de facilitação interpretativa em detrimento do hermetismo presente nos textos originais e nas traduções correntes da época. O objetivo deste ensaio então é, através da análise de um destes poemas, demonstrar, a partir do conceito de tradução cultural, como se dá esta facilitação interpretativa, mostrando quais os meios utilizados pelo autor para alcançar esta proposta. Para o nosso propósito de análise do poema supracitado, será feita uma comparação com o original em chinês clássico e com a tradução para o inglês do sinólogo escocês James Legge.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Manuel da Silva Mendes; sinologia; tradução; taoísmo; literatura de Macau em Língua Portuguesa.

Introdução

A chegada dos portugueses a Macau data entre os anos de 1556-1557. Até então, a região era uma península que fazia parte do império chinês, localizada a sudeste do vasto território. A administração de Macau pelos portugueses se deu logo após sua chegada, tornando Portugal o primeiro país europeu a estabelecer relações comerciais e diplomáticas com a China imperial. A sinologia portuguesa tem seu início, então, na Região Administrativa de Macau.

Entretanto, ao longo dos quinhentos anos de permanência no território chinês, a coroa portuguesa nunca se preocupou em estabelecer um estudo sinológico oficial, tendo apenas alguns estudiosos que, embora geniais, produziram trabalhos individuais, sem formar escolas ou deixar discípulos. Entre estes sinólogos, está Manuel da Silva Mendes,

* Universidade de Macau (UM). Faculdade de Artes e Humanidades, Departamento de Português. Taipa – Macau – China. 999078. erasto.cruz@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

autor português que viveu em Macau por trinta anos e se encontrou no pensamento taoísta, tendo uma vasta produção acerca da cultura, história, arte e filosofia chinesa.

Considerado o primeiro português a estudar e divulgar a tradição taoísta, Silva Mendes possui alguns trabalhos relacionados a este tema. Este ensaio tem como objetivo a análise do poema "Chuang-tzú e a morte de sua mulher", baseado na obra do filósofo chinês 莊子 Zhuāngzǐ.

Para que se possa compreender melhor a proposta que será analisada no presente ensaio, apresentaremos uma curta biografia do autor, uma pequena introdução sobre a tradição taoísta chinesa, e por fim, a análise do poema proposto. Sobre o autor, apoiamo-nos principalmente no artigo *Manuel da Silva Mendes, Professor e Homem de Cultura* (2002) do professor e pesquisador português sobre Macau, António Aresta. Sobre o taoísmo, usamos o livro *Iniciação ao Taoismo Volume 1* (2000) de Wu Jyh Chenrg. Para explicações relacionadas ao budismo, utilizamos a obra *Índia e Extremo Oriente: Via da Libertação e da Imortalidade* (2005) de Massimi Raveri. Sobre as questões que tratam de tradução e comunicação, seguimos as teorias de Mikhail Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), Haroldo de Campos em *Da transcriação poética e semiótica da operação tradutora* (2011) e Linda Hutcheon, com a sua obra *A Theory of Adaptation* (2006), além de termos utilizado a explicação sobre o conceito de tradução cultural de Carlos Miguel Botão Alves em seu livro *O Oriente na Literatura Portuguesa - Antero de Quental e Manuel da Silva Mendes* (2016).

O Autor

Manuel da Silva Mendes (1867-1931) foi um importante sinólogo português que viveu em Macau durante as primeiras três décadas do sec. XX, tendo produzido uma vasta obra acerca de diversos assuntos nos periódicos macaenses. Formou-se em direito pela Universidade de Coimbra e atuou politicamente a favor da instauração da república em Portugal. Declarava-se anarquista e chegou a ser preso na cidade de Braga em 1894 acusado de fazer propaganda libertária. É autor do primeiro livro sobre anarquismo em Portugal, intitulado *Socialismo Libertário ou Anarchismo: História e Doutrina,* de 1896. Foi para Macau em 1901 para ocupar o cargo de professor do Liceu, ministrando nas cadeiras de português e latim. Posteriormente, ocupou outros cargos de destaque, como Presidente do Leal Senado, Administrador do Conselho, Reitor do Liceu de Macau, Juiz de Direito, Procurador da República e advogado. Sendo um estudioso da cultura e história chinesas, o autor realizou diversos estudos acerca desses temas, por meio dos quais conheceu a filosofia taoísta, que o influenciaria pelo resto de sua vida.

Segundo António Aresta, Silva Mendes considerava a China, mais especificamente o taoísmo, a fonte de onde teria se originado o socialismo libertário ou anarquismo (ARESTA, 2002). Sendo anarquista desde muito antes de sua chegada a Macau, essa tese sobre a origem chinesa do anarquismo possivelmente teve influência em seus estudos sobre o pensamento taoísta.

O Taoísmo

Segundo as explicações de Wu Jyh Chenrg em seu livro *Iniciação ao Taoismo Volume 1* (CHENRG, 2000), o taoísmo é uma antiga tradição chinesa baseada no conceito de *道 Dào*, caractere que pode ser traduzido como Via Espiritual ou Caminho. Consiste em harmonizar o ser humano e a natureza através do *無為 wúwéi* "*não-ação",* que seria basicamente o agir sem subjetivação, o fluir natural das coisas, pois uma forte crença desta tradição é de que tudo na natureza está em conexão. Possui como base os livros: *道德經 Dào Dé Jīng* de 老子 Lǎozǐ, supostamente escrito no sec. V a.C., e o *南華經 Nán Huá Jīng* de 莊子 Zhuāngzǐ, escrito por volta do sec. III a.C.

Os poemas taoístas de Silva Mendes e a tradução cultural

Silva Mendes possui uma obra intitulada *Excerptos de Filosofia Taoista*, onde se encontra a maioria de seus poemas sobre o taoísmo, mais alguns poemas publicados em periódicos, todos baseados nos dois clássicos do pensamento taoísta chinês, os livros *道德經 Dào Dé Jīng* de 老子 Lǎozǐ, e *南華經 Nán Huá Jīng* de 莊子 Zhuāngzǐ, mantendo uma referência maior com este último.

Sua proposta com este conjunto de poemas era apresentar alguns conceitos destes dois livros clássicos de forma facilitada aos leitores portugueses devido ao fato de considerar as traduções da época, como as do sinólogo escocês James Legge[1], por exemplo, não adequadas para expressar de forma clara o conteúdo dos textos originais, pois para ele, o chinês clássico seria "[...] incompatível com a forma arredondada e larga de dizer europeia." (MENDES, 1963, p. 277), o que o levou a desenvolver um processo de adaptação que se adequa-se ao público nativo de língua portuguesa.

Antes de começarmos propriamente a analisar o processo de tradução cultural de Silva Mendes do poema proposto, precisamos indicar algo que, à primeira vista, pode parecer uma contradição. O próprio Manuel da Silva Mendes não considerava o seu conjunto de poemas como uma tradução, chegando a fazer tal afirmação no capítulo de "Advertência" do *Excerptos de Filosofia Taoista*: "[...] não são trechos traduzidos do 'Tao Teh King' de Lao Tze nem do 'Nan Hua King' de Chuang Tze." (MENDES, 1963, p. 275). Mas é preciso pontuar que, na época de Silva Mendes, começo do século vinte, estudos sobre tradução eram praticamente inexistentes, portanto, sendo difícil delimitar suas fronteiras e o que poderia ser considerado ou não uma tradução.

Desta forma, seguindo os Estudos da Tradução contemporâneos, mesmo contrariando os dizeres do próprio autor, buscaremos demonstrar como Mendes se utilizou de um procedimento que hoje podemos identificar como tradução cultural para criar uma espécie de facilitação interpretativa de alguns conceitos da tradição taoísta dos textos originais através de suas recriações poéticas, abordando o ensino e a divulgação do taoísmo

[1] James Legge (1815 – 1897): Conhecido sinólogo escocês, missionário protestante da Sociedade Missionária de Londres e primeiro professor de chinês da Oxford University.

de uma maneira diferente até então, voltada para o público de língua portuguesa em geral, sem conhecimentos prévios de cultura chinesa, e não para estudiosos, como era o caso das traduções de sua época.

Para tratarmos da parte sobre tradução e adaptação, trazemos para a discussão Mikhail Bakhtin (2006), que diz: qualquer tipo de comunicação entre indivíduos está sujeita a interferências de origem histórica e sociocultural, uma vez que quem produz o discurso e quem o recebe possuem visões de mundo distintas; Haroldo de Campos (2011), com sua transcriação poética, que trata a tradução como recriação, pois segundo o autor, a mudança cultural, no nosso caso, da chinesa para a portuguesa, acarretaria em uma mudança interpretativa para se adequar à cultura de chegada; e Linda Hutcheon (2006), que define adaptação como uma forma de replicação sem repetição, ou seja, adaptar é um recontar, é se utilizar de formas diferentes para passar um mesmo conteúdo, uma mesma essência.

É importante também definir de forma mais precisa o conceito de tradução cultural, visto que este termo pode ser utilizado em diferentes contextos para diferentes fins. Para tal, utilizaremos a explicação de Carlos Miguel Botão Alves:

> Numa perspectiva intercultural que nos interessa aqui destacar, entendemos a tradução cultural como um acto em que se utilizam meios culturalmente relevantes para transpor para a cultura própria, elementos pertencentes a uma cultura diferente, os quais passam a ganhar uma importância e a desempenhar um papel específico no sistema cultural de chegada, muitas vezes inexistente na cultura de partida, uma importância e um papel certamente diversos dos que aí possuíam, mas essenciais para a compreensão do acto de tradução (cultural) e para a verificação do seu impacto e consequências. (ALVES, 2016, p. 127).

Sendo assim, a definição que estamos utilizando de tradução cultural trata-se de um processo adaptativo que faz a mediação entre duas ou mais culturas, no nosso caso, entre o texto fonte (TF) e o texto alvo (TA), no qual se interpõem os elementos estruturantes de um para o outro, redirecionando-os a novos sentidos de acordo com os elementos culturais tanto da época quanto da cultura alvo (CA). É, portanto, um processo de ressignificação, que através da domesticação de conceitos culturais do TF para o TA, procura diminuir a estranheza do recebimento de um conteúdo completamente externo ao público-alvo e facilitar o seu entendimento.

Tradução cultural em "Chuang-tzú e a morte de sua mulher"

Para melhor exemplificar as questões vistas até agora, será analisado o poema "Chuang-tzú e a morte de sua mulher", publicado no periódico *Jornal de Macau* em 20 de junho de 1929, baseado num trecho do *南華經 Nán Huá Jīng* de 莊子 Zhuāngzǐ, e também o trecho original em chinês clássico bem como a tradução feita por James Legge do mesmo. Primeiramente, será feita a apresentação do texto original com uma tradução literal, seguida da tradução de Legge, e por fim, o poema de Silva Mendes.

Versão original em chinês clássico:

莊子妻死, 惠子弔之, 莊子則方箕踞鼓盆而歌。惠子曰:「與人居長子, 老身死, 不哭亦足矣, 又鼓盆而歌, 不亦甚乎!」莊子曰:「不然。是其始死也, 我獨何能無概然!察其始而本無生, 非徒無生也, 而本無形, 非徒無形也, 而本無氣。雜乎芒芴之間, 變而有氣, 氣變而有形, 形變而有生, 今又變而之死, 是相與為春秋冬夏四時行也。人且偃然寢於巨室, 而我噭噭然隨而哭之, 自以為不通乎命, 故止也。」 (ZHUANGZI, 1999, p. 288).

Tradução livre da versão original:

Mulher Zhuangzi Morrer, Huizi descer, Zhuangzi pernas cruzadas fazer luto morte da esposa cantar. Huizi dizer: "Pessoa deu nascimento filho mais velho, velha morrer, não chorar satisfeito, ainda fazer luto morte da esposa cantar, não também demais!" Zhuangzi dizer: "Contrário. Ela começo morrer, eu sozinho o que nada poder fazer de repente! Observar ela no começo origem não ter vida, não apenas não ter vida, também origem não ter forma, não apenas não ter forma, também origem não ter qì (energia vital). Misturada na grama florescência entre, mudar e ter qì, qì mudar e ter forma, forma mudar e ter vida, hoje novamente mudar e ela morrer, é lidar com primavera verão outono inverno quatro estações esperar momento oportuno agir. Pessoas mesmo caem doentes de repente tumba casa grande, e eu gritar chorar, pensar comigo mesmo não fazer sentido para a vida, então parar."[2] (ZHUANGZI, 1999, p. 289, tradução nossa).

Tradução de James Legge:

When Zhuangzi's wife died, Huizi went to condole with him, and, finding him squatted on the ground, drumming on the basin, and singing, said to him, 'When a wife has lived with her husband, and brought up children, and then dies in her old age, not to wail for her is enough. When you go on to drum on this basin and sing, is it not an excessive (and strange) demonstration?' Zhuangzi replied, 'It is not so. When she first died, was it possible for me to be singular and not affected by the event? But I reflected on the commencement of her being. She had not yet been born to life; not only had she no life, but she had no bodily form; not only had she no bodily form, but she had no breath. During the intermingling of the waste and dark chaos, there ensued a change, and there was breath; another change, and there was the bodily form; another change, and there came birth and life. There is now a change again, and she is dead. The relation between these things is like the procession of the four seasons from spring to autumn, from winter to summer. There now she lies with her face up, sleeping in the Great Chamber; and if I were to fall sobbing and going on to wail for her, I should think that I did not understand what was appointed (for all). I therefore restrained myself!'.[3] (LEGGE, 1891, p. 4).

[2] Tradução feita com o intuito de se manter o mais próximo possível do texto original a fim de demonstrar as peculiaridades do chinês clássico, como a falta de conjugações verbais e o extremo sintetismo.

[3] "Quando a esposa de Zhuangzi morreu, Huizi foi prestar suas condolências e, encontrando-o agachado no chão, tamborilando na bacia e cantando, disse-lhe: 'Quando uma esposa vive com seu marido e cria filhos, e então morre na velhice, não lamentar por ela é o suficiente. Quando você continua a tamborilar nesta bacia e a cantar, não é uma demonstração excessiva (e estranha)?' Zhuangzi respondeu: 'Não é assim. Quando ela primeiro

Poema de Silva Mendes:

Chuang-tzú e a morte de sua mulher

Era nova, elegante e virtuosa
A mulher de Chuang-Tzú. Porém, um dia,
Levou-a morte crua e impiedosa
Nas garras de uma negra epidemia.
Hui-Tzú, da mesma aldeia e já de idade,
Era homem que ajustava o seu viver,
Estritamente e sem mostras de vaidade,
Às regras de Confúcio. O qual, ao ter
Do facto informações presenciais,
Se foi logo, o cabelo em desalinho,
De sandálias e em vestes rituais,
A casa do dorido, seu vizinho.

Entrou. Surpresa! No chão,
De pernas cruzadas, Chuang
Cantava, voz de tenor,
A compasso de um tambor.

– Homessa (Hui exclamou). Junto de ti,
Inerte, sobre terra, a companheira,
E tu aí a cantar dessa maneira!?
Coisa assim, francamente, nunca vi!…
Fosse ela mulher má, na educação
Dos filhos desleixada, ou excessiva
No falar (que não foi), a tua acção
Eu nunca aprovaria… Mas, enfim,
Vá que não vá. A irritação nos priva,
Por vezes, de ver bem. Agora, assim,
Perdoa que to diga: é evidente
Que sofres da cabeça gravemente…

– Puro engano, vizinho. No momento
Em que a morte levou minha mulher,
Senti dor tão intensa de a perder,
Que se me perturbou o entendimento.

morreu, seria possível para mim ser singular e não afetado pelo evento? Mas eu refleti sobre o princípio de seu ser. Ela ainda não havia nascido para a vida; ela não só não tinha vida, mas também não tinha forma corporal; ela não apenas não tinha forma física, mas também não tinha sopro (氣 *qì*, energia ou sopro vital). Durante a mistura do caos vazio e escuro, sucedeu uma mudança, e houve um sopro; outra mudança, e houve a forma corporal; outra mudança, e veio o nascimento e a vida. Agora há uma mudança novamente e ela está morta. A relação entre essas coisas é como a procissão das quatro estações, da primavera ao outono, do inverno ao verão. Lá agora ela está deitada com o rosto para cima, dormindo na Grande Câmara; e se eu caísse soluçando e lamentando por ela, deveria pensar que não entendi o que foi apontado (por tudo). Portanto, eu me contive!'." (LEGGE, 1891, p. 4, tradução nossa).

Passada, porém, breve a nuvem fria,
No caso assim pensei, a mente calma:
Ela, antes de nascer, já existia,
Pois que, de nada, nada vem: fosse alma,
Fosse força, ou substância etérea.
O quer que fosse um dia tomou forma
E ente humano, de Tao segundo a norma,
Ei-la trazida à vida terreal.
Nasceu, cresceu, viveu, morreu. E, agora,
Em nova, mais perfeita fase entrada,
Seguindo vai pela existência fora
Até chegar a Deus, imaculada.
Por isso, junto dela, a Natureza,
Confusão do meu ser e meu espanto,
Insondável oceano de beleza,
Em meu carme celebro, adoro e canto.
(MENDES, 1963, p. 267-268).

Comparando o texto original, a tradução de James Legge e a versão poética de Silva Mendes, somos capazes de perceber que a base da história foi mantida. A esposa de 莊子 Zhuāngzǐ falece, seu vizinho, 惠子 Huìzǐ, vai até à sua casa para prestar seus respeitos e encontra 莊子 Zhuāngzǐ cantarolando feliz. Indignado sem compreender, questiona o vizinho do porquê de tal atitude. É quando 莊子 Zhuāngzǐ explica que, inicialmente, abalou-se pela perda de sua mulher, mas que, passado um tempo, percebeu que, de alguma forma, ela continuava a existir, apenas mudando de forma e passando para um outro estágio de existência, assim como acontece com tudo na natureza.

Analisando agora cada uma das versões, vemos que o texto original é extremamente sintético, característica esta própria do chinês clássico, que o torna de difícil tradução, pois em grande parte do texto, cada caractere possui diversos significados possíveis, entretanto, é possível compreendermos o contexto geral da história contada.

Já a tradução de James Legge é bem mais comprida, adicionando preposições e palavras que não existem no texto original, mas que sem sombra de dúvidas são necessárias para se adequar à gramática do inglês. Naturalmente que há uma escolha de palavras para a tradução, visto os múltiplos significados que cada caractere ou conjuntos de caracteres podem ter, como por exemplo a escolha em traduzir 氣 qì por respiração: "[…] *but she had no breath", e no final: "[…] and if I were to fall sobbing and going on to wail for her, I should think that I did not understand what was appointed (for all). I therefore restrained myself!*'", onde prefere a explicação do sentido do trecho em vez de uma tradução direta. No entanto, Legge faz um claro esforço para se manter fiel ao texto fonte, sem qualquer esclarecimento ou adição de informação, visto que o objetivo em si é a simples e pura tradução.

Partindo para a versão de Mendes, o que notamos mais facilmente logo na primeira leitura é que, diferente tanto do texto original quanto da tradução de Legge, trata-se de um texto versificado, e não em prosa. Como já dito anteriormente que a proposta de

Mendes é a de divulgar o taoísmo ao público leigo, sua escolha pela versificação é devido a considerar esta forma "[...] mais própria para incitamento da leitura." (MENDES, 1963, p. 276). Outra característica é que seu poema é perceptivelmente mais longo se comparado com os outros dois textos. Isto devido a dois fatores. Primeiro: para manter o ritmo e as rimas do poema, foi necessário tanto modificar quanto acrescentar palavras que não existem no original. Segundo: lembrando novamente de sua proposta de divulgação aos leigos, Mendes opta por adicionar informações complementares em meio ao texto que podem facilitar o entendimento do mesmo. E é justamente estas adições que vamos analisar a seguir.

Começando pela primeira estrofe, diferentemente do texto original e da tradução de Legge, escritos de forma mais seca e direta, sem detalhes de como a mulher de 莊子 Zhuāngzǐ morreu, Mendes faz uma breve introdução, descrevendo algumas de suas características e o motivo de sua morte. O contraste entre sua caracterização, que enaltece a falecida com os adjetivos: "[...] nova, elegante e virtuosa", e a descrição de sua morte: "[...] crua e impiedosa / Nas garras de uma negra epidemia.", serve para dar ao leitor um sentimento de injustiça, pois fica implícita a intenção de fazer-nos pensar que ela não merecia morrer. Esta intensificação emotiva dos fatos por parte de Mendes é proposital para que a mensagem que o trecho pretende passar seja melhor compreendida, como veremos ao longo da análise.

Outro acréscimo que devemos nos atentar ainda nesta estrofe é a apresentação de 惠子 Huìzǐ, pois não se trata somente da inventividade do autor, mas sim, de informações que podem facilitar o leitor na interpretação do trecho. Este personagem é descrito da seguinte forma:

> [...]
> Hui-Tzú, da mesma aldeia e já de idade,
> Era homem que ajustava o seu viver,
> Estritamente e sem mostras de vaidade,
> Às regras de Confúcio. O qual, ao ter
> Do facto informações presenciais,
> Se foi logo, o cabelo em desalinho,
> De sandálias e em vestes rituais,
> A casa do dorido, seu vizinho.

惠子 Huìzǐ foi um político e filósofo do Período dos Estados Combatentes (戰國時代 Zhànguó Shídài, 475 – 221 a.C.), época de intensas e ininterruptas guerras entre os estados que compunham a região da China atual. Não é esta a informação que Mendes traz, provavelmente por não considerar importante para um melhor entendimento do texto. Aqui, a informação essencial na descrição de 惠子 Huìzǐ é a de que ele seguia as "regras de Confúcio".

Confúcio (孔夫子 Kǒng Fūzǐ, 551 – 479 a.C.) foi um pensador chinês cuja filosofia, de uma forma resumida, baseava-se no convívio social harmonioso através da prática dos ritos, que eram códigos de etiqueta e conduta. Pregava a ideia de que uma sociedade ideal só poderia ser alcançada através da educação. Apesar do povo chinês em

geral considerar os pensamentos de Confúcio e 老子 Lǎozǐ complementares um ao outro, sempre houve uma clara rivalidade entre taoístas e confucianos desde a idade antiga. Não há menções sobre Confúcio no *道德經 Dào Dé Jīng* de 老子 Lǎozǐ, mas há críticas à prática dos ritos, ponto alto do pensamento confuciano. Entretanto, já 莊子 Zhuāngzǐ utiliza-se do personagem de Confúcio em diversas passagens de seu *南華經 Nán Huá Jīng* para fazer várias críticas à imposição do comportamento social, deixando clara sua atitude anticonfuciana. Portanto, saber que 惠子 Huìzǐ era confuciano nos permite uma melhor interpretação do trecho, visto o contraste entre a filosofia de Confúcio e o taoísmo. Silva Mendes apresenta Confúcio aos leitores em mais de uma oportunidade em suas publicações nos periódicos de Macau. Sendo assim, aos leitores que acompanham seus textos, este sábio chinês e sua ideologia já eram conhecidos.

A segunda estrofe serve apenas para descrever a chegada de 惠子 Huìzǐ e o comportamento de 莊子 Zhuāngzǐ diante da morte da mulher que, em vez do luto usual, encontra-se de pernas cruzadas batendo em um tambor e cantando feliz. O conteúdo desta parte é o mesmo do texto original e da versão de Legge. Já a terceira nos mostra o quanto 惠子 Huìzǐ fica indignado com tal comportamento, criticando 莊子 Zhuāngzǐ fortemente por não agir de acordo com os ritos e chegando mesmo a considerar que seu raciocínio tenha sido afetado de alguma maneira.

> – Homessa (Hui exclamou). Junto de ti,
> Inerte, sobre terra, a companheira,
> E tu aí a cantar dessa maneira!?
> Coisa assim, francamente, nunca vi!…
> Fosse ela mulher má, na educação
> Dos filhos desleixada, ou excessiva
> No falar (que não foi), a tua acção
> Eu nunca aprovaria… Mas, enfim,
> Vá que não vá. A irritação nos priva,
> Por vezes, de ver bem. Agora, assim,
> Perdoa que to diga: é evidente
> Que sofres da cabeça gravemente…

Esta estrofe apresenta algumas diferenças bem perceptíveis em relação às outras duas versões. Enquanto no texto original e, por consequência na tradução de Legge, há apenas a descrição da desaprovação de 惠子 Huìzǐ em relação à atitude de 莊子 Zhuāngzǐ, no poema de Mendes, antes disso há novamente um enaltecimento das qualidades da mulher de 莊子 Zhuāngzǐ, desta vez feito por 惠子 Huìzǐ. Interessante notar que este enaltecimento acontece na negação de características negativas: "Foste ela mulher má, na educação / Dos filhos desleixada, ou excessiva / no falar (que não foi), a tua acção / Eu nunca aprovaria...". Este artifício é usado para intensificar a crítica de 惠子 Huìzǐ ao comportamento de 莊子 Zhuāngzǐ, visto que, mesmo sua esposa possuindo tais falhas, o que já sabemos ser completamente o contrário, ainda assim a forma como 莊子 Zhuāngzǐ age seria desaprovada, o que é intensificado com a afirmação final de 惠子 Huìzǐ, onde diz: "[…] é evidente / Que sofres da cabeça gravemente…", insinuando que apenas

um louco não agiria de acordo com os ritos. Isso mostra-nos também o peso que o rito confuciano tinha na sociedade, funcionando mesmo como uma regra de etiqueta que precisava ser seguida à risca.

Na última e mais longa estrofe, Silva Mendes finaliza com a explicação de 莊子 Zhuāngzǐ:

> – Puro engano, vizinho. No momento
> Em que a morte levou minha mulher,
> Senti dor tão intensa de a perder,
> Que se me perturbou o entendimento.
> Passada, porém, breve a nuvem fria,
> No caso assim pensei, a mente calma:
> Ela, antes de nascer, já existia,
> Pois que, de nada, nada vem: fosse alma,
> Fosse força, ou substância etérea.
> O quer que fosse um dia tomou forma
> E ente humano, de Tao segundo a norma,
> Ei-la trazida à vida terreal.
> Nasceu, cresceu, viveu, morreu. E, agora,
> Em nova, mais perfeita fase entrada,
> Seguindo vai pela existência fora
> Até chegar a Deus, imaculada.
> Por isso, junto dela, a Natureza,
> Confusão do meu ser e meu espanto,
> Insondável oceano de beleza,
> Em meu carme celebro, adoro e canto.

Respondendo então a 惠子 Huìzǐ, 莊子 Zhuāngzǐ diz, de fato, ter tido o entendimento ofuscado, tamanha a dor que sentiu ao perder a esposa: "– Puro engano, vizinho. No momento / Em que a morte levou minha mulher, / Senti dor tão intensa de a perder, / Que se me perturbou o entendimento.", entretanto, pensando melhor depois de algum tempo, com a mente mais clara, 莊子 Zhuāngzǐ compreende o processo do ciclo da natureza, onde tudo está conectado e em constante transformação, o que é indicado nos seguintes versos: "Passada, porém, breve a nuvem fria, / No caso assim pensei, a mente calma: / Ela, antes de nascer, já existia, / Pois que, de nada, nada vem: fosse alma, / Fosse força, ou substância etérea." Este conceito de transformação das coisas na natureza no taoísmo é chamado de *物化 wùhuà* "mutação das coisas". O caractere *物 wù* significa "coisa", e *化 huà*, "mudança" ou "mutação", portanto, *物化 wùhuà* expressa a mudança constante das coisas na natureza. Em escrituras taoístas esta expressão é comumente usada como sinônimo de morte, carregando justamente essa ideia de que não se trata de um fim, mas sim de uma espécie de transformação ou passagem. Este conceito é reforçado nos versos em que 莊子 Zhuāngzǐ diz que sua mulher, de alguma forma, já existia antes mesmo de nascer: "Ela, antes de nascer, já existia / Pois que, de nada, nada vem".

A parte que compõe estes versos é uma facilitação interpretativa que Mendes faz do trecho: "Observar ela no começo origem não ter vida, não apenas não ter vida, também

origem não ter forma, não apenas não ter forma, também origem não ter qì (energia vital).", o qual foi traduzido por Legge da seguinte forma: "*But I reflected on the commencement of her being. She had not yet been born to life; not only had she no life, but she had no bodily form; not only had she no bodily form, but she had no breath*.". Podemos perceber que Mendes evita a linguagem mais hermética do original e prefere usar uma linguagem mais simples e fluída, funcionando mais como uma explicação do que uma tradução direta do trecho. Entretanto, a essência do texto original é mantida. Aqui é demonstrada a ideia de Linda Hutcheon sobre adaptação, que defini como uma espécie de replicação sem repetição (HUTCHEON, 2006, p. 7), ou seja, retoma a ideia de que a adaptação é mais do que uma simples tradução, é um recontar através de processos necessários para adequar o texto fonte à mídia ou língua meta, considerando todas as diferenças culturais de um meio para o outro. Mais uma ideia que a autora traz sobre a adaptação é a de texto palimpsesto, que descreve como uma espécie de "repetição com variação": "[...] vista da perspectiva de seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade: vivenciamos as adaptações (como adaptações) como palimpsestos através de nossa memória de outras obras que ressoam por repetição com variação."[4] (HUTCHEON, 2006, p. 8, tradução nossa).

A "repetição com variação" é o recontar da mesma história de forma diferente, mas mantendo sua essência. Sendo assim, olhando para o poema de Silva Mendes, especialmente para esta estrofe, podemos perceber que, num contexto geral, a ideia principal não foge do sentido que o texto original parece querer passar, ao contrário, tem seu entendimento facilitado, servindo também como um complemento importante para se compreender melhor os versos seguintes.

Nos próximos versos é então descrito este processo de "mutação" pelo qual a mulher de 莊子 Zhuāngzǐ passou: "O quer que fosse um dia tomou forma / E ente humano, de Tao segundo a norma, / Ei-la trazida à vida terreal. / Nasceu, cresceu, viveu, morreu. E, agora, / Em nova, mais perfeita fase entrada, / Seguindo vai pela existência fora / Até chegar a Deus, imaculada." Novamente podemos perceber de forma bem clara os acréscimos de Silva Mendes. O detalhamento deste processo de mutação pela qual a mulher de 莊子 Zhuāngzǐ passa não existe nos outros dois textos. Este detalhamento é nada mais que uma explicação, novamente servindo como um esclarecimento do que é dito no texto original, naturalmente que através da visão do autor.

Os versos seguem descrevendo o processo do *物化 wùhuà* "mutação das coisas", dizendo que a mulher de 莊子 Zhuāngzǐ, através do ciclo do *道 Dào*, deixou seu antigo habitat e sua antiga forma, os quais são desconhecidos, e tornou-se humana no mundo terreno. Interessante notar como Silva Mendes reelaborou a ideia das quatro estações, que no texto original serve como descrição das fases da vida: "[…] é lidar com primavera verão outono inverno quatro estações esperar momento oportuno agir.", e que Legge traduziu como: "*The relation between these things is like the procession of the four seasons*

[4] "*[...] seen from the perspective of its process of reception, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation."* (HUTCHEON, 2006, p. 8).

from spring to autumn, from winter to summer.". Aqui é importante pontuar que a escolha de Legge em mudar a ordem das estações pode interferir na interpretação, pois as estações do ano são frequentemente utilizadas para descrever o ciclo da vida no taoísmo, sendo primavera o nascimento, verão a juventude, outono a maturidade e inverno a velhice e a chegada da morte (ou 物化 *wùhuà* "mutação das coisas"), que para o taoísmo não é o fim. Seguindo esta ideia, manter a ordem facilitaria ao leitor chegar a esta conclusão, embora ainda precisasse de certo conhecimento prévio em relação a esta representação das quatro estações. Já Mendes descarta qualquer problema interpretativo ao transformar: "primavera, verão, outono, inverno" em: "Nasceu, cresceu, viveu, morreu", deixando bem clara a função de cada uma das estações. Embora o leitor não tenha noção da existência das estações no texto original ou na tradução de Legge, o entendimento com relação ao conceito que se pretende passar pode ser mais facilmente alcançado. Novamente uma facilitação hermenêutica por parte de Silva Mendes e um bom exemplo do conceito de transcriação de Haroldo de Campos, já que o trecho é reimaginado e reescrito de forma a melhor se adequar tanto ao estilo do autor quanto ao público-alvo, mas ainda mantendo sua essência.

Nos próximos versos, há a explicação de que a morte nada mais é que uma espécie de passagem: "[...] E, agora, / Em nova, mais perfeita fase entrada, / Seguindo vai pela existência fora / Até chegar a Deus, imaculada.". É uma nova fase, onde Mendes faz questão de indicar uma continuidade, que segue "[…] pela existência fora". Nestes versos, apesar das referências cristãs, como "Deus" e "imaculada", há fortes referências a conceitos budistas, como a transmigração das almas[5] e o Nirvana[6].

Importante frisar que o conceito de transmigração das almas também existe na tradição taoísta. A interpretação do poema foi feita com base na tradição budista pelo fato do autor ser declaradamente um simpatizante do budismo, o que é demonstrado em várias de suas publicações, e por ter uma crítica muito grande em relação ao taoísmo religioso.

Para uma melhor compreensão, um outro conceito budista precisa ser conhecido. Temos na tradição budista a ideia de evolução através do sofrimento, pois, segundo esta, é quando vencemos nossas dores e aprendemos com ela que ficamos mais fortes e experientes. Este conceito é chamado de *samsara*, que é o mundo transitório de sofrimento pelo qual temos que passar para evoluirmos, e o alcance à iluminação só é possível através da vivência e superação deste mundo de dor. Assim como explica Massimo Raveri em seu livro *Índia e Extremo Oriente: Via da Libertação e da Imortalidade*: "Como condição mais

[5] "Transmigração das almas, metempsicose ou reencarnação é uma doutrina que afirma não só a preexistência da alma humana antes da união com a matéria, mas também após a morte, e um retorno à vida na Terra em um corpo diferente através de várias reencarnações sucessivas. Esta noção permeia o paganismo antigo, o neoplatonismo e algumas crenças espiritualistas orientais e modernas.". Disponível em: http://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/metempsychosis. Acesso em: 22 out. 2021. Tradução nossa.

[6] Segundo Massimo Raveri (2005, p. 91): "Para o budismo antigo o *nirvana* é a mais alta experiência espiritual, que pode ser conseguida por meio de um longo processo de conhecimento e de meditação, de controle dos sentidos, de iluminação. […] Os primeiros textos o definem como 'cessação', 'ausência da sede da vida', 'afastamento': 'os fenômenos são passageiros, sujeitos às leis do surgir e do perecer. […] Para eles a extinção é a felicidade' (*Mahaparinirvanasutra* VI, 10)."

rarefeita de sabedoria, o Nirvana não é outra se não a condição da mente iluminada. A distinção torna-se tênue: o Nirvana está no *samsara*, a salvação não está na fuga de um mundo de sofrimento, mas na procura interior em direção à iluminação nesta vida." (RAVERI, 2005, p. 91).

A "existência fora" seria então o *samsara*, sucessivas reencarnações que a mulher de *莊子* Zhuāngzǐ ainda teria que passar para alcançar o Nirvana. O adjetivo "imaculada" pode representar a purificação causada pela vivência do *samsara*, indicando que todo o processo de sofrimento e aprendizado foi completado, e Deus, representaria o próprio Nirvana. "chegar a Deus, imaculada" significa voltar ao uno, à origem primordial, ao *道 Dào*. Silva Mendes utiliza-se de palavras de cunho cristão justamente para poder aproximar mais ainda o leitor, tendo em vista que grande parte da população lusófona que residia em Macau na época era católica. Neste ponto, podemos voltar à ideia de Mikhail Bakhtin quando diz que a influência do contexto histórico-social é importante na produção e recepção de enunciados (BAKHTIN, 2006). Em nosso caso, Mendes observou o contexto em que vivia, as características de seu público-alvo e moldou seu enunciado a este contexto específico. Este mecanismo é justamente um exemplo do processo de tradução cultural anteriormente explicado por Alves.

E os últimos versos terminam então com a conclusão de que a mulher de 莊子 Zhuāngzǐ está junto à natureza: "Por isso, junto dela, a Natureza", que é um: "Insondável oceano de beleza", o que para 莊子 Zhuāngzǐ é um motivo de felicidade, e não de tristeza, por isso, o último verso: "Em meu carme celebro, adoro e canto.".

No texto original, a justificativa de 莊子 Zhuāngzǐ ter parado com o sofrimento do luto é a de que não há sentido em lamentar os mortos: "Pessoas mesmo caem doentes de repente tumba casa grande, e eu gritar chorar, pensar comigo mesmo não fazer sentido para a vida, então parar.", justamente por se tratar do processo natural do *物化 wùhuà*, explicado logo anteriormente com a analogia da mudança das estações do ano, e que por isso, sua tristeza não serviria de nada, já que o *物化 wùhuà* é uma mudança constante, representada pela alternância das estações. Já na tradução de Legge, é mais destacada a ideia de falta de entendimento por parte de 莊子 Zhuāngzǐ se continuasse a se lamentar, uma vez que sua mulher já estava "dormindo na Grande Câmara": "*There now she lies with her face up, sleeping in the Great Chamber; and if I were to fall sobbing and going on to wail for her, I should think that I did not understand what was appointed (for all). I therefore restrained myself*!'." Interessante notar que, na tradução de Legge, este entendimento de 莊子 Zhuāngzǐ vem através de uma espécie de revelação, pois é algo que lhe foi apontado: "*I should think that I did not understand what was appointed (for all).*". Também é importante analisarmos as escolhas de palavras feitas pelo sinólogo, uma vez que sua descrição da morte da mulher de 莊子 Zhuāngzǐ é feita de forma passiva, onde ela "dorme na Grande Câmara", como se esperasse uma espécie de despertar. James Legge era cristão protestante, atuando, além de sinólogo, como missionário da Sociedade Missionária de Londres, e esta interpretação pode estar relacionada à crença bíblica de que, após a morte, as pessoas entrariam em uma espécie de sono e despertariam (ressuscitariam) no dia do juízo final. No texto original não há menção alguma sobre dormir ou descansar na morte, pois para o taoísmo, as coisas, inclusive os seres humanos, nunca param, porque estão

em constante mutação através do *物化 wùhuà*. Silva Mendes, já por sua vez, assim como no texto original, dá um papel ativo à mulher de 莊子 Zhuāngzǐ, pois ela está junto à natureza, passa a fazer parte do todo, do uno, do ciclo do *道 Dào*. A natureza não é inerte, pois está em constante mudança através do *物化 wùhuà*, o movimento ininterrupto do *陰陽 yīnyáng*.

Considerações finais

Apesar de todas as diferenças apontadas ao longo da análise em relação ao texto de 莊子 Zhuāngzǐ e à tradução de James Legge, o poema analisado pode, sim, ser considerado como uma tradução cultural com fins didáticos do trecho do *南華經 Nán Huá Jīng,* pois apesar da diferença de linguagem e dos conteúdos adicionais, mantêm uma clara intertextualidade com o texto original, sendo facilmente reconhecível, funcionando tanto como o que Linda Hucheon chama de texto palimpsesto quanto a transcriação de Haroldo de Campos, pois é um texto reimaginado, adaptado para se atingir um objetivo específico, mas que mantém sua essência. Mais que isso, o poema demonstra uma facilitação ao entendimento dos leitores portugueses leigos se comparado com traduções literais, voltadas para um público mais erudito, como a de James Legge, pois traz uma linguagem mais comum ao público em geral, além de um ritmo simples de leitura, ocasionado pela escrita em verso, bem como informações histórico-culturais relevantes para uma melhor compreensão do texto.

CRUZ, E. S. The Silva Mendes' Cultural Translation In "Chuang-Tzu And The Death Of His Wife". **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.55-69, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *This essay aims to analyze the poem "Chuang-tzú e a morte de sua mulher" by the author Manuel da Silva Mendes, based on the book of the Chinese philosopher 莊子 Zhuāngzǐ. Considered the first Portuguese to study and disseminate the Chinese Taoist tradition in Macao, Silva Mendes dedicated a large part of his written work to disseminate the Chinese philosophy and culture to the Portuguese-speaking public in the region. To this end, the author wrote poetic versions in Portuguese language of some excerpts from the classic books of the Chinese Taoist tradition 道德經 Dào Dé Jīng by 老子 Lǎozǐ, and 南華經 Nán Huá Jīng by 莊子 Zhuāngzǐ with a didactic proposal for interpretive facilitation at the expense of hermeticism present in the original texts and current translations of that time. The objective of this essay is, through the analysis of one of these poems, to demonstrate, from the concept of cultural translation, how this interpretive facilitation takes place, showing the means used by the author to achieve this proposal. For the purpose of analyzing the aforementioned poem, a comparison will be made with the classical Chinese original and with the English translation of the Scottish sinologist James Legge.*

- ***KEYWORDS:*** *Manuel da Silva Mendes; sinology; translation; Taoism; literature of Macao in Portuguese Language.*

REFERÊNCIAS

ALVES, C. M. B. **O Oriente na Literatura Portuguesa:** Antero de Quental e Manuel da Silva Mendes. Macau: Instituto Internacional de Macau, 2016.

ARESTA, A. Manuel da Silva Mendes, Professor e Homem de Cultura. **Revista de Administração Pública de Macau**, Macau, v.15, n. 58, p. 1351-1374, 2002.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

CAMPOS, H. de. **Da transcriação poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

CHENRG, W. J. **Iniciação ao Taoismo.** Rio de Janeiro: Mauad, 2000. v.1.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

LEGGE, J. **The Sacred Books of China:** The Texts of Taoism Part II: The Writings of Kwang-ze. Oxford: Oxford University Press Warehouse, 1891.

MENDES, M. da S. **Nova Coletânea de Artigos de Manuel da Silva Mendes.** Macau: Folhetins de Notícias de Macau, 1963. v.1.

RAVERI, M. **Índia e Extremo Oriente:** Via da Libertação e da Imortalidade. São Paulo: Hedra, 2005.

ZHUANGZI. **Zhuangzi:** Library of Chinese Classics (Chinese-English). Hunan: Hunan People's Publishing House, 1999.

UM ITINERÁRIO FORA DA CAIXA: CECÍLIA MEIRELES E O PROJETO MODERNISTA

Idmar Boaventura MOREIRA*

▪ **RESUMO:** Entre os problemas que aponta na historiografia tradicional da arte, o filósofo e crítico de arte francês Didi-Huberman, na obra *Diante da imagem* (2013), critica o que seria a imposição de um modelo ideal produzido a partir do discurso historiográfico, que limita a percepção do objeto artístico ou mesmo o exclui, por não se encaixar naquele modelo. Tal discurso, "voltando-se a um ideal", acaba por "sujeitar o objeto a esse ideal, imaginando-o, vendo-o ou precavendo-o – em suma, dando-lhe forma e inventando-o por antecipação." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114-116). Parece-nos que é isso que ocorre quando olhamos mais detidamente a imagem criatalizada de Cecília Meireles e de sua poesia na nossos compêndios de história da literatura. O Nosso objetivo, nesse artigo, é, portanto, discutir o lugar (ou, mais acertadamente, o 'não-lugar') ocupado por Cecília Meireles e sua lírica na historiografia literária da poesia brasileira.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Cecília Meireles; historiografia literária; simbolismo; modernismo; poesia moderna.

Entre os problemas que aponta na historiografia tradicional da arte, o filósofo e crítico de arte francês Didi-Huberman, na obra *Diante da imagem* (2013), critica o que seria a imposição de um modelo ideal produzido a partir do discurso historiográfico, que limita a percepção do objeto artístico ou mesmo o exclui, por não se encaixar naquele modelo. Segundo ele, "o dito 'conhecimento específico da arte' simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para seu objeto" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12). Tal discurso, portanto, "voltando-se a um ideal", acaba por "sujeitar o objeto a esse ideal, imaginando-o, vendo-o ou precavendo-o – em suma, dando-lhe forma e inventando-o por antecipação." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114-116). Parece-nos que o caso de Cecília Meireles aparece como um exemplo desse discurso na nossa historiografia literária. Abordemos o problema – o "não-lugar" de Cecília Meireles no projeto modernista – a partir da formulação de Otto Maria Carpeaux. "Parece-me muito difícil", diz ele, "enquadrar sua arte na evolução histórica da poesia brasileira" (CARPEAUX, 1960, p. 205). Essa dificuldade parece ter sido compartilhada por boa parte da crítica. Vejamos alguns exemplos.

* Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Departamento de Letras e Artes. Professor de Literatura. Feira de Santana - Bahia – Brasil. ibmoreira@uefs.br.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

Darcy Damasceno foi o primeiro a publicar um estudo aprofundado da poesia ceciliana. Para o estudioso, Cecília Meireles está umbilicalmente ligada ao movimento modernista. De que maneira? Damasceno inicia seu estudo da poesia ceciliana (*Cecília Meireles: o mundo contemplado*, de 1967) com considerações acerca do grupo em torno da revista *Festa* e sua inserção no movimento modernista. A revista foi publicada em dois momentos: entre 1927 e 1929 (treze exemplares) e entre 1934 e 1935 (oito exemplares). Tinha um viés espiritualista – hegemonicamente católico – e fortes laços com o simbolismo. Os principais nomes em torno da revista eram os de Tasso da Silveira, Abgard Renauld, Eugênio Gomes, Augusto Meyer e Cecília Meireles. *Festa* propunha "renovar, sem romper com o passado" (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 17). Damasceno afirma o lugar dos espiritualistas no movimento modernista: eram renovadores, embora de maneira diversa dos modernistas do grupo paulista. Sua renovação, diz Damasceno, "era sobretudo de natureza ideológica" (DAMASCENO, 1967, p. 13). Cecília Meireles estaria ligada ao grupo, ainda que sem "compromisso de ordem doutrinária" (DAMASCENO, 1967, p. 11). A "feição espiritual de sua arte" é que a teria aproximado do grupo liderado por Tasso da Silveira e Andrade Murici. Ainda assim, Damasceno entende que Cecília Meireles "se distinguia como a *única* figura universalizante do movimento modernista." (DAMASCENO, 1967, p. 19, grifo nosso) – o que praticamente implicaria deixar de reconhecer os demais poetas em torno de *Festa* como modernistas! Há algo de revelador nesse lugar "único" em que o estudioso coloca Cecília Meireles. Paradoxal, ele aponta o que seria, para Damasceno, um isolamento da poetisa dentro do movimento modernista.

Caminho semelhante perfaz Leodegário de Azevedo Filho. Entende que há "três correntes fundamentais" que "devem ser consideradas no modernismo" – a do grupo paulista de 1922, a encabeçada por Graça Aranha e os espiritualistas de *Festa* (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 21-22). Defende, portanto, um reconhecimento do grupo de *Festa* dentro do modernismo, apontando os postulados estéticos elencados por Tasso da Silveira no livro *Definição do modernismo brasileiro*, o espiritualismo de origem simbolista e certo barroquismo do grupo, ressaltando ainda, a partir da autoridade do crítico inglês Bowra, que "a poesia moderna vem da revolução simbolista" (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 21). A esse último grupo estaria Cecília Meireles ligada: "vincula-se, pois, Cecília Meireles, em sua origem, ao grupo de *Festa*, origem que jamais negou" (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 22). Temos dois senões a apontar aqui. Azevedo Filho, ao recorrer a Cecil Maurice Bowra (autor de *The heritage of Symbolism*, obra de 1947, ambientada no contexto europeu), desconsidera as especificidades do simbolismo – e, consequentemente, do modernismo – no Brasil. Enquanto no contexto europeu o simbolismo foi o primeiro dos "ismos" do modernismo, aqui ele foi colocado à sombra – em grande medida pelo *stablishment* literário da época, fortemente ligado ao parnasianismo, e em grau menor pelo próprio modernismo, já que vinculado a um projeto de nacionalidade que não tinha espaço no simbolismo; a revolução simbolista aqui, foi, portanto, silenciosa (já que silenciada)[1].

[1] Por "revolução simbolista" referimo-nos ao efeito profundamente transformador do simbolismo sobre a poesia ocidental, visto muitas vezes como a primeira das vanguardas modernistas em países como França, Inglaterra e Portugal, o que não se deu no Brasil. Colocado à sombrano Brasil, sua influência, contudo, se fará sentir com intensidade depois, na nossa poesia moderna. Sobre a importância do simbolismo sobre o movimento

Ademais, Leodegário afirma a vinculação de Cecília Meireles "em sua origem" ao grupo de *Festa*. Mas quando sai o primeiro da revista, em 1927, Cecília já havia publicado *Espectros*, *Nunca mais… e Poema dos poemas* e *Baladas para el-rei* – todos os livros de poesia de sua fase inicial.

Para Hélio Pólvora, a obra poética de Cecília Meireles – a quem considerava integrada ao modernismo – "representou o grupo de Festa na sua ânsia de totalidade de temas e conteúdo filosófico" (PÓLVORA, 1975, p. 94). Outro a considerar Cecília modernista a partir de sua filiação à revista *Festa* foi Aderaldo Castello (2004), em *A literatura brasileira: origens e unidade*. Castello entende que *Festa* representou uma tendência espiritualista dentro do modernismo; rejeita a classificação de seus membros como neossimbolistas, preferindo chamá-los de "herdeiros do simbolismo" (CASTELLO, 2004, p. 172). Aproxima a posição de Cecília Meireles à de Tasso da Silveira, excetuando-se "a acentuada fé em Deus desse poeta" (CASTELLO, 2004, p. 175) – enquanto o espiritualismo de Cecília seria de certo modo panteísta, o de Tasso da Silveira seria mais católico. Posição semelhante à adotada pela portuguesa Margarida Gouveia, que entende que "o modernismo brasileiro, à semelhança de todo o modernismo universal, reunia duas correntes divergentes […]: o modernismo de vanguarda, regido pelo signo da ruptura e pela intransigente subversão de valores, e o modernismo de herança simbolista" (GOUVEIA, 2002, p. 19) – deste último, o grupo em torno da revista *Festa* seria o mais representativo; o pensamento de *Festa*, inclusive, se aproximaria do ideário do movimento *Renascença Portuguesa*, iniciado em 1912 e que teve como principal mentor Teixeira de Pascoaes, espiritualista, pensa ela, em muitos pontos semelhantes a Tasso da Silveira. Gouveia encontra, aí, uma maneira de aproximar o modernismo brasileiro do modernismo português. Cecília estaria ligada à revista *Festa* a partir de sua "orientação pelos valores do espírito, a aspiração à universalidade por via da tradição e do subjetivismo", embora reconheça nela "uma autonomia que a situa atipicamente no modernismo [...], singularizando-se por um individualismo que tem a sua medida própria de princípios estéticos, de estruturas tradicionais e de modernidade" (GOUVEIA, 2002, p. 95).

Deixadas de lado pequenas nuances, os posicionamentos críticos apresentados acima têm, em comum, a identificação de uma corrente espiritualista no modernismo brasileiro, a afirmação de *Festa* como parte do movimento modernista e a filiação de Cecília Meireles ao movimento a partir de sua filiação e/ou afinidade com *Festa*. Tais premissas não são, entretanto, um consenso da crítica. Para José Guilherme Merquior, *Festa* renuncia "às *potencialidades positivas* da arte moderna", e "os ataques de *Festa* ao espírito

modernista e a poesia posterior, comenta Juan Marcello Capobianco (2013, p. 183): "As revoluções operadas pelo modernismo foram, em grande parte, exógenas ao verso poético, pois tomavam as temáticas nacionalistas, a poesia de viés político, o destaque da cultura de matriz, a liberdade formal, dentre tantos procedimentos deste jaez. Contudo, nos aspectos endógenos do verso – ou seja, na forma de construção e combinação dos vocábulos nas metáforas, das antíteses entre as ideias, entre os versos ou entre os períodos, na musicalidade da poesia sonora, com assonâncias e aliterações, sutilezas vocabulares, na amplitude de significação dos símbolos, na perda de sentido lógico para abrir a infinitude de interpretações, na fuga das descrições e abundância de sugestões o modernismo mostrou-se um continuador, antes arrojado, mas sempre refazendo e reconstruindo o símbolo, patrimônio maior do simbolismo".

de 22" demonstram que "o modernismo 'espiritual' era de fato um antimodernismo" (MERQUIOR, 1974, p. 94, grifo nosso). Os poetas do grupo – incluindo Cecília – seriam de fato neossimbolistas:

> O modernismo é de fato um período estilístico heterogêneo – um condomínio de estilos […]. Entretanto, a sua heterogeneidade não nos impede de distinguir o *modernismo autêntico* – o *modernismo-arte moderna* de *Macunaíma* ou *Serafim Ponte Grande*, de *Libertinagem* ou *Angústia*, de *As metamorfoses* ou *A rosa do povo*, por ex. – de estilos de personalidade histórico-espiritual diversa, […] do neossimbolismo de Cecília Meireles (MERQUIOR, 1974, p. 98, grifo nosso).

Podemos perceber, nessas considerações de José Guilherme Merquior acerca do lugar de Cecília Meireles no modernismo, um julgamento negativo de seu valor estético: Cecília Meireles, presa ao neossimbolismo, teria renunciado às "potencialidades positivas da arte moderna", do "modernismo autêntico". Algo semelhante fazem Antonio Candido e Aderaldo Castello[2], no volume *Presença da Literatura Brasileira: modernismo* (2006). Lá, afirmam que os poetas do grupo de *Festa* não teriam, na verdade, aderido ao modernismo, "mantendo-se em relação a ele como um agrupamento paralelo, de convicções espiritualistas e inspiração simbolista" (CANDIDO; CASTELLO, 2006, p. 20). Ainda assim, veem Cecília Meireles como "herdeira do simbolismo na poesia modernista brasileira". Mas condenam algumas deas melhores qualidades de sua poesia, o que nos parece motivado pelo que considerariam valores do modernismo:

> Procura sobretudo alimentar a atmosfera poética, por vezes sacrificada por versos intencionalmente definidores, como se fosse necessário tornar explícito o instantâneo ou o flagrante. Às vezes, se deixa seduzir pelo medievalismo e busca as sugestões do lirismo trovadoresco, incorrendo então num falso virtuosismo.
>
> […] Rica de imagens, a sua linguagem é contudo demasiado clara, conduzindo-nos a uma visualização rápida e fácil, o que ocorre até nos versos finais de composição, que se apresentam definidores e por isso condenáveis (CANDIDO; CASTELLO, 2006, p. 137).

Alfredo Bosi, por sua vez, coloca os espiritualistas em torno da revista *Festa* num lugar "à parte," do modernismo, considerando-os "neossimbolistas" que hesitam "entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista" (BOSI, 1994, p. 343), e ignora Cecília Meireles no capítulo dedicado ao modernismo (que ele considera esgotado em 1930), incluindo a autora no que chama de "tendências contemporâneas". Sobre a ligação da poetisa com *Festa*, afirma que não se deve "dar ênfase às ligações de Cecília Meireles com o grupo de *Festa* e com o neossimbolismo que este pregava como fórmula para esconjurar o 'perigo' modernista" já que, embora se encontrem ressonâncias de Cruz e Souza e Alphonsus Guimaraens nos seus primeiros versos, "Cecília renegou essa fase ao

[2] Observe-se que a posição de Aderaldo Castelo, expressa na sua *A literatura brasileira* (2004), é oposta àquela que encontramos na *Presença da literatura brasileira*, cuja primeira edição remonta aos anos 1960.

excluí-la da sua *Obra poética*, e que do programa de *Festa*, polêmico e confessional, nada restou na temática da poetisa, salvo, talvez, certo tradicionalismo nas opções estéticas da maturidade" (BOSI, 1994, p. 61).

O que há em comum entre aqueles que, situando ou não Cecília Meireles dentro do projeto de *Festa*, defendem um lugar – ainda que apartado, *sui generis* – da poetisa dentro do modernismo e aqueles que negam sua pertença a ele, e partindo dos pressupostos dessa negação, apontam uma falta (até uma deficiência) em sua poesia? Não seria a centralidade, em suas análises da literatura produzida nas primeiras décadas do século XX, do projeto modernista? Fernando Cerisara Gil *et al.* (2005), em artigo publicado na revista *Terceira margem*, sugere que a noção de formação da identidade nacional ocupou papel nuclear na escrita de nossa historiografia literária, que, dessa forma, espelharia a literatura, ao perseguir tal formação. Nesse sentido, o modernismo ocupa o lugar principal, já que representaria a conclusão do projeto de brasilidade iniciado no Romantismo. "A noção de nacional pode se revestir de perspectivas teóricas, literárias e políticas as mais diversas e conflitantes muitas vezes entre as obras mencionadas, mas será ela que explícita ou implicitamente norteará a abordagem de boa parte dos autores" (GIL *et al.*, 2005, p. 180). A força do modernismo na historiografia literária é tanta que as obras produzidas em fins do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX acabam sendo lidas, em alguma medida, a partir dele: o simbolismo seria uma espécie de primeira tentativa, fracassada, do modernismo; as primeiras obras do século XX que não se enquadrariam nem na moldura realista/parnasiana, nem na simbolista, são enquadradas na confusa e problemática moldura "pré-modernista", o que implica uma noção de "evolução" da literatura e, consequentemente, a leitura de um conjunto de obras a partir dos valores estéticos e ideológicos de outras que ainda estavam por ser escritas. O que acontece, então, com a literatura produzida durante os anos do modernismo, mas que não colocam a questão do nacional em primeiro plano e nem se enquadram nos padrões estéticos do movimento, como é o caso da poesia de Cecília Meireles?

No caso do modernismo, a maior parte da crítica acabou por desconsiderar certas tensões, tornando hegemônico e institucionalizando um discurso, uma narrativa entre as muitas possíveis daquele período da história literária. Essa é a questão discutida por Maria Helena Marques (1972), em um acurado artigo intitulado "A obra de Cecília Meireles e o projeto modernista". Lá, adverte que um processo cultural, em termos históricos, nunca se desenvolve em sentido único, mas "em meio a contradições e tensões" (MARQUES, 1972, p. 54). Um *projeto*, entretanto, tende à univocidade, apontando em uma única direção. Reduzir a leitura de um momento histórico àquela proposta por um único projeto significa, portanto, desconsiderar as tensões a partir das quais aquele momento se constitui. "Ao propor-se como um sentido para a realidade, o projeto faz-se ação e, não mais se limitando a ser apenas um sentido entre os vários em disputa, faz-se também totalizador: tende a colocar-se como o único sentido e toda a realidade", afirma Maria Helena Marques (1972, p. 54).

O modernismo foi a mais importante proposição de um projeto para a cultura brasileira. Entre seus princípios fundamentais estão, como afirma Marques (1972, p. 53), "a afirmação do nacional como uma maneira particular de viver o universal; o rompimento

com o passado 'antinacional', para um violento compromisso com a inovação e com o futuro; a tendência para a objetividade". Mas é razoável pensar que teria sido esse o único caminho de formação de nossa literatura moderna? Marques chama a atenção para o que seria uma tensão entre a univocidade do projeto modernista e a não intencionalidade da obra artística. O que acontece com uma obra que não apresenta consonância com os princípios fundamentais do modernismo? A autora responde (MARQUES, 1972, p. 54): "na sua tendência para assumir uma posição autônoma, totalizadora e eficaz, o projeto pode vir a institucionalizar-se e, nessa instituição, esquecido o caráter original de ação original e primeira da obra, pode chegar a sobrepor-se à obra, a sufocá-la ou a excluí-la". A obra de arte, por outro lado, não se entrega sem luta: "na medida em que se recusa a ser apreendida integralmente pelo projeto, na medida em que se recusa a ser reduzida a ele, a nele se esgotar, a obra frustra o desejo de totalização do projeto e escapa à institucionalização." (MARQUES, 1972, p. 54). A permanência da obra, nesse ambiente de tensão, dependerá de sua força: haverá aquelas que serão sufocadas pelo projeto e sucumbirão, e haverá outras que poderão sobreviver a ele e mesmo suplantá-lo.

Qual é, então, o lugar da obra de Cecília Meireles no modernismo? Como afirma Maria Helena Marques, a poesia ceciliana "não se enquadrava nos princípios fundamentais que o modernismo, como projeto, enfatizava: a afirmação do nacional como uma maneira particular de viver o universal" (MARQUES, 1972, p. 53). Lucia Helena explica:

> Aos olhos da *carrossérie* da vanguarda, a obra se definia como moderna a partir de uma recusa da tradição. Era-lhes indispensável dessacralizar a arte e destruir as velhas formas, além de xingar o burguês, lançando uma bofetada no gosto do público. É famosa a "Ode ao burguês", na qual Mário de Andrade, brincando com a homofonia entre "ode ao" e "ódio", repassa a lição futurista das palavras em liberdade, da valorização do substantivo e da crítica ao mundo burguês [...]. Havia que zerar tudo e começar de novo, fazendo do "direito permanente à pesquisa estética" sinônimo das vanguardas históricas.
>
> Nesta ambiência de choque, o texto de Cecília soaria antigo, espiritual demais, *dejà-vu*. Os modernistas não compreenderam de todo a "novidade" que seu texto avançava. Escapou-lhes e à crítica, que ela se fazia nova a partir da mistura de tradição e mudança, e da escavação e exame da subjetividade com a rede de contradições de que trata o seu lirismo (HELENA, 2004, p. 210).

A atitude de Cecília, tanto em relação à revista *Festa* como aos demais movimentos do modernismo, foi de saudável independência. Isso lhe permitia aprender com todos eles e aproveitar deles o que lhe aprouvesse na construção de sua tão particular dicção poética. Cecília Meireles não rompe com o passado, mas o incorpora e renova; o espiritualismo, o universalismo, a poética da sugestão, da imponderabilidade e do subjetivismo da poesia ceciliana não teria lugar dentro do projeto modernista. O próprio Mário de Andrade, o mais importante dos nossos modernistas, reconhece, em Cecília, "firme resistência a qualquer adesão passiva"; e um "ecletismo sábio" que lhe permite escolher, "de todas as tendências, apenas o que enriquece ou facilita a expressão do ser" (ANDRADE, 1972, p. 161-162). Não, Cecília Meireles não era modernista. Entretanto, como também afirmou

Mário de Andrade, sua obra é "da mais íntima e verdadeira poesia" (ANDRADE, 1972, p. 161). A questão incontornável então é: como deixá-la à margem? Maria Helena Marques sugere que houve um "excessivo fechamento" do projeto modernista, e que o caso da poesia de Cecília Meireles sugere a necessidade de "revisão do próprio modernismo" e de "tentar-se um redimensionamento da obra poética de Cecília Meireles e uma redefinição de seu lugar na cultura brasileira do modernismo" (MARQUES, 1972, p. 55-56). Mas isso resolveria a questão? Não é o que nos parece. O projeto modernista foi o que foi, e nenhuma "revisão" vai torná-lo um guarda-chuva capaz de abarcar toda a poesia moderna que se produziu em seu tempo, o que custaria sua própria sobrevivência. Além disso, tentar "redimensionar" a poesia de Cecília seria apenas uma forma de subsumir a obra para que ela caiba dentro do projeto. Em suma, o que Maria Helena Marques propõe é ampliar a caixa e comprimir a obra. Não seria o caso, entretanto, de considerar que nossa poesia moderna se desenvolveu, também, fora daquela caixa? E que, como também pergunta Maria Helena Marques, Cecília Meireles estaria "além do modernismo"? (MARQUES, 1972, p. 56).

É o que parecem concluir duas importantes vozes de nossa crítica: Otto Maria Carpeaux e Termístocles Linhares. Carpeaux, como citamos acima, reconhece a dificuldade de "enquadrar sua arte na evolução histórica da poesia brasileira", já que esta "não é parnasiana nem pertence ao ciclo da revolução modernista nem se enquadra em qualquer conceito possível de pós-modernismo" (CARPEAUX, 1960, p. 205). Linhares, por sua vez, diz que não reconhece "a opção modernismo-passadismo como a única válida", e afirma "não ter Cecília Meireles pertencido nunca aos quadros do modernismo, dentro das classificações correntes, sobretudo dessa que a filia ao chamado grupo de *Festa*, encarnação do chamado modernismo espiritualista e catolicizante", que não teria influenciado nem mesmo o seu simbolismo, que viera de outras fontes. Cecília Meireles, seguindo "sozinha o seu itinerário", colocou-se "acima das escolas ou correntes", e deu-nos, com sua poesia, "a noção, que nos era escassa, de apreender o mundo em função de tudo que nos cercava: de nosso corpo, de nosso sentimento das coisas" (LINHARES, 1976, p. 268-270). Carpeaux sugere ainda um caminho para entender o percurso da poesia de Cecília Meireles, que ele chama de "poesia intemporal", argumentando que, ainda que a "obstinação parnasiana" tenha sufocado o simbolismo no Brasil, Cecília Meireles foi uma exceção à regra, e sua poesia seguiu o movimento de "solidificação" da poesia simbolista, descrito pelo crítico inglês C. M. Bowra. "Poetas que depois de começos vagamente musicais ou até desagradavelmente sentimentais e pseudo-místicos renasceram, recriando o simbolismo" como seria o caso de "Valery, Rilke, George, Blok e Yeats" e "do espanhol Jorge Guillén" (CARPEAUX, 1960, p. 206). Tais poetas, afirma Carpeaux:

> [...] não se retiraram esteticamente do mundo (como fizeram os simbolistas) nem se entregaram às novas realidades (como o modernismo de Apollinaire) mas encontram um equilíbrio entre "*aloofness*" e "*engangement*" no sentido mais amplo desses termos […]. A essa atitude deve a poesia madura (só esta) dos grandes pós-simbolistas a rara qualidade de ser, simultaneamente, inatual e atual: é poesia intemporal (CARPEAUX, 1960, p. 206-207).

Seria esse o caso de Cecília Meireles, cuja grandeza só pode ser comparada, no Brasil – segundo Carpeaux – à de Manuel Bandeira e de Drummond. O português Jorge de Sena (1988, p. 24) considera Cecília "irmã de um Fernando Pessoa, de um Rilke, de um Yeats, como eles filha moderna do simbolismo antigo". Seu patrício Vitorino Nemésio (1997, p. 227-230), por sua vez, coloca Cecília "na linhagem de Camões", ao mesmo tempo em que vê na sua lírica "um gongorismo discreto, estimulado pela poesia conceptual europeia que vem de Mallarmé a Valéry", bem como composições "de estirpe rilkeana". Assenhorando-se de um vasto repertório, no qual se inclui não só a tradição de língua portuguesa ou mesmo ocidental de diversos estilos e épocas, mas também parte significativa da literatura oriental, Cecília Meireles soube mesclar múltiplas influências num estilo único – e é nisso que se constitui a modernidade de sua poesia. Conforme Didi-Huberman (2012, p.193):

> A dimensão própria de uma arte moderna não se deve nem à sua novidade absoluta (como se pudéssemos esquecer tudo), nem à sua pretensão de retorno às fontes (como se pudéssemos reproduzir tudo). Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual procede para ultrapassá-lo, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual participa para ultrapassá-lo, então se torna uma "imagem autêntica".

É a descrição perfeita da poesia de Cecília Meireles. Como afirma Manuel Bandeira, por exemplo, encontramos na lírica ceciliana, "as claridades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados da sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos superrealistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que dizer" (BANDEIRA, 2009, p. 165). Entre esses "superrealistas", ou surrealistas, como dizemos hoje, de que Cecília se aproximou, estão principalmente os franceses Max Jacob, André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard e Guillaume Apollinaire, mas o ecletismo de Cecília deve ser ainda ampliado para acolher muitos outros poetas modernos, como o chileno Vicente Huidobro ou a "geração de 27" espanhola, entre tantos outros vanguardistas", e acolher, também, aqueles poetas e prosadores de todas as épocas cuja obra Cecília se dedicou a traduzir, desde os anos 1920 até o início dos anos 1960, como "Rilke, Lorca, Tagore, Virgínia Woolf, Maeterlink, Tagore, *As Mil e uma noites*, Moshé Smilanski e outros poetas hebraico-israelenses, os chineses Li Po e Tu Fu, Tchekóv, poetas árabes e persas e poetisas japonesas". A mais internacionalista de nossos poetas modernistas "não limitou suas garimpagens às fronteiras de seu tempo nem de seu próprio espaço linguístico, numa incessante revisita a múltiplas experiências e tradições" (GOUVÊA, 2008, p. 57 e p.62-63).

Há algo mais a considerar sobre a posição de Cecília Meireles na nossa historiografia literária. José Guilherme Merquior, como apontamos acima, entendia que tanto "em ritmo" como em "imagem" Cecília Meireles era neossimbolista, ou, quando muito, uma pré-modernista; para o autor, o chamado "modernismo espiritualista" – do qual Cecília Meireles faria parte – "era de fato um antimodernismo", que "desprezava a abertura

cosmopolita às técnicas da arte moderna" enquanto "professava um 'universalismo' temático infenso ao brasileirismo dos primitivistas" (MERQUIOR, 1974, p. 94). A afirmação, se levada ao pé da letra, não só implica que Cecília Meireles não teria aderido ao modernismo (com o que concordamos, mas com motivos muito diversos dos apresentados por Merquior) mas também que sua poesia não alcançaria a modernidade – nem no aspecto formal, nem no temático. Mesmo Carpeaux, com sua crítica tão diametralmente oposta à de Merquior acerca da obra de Cecília, se desvia da questão, quando afirma que Cecília Meireles ultrapassa a modernidade, e define sua poesia como "intemporal" (CARPEAUX, 1960).

João Adolfo Hansen discute brevemente a questão, num acurado artigo acerca de *Solombra*. Lá, ele lembra que "a crítica quase sempre afirmou, positiva e negativamente, que [Cecília Meireles] é um poeta tradicionalista, entendendo-se por 'tradicionalismo' sua escolha de metros, formas e temas da tradição da lírica" e que "esse tradicionalismo das formas poéticas, que faz com que sua poesia não seja imediatamente modernista, fez com que às vezes se definisse sua experiência poética aquém do moderno", tendo em vista que essa poesia se caracteriza por "vaga música, fluidez, religiosidade, misticismo, metafísica, desencanto, ausência, orientalismo, compaixão, indeterminação semântica, características obviamente não-modernistas e, à primeira vista, também não-modernas" (HANSEN, 2007, p. 46-47).

Toda a questão gira em torno do que se entende por modernidade, bem como por poesia moderna. Adolfo Casaes Monteiro (1965, p. 4) caracteriza da seguinte forma a modernidade:

> A totalidade sumiu, nasceu a fragilidade, a dispersão. É isso o retrato do homem moderno: da fragilidade ao nada. Entre estas duas palavras se contém toda a história da modernidade, a grandeza e a miséria da modernidade. Matou Deus, e não pôde ressuscitá-lo. Matou a verdade, e não pôde ressuscitá-la. Não foi a Razão que o afogou […], foi ela que não coube dentro do homem e o esmigalhou.

A modernidade caracteriza, portanto, a consciência de um tempo novo, e uma mudança, drástica, nas formas de pensar e sentir o mundo. Para muitos pensadores, a modernidade que se inicia em meados do século XIX é, em termos culturais, uma "sublevação de natureza cataclísmica", e "a maior divisão na história do homem ocidental" (BRADBURY; MCFARLANE, 1999, p. 14-16). No supracitado artigo, Adolfo Casaes Monteiro diz ainda que a modernidade não é "um período da história, da arte ou da literatura", mas "um estado de espírito, de alma, de consciência […] é o espinho cravado na carne do nosso tempo" (MONTEIRO, 1965, p. 9); a poesia moderna, por sua vez, seria uma resposta a esse "estado de espírito".

Hugo Friedrich, na já consagrada obra *Estrutura da lírica moderna* (1978) – obra que exerceu forte influência na crítica brasileira –, caracteriza a poesia das primeiras décadas do século XX como de hermética e obscura. Traçando uma linha que parte de Baudelaire, passa por Rimbaud e alcança sua maior agudeza em Mallarmé – mas cujos antecedentes seriam os românticos, mais notadamente Rousseau e Diderot, bem como os

românticos alemães – cita, principalmente, a Novalis –, elege a obscuridade, o hermetismo e mesmo a incomunicabilidade como aquilo que caracterizaria a lírica moderna. Suas características principais seriam "categorias negativas": "desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento,[…] estranhamento [...]" (FRIEDRICH, 1978, p. 22). Quando pensamos nas vanguardas europeias, a descrição de Friedrich parece bem abrangente: a quebra de sintaxe proposta pelo futurismo, o ilogismo do dadaísmo ou o apelo ao inconsciente do surrealismo certamente favoreceram uma percepção da lírica como fragmentada, ilógica ou obscura. É de se supor, também, que esses traços são mais verificáveis na obra dos poetas que mais abraçaram os experimentalismos de vanguarda.

Mas o retrato traçado por Friedrich de forma alguma descreve as características de toda a moderna poesia europeia. Certamente não serve para caracterizar a obra daqueles poetas que não abraçaram incondicionalmente os experimentalismos de vanguarda, ou daqueles que não se filiam, diretamente, à linhagem francófona, traçada por ele, que vai de Baudelaire a Mallarmé. Na verdade, como afirma Alfonso Berardinelli (2007, p. 19), "a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich." Ao invés do modelo mallarmiano de poesia pura, "a poesia do século XX parece inspirar-se em modelos mais 'impuros' e contraditórios: Baudelaire, Rimbaud e Whitman" (BERARDINELLI, 2007, p. 23). É, aliás, sintomático que Friedrich não cite Whitman, com sua poética solar, entre os antecessores da poesia moderna, embora esta seja sentida não só na lírica de língua inglesa, mas também nos franceses e alemães (e, falando especificamente na língua portuguesa, Whitman é certamente uma das influências mais fortes de Fernando Pessoa). Nele "não encontramos abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualística nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia […]. Seria possível afirmar que a poesia de Whitman apresenta-se, pragmática e efetivamente, como o exato oposto de tudo isso." (BERARDINELLI, 2007, p. 23). O mesmo se pode dizer de muitos outros poetas do século XIX, que, como Whitman, influenciaram fortemente o modernismo, não só de seus países, mas de modo muito mais geral, como Emily Dickinson e Coleridge, na língua inglesa, o italiano Leopardi, os alemães Hölderlin e Rilke (certamente uma das referências de Cecília Meireles) ou os portugueses Antero de Quental e Antonio Nobre, que influenciaram fortemente a literatura lusófona de modo geral – e, em particular, a poesia de Cecília Meireles.

Buscando uma perspectiva mais abrangente, Hamburger observa que "não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia, inteiramente internacional e progredindo em linha direta desde Baudelaire" (HAMBURGER, 2007, p. 43), como pensa Friedrich; se Baudelaire deve ser tomado como ponto de partida, a tensão que já se observava nele, entre um desejo de assimilação do mundo e uma tendência à abstração, vai persistir na poesia moderna; e é justamente essa tensão que caracteriza a obra de Cecília Meireles.

Berardinelli considera ainda que, das três "vozes" da poesia elencadas por Eliot ("a do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém", "a voz do poeta ao dirigir-se a uma

plateia" e "a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática" (ELIOT, 1991, p. 122), essa primeira voz – a da poesia que recusa a comunicação, fechada em si mesma, como a descrita por Friedrich, não é, de forma alguma, a predominante. "Aquilo que, para Friedrich, é uma espécie de essência estrutural da poesia contemporânea, representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma pureza rapidamente estraçalhado" (BERARDINELLI, 2007, p. 31). O próprio Eliot o diz em outra ocasião, quando afirma "a lei de que a poesia não deve se afastar demasiado da língua comum de cada dia que usamos e ouvimos" (ELIOT, 1991, p. 42). Uma perspectiva mais abrangente certamente vai mostrar que a terceira voz, a da poesia dramática, é a que mais frutos produziu no século XX. E isso vai na contramão de outra das teses de Friedrich, a da "desumanização da poesia". Quem o afirma é Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*:

> De forma contrária ao que Hugo Friedrich asseverou, um bom exemplo poderia ser a humanidade específica de grande parte da poesia moderna, uma preocupação com a humanidade como um todo muito mais intensa por ser "despersonalizada" de um modo que a poesia romântica não era, porque os poetas românticos mais confessionais estavam interessados principalmente em sua própria individualidade e nas coisas que faziam deles pessoas diferentes das outras (HAMBURGER, 2007, p. 58-59).

Essa "preocupação com a humanidade" é evidente na lírica de Cecília Meireles. Ela mesma afirmou o desejo de, com sua poesia, "Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação afetuosa e participante." (MEIRELES, 1953, p. 49). Esse humanismo é coerente com o espiritualismo que sempre caracterizou a lírica ceciliana – e que foi apontado, como vimos, como evidência de um "antimodernismo" dessa lírica. Mas seu espiritualismo, como ela mesmo declarou, não tem "pretensão filosófica ou de salvação": não é voltado a um deus ou uma religião; não nega a solidão do mundo moderno, onde Deus está morto; na verdade, poderíamos dizer que, nessa poesia, o que se vê é uma espécie de panteísmo sem deus, já que, nela, é na natureza que se dá o encontro com o numinoso; quando muito, o que temos é um deus ausente, apenas sugerido num "tu" indefinido, que aparece em diversos poemas desde *Viagem* até *Solombra*, ao qual o eu lírico se dirige, sempre sem resposta, e que parece apontar muito mais para uma descoberta de uma alteridade que para um deus particular.

Caracterizar, portanto, a poesia de Cecília Meireles como moderna ou antiga apenas pela presença ou ausência de 'novidade' da forma ou dos temas, como fez Merquior, é adotar uma perspectiva muito epidérmica. Quanto à forma, basta dizer que o resgate dos modelos tradicionais sempre foi uma preocupação da poesia moderna; no caso do Brasil, a chamada "geração de 45" se notabilizou justamente por esse resgate, em oposição à postura adotada pelo primeiro modernismo. O que importa, nesse caso, são os modos como as formas tradicionais foram apropriadas pela poesia moderna, numa atitude ora paródica,

ora subversiva, ou simplesmente renovadora; um soneto é sempre um soneto, mas é grande a distância que separa, por exemplo, aqueles escritos por Olavo Bilac dos de Vinícius de Moraes. No caso específico de Cecília, Lucia Helena acertadamente ressalta que, nela, "o 'novo' se dá no enlace como o 'velho'", que "ela se fazia nova a partir da mistura de tradição e mudança, e da escavação e exame da subjetividade com a rede de contradições de que trata o seu lirismo" (HELENA, 2004, p. 2009-2010). Miguel Sanches Neto (2001, p. XXIV), por sua vez, afirma que, longe de ser simplesmente "uma 'neossimbolista' que apenas voltava ao simbolismo de maneira passiva", Cecília Meireles parte desse movimento "rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo preponderar um desejo de unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização". Concordemente, o que Hansen diz acerca de *Solombra* pode ser estendido para quase toda a poesia ceciliana:

> Sem estardalhaço, ironia, descontinuidade ou alardes da tradição do novo, apenas retrabalhando temas tradicionais, seus poemas dissolvem unidades e unificações ideológicas, como as da pessoa, as da memória e as da comunicação a todo preço da ideologia, evidenciando um inconformismo grande sob a emoção recolhida em tranquilidade da sua dicção sempre ordenada como controle racional do patético a impedir que a figuração da dor da perda do estar-aí seja apenas regressão […]. Cecília Meireles felizmente nada ensina e felizmente não faz propaganda de coisa alguma. É poesia, se é possível falar assim, de uma honestidade radical. Não propõe transcendência religiosa, pois é agnóstica, nem conciliação imaginária para o sofrimento, pois a ferida aberta da condição humana é a sua matéria nuclear (HANSEN, 2007, p. 48).

Mas o que a própria Cecília Meireles pensava acerca do lugar do simbolismo na história da literatura? Como encarava o modernismo 'demolidor'? E, finalmente, qual o lugar de sua própria poesia nessa história? Em 1929, Cecília prestou concurso para uma cadeira de professora de Literatura na antiga Escola Normal do Distrito Federal. Uma das fases da seleção exigia a apresentação de uma tese. Cecília chamou a sua de *O espírito vitorioso*. O texto, publicado em 1929 e reeditado em 1934, pela editora Anuário do Brasil, é de difícil acesso. Norma Goldstein (2007) localizou um exemplar no Real Gabinete Português de Leitura e outro na Biblioteca do Instituto de Filologia Românica, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A cópia de que dispomos, no entanto, foi fotografada de um exemplar encontrado na biblioteca do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro. Na tese, encontramos uma visão – talvez devêssemos dizer cosmovisão – muito particular da história da literatura luso-brasileira. Para Cecília Meireles, a poesia é o registro de uma busca espiritual, e sua construção se dá a partir de um movimento dialético no qual se tensionam duas visões de mundo, uma materialista, ligada a uma apreensão objetivista do real, e uma espiritualista, ligada a uma percepção subjetiva dele. O ápice desse movimento, que ela chama de "espírito glorioso", e que se daria na poesia moderna, seria caracterizado pela união dessas duas visões, que se complementariam numa "imagem universalizada" (MEIRELES, 1929, p. 88).

Cecília divide toda a literatura produzida desde o Renascimento até sua época, e que chama de "Ciclo das tentativas", no qual se alternariam fases de aproximação e de afastamento da busca da apreensão do "espírito humano", em três períodos: o clássico, o romântico e o contemporâneo. O período clássico abrangeria desde o classicismo do século XVI até o arcadismo, ou neoclassicismo, do século XVIII; o período romântico abrangeria o Romantismo e as correntes que derivariam dele: o realismo, o parnasianismo e o simbolismo; o período contemporâneo, por sua vez, seria o da arte moderna. O classicismo do século XVI seria diferente do clássico da antiguidade; enquanto o clássico antigo seria, na verdade, "um simbolismo", visto que, nele, os deuses "são simbolização do mistério humano e divino" (MEIRELES, 1929, p. 29), o classicismo que se inicia no século XVI seria apenas decorativo, uma imitação servil do clássico antigo. Cecília Meireles caracteriza o classicismo como "esse gosto, essa necessidade da análise […]; essa ânsia de compreensão e de explicação […]. É o tempo do objetivismo e do descritivismo. Observa-se e reproduz-se. Com a maior fidelidade. O mais exatamente próximo do modelo" (MEIRELES, 1929, p. 32).

Mas a "contemplação" do mundo do classicismo não daria "conclusões satisfatórias para a primeira inquietação do homem", e tal inquietação cresce "diante da descrença na possibilidade de solução" vinda "do raciocínio puro" (MEIRELES, 1929, p. 37). Essa inquietação, de que são precursores Gregório de Matos e (principalmente) Bocage – para quem a natureza árcade não podia dar respostas à sua do espírito – e Tomás Antonio de Gonzaga – em cuja obra o amor ultrapassa o convencionalismo clássico –, cresceria e daria início à segunda fase do "Ciclo das Tentativas": o Romantismo; nele, o homem ganha consciência de sua solidão: não mais se identifica com a natureza ou com os outros homens; tendo rejeitado a lógica clássica, experimenta o gosto amargo da desilusão. A percepção do mundo muda drasticamente; o mar, antes "caminho para as viagens venturosas, passou a ter uma alma trágica"; o céu, que antes apenas "cobria a terra como um docel", incorporou as "expressões da alma" na busca do retrato de "sua própria inquietude." O paganismo clássico, isento de sentimentalidade, cede lugar ao cristianismo, "à doçura dessa religião triste, feita de humildade, de vexames, de sangue e de lágrimas" (MEIRELES, 1929, p. 39). E, apesar de se caracterizar, em geral, "por uma sentimentalidade derramada" e pela "pena" daí decorrente", o Romantismo representa, diz Cecília, "o grande triunfo do espírito humano sobre as coisas em redor, sobre as aparências do mundo circundante" (MEIRELES, 1929, p. 40). Os poetas românticos estavam "destinados a auscultar o sentimento da humanidade e do mundo" (MEIRELES, 1929, p. 51), e, pensa Cecília Meireles, dariam, a esse sentimento, ora a forma do amor, ora do sentimento do vazio e da morte, ora da busca de Deus, que se converte, em Antero de Quental, na busca de uma inalcançável ideia. As respostas que encontram, entretanto, não são suficientes para responder à busca espiritual do homem. O Romantismo então ampliaria seu raio de ação, incluindo, para além da busca desesperada de um eu, primeiro a preocupação com os problemas "que afetam outros homens" e, finalmente, caminhando "até além da esfera humana" (MEIRELES, 1929, p. 71). É o caso, respectivamente, do Romantismo social como o de Castro Alves, e do ultrarromantismo e sua investigação da matéria orgânica, como se vê em Lúcio de Mendonça e em Teófilo Dias, onde Cecília

vê a influência do cientificismo do século XIX. Duas correntes derivariam desse "estado geral de depressão, de negativismo, de surdo desespero" desse último Romantismo (MEIRELES, 1929, p. 78). A primeira dessas correntes, diz ela, prefere negar a busca espiritual do Romantismo, sufocando-a num "estado de embriaguez sensorial que vem da contemplação da natureza", num artificial retorno ao objetivismo dos tempos anteriores ao Romantismo: o parnasianismo. "Vivendo da percepção exterior", os parnasianos, diz ela, "pouco disseram espiritualmente" (MEIRELES, 1929, p. 85). Mas a "realidade objetiva" "pode ter três vidas: a que se limita à sua forma exterior, a que lhe emprestamos, subjetivamente […], e ainda uma terceira que é a generalização dessas duas, generalização em imagem, imagem universalizada, a ideia repousando num símbolo" (MEIRELES, 1929, p. 87-88).

O classicismo da primeira fase do "Ciclo de Tentativas", bem como o parnasianismo veriam, da realidade objetiva, apenas o mundo exterior, enquanto o Romantismo enxergaria apenas "subjetivamente" essa realidade. A segunda corrente derivada do Romantismo, porém, seguiu caminho oposto, e quis unir "o exterior e o subjetivo": buscou "interpretar humanamente" a "realidade objectiva", pois entendeu que o poeta pode "emprestar sua alma a todas as coisas que o rodeiam" (MEIRELES, 1929, p. 85): tratar-se-ia, diz Cecília, do simbolismo. Tendo sofrido "a rudeza do vocabulário científico e a frieza positivista do pensamento que assim se exprimia", o simbolismo passou a buscar, nas palavras, um sentido expressivo que o Romantismo inicial "tinha deixado resvalar num desalinho de frases feitas e lugares comuns"; buscou na palavra "sua fisionomia morfológica" – as gradações e sutilezas do sentido – e, também, "sua fisionomia exterior" – sugestões sonoras, rítmicas –, bem como explorou as relações que as palavras estabelecem entre si. Rejeitou, também, "as palavras gastas pelo uso" e mesmo "a grafia vulgar, usual, banalizada" (MEIRELES, 1929, p. 88-89). Não se tratava, entretanto, de uma busca gratuita da forma; diferentemente dos parnasianos, que "faziam a forma pela forma", os "simbolistas tentavam fazer a forma pelo espírito"; daí surge a preferência pela musicalidade como forma de "traduzir não mais o visível, o concreto, o palpável, mas o espírito, a irradiação, a essência misteriosa que anima cada forma", bem como "a escolha de palavras indefiníveis, que não sejam para exprimir, mas para sugerir" (MEIRELES, 1929, p. 91 e p. 113).

Cecília entende, portanto, que os simbolistas foram inovadores em dois principais aspectos: primeiro, numa espécie de totalismo, uniram o exterior e o subjetivo, universalizando-o; segundo, fez isso a partir de uma revolução da linguagem. Percebe, nele, uma moderna compreensão de que a significação literária nasce não apenas da exploração semântica, mas do trabalho com os aspectos formais, com a materialidade – morfológica, sonora, visual – da palavra. Ganha relevo, contudo, a ideia de simbolismo como vitória do transcendente sobre o imanente, isto é, como possibilidade de, a partir da materialidade da palavra, alcançar a evanescência do espírito.

Cruz e Souza é, para Cecília, "o mais verdadeiro representante" e "inaugurador verdadeiro" do simbolismo no Brasil, aquele que, tendo recebido todas as heranças do Romantismo ("o naturalismo, o cientificismo, o satanismo"), soube transfigurá-las. Embora tenha herdado também "o culto parnasiano da forma" (MEIRELES, 1929, p.

97), converteu a busca da perfeição formal em elevação do espírito, como fez, da dor e da tristeza, caminhos para a perfeição. Cruz e Souza "sentiu a suprema beleza das formas espiritualizadas, e ascendeu aos segredos invioláveis, de que todos os poetas se afligiram", e, por isso, na sua poesia que se divisaria o "Espírito Vitorioso", "instante de glória da tristeza humana, que vinha tentando encontrar uma definição para si mesma, tropeçando em pensamentos e sentimentos, através de caminhos demorados" (MEIRELES, 1929, p. 104 e p. 106).

Depois de caracterizar o simbolismo como o apogeu da fase romântica do "Ciclo das Tentativas", Cecília apresenta a transição dessa para a terceira e última fase do "Ciclo". Nas palavras dela, enquanto "o tempo clássico se pode caracterizar pelo domínio da forma", o romântico seria "a fase subjetiva, com derivações naturalistas, cientificistas, ou parnasianas […] e, finalmente, simbolista […], quando se amparou na intuição, no sentimento espiritual da matéria e do indivíduo" (MEIRELES, 1929, p. 112). Na compreensão ceciliana de um movimento rítmico do mundo ("é do próprio sentido de eternidade essa ininterrupta sucessão de aspectos, esse encadeamento de destruições e ressurreições") (MEIRELES, 1929, p. 42), o simbolismo uniria objetividade e subjetividade, a partir da fusão de dois ritmos opostos, que vinham se alternando até aqui. Ao realizar essa fusão, o simbolismo teria produzido uma "sensível modificação nos cânones literários", por meio de uma revolução da linguagem. Mas o simbolismo se alargaria, afastando-se "da estreita preocupação do mistério humano": "assimilara em si todo o passado, e transformava-o amplamente, sutilizando-o, rarefazendo-o, estilizando-o, interpretando-o" (MEIRELES, 1929, p. 113). Começa a terceira fase do "Ciclo das Tentativas"; o simbolismo dá origem à poesia moderna.

"Os homens que receberam a herança do simbolismo", diz Cecília, "puderam contemplar o mundo e a vida com deslumbrados olhos"; receberam "a visão das possibilidades humanas, dentro da esfera individual e no grande cenário da coletividade"; "sentindo a condição livre dos homens" podia se rebelar "contra os dogmatismos hipócritas e as convenções que só as rotinas sustentam" (MEIRELES, 1929, p. 114-115). É português o poeta modernista de que Cecília lança mão para ilustrar sua tese: nada menos que o heterônimo pessoano Álvaro de Campos e seu poema "Ode triunfal". E podemos ver claramente a influência dessa poesia na descrição que Cecília faz do "Espírito Vitorioso" da poesia moderna:

> Audácia de sentir tudo […]. Um certo orgulho de senti-lo tão vastamente. Glória de poder ter uma linguagem nova, como que profética, empregada não mais em canções de amor ou queixas da sorte, mas dirigida a multidões e multidões, apostrofando tudo, dialogando com as realidades imediatas e com as mais longínquas abstrações […]. Ver em cada coisa o seu aspecto sublime e celebrá-lo, e estimulá-lo, e sugeri-lo. Exaltar. Não sentir mais apenas as feições vulgares do mundo circunstante: ter a sensação, o sentimento, a ideia de todas as quantidades geométricas: expressão de cada linha, espírito de cada volume. Desintegrar as cores, decompor os movimentos, os ritmos, as proporções. E, também, desarticular todo o convencionalismo das palavras. E inutilizar a rotina dos raciocínios. Parar, em meio da continuidade geral, *tomar conhecimento do instante*, e agir de acordo com

> a sinceridade das reações que se originarem de um contato previamente despojado de quaisquer preconceitos. Regendo todo esse aparente caos, o impulso profundo para o melhor, para o superior, para o abstrato. Espírito Vitorioso (MEIRELES, 1929, p. 116, grifo nosso).

Qual o lugar reservado por Cecília Meireles, na sua cosmovisão da poesia, para o modernismo 'demolidor'? Embora reconheça seu valor, o vê principalmente como anunciador de algo mais duradouro. Diz ela:

> Talvez tenha havido vozes desencontradas, nesse extraordinário festim mundial. Mas foram ficando diluídas, na sua diabrura *clownesca*, porque outras, revestidas de majestade e divindade anunciavam a sua aparição. Nem por isso, contudo, perdem esses primeiros ensaios dos poetas modernos o valor que se lhes deve reconhecer. São uma guizalhada festiva de liberdade, a todos os respeitos. Caricaturais, muitas vezes, souberam ser engenhosos nessa caricatura. E dentro da máscara bizarra que propositadamente escolheram, para horrorizar, surpreender, alucinar, traziam, como um punhal nos dentes, o brilho do Espírito que se eterniza. Espírito Vitorioso (MEIRELES, 1929, p. 118-119).

Ao descrever de tal forma o modernismo, a poetisa termina por nos dizer – ainda que implicitamente – que não faz parte dele. Sua poesia, herdeira da tradição simbolista, almejava aquele algo mais duradouro, aquele "espírito vitorioso" que, a seu ver, o modernismo apenas antevia. A história da poesia para Cecília Meireles é um "ininterrupto movimento ascensional, da matéria ao espírito." (MEIRELES, 1929, p. 123), e a palavra poética, por sua vez, "resume toda a inquietude de fixar […] tudo quanto é emoção torturante ou deliciosa. É a magia de transferir a dor sofrida e a ventura gozada para uma forma exterior que a perpetue. É a ânsia de imortalidade, inerente ao homem perecível" (MEIRELES, 1929, p. 124). Nesse movimento, o simbolismo ocuparia um papel central. É a partir dele que a poesia moderna nasce. Esta seria, para utilizar o termo do crítico Bowra, citado anteriormente, "herança do simbolismo". Cecília vê a poesia moderna como ponto culminante desse "movimento ascensional", que conduziria todas as coisas para o universalismo e o espiritualismo, e entende que só essa poesia pode, atravessando a inconstância do mundo e a fugacidade do homem, "tomar conhecimento do instante" e torná-lo eterno.

MOREIRA, I. B. A journey outside the box: Cecília Meireles and the modernist project. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.71-89, 2021.

▪ ***ABSTRACT:*** *Among the problems he points out in the traditional historiography of art, the French philosopher and art critic Didi-Huberman, in his work Diante da imagem (2013), criticizes what would be the imposition of an ideal model produced from the historiographic discourse, which limits the perception of the artistic object or even excludes it, for not fitting into that model. Such a discourse, "turning to an ideal", ends up "subjecting the object to that ideal, imagining it, seeing it or preventing it - in short,*

shaping it and inventing it in advance." (2013, p. 114-116). It seems to us that this is what happens when we look more closely at the fixed image of Cecília Meireles and her poetry in our literature history compendiums. Our objective, in this article, is, therefore, to discuss the place (or, more accurately, the 'non-place') occupied by Cecília Meireles and her lyric in the literary historiography of Brazilian poetry.

▪ ***KEYWORDS:*** Cecília Meireles*; literary historiography; symbolism; modernism; modern poetry.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. Viagem. *In*: ANDRADE, M. de. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Brasília: Martins; INL, 1972. p. 161-164.

AZEVEDO FILHO, L. A. de. **Poesia e estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira:** seguida de uma antologia/ posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. O nome e a natureza do modernismo. *In*: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. **Modernismo**: guia geral. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.13-42.

CANDIDO, A.; CASTELO, A. **Presença da literatura brasileira**: modernismo. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CAPOBIANCO, J. M. Cruz e Sousa e a poesia do século XX: por dentro do verso. **Revista Soletras**, São Gonçalo, n. 26, p. 180-195, 2013.

CARPEAUX, O. M. Poesia intemporal. *In*: CARPEAUX, O. M. **Livros na mesa**: estudos de crítica. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. p. 203-208.

CASTELLO, A. **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: EdUSP, 2004. v.2.

DAMASCENO, D. **Cecília Meireles**: o mundo contemplado. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** 2. ed. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. *In*: ELIOT, T. S**. De poesia e poetas**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.122-139.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curione e Dora F. Da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIL, F. C. *et al*. A poesia parnasiano-simbolista na história da literatura brasileira. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, ano IX, n. 12, p. 180-193, 2005.

GOLDSTEIN, N. S. O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura. *In*: GOUVÊA, L. **Ensaios sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p.227-237.

GOUVÊA, L. V. B. **Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: EdUSP, 2008.

GOUVEIA, M. **Cecília Meireles**: uma poética do "eterno instante". Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2002.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia moderna desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, J. A. Solombra, ou a sombra que sai sobre o eu. *In*: GOUVÊA, L. V. B. (org.). **Ensaios sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p.33-48.

HELENA, L. Ler e reler Cecília Meireles: a escuridão e as águas de cristal. **Légua & meia**: Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, v. 3, n. 2, p. 209-219, 2004.

LINHARES, T. Revisão de Cecília Meireles. *In*: LINHARES, T. **Diálogos sobre a poesia brasileira**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976. p. 268-272.

MARQUES, M. H. D. A obra de Cecília Meireles e o projeto modernista. **Revista de Cultura Vozes,** Petrópolis, v. LXVI, p. 53-56, 1972.

MEIRELES, C. Silêncio e solidão. Entrevistador: Fagundes de Menezes. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, n. 76, p.49, 03 out. 1953.

MEIRELES, C. **O espírito vitorioso**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1929.

MERQUIOR, J. G. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: EdUSP, 1974.

MONTEIRO, A. C. A ideia de modernidade. *In*: MONTEIRO, A. C. **A palavra essencial:** estudos sobre a poesia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. p.1-13.

NEMÉSIO, V. A poesia de Cecília Meireles. *In*: NEMÉSIO, V. **Obras completas de Vitorino Nemésio**. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997. p. 227-230.

PÓLVORA, H. Caminhos da poesia. *In*: PÓLVORA, H. **Graciliano, Machado, Drummond & outros.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975. p.86-123.

SANCHES NETO, M. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. *In*: MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1. p. XXII-LXVI.

SENA, J. de. Em louvor de Cecília Meireles. In: SENA, J. de. **Estudos de cultura e literatura brasileira.** Lisboa: Edições 70, 1988. p. 23-25.

CORRESPONDENCIA HUMANISTA EN EL DISCURSO ENSAYÍSTICO VARGASLLOSIANO CON *LA CIUDAD Y LOS PERROS*

Jesús Miguel DELGADO DEL AGUILA[*]

▪ **RESUMEN:** Este artículo toma como referentes la ideología sociológica que se infiere de los ensayos de Mario Vargas Llosa. A la vez, esa cosmovisión que se identificará del autor será explicada y vinculada con *La ciudad y los perros*. El objetivo de este trabajo de confrontación es proponer una organización epistemológica a partir de la percepción del escritor peruano y apreciar cómo se corrobora en una de sus novelas. Para ello, he sistematizado las temáticas que el narrador reincide en extrapolar en su discurso, que se relacionan con la concepción de la Literatura y la naturaleza humana. Estos tópicos serán importantes para que el lector adopte un juicio con respecto a la realidad.

▪ **PALABRAS CLAVE:** Cosmovisión; humanidad; literatura; novela; lector.

Introducción

En esta ocasión, se analizará la composición ética de Mario Vargas Llosa para relacionarla con la complexión del lector y su novela *La ciudad y los perros* (VARGAS LLOSA, 2012a [1963]). Para ello, se tomarán conceptos e ideologías que el escritor peruano postula en sus principales textos ensayísticos y teóricos, tales como *La civilización del espectáculo* (2012), *El viaje a la ficción, ensayo sobre Juan Carlos Onetti* (2008), *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna* (1990), *La cultura de la libertad. La libertad de la cultura* (1985), *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *Contra viento y marea. Volumen I* (1962-1982) (1983) y *Carta de batalla por Tirant lo Blanc, prólogo a la novela de Joanot Martorell* (1969). En estos textos, se revela su forma de pensar ya mencionada.

Para integrar esta información, organizaré esta investigación según los tópicos que mencionaré a continuación. Estos serán la confrontación entre la buena y la mala literaturas, la insatisfacción y la evasión de la realidad, la búsqueda interminable de la verdad, las mentiras, la dominación y la manipulación, la formación educativa y consciente, la crítica y la rebelión sociales, la violencia y el mal, la totalidad, la

[*] CONCYTEC. Lima – Perú. Pesquisador. CONACYT. San Salvador - El Salvador. Pesquisador. tarmangani2088@outlook.com.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

documentación, la religión, la virilidad, la mímesis, la humanidad y la colectividad, las vías de desarrollo y la individualidad y, para finalizar, la trascendencia. Estos tópicos serán analizados desde mi perspectiva crítica. Los argumentos de Mario Vargas Llosa y algunos ejemplos de la novela estudiada servirán para complementar mis propuestas.

La buena literatura contra la mala literatura

El consumo de una buena literatura revela el compromiso que tiene cada individuo con su alta cultura, que no depende de la cantidad, sino de la calidad y la sensibilidad. Quienes cultivan esta prestigiosa y canónica cultura anhelan el progreso. Vargas Llosa (2002 [1990]) se orienta por la lectura de los buenos libros, ya que de estos logrará un enriquecimiento indispensable, como el de aprender a hablar con corrección, profundidad, rigor y sutileza. Caso opuesto, una persona que consumiera mala literatura (*light* o fácil) estará indispuesta al amplio y correcto repertorio de vocablos y expresiones (limitaciones verbales e intelectuales). En consecuencia, su inferiorización desde la sociedad será necesaria por su escaso entendimiento, su conformismo y su incapacidad progresista. La difusión de los buenos libros cumple un rol esencial en la vida con los demás (el primer responsable es la familia). No obstante, muchas veces, la publicidad se apropia de esta poscultura o contracultura para exhibir una literatura *light* (VARGAS LLOSA, 2012b) (de gran producción industrial masiva y éxito comercial) y ejercer un magisterio decisivo en los gustos, la sensibilidad, la imaginación y las costumbres.

Por ejemplo, la novela de Vargas Llosa consigue esa canonización al afrontar temas de la realidad nacional y emplear técnicas literarias para su tratamiento. Esa articulación con los tópicos de la violencia, la educación y la mala formación familiar instaura una problemática en el lector: se siente identificado, y toma conciencia sobre el origen y las consecuencias de una vida caracterizada por el rechazo a la ética.

La insatisfacción y la evasión de la realidad

Mario Vargas Llosa (2012b) plantea que distanciarse de la degradación de la sociedad es un incentivo de la civilización. Ese salir de sí mismo y de la vida tal se provoca como una insubordinación ante la realidad real, tal como se corrobora en una crisis cultural, religiosa o política. Esa situación es un símbolo de vivir en un sucedáneo positivo de ese referente o implica hacerlo en una realidad alterna mejor por inconformidad (VARGAS LLOSA, 2008). Quien escribe lo efectúa con cuidado para que el resultado no desborde los límites de lo tolerado. También, se apropia de sus historias inventadas y las incorpora en la memoria colectiva. La literatura adoptará la característica de ser un arte predatorio, a causa de que el escritor deberá valerse no solo de recursos éticos y estéticos, sino que recurrirá a la maldad o la desazón. Verbigracia, más de una vez tendrá que contar historias sin finales felices ni moralejas, ya que estas no siempre estimularán el ánimo del lector. La intención que se busca al emprender un proceso literario de lectura es tan solo el

entretenimiento, sin que existan muestras o garantías que con este se alcance la felicidad. Según Vargas Llosa (1984), lo que sí logra la literatura es subsanar las insuficiencias de la vida. Por eso, la ficción literaria aparece para contrarrestar todo impedimento. Traiciona la vida, y la encasilla en una trama de palabras, para reducirla valorativamente y ponerla a disposición del lector. Esto ocurrirá si el individuo tuviera frustraciones sentimentales o sexuales, al igual que demasiadas restricciones que le impone la sociedad y la religión.

Por ejemplo, si se tomara en cuenta que *La ciudad y los perros* tiene la principal intención de entretener, se justifica la violencia hallada en la novela; pero prevalece algo importante: si el lector busca una realidad alternativa o sucedánea, ¿por qué regirse en un universo ficticio que se caracteriza por su vinculación excesiva con la injusticia que pervive también en el mundo real? La respuesta a ello es que Vargas Llosa adopta como referente muchos tópicos de la sociedad peruana, para que el lector se identifique y se adapte a un espacio reconocible, con la finalidad de partir de allí e iniciar una fácil manipulación dirigida al lector, para que él sea conducido a sensibilidades penosas o gloriosas.

La búsqueda interminable de la verdad

Mario Vargas Llosa (2002 [1990]) encuentra la verdadera vida en la literatura, ya que su creación permite que la existencia se entienda y se sienta mejor. Esto suscita que los seres humanos compartan sus experiencias entre ellos. La literatura expresa una verdad, que no remite a modelos preestablecidos (VARGAS LLOSA, 1996). Más bien, se refiere a una hecha de mentiras, con alteraciones profundas de la realidad, desacatos subjetivos del mundo y correcciones de lo real, que fingen ser su representación. Verbigracia, el lector de *La ciudad y los perros* relaciona la narración del texto con hechos que pueden asociarse con acciones de la vida real, así como las vivencias en el Colegio Militar, los tratos violentos, las malas formaciones familiares, etc. No obstante, la única manera como se deja engañar es en la forma de organización del texto: sus focalizaciones, sus tiempos, sus espacios y sus personajes.

Las mentiras

Para Mario Vargas Llosa (1984), las novelas se conforman por engaños. Y no es por obligación creativa del autor, pues él conoce muy bien que los hombres no viven solo de verdades, sino que necesitan de mentiras para conmoverse o exaltarse. Asimismo, estas artimañas generarán ficciones, las cuales enriquecen la existencia humana al enseñarles a desear y proyectarse idealmente (VARGAS LLOSA, 2002 [1990]). Para que esto sea posible, esos enunciados tendrán que ser espejismos de la vida. El lector se identificará con las experiencias narradas e invariables. Si se toma en cuenta que una creación literaria cumple con el requisito de ser un producto artificioso que no se vincula verazmente con la realidad, ¿por qué se quemaron los ejemplares publicados de *La ciudad y los perros* en el Colegio Militar Leoncio Prado? Esa misma pregunta se hace el autor (VARGAS LLOSA, 2002 [1990]).

Por ejemplo, el tópico de las mentiras en la novela funciona como un elemento distractor ante el rechazo de la vida transitoria e insoportable en la que viven los personajes. Verbigracia, el Jaguar necesita engañar a las autoridades para no ser condenado a prisión ni expulsado. Quiere hacerles creer que es inocente.

El dominio y la manipulación

El autor sostiene que un escritor debe adaptarse a la literatura y organizar su vida con respecto a ella, sin elección alguna de otro guía, ya que el resultado que se obtenga será perjudicial en caso de hacer lo contrario (VARGAS LLOSA, 1990a [1983]). Para él, relatar una novela es una ceremonia parecida al *striptease*, porque el autor irá añadiendo elementos en su narración, como datos, sensibilidades, técnicas, etc. Estos aditamentos después serán descifrados por el lector. Su intención será adquirir una anécdota emotiva y conmovedora.

Por ejemplo, el autor reserva con eficacia información que no será revelada al lector de inmediato. Se vale de tener mucho cuidado en la caracterización de los personajes, como también no mencionará algunos nombres o deícticos que manifiesten la identidad del Jaguar, el Poeta, el Esclavo; incluso, hasta el Boa. Con respecto al tema del culpable del homicidio, su hallazgo dependerá de la forma como el autor pretenda maniobrar las técnicas literarias a su disposición. Por otro lado, se aprecia que Vargas Llosa escribe libremente al abordar como referente un espacio localizable: el Colegio Militar Leoncio Prado. Con ello, rechaza todo intento de interpretar que su narración esté siendo suministrada, manipulada o mandada por alguien supremo.

La formación educativa y consciente

Mario Vargas Llosa (2002 [1990]) indica que la literatura muestra la riqueza del patrimonio humano y el valor que posee la creatividad al manifestarlo de múltiples modos. Las novelas han cumplido un rol desmitificador, turbador y muy poderoso, puesto que a través de ellas el lector se ha educado críticamente sobre él mismo y la realidad, más que del mundo leído (VARGAS LLOSA, 2002 [1990]). Entonces, la literatura tiene una función pedagógica y ética, porque educa a los hombres ideológicamente. Son útiles las descripciones de los problemas que viven y la suministración de la interpretación correcta de sus causas, sus efectos y los elementos para enmendarlos. Por lo tanto, las verdades histórica y artística resultan inseparables.

Verbigracia, el lector se educa al leer *La ciudad y los perros*, debido a que reflexiona en torno a dos posturas ideales que plantea el texto: la del violento y la del pacífico. Entretanto, la primera consiste en adquirir reconocimiento por vías peligrosas. La segunda no buscará éxito, sino vivir sin dañar a otros. En cierta medida, la educación que se infiere por parte del autor es la de adoptar una actitud camaleónica y sustancial; es decir, aplicar la violencia cuando se presente una situación peligrosa, como resulta del Poeta al hacer

justicia por la muerte de su compañero. De no ser así, es probable que esa oportunidad sirva de ventaja para otros injustamente.

La crítica y la rebelión sociales

Mario Vargas Llosa (1971) sostiene que el escritor revela su vocación de un deicida al manifestar su inconformismo y su rebelión contra la realidad y la religión de la sociedad que le ha tocado vivir. Sus propósitos son reformadores y virtuosos en algunos casos. Entretanto, en otros se cumplirá su dicho de que "la literatura es fuego" (VARGAS LLOSA, 2002 [1990], p. 63), porque pretenderá atacar a la sociedad a través de contradicciones, protestas y condenas morales por las iniquidades e injusticias que presencia. En cierta forma, el escritor alcanza un valor popular y masivo. En consecuencia, se alude a un patrimonio con la sociedad, el tiempo, la realidad, el mito o la literatura (VARGAS LLOSA, 1971). El autor se encargará de construir esas trabazones en su obra.

Por ejemplo, en la novela se muestra esa crítica contra la violencia y la tradición misma. Es evidente al polemizar sobre las bases utópicas impuestas por la sociedad, las cuales se configuran por la creencia de que los colegios militares son reformatorios o el individuo requiere de violencia y transgredir las leyes para ser un hombre auténtico.

La violencia y el mal

En *La verdad de las mentiras* (VARGAS LLOSA, 2002 [1990]), el autor plantea que la desintegración de este mundo se acata por la falta absoluta de solidaridad entre sus miembros. Se aceptan las jerarquías, que poseen su funcionamiento en la dinámica de mandar y obedecer, pero no se cumplen del todo bien. La trama social se halla corroída por cualquier clase de enconos y prejuicios. Se generan múltiples luchas paralelas con discreción; es decir, se retorna al estado primitivo de los hombres en ese combate inconsciente entre la civilización y la barbarie. Ellos gozarán de sus vidas con la práctica del mal (VARGAS LLOSA, 1991 [1969]). La violencia será notoria a través de golpes o un asesinato. Todo ello será producto del uso particular de sus libertades. En el caso del Perú, un motivo destacable es la toma de conciencia que tienen los individuos con respecto al país. Esta se relaciona con el subdesarrollo. Mario Vargas Llosa (2008) distingue que esa incertidumbre provoca la sensación de inutilidad de los esfuerzos del trabajo emprendido, los anhelos y las ambiciones. Cualquier intento de sobresalir quedará automáticamente anulado, y si alguien lograra evitar esos obstáculos, no resultaría envidiable para los demás; más bien, sería despreciable. Para el autor, estos componentes degradadores conforman la materia prima de la literatura. Esta no es la felicidad humana, sino su infelicidad. Los escritores se alimentarán con preferencia de esa carroña y esos organismos en descomposición, como si se tratase de buitres. Por otro lado, mientras más polémicos sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él; ya

que, en la crítica que se haga a la sociedad, se impregnará una proyección o una intención de reformar lo acaecido. Por lo tanto, en el dominio de la literatura, la violencia será una prueba de confraternidad. Se atacarán el conformismo y el sometimiento generalizados de los seres humanos a lo establecido. De ello, el lector conseguirá exasperarse, aunque no conmoverse.

Verbigracia, lo planteado por el autor implica la asociación de frustración en los personajes de *La ciudad y los perros*. Ellos preferirán las prácticas violentas, que son las actitudes dominantes y en descomposición de la sociedad limeña.

La totalidad

El autor de esta obra literaria sostiene que una novela describe una realidad individual con prioridad, por encima de la realidad social y familiar (VARGAS LLOSA, 1971). En esta, cada individuo se valoriza en función de las oportunidades de grandeza o miseria que le ofrece la vida ficticia. Él será único por estar desligado de la lógica de la sociedad. No se individualizará, y representará a una comunidad (VARGAS LLOSA, 2007 [1975]). Ahora, si se pretende aludir a la totalidad en el texto, es necesario añadir particularidades heterogéneas que la componen, como el número de individuos, sus representantes, las distintas formas de combate, la cultura, las costumbres o la educación. Para que esta composición sea exitosa, también es necesario obviar otras entidades que limitan una clasificación más universal, como los elementos que se contraponen a lo rutinario y lo general en una colectividad. De ese modo, se conformará una sociedad cerrada, en la que se priorizan el poder y la manipulación sobre el resto.

Por ejemplo, Mario Vargas Llosa (1990c) declara que el Colegio Militar Leoncio Prado fue para él un microcosmo de la sociedad peruana, donde existe una diversidad de clases sociales, raciales y económicas. Las vidas de los personajes son apreciadas por sus éxitos y sus fracasos, tal como se corrobora en el cambio de percepción ética en el Jaguar o la imposibilidad de que Alberto Fernández hiciera justicia ante la muerte de su amigo Ricardo Arana. Estos son los motivos por los que puede explayarse ese destino en todos los estudiantes del Colegio Militar, debido a una caracterización igualitaria que se ejerce como instrucción. El autor asume un criterio incorrecto al aludir que los sujetos se individualizan, a causa de que se demostró con anterioridad que es un error creer que cada humano es único, autónomo e irrepetible. Además, resulta inútil emprender una vía para conseguirlo. Si bien el Poeta representa la lucha fallida por la justicia y el Jaguar, la violencia en sí no implica que estos sean portadores frecuentes y eternos de lo que pretenden criticar. Alberto Fernández se desliga de la lucha por la justicia una vez que acaba el colegio y el Jaguar retoma el lado bueno y ético de la vida. Al no individualizarse los personajes, por estar en constante evolución natural, se supone una ruptura de la utopía de pensar que el sujeto, al no estar comprometido con la sociedad, será único e irrepetible (individualizado, como precisó Vargas Llosa): una falacia.

La documentación

Mario Vargas Llosa considera que son necesarias la documentación y la especialización en un escritor para que aborde con autoría los temas indispensables de una mejor forma, ya sean tópicos que se refieran al Área de Humanidades, como la Filosofía, la Psicología, la Historia o el Arte. Por otro lado (VARGAS LLOSA, 2012b), sugiere que el tecnicismo que aprenda el escritor deberá ser transferido al lector de una forma sencilla, ya que lo más importante es la comunicación.

Verbigracia, se aprecia el trabajo técnico en los diálogos durante la narración de *La ciudad y los perros*. Eso es diferente del trato militar con el civil, al igual que las distinciones entre las conductas infantiles, adolescentes, juveniles y adultas, entre otras. La documentación y la especialización son más notorias en la configuración de las jerarquías militares y las áreas que conforman el Colegio Militar Leoncio Prado.

La religión

Este paradigma es importante para Vargas Llosa (2001) en el sentido de que construye una moral y una espiritualidad en cada individuo. Será a partir de la adopción de la religión que surgirá la cultura. Además, señala una contraparte, caracterizada en que los hombres se empeñan en creer en Dios. En algunas situaciones, esto ocurrirá a causa de que no confían en sí mismos (VARGAS LLOSA, 2012b). Este postulado sugiere la propuesta de que cada sujeto asume la creencia en una religión cuando sus aptitudes se encuentran limitadas.

Por ejemplo, la mayoría de los personajes de *La ciudad y los perros* ha rechazado toda manifestación religiosa por la práctica de la violencia. Si bien las autoridades militares impartieron clases de ética a sus alumnos, justificaron las acciones agresivas con un trato semejante que les propinan a sus allegados.

La virilidad

El autor de esta obra literaria propone que el sexo solo es sano y normal entre los animales (VARGAS LLOSA, 2012b). Por lo tanto, la vida sexual de las personas se justifica como asquienta y amenazante para la sociedad. Es más, es necesario recordar que en la vida militar predomina el culto a la virilidad. Según el criterio del escritor peruano, esta deberá distinguirse por cautivar y controlar a la mayoría, la cual se desarrollará mediante la liberación sexual.

Verbigracia, los protagonistas de la novela y otros personajes no tienen una orientación sexual adecuada. El Boa efectúa concreta sexuales con la perra Malpapeada. El Poeta escribe novelitas pornográficas que son leídas con morbo por sus compañeros. El Jaguar fornica con prostitutas, al igual que los otros cadetes que se están iniciando en su vida sexual. Y los alumnos de grados mayores hacen que los ingresantes realicen compe-

tencias de masturbación. La falta de educación induce a estos personajes a relacionar su vida sexual con acciones públicas deterioradas, que se irán descubriendo y amplificando.

La mímesis

Esta concepción de emulación pretende apoderarse de todos los elementos posibles de un referente, para trasladarlos a una creación personal, casi similar a la de su origen. Ocurre esta hazaña con la ficción (VARGAS LLOSA, 2002 [1990]). Esta contará con mayor éxito si plasma la subjetividad de la época que intenta manifestar, más que ser un documento histórico, veraz y científico. Por eso, si se representa una de las múltiples formas de exponerse el carácter humano, tendrá una inminente validez mimética. Verbigracia, lo ingenioso en Vargas Llosa es que en *La ciudad y los perros* se evidencian distintos tipos de humanos, tales como el violento, el camaleónico, el sumiso, entre otros. Asimismo, no se quiere imponer una verdad absoluta, ya que el tema de la violencia es característico, porque posee diversas maneras de representación y desenlaces plurales. El hecho de que el Jaguar retome su vida con una perspectiva ética es una de las vías heterogéneas que pudo haber considerado. Esa decisión en particular genera en el texto una subjetividad. Otro carácter mimético es la organización militar en el Colegio Militar Leoncio Prado, junto a los espacios donde se desenvuelven las acciones de los personajes. Todos estos caracteres son tratados artísticamente, motivo por el que no alcanzan una fidelidad absoluta en su manifestación, que es lo que el autor pretende evitar.

La humanidad y la colectividad

Mario Vargas Llosa (1990b [1986]) sostiene que la vida exige actuar con unión ante las demás personas, para no aliarse a la dependencia, el desorden, la incultura y la pobreza. Esta será una de las formas de encontrar la civilización, puesto que la novela también está caracterizada por la humanidad. Recuérdese que el hombre es su campo de acción y su fundamento. Por ejemplo, el lector de *La ciudad y los perros* detecta un patrón conductual violento que domina ese pequeño grupo militar del Colegio Militar Leoncio Prado. Es más, identifica que estos patrones deben ser repetidos por obligación. Ese comportamiento degradante será justificado por la propia institución. Tendrán que pelear con frecuencia, agredir de forma verbal, acceder a la pornografía y la prostitución, etc. Nada podrá cambiar ese panorama. La única manera de transgredir ese régimen será alterando las bases y la política del Estado. Y esa oportunidad se desliga de la lógica primordial de un centro educativo.

En vías de desarrollo y la individualidad

La solución que plantea el autor es la de recordar que el individuo es lo más importante del universo por producto de la libertad (VARGAS LLOSA, 1985). En ese

interés de exteriorizarse y ser otro, se revela un modo de distanciarse de todo indicio de sometimiento (convencionalismos y normas, para la coexistencia de la sociedad) y experimentar los riesgos de la libertad.

Aun así, este libre albedrío no es todo para el autor si se pretende hablar de civilización, la cual no se halla muy desligada de un individuo perteneciente a un país subdesarrollado. Se encuentra en su conocimiento y sus posibilidades. Sin embargo, todavía no se identifica con ella. El factor que implica un avance es la modernidad (COÁGUILA, 2004), que consiste en la resolución de algunos problemas sociales y económicos; en rigor, los percances del subdesarrollo.

La modernidad representa una sociedad abierta, liberal y democrática, que se vincula con la idea de desarrollo, prosperidad y coexistencia en la legalidad. Si se alude al plano literario, basta con observar la concepción de que un personaje sea libre para que la novela resulte moderna (VARGAS LLOSA, 2004).

Por ejemplo, *La ciudad y los perros* sí posee este enfoque, por más que la violencia predomine en la mayoría de la narración, pero es con el final en el que se apreciará la transformación ética del Jaguar, así como la transmutación del conjunto de estudiantes que se une para derrocarlo como líder. Estas muestras de desarrollo implican la toma de libertad y conciencia sobre los males que desestructuran la organización social.

La trascendencia

Mario Vargas Llosa (2012b) argumenta que los discursos serán la única realidad aprehensible para la conciencia humana. Por lo tanto, se espera que cada escritor tenga un interés por hacer posible la duración de su existencia mediante lo escrito. Este rol no será muy fácil lograrla, ya que el escritor tendrá que ser regido, criticado y delimitado por patrones, leyes y tabúes, que se encargarán de colocarlo en una posición valorativa. El autor revela que una manera de alcanzar esa determinación en el tiempo será posible cuando se escriban novelas que no cuenten la vida misma, sino que busquen transformarla (VARGAS LLOSA, 2002 [1990]). Se deberá incorporar algo neurálgico, ya sean técnicas literarias o estructuras que contribuyan a conocer más en función de la experiencia de la vida.

Verbigracia, *La ciudad y los perros* es orientada asiduamente por un trabajo técnico riguroso. Este es evidente por las diversas focalizaciones, la caracterización pormenorizada de los personajes, la construcción de espacios, los modos de intercalar historias, los tiempos, los personajes, etc. En cambio, el aporte de mayor importancia de Vargas Llosa en esta obra es la de plantear las posibilidades que poseen los sujetos en adaptarse a las situaciones y transformar sus formas de ser a partir de ellas.

Consideraciones finales

Los planteamientos de Mario Vargas Llosa revelan su cosmovisión que se acredita en el respeto a los derechos humanos, como también es notorio su compromiso

como intelectual y narrador. Esa configuración le permite plasmar una innovación y una alternativa para vivir la realidad sin que prevalezcan factores denigrantes. Esa representación se observa en *La ciudad y los perros* desde su contenido ideológico hasta el formalismo de sus técnicas literarias.

DELGADO DEL AGUILA, J. M. Humanist Correspondence in Vargasllosiano's Essay Discourse with The Time of the Hero. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.91-101, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *This paper takes as reference the sociological ideology that is inferred from the essays of Mario Vargas Llosa. At the same time, that worldview that will be identified by the author will be explained and linked to The Time of the Hero. The objective of this confrontational work is to propose an epistemological organization based on the perception of the Peruvian writer and to appreciate how it is corroborated in one of his novels. For this, I have systematized the themes that the narrator reoccurs in extrapolating in his speech, which are related to the conception of Literature and human nature. These topics will be important for the reader to make a judgment about reality.*

- ***KEYWORDS:*** *Worldview; humanity; literature; novel; reader.*

REFERENCIAS

COÁGUILA, J. (comp.). **Mario Vargas Llosa:** Entrevistas escogidas. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.

VARGAS LLOSA, M. **La ciudad y los perros.** Edición conmemorativa del cincuentenario. Madrid: Real Academia Española, 2012a [1963].

VARGAS LLOSA, M. **La civilización del espectáculo.** Lima: Alfaguara, 2012b.

VARGAS LLOSA, M. **El viaje a la ficción, ensayo sobre Juan Carlos Onetti.** Lima: Alfaguara, 2008.

VARGAS LLOSA, M. **La orgía perpetua:** Flaubert y Madame Bovary. Lima: Alfaguara, 2007 [1975].

VARGAS LLOSA, M. **La tentación de lo imposible:** ensayo sobre Los miserables de Víctor Hugo. Lima: Alfaguara, 2004.

VARGAS LLOSA, M. **La verdad de las mentiras:** ensayos sobre la novela moderna. Lima: Alfaguara, 2002 [1990].

VARGAS LLOSA, M. **El lenguaje de la pasión.** Lima: Peisa; El Comercio, 2001.

VARGAS LLOSA, M. **La utopía arcaica:** José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VARGAS LLOSA, M. **Carta de batalla por Tirant lo Blanc, prólogo a la novela de Joanot Martorell.** Barcelona: Seix Barral, 1991 [1969].

VARGAS LLOSA, M. **Contra viento y marea:** volumen I (1962-1982). Barcelona: Seix Barral, 1990a [1983].

VARGAS LLOSA, M. **Contra viento y marea:** volumen II (1972-1983). Barcelona: Seix Barral, 1990b [1986].

VARGAS LLOSA, M. **Contra viento y marea:** volumen III (1964-1988). Lima: Peisa, 1990c.

VARGAS LLOSA, M. **La cultura de la libertad:** la libertad de la cultura. Santiago de Chile: Fundación Eduardo Frei, 1985.

VARGAS LLOSA, M. El arte de mentir. **El Comercio,** Lima, p. 4-6, 12 de agosto de 1984. Suplemento Dominical.

VARGAS LLOSA, M. **García Márquez:** Historia de un deicidio. Barcelona: Barral Editores, 1971.

O HOMOEROTISMO PERMEADO NA OBRA *ODE MARÍTIMA* DE ÁLVARO DE CAMPOS

João Marcos Silva VILELA[*]
Moisés Monteiro de MELO NETO[**]

▪ **RESUMO:** As pesquisas relacionadas ao homoerotismo ainda são escassas no meio acadêmico e por esse mesmo motivo é gerada uma grande subjetividade acerca deste tema. Este trabalho tem como objetivo contribuir para tais discussões. Usaremos como objeto de estudo o poema *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa, que tinha 127 deles, mas Álvaro é um dos três mais completos. Vivemos uma época em que as questões de gênero vêm sendo muito debatidas e a palavra homossexualismo, para se referir a obras relativas à orientação sexual e/ou identidade de gênero, vem sendo utilizada inadequadamente. Buscamos neste estudo uma forma de ressignificação do tema a partir da análise da mencionada obra possibilitando o destaque para nossa visão da problemática do homoerotismo que não caia no erro da rotulação sexual erótica estereotipada.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Homoerotismo; homossexualismo; gêneros; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; heteronímia.

Introdução

As pesquisas relacionadas ao homoerotismo ainda são escassas no meio acadêmico e há certa subjetividade acerca desse vocábulo. Relacionar o homoerotismo somente ao erótico da relação homossexual, ao sexo, simplesmente, é algo que acontece desde o século XIX, quando a palavra foi adotada pela literatura para caracterizar o amor entre pessoas do mesmo sexo. Entretanto a configuração erótica acabou sendo arrastada para os dias atuais e não cogitando uma possibilidade de que a palavra pudesse abranger mais do que uma relação sexual, colaborou para que terminologias como "homossexualismo" fossem empregadas para se referir a obras marcadas pelo homoerotismo, que compreende, dentre as várias configurações, que vão do amor até a sublimação de um desejo por alguém do mesmo sexo. Portanto são extremamente necessários, mais estudos que ajudem a esclarecer

[*] Universidade de Pernambuco (UPE). Acadêmico em Letras. Garanhuns – PE – Brasil. 55.294-902. joao.vilela@upe.br.

[**] Universidade de Pernambuco (UPE). Professor, pesquisador e dramaturgo. Possui graduação em Letras (1992), mestrado (2003) e doutorado em Letras (2011). Garanhuns – PE – Brasil. 55.294-902. moises@moisesneto.com.br.

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

o significado, a configuração mostrando que determinadas colocações colaboram para o empobrecimento cultural e disseminação de informações equivocadas a respeito da temática.

O objetivo desse artigo é contribuir para discussões a respeito do homoerotismo e analisar como se dá sua presença na obra *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa. Por meio desta análise discutiremos como a expressão se desdobra e se configura na obra. A sexualidade de Campos, como também a do próprio Fernando Pessoa é muito questionada, por causa de suas obras classificadas de cunho "homossexual" e erótico vale dizer, mas a orientação sexual dos mesmos, não é exatamente a questão que será tratada aqui e por esta razão buscou-se desvincular qualquer relação ou rotulação essencialista pré-determinada. O presente estudo trará uma breve síntese do que se trata tal heteronímia e em seguida discutir o uso inapropriado da expressão "homossexualismo" e por fim realizar uma análise do homoerotismo presente no poema em questão, considerado uma crítica à sociedade heteronormativa na qual Fernando Pessoa viveu.

Um breve resumo sobre Fernando Pessoa, heteronímia e Álvaro de Campos

Fernando Antônio Nogueira Pessoa é uma das figuras mais renomadas na literatura portuguesa e mundial. Sua literatura simbolista modernista é marcada por uma insatisfação, instabilidade, "estar-entre" (*inbetween*) e não definição. Sua poesia ortônima, parte dela em inglês, sempre traz também temas relacionados a Portugal, como o sebastianismo e menção a personalidades históricas portuguesas. Nascido em Lisboa, 13 de junho de 1888, foi educado na África do Sul, onde deu início aos seus primeiros estudos, aos 17 anos retorna a Portugal, onde viveu e colecionou uma carreira bastante versátil, foi poeta, tradutor, publicitário, empresário, crítico literário, comentarista político e muito mais. Em 30 novembro de 1935, aos 47 anos, foi diagnosticado com cólica hepática e acabou falecendo. Falar em Fernando Pessoa é falar do ser plural e enigmático: seus heterônimos são sua marca registrada da sua literatura. Estima-se que foram criados 127 heterônimos, cada um deles com suas particularidades, personalidades e escrita única.

Heteronímia (do grego heteros = diferente; + onoma = nome) é o estudo dos heterônimos. Heterônimos são projeções igualmente humanas com biografia, escrita e personalidade distintas concebidas por um escritor. Essas personalidades quando incorporadas ao escritor, assinam o que é produzido em seu nome, no momento em que estão "incorporadas". Já as obras assinadas pelo próprio escritor são chamadas de ortônimas e pseudônimo é um nome falso adotado por um escritor para assinar suas próprias obras. Quando se fala em heteronímia, Fernando Pessoa logo vem à cena com sua grande capacidade de criar, são algumas de suas criações mais completas Alberto Caeiro, Bernardo Soares, Álvaro de Campos e Ricardo Reis todos envolvidos num jogo teatralesco permeado de polifonia.

Em uma carta escrita para Adolfo Casais Monteiro (1935), Fernando Pessoa esclarece algumas dúvidas sobre a origem dos seus heterônimos:

> Criei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (PESSOA, 1999, p. 343-344).

Álvaro de Campos, um dos heterônimos mais conhecidos de Fernando Pessoa, teria nascido em Tavira, em 15 de outubro de 1890. Pessoa o descreve, como um homem magro de 1,75 de altura, pardo, cabelos lisos, barba feita e que usava um monóculo. Campos estudou engenharia mecânica e naval, mas não exerceu a profissão, pois a ideia de ficar preso dentro de um escritório não lhe agradava, entretanto sua formação lhe rendeu grandes poemas, como *Ode Triunfal*, marcado pela modernidade, o ranger das máquinas, engrenagens, uma possível analogia à revolução industrial e *Ode Marítima* sobre o prazer e a sensação de liberdade que o mar e as grandes navegações podem causar.

Numa carta escrita para Adolfo Casais Monteiro, Pessoa fala de como ele interpreta o momento em que incorporava em Campos; fala de um inesperado estímulo para escrever, um surto de criatividade que lhe ocorria, surto esse que não dava descanso para a máquina de escrever, sem interrupção ou necessidade de correção, esse era o momento que o era Álvaro de Campos, em cujas obras são percebidos toques homoeróticos.

Homoerotismo vs homossexualismo

Por definição homoerotismo é a atração por indivíduos do mesmo sexo, mas que não necessariamente está ligada a um desejo erótico sexual. O termo é muito presente em obras literárias no século XIX e foi adotado muito antes da revolução sexual do ano de 1960, como uma forma de identificar e falar sobre o amor entre pessoas do mesmo sexo. A preferência de homoerotismo a homossexualismo se dá pelo conceito de "eros" abranger mais que o conceito de "sexo", abrindo possibilidades para sensações, emoções, sentimentos, vivências e muito mais.

O conceito desenvolvido por Platão para *eros* foi de um amor mais geral, porém ele não considerava, como uma forma de amor, apenas a atração física que uma pessoa sente por outra pessoa, daí surge a expressão amor platônico. *O banquete*, de Platão (2009) é uma de suas obras mais antigas sobre o tema. O eros ainda segundo Platão ajudaria a alma a lembrar da beleza em sua forma pura, e como resultado a contribuição para a percepção da verdade. Eros também é mencionado pelo escritor irlandês Clive Staples Lewis (1960) em sua obra *Os Quatro amores* e atribui a ele, baseado nas quatro palavras gregas para o amor, a definição de amor romântico, um amor que se sustenta e se mantém na entrega ao bem maior.

É fácil o inominado ganhar ou acabar sendo levado para uma gama de subjetividades. "Inefável" e "nefando" são palavras que caracterizam bem a palavra homoerotismo adotada em obras literárias a partir do século XIX. Inefável, porque não havia uma palavra que

descrevesse ou que pudesse abranger tudo o que o homoerotismo era. Nefando, porque naquela época as relações homoafetivas eram coisas que causavam aversão, por tanto não podiam nem deviam ser ditas. Escritores como Oscar Wilde e Paul Verlaine foram presos por uma vida neste caminho. Como o homoerotismo representava a atração entre pessoas do mesmo sexo, era de se esperar que esse termo recebesse unicamente uma interpretação sexual erótica, quando na verdade o desejo sexual não está atrelado de forma essencialista ao termo.

Relacionar o homoerotismo presente em uma obra com a ideia de um desejo ou experiência homossexual não realizada do autor acaba sendo somente suposições e teorias marcadas pelo preconceito e pensamento fixo de que a palavra é exclusiva a uma relação sexual, ao sexo, e isso não é verdade. Além disso, Fernando Pessoa sempre deixou claro que se autoconhecia muito bem e em um prefácio isso fica evidente, quando ele diz:

> Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina. A minha sensibilidade e os movimentos que dela procedem e é nisso que consistem o temperamento e a sua expressão, são de mulher. As minhas faculdades de relação – a inteligência do impulso – são de homem (CAVALCANTI FILHO, 2011, p.117).

Algumas obras que possuem marcas do homoerotismo são *Pílades e Orestes* (1852) de Machado de Assis, *Bom-Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha e *O Barão de Lavos* (1891) do escritor português Abel Botelho. Em cada uma dessas obras são apresentados cenários diferentes para o homoerotismo, e essa variedade é a prova do quão versátil a expressão é e como ela pôde ser usada na literatura.

Ruy Laurenti (1984, p. 344) afirma que:

> O homossexualismo passou a existir na CID a partir da 6a Revisão (1948), na Categoria 320 Personalidade Patológica, como um dos termos de inclusão da subcategoria 320.6 Desvio Sexual. Manteve-se assim a 7a Revisão (1955), e na 8a Revisão (1965) o homossexualismo saiu da categoria "Personalidade Patológica" ficou na categoria "Desvio e Transtornos Sexuais" (código 302), sendo que a subcategoria específica passou a 302.0 Homossexualismo. A 9a. Revisão (1975), atualmente em vigor, manteve o homossexualismo na mesma categoria e subcategoria, porém, já levando em conta opiniões divergentes de escolas psiquiátricas, colocou sob o código a seguinte orientação "Codifique a homossexualidade aqui seja ou não a mesma considerada transtorno mental.

Laurenti explica que essa catalogação feita pela Classificação Internacional de Doenças (CID) era uma classificação que iria além das doenças e lesões, que com as novas revisões da literatura da medicina, o uso dessa codificação não seria posto somente para casos de mortalidade ou morbidade em internações, ela passou a ser necessária em prontuários médicos para esclarecer a razão pela qual um indivíduo estaria a realizar uma consulta com um médico, então era um procedimento pelo qual a homossexualidade, que era tida como doença precisava passar, uma vez que se um paciente fosse ao consultório

médico e se queixasse de "homossexualismo", o código da patologia seria utilizado para justificar o motivo da consulta. Contudo, ele expõe outro lado a se considerar, que se um homossexual é assumido e isso não lhe traz nenhum problema, não haveria motivo para uma consulta medica e se o mesmo acontecesse com todos os homossexuais, não havia razão para se colocar um código na CID a homossexualidade, excluindo o rotulo de doença.

Ode marítima data de 1915, enquanto os estudos na área sexual só começaram 1948, apesar da grande iniciativa que iria revolucionar o que temos hoje na atualidade sobre gênero e sexualidade, esses estudos caracterizavam a homossexualidade, como patologia, ou seja, além do discurso religioso que tinha grande peso para a opinião das pessoas, agora havia embasamento científico médico que servia de prova para homossexuais serem taxados, como doentes e toda essa catalogação e classificação feita ao longo dos anos nos homossexuais fez com que nações fossem construídas marginalizando pessoas com outra orientação sexual.

Uma personalidade, como Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) abordar o homoerotismo em seus poemas era claramente uma forma de revolução e uma crítica àquela sociedade patriarcal heteronormativa do século XIX. Pessoa ressalta que todo amor é importante mesmo àqueles que vão contra os padrões estabelecidos como "corretos" perante as sociedades conservadoras, pois para ele é o amor que torna o ser completo: "A influência que no aperfeiçoamento do ser tem um puro amor, quer por uma mulher quer por um rapaz, é um dos encantos da existência." (CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 188). Em sua própria poesia ortônima temos "Antinous" (PESSOA, 1921) um poema homossexual, que traz a visão do mundo sexual no conceito grego.

É possível considerar Campos, como um dos heterônimos mais sensíveis de Pessoa, pois sua percepção aguçada do mundo, não conseguia fazer com que ele se calasse frente às mazelas que assolavam a sociedade em que vivia, ele tinha que extravasar toda sua inquietação, frustração e desejos ocultos que permeavam não somente a ele, mas a muitos que assim como o próprio viviam uma vida reclusa no, assim chamado por alguns, "armário". Além disso, Pessoa faz declarações que questionam a sexualidade de outros heterônimos que eram aparentemente héteros, tirando Álvaro de Campos, como o único gay/bissexual, declarado abertamente:

> Não sei quem foi à mulher que Caeiro amou. Nunca sei por sabê-lo, nem como curiosidade. Há coisas que a alma se recusa a não ignorar.". Sobre a sexualidade Ricardo Reis, insinua; "No que o Reis tem muita sorte é em escrever tão comprimido que é quase impossível seguir com a precisa atenção – supondo que ela é precisa – o sentido completo e exato de todos os seus dizeres. É isso que faz com escreva aquela Ode [de 21/10/1923] que começa: A flor que és, não a que dás, eu quero (pasmem, aliás, do eu antes do quero, contra toda índole linguística portuguesa do Ricardo Reis!), disfarce que é dirigido a um rapaz.". Bernardo Soares, mesmo tendo confessado amar uma mulher, escreve: "Toda inapetência para a ação inevitavelmente feminiza. Falhamos em nossa verdadeira profissão de donas de casas e castelãs"; "o meu horror as mulheres reais que tem sexo é a estrada por onde fui ao teu encontro. (CAVALCANTI FILHO, 2011, p.123).

Vimos que a palavra homossexualismo foi usada até cerca de 1989 pela Organização Mundial da Saúde (OMS) determinado pela Classificação Internacional de Doenças (CID) para designar pessoas homossexuais, entretanto desde 1948 o ser, posteriormente chamado de "gay" era estudado e passava por uma série de revisões que delimitava em qual categoria ele iria ser colocado, se como personalidade patológica, desvio sexual etc. O sufixo "ismo" atrelado à palavra homossexual faz referência a esse período de quando a homossexualidade era considerada um distúrbio psíquico, a própria desinência "ismo" é utilizada para indicar patologias. O desuso da palavra ocorreu a partir de pesquisas feitas na área sexual que levantaram questionamentos sobre não haver teorias do surgimento da homossexualidade e nem mesmo da própria heterossexualidade, o que resultou na retirada da homossexualidade da lista de doenças mentais. Em 1985, o Conselho Federal de Medicina do Brasil retirava a homossexualidade da lista de transtornos mentais e a OMS apenas em 1990, contudo a partir desses anos se tornou totalmente incorreto fazer o uso do termo homossexualismo que denota doença, anormalidade.

Um eu lírico em conflito: a presença do homoerotismo no poema *Ode Marítima*

Em *Ode Marítima* é evidente o conflito interno pelo qual o eu lírico passa constantemente que é a repressão do seu desejo. Durante a leitura do referido poema, nós envolvemos com a luta que o eu lírico trava consigo mesmo no momento no qual avista um paquete que entra a cidade durante a manhã. A embarcação passa a ser para o eu lírico um refúgio, onde ele que está em crise com a sociedade em que vive pode recorrer para exteriorizar o seu desejo longe dos olhos da sociedade heteronormativa que o reprime fazendo-o se fechar nas profundezas de um "armário". Nós deparamos também com um pensamento masoquista como forma de alto-punição que ele faz a si mesmo mentalmente, por causa do que sente. E já ao final de toda a trama encontramos um eu lírico esgotado de sentir, incapaz de sentir por já ter sentido tanto que agora só o resta se silenciar, num suposto reajuste à sociedade em que vive.

Logo no início, o leitor se depara com um eu lírico completamente envolvido com a vista de uma embarcação, mas conseguir avistá-la mesmo que distante é o suficiente pra lhe deixar atordoado. A alma do eu-lírico é capaz de se sentir livre avistando o navio ainda que de longe:

> [...]
> Há uma vaga brisa.
> Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
> Com o paquete que entra,
> Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
> Com o sentido marítimo desta Hora,
> Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
> Como um começar a enjoar, mas no espírito.
> Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma,
> E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.

[...]
Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma, /
E dentro de mim um volante começa a girar lentamente [...].
(PESSOA, 1986, p. 249).

A chegada e partida remetem a uma espécie de viagem, viagem essa que significa para o eu lírico se livrar dessas correntes culturais heterossexistas que o sufocam incessantemente, surge então uma heterotopia de crise representada pela embarcação. O barco se torna um espaço designado para eu lírico, que assim como outras pessoas também em crise com a sociedade em que vivem recorrem a esses espaços onde possam exteriorizar seu desejo, ser quem elas realmente são longe dos olhos da sociedade, afirma Foucault (2013), vejamos isto no poema de Álvaro:

Os paquetes que entram de manhã na barra
Trazem aos meus olhos consigo
O mistério alegre e triste de quem chega e parte [...].
(PESSOA, 1986, p. 249).

Mesmo tentado a uma viagem que lhe possibilitasse escapar, uma vida marítima, o eu lírico vê a si mesmo acorrentado nos padrões heterossexistas determinados pela sociedade, já que o próprio se enquadra num lugar de neutralidade, num padrão masculino "aceitável" para época, sendo ele um homem branco, engenheiro (profissão essa na época exercida somente por homens, sendo então um símbolo da masculinidade), residente da cidade, classe média com pelo menos uma vida confortável, sexualidade indiscutível aparentemente hétero:

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
E eu cismo indeterminadamente as viagens.
Ah, as linhas das costas distantes, achatadas pelo horizonte!
Ah, os cabos, as ilhas, as praias areentas!
[...]
Ah, os paquetes, os navios-carvoeiros, os navios de vela!
Vão rareando - ai de mim! - os navios de vela nos mares!
E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas,
Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,
De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,
O Puro Longe, liberto do peso do Atual...
E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,
Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.
Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles.
[...]
Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,

Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,
O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas,
Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma
E a aceleração do volante sacode-me nitidamente.
Chamam por mim as águas,
Chamam por mim os mares,
Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar.
[...]
(PESSOA, 1986, p. 252-254).

Pouco a pouco o educado e civilizado engenheiro vai sendo possuído e se deixa levar pela ideia da vida marítima: "Levado, como a poeira, p'los ventos, p'los vendavais!", o lugar que excede e ultrapassa limites. O desejo de romper as correntes sociais que o aprisionam lhe toma conta:

[...]
Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,
Levado, como a poeira, p'los ventos, p'los vendavais!
Ir, ir, ir, ir de vez!
Todo o meu sangue raiva por asas!
Todo o meu corpo atira-se pra frente!
[...]
o cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima [...]
(PESSOA, 1986, p. 254-255).

Ainda preso nos parâmetros impostos pela sociedade em que vive, o eu-lírico chega à conclusão que realizar seu desejo homoerótico se dá pela mudança de sua personalidade e compostura. Considerando a época marcada no poema, o navio é como um símbolo da masculinidade, o período das navegações não só na Europa, mas em todo o mundo era um lugar exclusivo para homens, pois reúne características atribuídas ao homem idealizado na época: a força, trabalho árduo e braçal, um espírito em busca de liberdade no mar, à brutalidade etc. E mesmo que esse seja um espaço masculino, a viagem no mar, uma vida marítima é a chance que o eu-lírico vê para assumir seu desejo e abraçar o que sente:

Ah, ser tudo nos crimes! ser todos os elementos componentes
Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!
Ser quanto foi no lugar dos saques!
Ser quanto viveu ou jazeu no local das tragédias de sangue!
Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,
E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!
Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles

E sentir tudo isso - todas estas coisas duma só vez - pela espinha!
Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime!
Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,
A vós, odiados amados do seu sangue de pirata nos sonhos!
Porque ela teria convosco, mas só em espírito, raivado
Sobre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar!
Porque ela teria acompanhado vosso crime, e na orgia oceânica
Seu espírito de bruxa dançaria invisível em volta dos gestos.
[...]
A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!
Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazíeis,
Perco-me todo de mim, já não vos pertenço, sou vós,
A minha feminilidade que vos acompanha é ser as vossas almas!
Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!
Sugar por dentro a vossa consciência das vossas sensações
Quando tingíeis de sangue os mares altos,
Quando de vez em quando atiráveis aos tubarões
Os corpos vivos ainda dos feridos, a carne rosada das crianças
E leváveis as mães às amuradas para verem o que lhes acontecia!
[...]
Ah, torturai-me para me curardes!
Minha carne - fazei dela o ar que os vossos cutelos atravessam
Antes de caírem sobre as cabeças e os ombros!
Minhas veias sejam os fatos que as facas trespassam!
Minha imaginação o corpo das mulheres que violais!
Minha inteligência o convés onde estais de pé matando!
Minha vida toda, no seu conjunto nervoso, histérico, absurdo,
O grande organismo de que cada ato de pirataria que se cometeu
Fosse uma célula consciente - e todo eu turbilhonasse
Como uma imensa podridão ondeando, e fosse aquilo tudo!
(PESSOA, 1986, p. 259-260).

O masoquismo, o exagero da brutalidade posta nas linhas do poema que não é por acaso, reflete o relacionamento abusivo conservado pelo sistema patriarcal em que o homem exerce um poder absoluto, uma autoridade sobre a mulher. É mirando na relação sadomasoquista que acontece de maneira absorta pelo eu-lírico, que a impressão que se tem como leitor é que a prática era intrínseca a época, os relacionamentos de maneira geral gozavam dela. Não é a toa que a personificação de Campus em mulher através de suas palavras dá conta de apresentar esse cenário. Desse modo, a imagem projetada na obra é a de um homem que simboliza a força, excitação (alto libido) e violência, enquanto a mulher é vista como vulnerável, coisificada (objeto de prazer), passiva:

Ah, os piratas! os piratas!
A ânsia do ilegal unido ao feroz,
A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,
Que rói como um cio abstrato os nossos corpos franzinos,
Os nossos nervos femininos e delicados,
E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vazios!
Obrigai-me a ajoelhar diante de vós!
Humilhai-me e batei-me!
Fazei de mim o vosso escravo e a vossa coisa!
E que o vosso desprezo por mim nunca me abandone,
Ó meus senhores! ó meus senhores!
Tomar sempre gloriosamente a parte submissa
Nos acontecimentos de sangue e nas sensualidades estiradas!
Desabai sobre mim, como grandes muros pesados,
Ó bárbaros do antigo mar!
Rasgai-me e feri-me!
De leste a oeste do meu corpo
Riscai de sangue a minha carne!
Beijai com cutelos de bordo e açoites e raiva
O meu alegre terror carnal de vos pertencer.
A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria,
Em ser objeto inerte e sentiente da vossa omnívora crueldade,
Dominadores, senhores, imperadores, corcéis!
Ah, torturai-me,
Rasgai-me e abri-me!
Desfeito em pedaços conscientes
Entornai-me sobre os conveses,
Espalhai-me nos mares, deixai-me
Nas praias ávidas das ilhas!
(PESSOA, 1986, p. 261-262).

O eu lírico usa o masoquismo como uma forma de punição para o que sente, ele busca de alguma forma assumir a pele da mulher, a mulher submissa e passiva, pois é evidente que ele não aceita sua própria natureza, ele sente raiva, ele se nega, mas ainda assim ele sente. Então a forma que o eu-lírico encontra para diminuir essa culpa do sentimento homoerótico é por meio do sadomasoquismo. Entretanto, esse momento de punição se torna algo prazeroso, capaz de levá-lo a uma "excitação incontrolável do espírito" (orgasmo). A sonoridade também é utilizada para contribuir na elaboração mental da imagem a respeito do eu-lírico nesse momento de prazer presente nos versos:

Fazei de mim qualquer, cousa como se eu fosse
Arrastado - ó prazer, ó beijada dor! -
Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...
Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-AA-
AR!
Eh-eh-eh-eh-eh! Eh - eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EHEHEH-

EH-EH-EH! No MA-A-A-A-AR!
Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eheheh-
eh-eh-eh-eh
Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,
Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o
ar, e o ar!
Eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eheh!
Tudo canta a gritar!
(PESSOA, 1986, p. 262).

O eu lírico encontra-se agora esgotado depois de sentir e extravasar esse acúmulo de emoções, como uma turbulência marítima provocada pela fúria do mar, "Decresce sensivelmente a velocidade do volante" o volante que desacelera é o sinal da sensação de vazio que o vai consumindo:

Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.
Senti demais para poder continuar a sentir.
Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.
Decresce sensivelmente a velocidade do volante.
Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos.
Dentro de mim há um só vácuo, um deserto, um mar noturno.
E logo que sinto que há um mar noturno dentro de mim,
Sabe dos longes dele, nasce do seu silêncio,
Outra vez, outra vez o vasto grito antiquíssimo.
De repente, como um relâmpago de som, que não faz barulho mas ternura,
Subitamente abrangendo todo o horizonte marítimo
Úmido e sombrio marulho humano noturno,
Voz de sereia longínqua chorando, chamando,
Vem do fundo do Longe, do fundo do Mar, da alma dos Abismos,
E à tona dele, como algas, boiam meus sonhos desfeitos...
(PESSOA, 1986, p. 263).

Como lemos, chega o momento em que nada mais importava, nem mesmo o que uma vez já lhe fez sentir-se livre "Já não me importa o paquete que entrava". O eu lírico retorna a sã consciência e segue o ritmo de sua vida simples se reajustando a sociedade em que vive. Com uma purificação espiritual "Só o que está perto agora me lava a alma."; "... imaginação higiênica", o eu lírico está pronto para regressar a vida ordinária:

Já não me importa o paquete que entrava. Ainda está longe.
Só o que está perto agora me lava a alma.
A minha imaginação higiênica, forte, prática,
Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis,
Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros,
Com as fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.
[...]
(PESSOA, 1986, p. 266).

No silêncio, o eu-lírico aceita a chegada do temido, mas esperado momento, a hora em que o próprio deve trancara si mesmo num armário, para se moldar novamente nas exigências de uma cultura heteronomativa:

> [...]
> E a hora real e nua como um cais já sem navios,
> E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,
> Traça um semicírculo de não sei que emoção
> No silêncio comovido da minh'alma...
> (PESSOA, 1986, p. 269).

O cenário que se percebe no poema, a peça que envolve o eu lírico e seu desejo silenciado vítima de uma sociedade heterossexista é um cenário da realidade de muitos homossexuais que se veem obrigados a ocultarem sua verdadeira natureza. As questões de sexualidade e gênero ainda são infelizmente um tabu na sociedade em vivemos, *Ode Marítima* para a época em que foi feito e publicado mostra a quão essa questão perpetuava a sociedade sendo uma forte crítica para a época.

Considerações finais

O tema homoerotismo apesar de ter sido muito usado em literatura do século XIX é um assunto relativamente novo para pesquisas e discussões, pois ainda há vários questionamentos quanto ao seu uso em obras, seu significado, interpretação, etc. É por esse motivo que a temática fica a mercê de uma subjetividade que faz com que a expressão seja algo somente ligado a uma relação erótica entre pessoas do mesmo sexo e isso acontece, porque a maioria das obras em que o tema é abordado são narrativas que trazem o sexual da homoafetividade. Outro motivo é a intepretação gerada pela sua estrutura morfológica, homo remete a homossexual e erotismo a erótico.

Ao desenvolver o presente estudo buscou-se explicar o motivo pelo qual a palavra homoerotismo não deve ser interpretada só como uma relação sexual entre homossexuais, explicando que a temática aborda questões muito além do sexo, como emoções, desejos, experiências de vida e muito mais. Além de abordar a rotulação sexual para com o tema, buscou-se falar também da utilização inapropriada da expressão homossexualismo usada para fazer colocações ou se referir a uma relação homoafetiva e como isso afeta a forma como é transmitida e obtida o conhecimento sobre a temática.

Na análise feita em cima da obra *Ode Marítima,* do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, verificou-se que ao pesquisar pela temática do homoerotismo não necessariamente encontraremos uma narração com conteúdo sexual explicito declarado, a forma que o tema é colocado no poema é como um desabafo, um desejo sublimado, uma crítica à sociedade patriarcal heterossexista da época que é retratada na obra. E com isso permitiu-se que o objetivo de demonstrar uma ressignificação do tema fosse alcançado.

Dada à importância do assunto é extremamente necessário que mais pesquisas com o tema venham a surgir para que cada vez mais a temática seja desmistificada. Entender como o homoerotismo se configura e o que ele abrange na literatura possibilita um melhor entendimento de obras permeadas pela expressão fazendo com que os leitores dessas obras não caiam no erro da rotulação sexual erótica estereotipada.

VILELA, J. M. S.; MELO NETO, M. M. de. The homoeroticism permeated in the Maritime Ode by Álvaro de Campos. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.103-116, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *Research related to homoeroticism is still scarce in the academic environment and for this same reason; a great deal of subjectivity around the word is generated. This work aims to contribute to such discussions. We will use as an object of study the poem Ode Marítima by Álvaro de Campos, heteronym of the Portuguese poet Fernando Pessoa, that had 127 of them, but Álvaro is one of the three most complete. We live in a time when gender issues have been widely debated and the word homosexuality, to refer to works of a nature related to sexual orientation and / or gender identity, has been used inappropriately. In this study, we sought a way of reframing the theme from the analysis of the aforementioned work, making it possible to highlight our view of the problem of homoeroticism that does not fall into the error of stereotyped erotic sexual labeling.*

- ***KEYWORDS:*** *Homoeroticism; homosexualism; genders; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; heteronymy.*

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI FILHO, J. P. **Fernando Pessoa**: uma quase biografia. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FOUCAULT, M. De espaços outros. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n.79, p. 113-121, 2013.

LAURENTI, R. Homossexualismo e a Classificação Internacional de Doenças. **Revista de Saúde Pública,** São Paulo, v.18, n.5, p. 344-345, out. 1984.

LEWIS, C. S. **The Four Loves**. London: Geoffrey Bles, 1960.

LOPES, D. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MACEDO, D. D. **Do Elogio à Verdade:** um estudo sobre a noção de Eros como intermediário no Banquete de Platão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção Filosofia, 128).

MEDEIROS, F. G. **O ser elástico, mola, agulha, trepidação:** expressões do homoerotismo em Fernando Pessoa. 2014. 228p. Dissertação (Mestre em Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

MOTA, A. **Para além da dor:** fantasias de prazer, poder e entrega: um estudo sobre bondage e disciplina, dominação e submissão e sadomasoquismo. 2011. 76 p. Dissertação (Mestrado Integrado de Psicologia) - Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto, Porto, 2011.

NUNES, B. **Clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSOA, F. **Correspondência (1923-1935).** Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 343-344.

PESSOA, F. **Fernando Pessoa:** obra poética. 8. ed. Maria Aliete Dores Galhoz, organização, introdução & notas. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, F. **English poems I-II.** Lisboa: Olisipo, 1921. Disponível em: http://purl.pt/13967. Acesso em: 25 fev. 2022.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Edipro, 2009.

MIYAMOTO YURIKO: A TRAJETÓRIA DE UM "EU" FEMININO NA HISTÓRIA JAPONESA

Karen Kazue KAWANA*

▪ **RESUMO:** O *watakushi shōsetsu*, ou *shishōsetsu* — que pode ser traduzido como romance, escrita ou narrativa do eu — é um termo usado para classificar muitas obras escritas no Japão, especialmente aquelas da primeira metade do século XX, e reúne os mais diversos tipos de textos sob a sua rubrica, bastando que o assunto tratado neles possa ser associado à realidade, entendida como as experiências vividas por seu autor. Este artigo trata da trajetória da escritora japonesa Miyamoto Yuriko[1] (1899-1951), em cuja obra, o engajamento político e os esforços para denunciar a condição feminina na sociedade japonesa ocupam um papel central, e examina em que medida sua escrita, na qual muitos elementos autobiográficos estão presentes, se afastaria ou se aproximaria do *watakushi shōsetsu*.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Yuriko Miyamoto; literatura japonesa; comunismo; mulher; romance do Eu.

O termo *watakushi shōsetsu*, ou *shisōsetsu*, pode ser traduzido como romance, escrita ou narrativa do eu, e comparado, com as devidas ressalvas, à noção de autoficção ou à de escrita autobiográfica, gêneros conhecidos por trazerem elementos que podem ser associados à vida de seu autor.

Historiadores da literatura japonesa traçam a origem do *watakushi shōsetsu* às obras de escritores da vertente naturalista e seu marco seria o romance *Futon* (*O acolchoado*, 1907), de Tayama Katai (1872-1930). Enquanto nas obras de autores naturalistas europeus, como Zola e Maupassant, a realidade é examinada com objetividade, de modo desapaixonado e sem envolvimento pessoal do autor com aquilo que é narrado, no naturalismo japonês, ela é tingida pelas emoções e experiências pessoais dos escritores.

A concepção de que a literatura deveria ser uma expressão da verdade e da realidade humana do naturalismo chega ao Japão com a abertura do país após a Reforma Meiji (1868) e o afluxo de ideias e obras ocidentais. No entanto, a realidade objetiva do naturalismo europeu se transforma na realidade imediata tal como ela é vivida por um narrador-protagonista identificado com o autor e a verdade passa a ser a exposição sincera

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas – SP – Brasil. 13083-859. Doutoranda do Departamento de História e Teoria Literária. kkawanak@gmail.com.

[1] Os nomes seguem a convenção oriental, com o sobrenome precedendo o prenome.

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

dos acontecimentos feita a partir do ponto de vista deste último no naturalismo japonês. O foco se volta, assim, para o próprio autor, o que dá azo à produção de textos de cunho confessional, nos quais a autor expõe sua vida e mesmo a das pessoas que compõem seu círculo de relações, bem como suas próprias emoções e pensamentos.

Segundo Suzuki (2006) e Umezawa (2018), o primeiro registro do termo *"watakushi" shōsetsu* (assim mesmo, com o "*watakushi*" entre aspas) teria sido feito por Uno Kōji (1891-1961) no conto "*Amaki yo no hanashi*" (*História de um doce mundo*, 1920). No entanto, segundo Suzuki, na época, ninguém deu muita atenção ao sentido em que o termo foi empregado por ele. Nessa obra, o protagonista observa que algo curioso ocorria na literatura japonesa naquele momento: um estranho personagem, designado apenas como "eu", aparece em vários textos sem dar maiores detalhes sobre si, discorre sobre seus pensamentos e emoções e, quando examinado mais de perto, parece se tratar do próprio autor. Além disso, escritores e leitores não veem nada estranho nisso. Uno lamenta esse tipo de emprego do "eu" na narrativa, pois, ao assumirem que aquilo que é narrado no texto é um fato real, os leitores imediatamente associam o que está escrito a seu autor:

> Então, como meu romance *Hitogokoro* (1920) era um *"watakushi" shōsetsu*, as pessoas acharam que tudo nele era verdadeiro e, assim, Yumeko, em quem me inspirei livremente para criar minha personagem, também foi considerada real. Embora isso não tenha importância para mim, esse fato causou inúmeros aborrecimentos para minha amada Yumeko.[2] (UNO, 1968, p. 443 *apud* SUZUKI, 2006, p. 308; UMEZAWA, 2018, p. 136).

No mesmo ano, Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) também observa que parecia estar na moda escrever obras nas quais os autores usavam a si mesmos como modelos para seus protagonistas, chegando a expor segredos familiares e de seu círculo de conhecidos, inclusive dos escritores que faziam parte do *bundan*, ou círculo literário, do qual faziam parte. Ele não via esses textos de estilo "autobiográfico", como os chama, com bons olhos.

Apesar de essas observações sobre o emprego de um "eu" associado ao autor nas narrativas já ser mencionado em 1920, o termo *watakushi shōsetsu* só passaria a ser empregado pelos críticos para classificar obras literárias mais tarde. E, como diversos outros objetos de pesquisa dos teóricos da literatura, ele continua sendo um assunto aberto a várias interpretações. Por exemplo, apesar do nome, nem sempre há um "eu" explícito em uma obra que possa ser associado imediatamente ao autor, muitas vezes ela é escrita em terceira pessoa e a classificação é feita mediante a comparação dos eventos narrados com a vida do autor. Segundo Tomi Suzuki:

> Vários historiadores literários e críticos tentaram definir o romance do eu em termos da intenção do autor, como uma transcrição ou confissão direta e fiel de sua vida pessoal, ou em termos da acuidade ou fidelidade referencial do texto no que diz respeito aos eventos da "vida real" do autor. Outros tentaram definir o

[2] A menos que explicitado, todas as traduções são nossas.

> romance do eu tematicamente. É impossível, entretanto, chegar a uma definição abrangente do romance do eu examinando apenas aqueles textos designados como romances do eu. (SUZUKI, 1996, p. 2).

Em suma, trata-se de um gênero fluído e ambíguo, transitando, em diferentes graus, entre a autoficção e a autobiografia. No Ocidente, muito papel também foi gasto na tentativa de definir o que seriam mais precisamente textos autobiográficos e de autoficção. Segundo Philippe Lejeune, na autobiografia, haveria um "contrato de leitura" entre autor e leitor segundo o qual a identidade do autor que assina o texto, narrador e protagonista, coincidiriam: "O pacto autobiográfico é a afirmação no texto dessa identidade, remetendo em última instância ao nome do autor na capa" (LEJEUNE, 1975, p.26). Esse pacto estabeleceria um compromisso e o leitor poderia tomar aquilo que está escrito como algo real, distinto de uma ficção. Dois anos depois, o escritor Serge Doubrovsky, emprega o termo "autoficção" pela primeira vez na quarta capa de seu romance *Fils* (*O filho*, 1977) e coloca a noção de "pacto" de Lejeune em questão. Segundo Doubrovsky, mesmo que haja uma identidade entre autor, narrador e protagonista em uma obra, isso não conferiria um selo de autenticidade aos fatos narrados, pois é perfeitamente possível que, mesmo com essa coincidência de identidade, o conteúdo do texto seja ficcional. Esses dois posicionamentos já revelam que a questão de um "romance do eu", no Ocidente, é tão complexa quanto no Japão e ultrapassa o âmbito da literatura e da criação artística, chegando a levantar questões éticas e mesmo legais.

Para Tomi Suzuki, no entanto, no caso do *watakushi shōsetsu*, ler os textos como um relato autobiográfico, ou com conteúdo desse tipo, prescindiria de um contrato estabelecido pelo autor. De fato, seria o leitor quem assumiria que aquilo que está escrito é verdadeiro:

> O romance do eu é mais bem definido como o modo de leitura que assume que o romance do eu é uma expressão de voz única, "direta", do "eu" do autor e que sua linguagem escrita é "transparente" — características até aqui vistas como atributos "intrínsecos" do romance do eu. Ao invés de ser uma forma literária particular, o romance do eu era um paradigma literário e ideológico por meio do qual uma vasta maioria das obras literárias era julgada e descrita. Qualquer texto pode se tornar um romance do eu se for lido dessa forma. (SUZUKI, 1996, p. 6).

Se uma obra pode ser classificada como sendo um *watakushi shōsetsu* pela leitura e interpretação do leitor, não é de admirar que o termo reúna textos que tratam dos mais variados temas, bem como autores de estilos muito diferentes, sob a sua rubrica. O que os uniria seria partir do "eu" para tratar da realidade da forma mais imediata possível, ou seja, a realidade "sentida" ou "vivida".

Segundo Lippit (1980), embora a literatura japonesa moderna tenha surgido durante o período de modernização do país, que ocorre a partir da segunda metade do século XIX, e como um produto desse mesmo esforço, o fato de os escritores se encontrarem à margem da sociedade teria contribuído para a emergência do romance do eu: "Por serem excluídos da sociedade, eles ocuparam o papel de críticos sociais de modo

natural, ao mesmo tempo em que exigiam pureza em sua busca artística. Suas exigências por pureza e sentimento de missão frequentemente eram dirigidas para suas próprias vidas, transformando sua arte em um esforço para elevar a si mesmos" (LIPPIT, 1980, p. 3).

No entanto, apesar do isolamento da sociedade inicialmente ter sido uma motivação para que os escritores se voltassem para si mesmos em busca de materiais para a literatura, o *watakushi shōsetsu* não seria um romance no qual eles se exporiam abertamente ou se limitariam a uma exposição de si. Talvez possamos dizer que o "eu" serviria como uma "âncora" que permitiria que o autor explorasse o espaço ao seu redor, um ponto de partida para tratar das questões que lhe interessavam, fossem elas críticas à sociedade, experimentos estéticos, respostas para questionamentos ou simples autoafirmação e expressão de seu posicionamento no mundo. As primeiras teorias sobre o romance moderno japonês, como as de Tsubouchi Shōyō (1859-1935) e Futabatei Shimei (1864-1909), propunham uma literatura cuja essência estaria na representação real, ou verdadeira, dos sentimentos ou da natureza humana. Ora, escrever a partir do "eu" seria uma forma de fazer isso. Com um ponto de partida que, de certa forma, servia de "fiador da verdade", o autor partia em direção ao universo externo.

O "eu" do romance, ou o "*watakushi*", permitiria que os escritores construíssem suas obras com um grau de realidade, ou verdade, muito maior exatamente por incorporar suas próprias experiências, como um testemunho, mesmo que maquiado com uma leve camada de ficção, ao mesmo tempo em que permitia que eles apreendessem e afirmassem a si mesmos em sua relação com o mundo. E isso foi feito de várias maneiras, às vezes, sob um formato de fato confessional, de caráter interno e psicológico, considerado por alguns críticos como o romance do eu tradicional e, não raro, acusado de ser imaturo e egocêntrico, mas também de modo mais abrangente e objetivo ao não se limitarem a questões estritamente pessoais.

Assim, mesmo escritores de literatura proletária poderiam escrever sobre a história e as questões sociais a partir de suas próprias experiências. O percurso literário da escritora e ativista Miyamoto Yuriko (1899-1951), por exemplo, ilustra bem isso. Ela coloca a si mesma em narrativas nas quais traça seu desenvolvimento pessoal como mulher e intelectual engajada na denúncia das forças opressivas de sua época.

Apesar de ser objeto de estudos no Japão, Miyamoto Yuriko é uma escritora pouco conhecida no Ocidente e um número pequeno de suas obras foi traduzido. Ela nasceu em 1899, em Tóquio, como Chūjō Yuri. Filha de Chūjō Sei'ichirō, um arquiteto que estudou em Cambridge e de Yoshie, filha de Nishimura Shigeki[3] (1828-1902). Yuriko cresceu em um meio privilegiado e se interessou pela literatura desde muito jovem, lendo escritores europeus, especialmente os russos. Em 1916, ela publicou sua primeira obra literária, "Mazushiki hitobito no mure" (Um bando de pessoas pobres), na prestigiosa revista *Chūō Kōron*, por intermédio do crítico literário Tsubouchi Shōyō, amigo de sua família. Nessa obra, a autora já revela sua simpatia pela sorte das camadas mais desfavorecidas da sociedade. Em um texto escrito em primeira pessoa, uma jovem, que poderia ser

[3] Educador e intelectual japonês que teve grande participação no Movimento de Ilustração do Período Meiji (1868-1912).

identificada com a própria autora, narra a experiência de visitar um vilarejo de propriedade do avô e seu choque ao testemunhar a miséria de seus moradores e as distorções que a pobreza produz no caráter das pessoas. Ela tenta ajudá-las, mas tanto os camponeses quanto a classe mais favorecida a desapontam e seu projeto fracassa. Apesar desse primeiro confronto com a realidade social ser frustrante, a autora mantém o otimismo. Mesmo reconhecendo a dificuldade da empreitada, o desejo de ajudar o ser humano a atingir todo o seu potencial e a ser livre perpassa suas obras.

Em 1918, Yuriko deixou a universidade feminina na qual estudava para se dedicar à escrita, viajou aos Estados Unidos acompanhando o pai e lá conheceu o primeiro marido, Araki Shigeru (1884-1932), um pesquisador de línguas orientais quinze anos mais velho do que ela e com o qual se casa contrariando a vontade da família. Yuriko tinha uma liberdade e independência pouco comuns para uma mulher de sua idade na época e as emprega sem se importar com normas e convenções. O casamento, infelizmente, não durou muito e, em 1924, Yuriko deixa Araki e vai morar com a tradutora de russo Yuasa Yoshiko (1896-1990), de quem se aproximara e se tornara amiga. Yuasa a incentiva a escrever sobre sua experiência matrimonial e o resultado é *Nobuko*, serializado entre 1924-1926 e publicado sob a forma de livro em 1928. Ele é considerado um romance feminista por narrar a história de uma jovem independente que toma a decisão de se casar por amor contrariando as convenções sociais e sua busca por desenvolvimento e afirmação pessoal. Nobuko vê o casamento como uma união de pares, mas ela logo se desencanta com o marido, pois este revela não estar à altura de suas expectativas. Ela desejava um companheiro que a inspirasse, abraçasse seus ideais e estimulasse sua criatividade, mas encontra um homem sem ambições, que deseja uma esposa tradicional e a sufoca. Os anos de casamento são mencionados como "anos pantanosos" em escritos posteriores da autora.

Em 1927, Yuasa decide ir à União Soviética para estudar russo e Yuriko a acompanha. As duas passam três anos no país e também visitam outras capitais da Europa. Apesar de "Mazushiki hitobito no mure", sua primeira obra, já revelar sua preocupação com a desigualdade social, e *Nobuko* suscitar questionamentos sobre a condição das mulheres no Japão moderno, até então sua literatura não se afiliava a nenhuma ideologia. No entanto, depois do retorno ao Japão, em 1930, Yuriko entra na *Nihon Puroretaria Sakka Dōmei* (Liga de Escritores Proletários do Japão) e, no ano seguinte, filia-se ao Partido Comunista Japonês em segredo, pois este já se encontrava na ilegalidade. Dobson (2014) acredita que essa mudança de posicionamento de Yuriko tenha sido influenciada pelas experiências vividas pela autora no estrangeiro:

> Yuriko não se torna uma comunista devido às injustiças sociais que testemunha no Japão, ou porque o comunismo era uma grande corrente intelectual no Japão de 1920, mas porque ela foi transformada pela experiência de viajar e residir em várias cidades estrangeiras que representavam modelos concorrentes de modernidade. (DOBSON, 2014, p. 6).

Certamente as viagens e a experiência cosmopolita de Yuriko impregnam sua obra e a transformam como intelectual, no entanto, acreditamos que elas, por si só, não sejam

o fator principal para sua conversão ao comunismo, talvez se possa dizer que elas tenham ajudado a firmar uma inclinação que já existia na autora desde seus textos iniciais. O comunismo, em nosso ponto de vista, corresponderia a seu ideal de uma sociedade na qual o ser humano poderia desenvolver plenamente seu potencial e se libertar das forças que o oprimiam, independentes de quais fossem elas: a ignorância, a pobreza, a posição subalterna da mulher na sociedade ou as injustiças de classe. Nesse sentido, a interpretação de Lippit (1980, p.147) nos parece mais abrangente:

> Ela chegou à conclusão de que superar a natureza de classe de suas ideias filosóficas e estéticas e se tornar uma mulher realmente liberada eram duas coisas cruciais para viver uma vida rica e significativa. Ela via o sistema familiar e o casamento como instituições feudais preservadas em nome do capitalismo moderno e os considerava forças primárias que oprimiam as mulheres. Ao mesmo tempo, ela notava a falha das intelectuais em apreender a natureza de classe de suas ideias e seu refúgio cínico e reacionário em uma falsa feminilidade. Para Yuriko, ser uma humanista significava ser uma feminista e comunista revolucionária, e esforços humanistas, feministas e revolucionários eram realmente necessários para libertar os seres humanos.

De garota brilhante e protegida, que cresceu no seio de uma família abastada, e humanista "burguesa", Yuriko teria se tornado uma comunista humanista. Todas essas etapas se refletem nos textos que escreve e nos quais combina experiência pessoal e história.

Depois que entra para o Partido Comunista, seus textos adquirem um caráter mais panfletário, pois têm por objetivo educar os trabalhadores sobre a injustiça e a perversidade do sistema capitalista. O que não muda, no entanto, é sua preocupação com a mulher, que não é esquecida nem mesmo nessas obras de sua fase de escrita proletária, vertente na qual a questão feminina geralmente recebia pouca atenção da parte dos escritores do sexo masculino, apesar de haver uma significativa massa de trabalhadoras no mercado de trabalho, principalmente na indústria têxtil. Uma das atividades de Yuriko consistia em organizar círculos literários entre as operárias para que elas adquirissem uma consciência de classe e se unissem para melhorar sua condição.

Em 1932, Yuriko deixa Yuasa Yoshiko e se casa com o crítico literário marxista Miyamoto Kenji (1908-2007), dez anos mais jovem do que ela, porém, eles vivem juntos por menos de dois meses, uma vez que ela é presa e passa oitenta dias na cadeia. Esse episódio é narrado em *1932 no Haru* (Primavera de 1932). Kenji vai para a clandestinidade em seguida, mas é preso em 1933, mesmo ano em que o escritor Kobayashi Takiji (1903-1933), amigo do casal, é capturado pela polícia política e morre na prisão em circunstâncias suspeitas.

A ofensiva do governo militarista contra o Partido Comunista é acirrada nos anos 30 e vários de seus membros são presos. Muitos deles se submetem ao *tenkō*, uma espécie de renegação pública do comunismo considerada desmoralizante. Yuriko, que é presa várias vezes até 1942 e torturada, o que quase lhe custou a vida; bem como Kenji, que permanece encarcerado até o final da Segunda Guerra, no entanto, se recusam a negar suas convicções e a abjurar o comunismo. Apesar de não poder escrever com liberdade até o final da guerra, Yuriko se mantém ativa, escrevendo ensaios de caráter mais jornalístico,

estudos de crítica literária e biografias para poder se manter. Ela também escreve cartas para o marido que, mais tarde, são publicadas na coletânea *Jyūninen no tegami* (*Doze anos de cartas*, 1950-1952).

Com o final da guerra, Yuriko abraça a proposta de um Japão democrático e a promulgação de uma nova constituição, sem deixar, no entanto, de criticar a guerra e o governo imperialista, denunciando as mazelas que ela causou ao povo, sua principal vítima. As dificuldades das mulheres e das famílias no pós-guerra são tratadas de modo pungente em *Banshū heiya* (*Planície de Banshū*, 1946), romance no qual narra a viagem de Hiroko, seu *alter ego*, à casa da família de Jūkichi, o marido, que se encontrava preso por crimes políticos. Pouco depois do discurso de rendição incondicional feito pelo imperador, que anunciava o fim da Segunda Guerra, Hiroko recebe uma carta da sogra informando-a da desaparição de Naoji, irmão mais jovem de Jūkichi, e decide viajar a Hiroshima para dar apoio à sogra e à cunhada. Ao chegar, ela encontra a casa em estado de abandono e as duas mulheres entregues à própria sorte, algo que se repetia em milhares de lares japoneses naquele momento em que as mulheres se viam obrigadas a assumir o papel de sustentáculos da família depois de perder maridos e filhos na guerra. Hiroko é escritora e manifesta o desejo de transformar o que testemunha em um livro, mas tem consciência de que um livro que tratasse de tal tema seria inevitavelmente alvo da censura. Nesta passagem, Yuriko expressa seus próprios sentimentos por meio de Hiroko:

> No entanto, havia uma única razão para que o livro de Hiroko não pudesse ser publicado de forma alguma. Suas denúncias, seja como ser humano, seja como mulher, eram verdadeiras e, quanto mais expressasse os sentimentos de milhares de mulheres, maior a razão para que fosse censurado. Hiroko era uma mulher que não acreditava nessa guerra levada a cabo em nome do imperador, do patriotismo e para a construção da felicidade. Ela era a esposa de um criminoso político contrário à guerra de agressão e à devastação que ela provocava na vida do povo. (MIYAMOTO, 1952, p. 214[4]).

Em *Fūchisō* (*Erva ao vento*, 1946), Hiroko narra os primeiros meses de vida em comum com Jūkichi, o marido que havia sido libertado depois de passar doze anos na prisão. A alegria de tê-lo próximo e também os desentendimentos que fazem com que lágrimas lhe venham aos olhos, em suma, as cenas de intimidade de um casal que precisa fazer ajustes após uma longa separação enquanto trabalha em nome dos mesmos objetivos, são a tônica da obra. É possível notar o quanto Jūkichi/Kenji influencia os textos da esposa, critica-os e, de certa forma, aprova-os ou desaprova-os. Depois de colocar a escrita a serviço do Partido e transformá-la em instrumento de instrução, Hiroko/Yuriko pretende se dedicar à literatura. Ela expõe esse desejo a Jūkichi, que concorda, e isso a deixa feliz, pois seu ideal de casamento é o de duas pessoas que pensam da mesma forma e caminham juntas, sem que uma impeça a outra de crescer.

[4] Os número das páginas dos textos de Miyamoto Yuriko citados por nós se referem à versão em e-book do aplicativo ibunko.

As duas últimas obras de Yuriko, *Futatsu no niwa* (*Dois jardins*, 1947) e *Dōhyō* (*Pontos de referência*, 1950), retomam a trajetória de Nobuko/Yuriko depois do primeiro casamento. Nelas, Yuriko descreve muitos episódios que envolvem Yuasa e membros de sua própria família. Como o relacionamento da mãe, então com cinquenta e dois anos, com o tutor de um dos filhos; e o suicídio de seu irmão caçula, Hideo, enquanto ela e Yuasa se encontravam na União Soviética.

"Omokage" (*Sua imagem em minha memória*, 1940) e "Hiroba" (*A praça*, 1940), contos escritos antes desses dois últimos romances, já mencionam o suicídio de Hideo. Em "Hiroba", esse fato é descrito como o fator crucial para que Asako/Yuriko decida voltar ao Japão para escrever e recuse a oferta feita por Katayama Sen (1859-1933), um líder do Partido Comunista Japonês exilado na União Soviética, para ficar no país e escrever para a Internacional Comunista. Nesse conto, escrito dez anos após o retorno de Yuriko ao Japão, Asako, a protagonista, decide voltar porque ela "[...] queria escrever sobre a trajetória dos espíritos entusiasmados que procuram cantar sua canção com a respiração ainda mais ofegante. Queria escrever a canção única desse Japão que possui características muito próprias estabelecendo relações com a boa vontade da história da humanidade" (MIYAMOTO, 1940, p.40). Para Yuriko, o comunismo era uma ideologia que permitiria o desenvolvimento do ser humano e promoveria a justiça social, duas coisas que lhe eram caras.

A intimidade com Yuasa, bem como seu afastamento progressivo da mesma, também estão registrados nas obras de Yuriko. O relacionamento é descrito como uma amizade na qual predomina o auxílio mútuo e não como um relacionamento romântico, pois, mesmo que isso não seja relevante aqui, Yuasa era conhecida por seu envolvimento com pessoas do mesmo sexo (porém só admitiu ser lésbica muito mais tarde). Ao contrário, apesar de haver passagens que apontariam para um envolvimento maior entre as duas, Yuriko nega essa possibilidade e reafirma sua valorização do relacionamento heterossexual. Para ela, uma relação na qual um homem e uma mulher são iguais e se completam seria a ideal. Essa parecia ser a premissa de seu casamento com Miyamoto Kenji. Contrariando seu posicionamento anterior, por ocasião do casamento com Shigeru Araki, em 1934, dois anos depois de sua união de fato com Miyamoto Kenji, ela adotou formalmente o sobrenome do marido, o que a tornou alvo de críticas por parte das intelectuais e escritoras feministas que viam essa atitude como uma forma de Yuriko não ferir a sensibilidade de Kenji, uma vez que ele era mais jovem e ela já era uma autora reconhecida.

Segundo Lippit, "a perspectiva histórica dos romances autobiográficos de Yuriko os distingue dos romances do eu tradicionais, nos quais a perspectiva dos autores-protagonistas é exclusivamente interna e psicológica" (LIPPIT, 1980, p. 158). Como vimos anteriormente, o romance do eu engloba uma ampla gama de obras dependendo dos critérios empregados para sua classificação, mas os textos de Yuriko se distinguiriam por trazerem um "eu" que não se limita a uma narrativa restrita ao âmbito pessoal. Mesmo que empregue elementos de sua vida nos livros, seus temas se estendem para além de si mesma, inserindo-a em um contexto histórico maior. Sua escrita revela a busca por respostas concretas para questões pessoais, mas que também são questões que concernem às mulheres, aos trabalhadores e mesmo ao povo japonês, ou seja, elas possuem um caráter universal.

Yuriko foi uma escritora prolífica e muitos de seus textos, tanto de ficção quando de não ficção, se não quase todos, são baseados em suas experiências ou naquela de seus conhecidos. Eles traçam seu percurso de jovem escritora que se debruça sobre temas nos quais a mulher ocupa um papel de protagonismo até seu amadurecimento como intelectual politicamente engajada. Poderíamos dizer que suas experiências validam o que escreve, bem como afirmam seus posicionamentos, afinal, tratam-se de coisas vividas, sentidas, não "fabricadas", "viver pensamentos como emoções", afinal, é uma ideia constante em seus textos:

> Libertar-se da moral feudal que as prende, desejar viver sentindo um humanismo fresco e rico. Acho que o tema da atualidade é o espírito das mulheres que não apenas resistem aos males da sociedade usando argumentos racionais, mas que dão um passo além e lutam por uma vida melhor, procurando criar essa vida com alegria e convicção. O próprio conteúdo das emoções se tornou significativamente social e racional e, sem que percebêssemos, um número cada vez maior de mulheres vive seus pensamentos como emoções. (MIYAMOTO, 1986, p. 4).

"Viver pensamentos como emoções" revela o apreço de Yuriko pela experiência imediata em detrimento de algo que se limita à razão, ou seja, a valorização dos sentimentos sem os quais o estudo e a discussão teórica seriam vazios. Suas protagonistas são mulheres que agem de acordo com convicções validadas por emoções, são estas últimas que conferem o selo de autenticidade e sinceridade àquilo que fazem, por outro lado, isso também torna o "eu" de seus textos mutável ao longo de sua carreira de escritora dependendo de seu foco no momento em que escreve e do distanciamento entre este último e o fato que narra.

Além de romances, contos e ensaios, Yuriko também escreveu diários ao longo da vida. Provavelmente ela não tinha a intenção de publicá-los, pois, segundo Dobson (2014), diferente de seus romances autobiográficos, eles eram constituídos de entradas breves, mais anotações do que narrativas coerentes. A partir deles, teríamos um retrato de uma Yuriko diferente de suas protagonistas e narradoras dos textos publicados, pois o "eu" destes últimos, mesmo que baseados em suas experiências, seria uma representação dos aspectos que ela desejava projetar aos leitores sobre si mesma e não uma imagem sem filtro como a dos diários:

> A Nobuko de *Dōhyō* e a Chūjō Yuriko dos artigos publicados é a criação textual que a autora faz de si mesma para o público, uma personagem uniforme, coerente: a escritora comunista engajada, cheia de virtuosa simpatia pelos "trabalhadores" e pelo "povo", inabalável e consistente em suas crenças. Em contraste, nos diários nos quais Yuriko escreve como si mesma no final dos anos 20; ela não está retrospectivamente criando um *alter ego* para designar um significado particular a suas experiências. A narradora e a protagonista dos diários são a mesma pessoa. Como uma anotação das impressões privadas e espontâneas de Yuriko, não trabalhadas pelas exigências de autorrepresentação da publicação, os diários são "honestos" de uma forma que seus trabalhos publicados não o são. (DOBSON, 2014, p. 130).

Isso não significa que Yuriko "minta" em suas obras publicadas enquanto seria transparente nos diários. Ela faz escolhas e, de certa forma, também "edita" o que escreve nas páginas destes últimos. Dobson (2014) compara episódios presentes em *Dōhyō* e outros textos sobre sua estadia na União Soviética e as viagens à Europa com as entradas dos diários escritas na mesma época e observa algumas incongruências. Por exemplo, nos diários, ela não demonstraria muita simpatia em relação à classe média e à elite russa que sofreu desapropriações com a revolução e enfrenta dificuldades para se manter, enquanto ela própria vê com naturalidade ir a concertos e assistir a filmes ou a peças de teatro como costumava fazer no Japão, bem como viajar e participar de festas e encontros com expatriados na Embaixada Japonesa. Ter outras mulheres realizando os serviços domésticos para ela também seria algo que considera natural. É preciso observar que era comum que os homens do Partido Comunista Japonês tivessem alguém que cuidasse da casa enquanto eles se dedicavam à causa, portanto esse comportamento não seria estranho também para Yuriko. No entanto, ela parecia pagar suas empregadas, ao contrário de muitos homens do Partido que consideravam natural que suas camaradas se ocupassem dos afazeres domésticos na casa deles como parte das atividades que lhes cabiam, fato que Yuriko não deixa de criticar. Entretanto, na leitura de Dobson (2014), a autora não se colocaria no mesmo nível que as outras mulheres devido à sua posição dentro do Partido e à forma como via a si mesma:

> Minha leitura disso é a de que Yuriko colocava a si mesma, apoiando-se em suas prerrogativas de classe, no mesmo nível que os intelectuais do sexo masculino e membros do Partido, que, obviamente, não cuidavam da própria casa ou cozinhavam. Ela via as mulheres de modo abstrato, como um alvo de interesse ideológico, mas não possuía um sentimento real de solidariedade com outras mulheres, certamente não com mulheres das classes menos favorecidas. Da mesma forma, Yuriko preferia se colocar no patamar dos escritores do sexo masculino e não como uma *joryū sakka*[5], politicamente, também, ela era "um dos homens", e isso lhe dava o direito de ter mulheres trabalhadoras para fazer o serviço de casa enquanto ela escrevia artigos enaltecendo a liberação das mulheres na União Soviética. (DOBSON, 2014, p. 169).

A leitura de Dobson certamente inspira reflexões sobre a imagem que Yuriko projeta nos textos em que narra sua trajetória e desenvolvimento de sua consciência política enquanto omitiria posicionamentos que poderiam ser questionáveis. Não temos um conhecimento tão amplo da obra da autora, mas concordamos que essa é uma interpretação plausível, visto que as protagonistas que podem ser identificadas como seus *alter ego* não parecem se colocar no mesmo patamar das outras mulheres que surgem em seus textos, sendo geralmente mais educadas e ocupando o papel de "conselheiras" ou "irmãs mais velhas" para as demais.

[5] "Mulheres escritoras", forma de designar as mulheres que escreviam e distingui-las dos escritores do sexo masculino. Posteriormente, adquiriu uma conotação pejorativa.

O "eu" dos romances e textos publicados de Yuriko é uma construção e mesmo aquele de seus diários é fragmentado, pois ela escolhe os momentos que considera interessante anotar em suas páginas de acordo com critérios próprios. Sua sinceridade em relação àquilo que prega pode ser questionada quando comparada com suas atitudes e posicionamentos extratextuais, no entanto, isso reduziria o valor de suas obras? Isso as tornaria menos "verdadeiras"? Deixamos essas questões em aberto, pois o exame desses aspectos extrapola o escopo de nosso trabalho, mas achamos que não poderíamos deixar de fazer essas observações, já que tratamos de um assunto no qual a vida e a obra da autora estão profundamente interligadas. No entanto, a própria Yuriko afirma que associar a escrita à vida de um escritor é um tipo de leitura que a desagrada:

> Detesto que leiam o que escrevo com um interesse particular mais do que qualquer outra coisa. Mesmo que eu, também, às vezes, leia as obras de outros autores com esse tipo de interesse. Em outras palavras, a menos que a pessoa que lê uma obra a compreenda, é desagradável que esta seja lida e associada aos acontecimentos da realidade.
>
> Por ser mulher, isso me causa muitos aborrecimentos. Mas, aos poucos, conseguirei estar acima disso e não me importarei com quem me leia com um olhar estranho. (MIYAMOTO, 1927, p.5).

Há artigos como o de Heather Bowen-Struyk (2004) sobre o conto *Koiwai no ikka* (*A família Koiwai*, 1934) e o capítulo sobre *Nobuko* em *Becoming modern women*, de Michiko Suzuki (2010), que mostram como Yuriko alterava seus textos quando os republicava anos mais tarde para que eles se adequassem a seus posicionamentos ou às opiniões que abraçava no momento em que retornava a eles, ou seja, ao "eu" que os relia e reescrevia. Apesar dessas ressalvas, acreditamos que Yuriko foi bem-sucedida em criar uma narrativa coerente sobre a trajetória de uma mulher moderna em um período conturbado da história japonesa usando suas próprias experiências como material para suas obras e questionar uma "fidelidade" entre ficção e realidade nos faz retornar às questões já mencionadas, e sem conclusões, suscitadas pelos escritos de conteúdo autobiográfico.

Como Lippit (1980), concordamos que os romances de Yuriko seriam comparáveis aos *Bildungsroman*: "uma forma de romance que traça o desenvolvimento moral assim como social de um indivíduo. Suas obras, dizendo de modo mais simples, são variações comunistas e feministas do *Bildungsroman*" (LIPPIT, 1980, p. 161). Através de protagonistas como Nobuko, Hiroko e Asako, Yuriko narra a história da transformação de uma mulher, parte de uma elite burguesa, com uma visão ainda um tanto romântica sobre instituições como o casamento e o amor, em uma intelectual independente e politicamente engajada no Japão moderno.

KAWANA, K. K. Miyamoto Yuriko: the trajectory of a female self in Japanese history. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.117-129, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *The watakushi shōsetsu, or shishōsetsu — translated as I novel or narrative of the self — is a term used to classify many literary works written in Japan, especially those from the first half of the 20th, it brings together the most diverse types of texts under its name as long as the subject dealt with in them can be associated with reality, understood as the experiences lived by its author. This article deals with the trajectory of the Japanese writer Miyamoto Yuriko (1899-1951) in whose work political engagement and efforts to denounce the female condition in Japanese society play a central role, and examines the extent to which her writing, in which many autobiographical elements are present, would be further or closer to the notion of watakushi shōsetsu.*

- ***KEYWORDS:*** *Yuriko Miyamoto; Japanese literature; communism; woman; I novel.*

REFERÊNCIAS

BOWEN-STRUYK, H. Revolutionizing the Japanese Family: Miyamoto Yuriko's "The Family of Koiwai". **Positions,** Durham, v.12, n.2, p 479-507, 2004.

DOBSON, J. **Self and the city:** A modern woman's journey: Miyamoto Yuriko in the Soviet Union and Europe, 1927-1930. 2014. 232p. Thesis (PhD in East Asian Studies) - School of East Asian Studies, University of Sheffield, Sheffield, 2014. Disponível em: https://etheses.whiterose.ac.uk/7927/7/FINAL%20DRAFT%20corrected%2020%20July%202015.pdf. Acesso em: 28 jul. 2021.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LIPPIT, N. M. **Reality and fiction in modern Japanese literature**. New York: Macmillan, 1980.

MIYAMOTO, Y. Watashi no kakitai josei. *In*: MIYAMOTO, Y. **Miyamoto Yuriko Zenshū**. 4. ed. Tokio: Shin Nihon Shuppansha, 1986. v.15. Transmitido pela rádio NHK em 18 de julho de 1949. Disponível em: https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/3289_10968.html. Acesso em 10 ago. 2021.

MIYAMOTO, Y. **Banshū no heia**. Miyamoto Yuriko Zenshū. Tokio: Kawade Shobō, 1952. v. 10. Disponível em: https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/2013_6881.html. Acesso em: 10 ago. 2021.

MIYAMOTO, Y. Hiroba. *In*: MIYAMOTO, Y. **Bungei**. 1940. Disponível em: https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/2004_6538.html. Acesso em: 10 ago. 2021.

MIYAMOTO, Y. Kanjō no hataraki. *In:* MIYAMOTO, Y. **Bunshō Kurabu**. 1927. Disponível em: https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/3879_12783.html. Acesso em: 10 ago. 2021.

SUZUKI, M. **Becoming modern women**. Stanford: Stanford University Press, 2010.

SUZUKI, S. **The concept of "literature" in Japan**. Translated by Royall Tyler. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2006. (Nichibunken monograph series, n.8).

SUZUKI, T. **Narrating the self**: fictions of Japanese modernity. Stanford: Stanford University Press, 1996.

UMEZAWA, A. 1920nen no "watakushi" shōsetsu. *In*: IHARA, A. *et al*. **"Watashi" kara kangaeru bungakushi:** watashi shōsetsu to iu shiza. Tokyo: Benseisha, 2018. p. 136-158.

A DUPLA TECITURA: JOGOS ALEGÓRICOS E FIGURATIVOS NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DE ESAÚ E JACÓ

Kellen Dias de BARROS[*]
Alessandra Cristina Moreira de MAGALHÃES[**]

▪ **RESUMO:** O presente texto aborda os jogos alegóricos e figurativos na construção da narrativa de Esaú e Jacó, de Machado de Assis. O romance machadiano é estudado à luz dos conceitos de alegoria e figura a partir de teóricos como Luiz Costa Lima, Walter Benjamin, Eric Auerbach e João Adolfo Hansen. Trata-se de uma reflexão teórico-crítica a respeito das relações que se estabelecem entre a tessitura textual e seus desdobramentos na ficção.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; alegoria; figura; ficção.

Desdobrando o tecido

Na obra de Machado de Assis, as dobras do discurso chamam atenção. A partir do traçado tangível da trama, um labirinto se forma nas dobras, redobras e desdobras do sentido. Sentenças simples se voltam sobre si mesmas e remetem a múltiplas questões. O leitor, sempre tão requerido nas ficções machadianas, tem de ir além, de desenvolver "olhos de ver" para perceber a recorrente duplicidade.

Especialmente em *Esaú e Jacó*, obra publicada em 1904, Machado toma como foco principal o tema que sempre lhe serviu como ferramenta de composição: o duplo. Na obra machadiana, é possível compreender as tão diversificadas interpretações atribuídas pelos críticos em relação ao duplo. Afirmativas que poderiam ser consideradas antagônicas serão abordadas no presente artigo como configurações possíveis do mosaico construído pelo escritor carioca.

Para termos um panorama de alguns dos encaminhamentos críticos, destacamos trechos bastante elucidativos. Medeiros de Albuquerque focalizou uma perspectiva psicológica, abordando os conflitos entre os gêmeos Pedro e Paulo.

> Mas o que decerto seduziu Machado de Assis, na história dos amores dos dois gêmeos, foi o tema psicológico que ele queria tratar: por um lado, analisar dois afetos dessemelhantes pela mesma pessoa; por outro lado, figurar a mesma pessoa

[*] Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. Duque de Caxias – Rio de Janeiro – Brasil. Professora Adjunta. kellendiasb@yahoo.com.br.

[**] Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET) – Campus Maria da Graça. Coordenação do Ensino Médio. Professora EBTT. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil. alessandrademagalhaes@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

> amando simultaneamente duas outras, em que as semelhanças e dessemelhanças se completavam tão maravilhosamente, que a cada uma faltava exatamente o que a outra possuía. (ALBUQUERQUE *apud* GOMES, 1958, p.183).

Luiz Costa Lima, por sua vez, destacou uma questão implícita aos fundamentos filosóficos do pensamento da época: a legitimação da subjetividade.

> [...] devemos, afastando-nos da literalidade do texto, colocar um elemento explicativo: os gêmeos necessitam de uma marca diferencial, porque sua crescente semelhança ameaçava o princípio mesmo de identidade da sociedade em que viviam. Uma sociedade centrada no individuo, como é a ocidental pelo menos desde o racionalismo, não poderia tolerar pessoas tão gêmeas que se parecem desde as maneiras, passando pelo trato social, até às ideias. (LIMA, 1981, p.104).

John Gledson defende a polêmica interpretação alegórica da obra, estabelecendo relações entre os gêmeos e os regimes políticos abordados no romance: "Podemos começar com a mais óbvia e constante alegoria do livro (*Esaú e Jacó*), a relação que existe entre os gêmeos, Pedro e Paulo, e o Império e a República, respectivamente" (GLEDSON, 1986, p.170)

E, ainda, Mário de Alencar, muito particularmente, menciona a profunda ambiguidade implícita à obra: "A língua não me ajuda a traduzir meu pensamento sobre a feitura e as ideias do livro; menos ainda as sensações que me produziram no correr das páginas" (ALENCAR, 1910, p.54).

Ainda há muitas outras concepções acerca de *Esaú e Jacó*, porém se faz necessário que efetuemos um recorte específico para a análise. Uma observação mais acurada nos permitiria endossar cada uma dessas afirmativas. É inegável a tematização psicológica da obra, visto que os personagens centrais são gêmeos e vivem em constante conflito pelo mais trivial e também pelo mais essencial.

Também não poderíamos descartar a evidente tematização do sujeito, esse ente cartesiano tão evidenciado a partir do romantismo. Criar dois personagens que se assemelham tão profundamente, a ponto de figurarem uma imagem refletida no espelho – o duplo invertido, que guarda todas as igualdades, porém com a peculiaridade da inversão, sendo igual, contudo contrário – pode ser encarado como uma reflexão acerca do ensejo do sujeito tornar-se absoluta e verdadeiramente particular e individual.

Assim como é pertinente a relação do enredo e dos irmãos Pedro e Paulo com o período de mudança do regime político brasileiro e todas as reflexões acerca da postura política e social dos brasileiros.

Enfim, as possibilidades são ainda muito variadas e Machado nos alertou para isso no capítulo XII, intitulado Epígrafe:

> Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixassem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro" (ASSIS, [19?], p.44).

Fica-nos claro, então, que a obra apresenta sentidos dúbios, não óbvios, e, com isso, múltiplos, pois, de acordo com o ângulo da lente da luneta, diferentes focos serão alcançados. O leitor, que é frequentemente desacomodado pelo autor, é chamado a munir-se de ferramentas que o capacitem a enxergar o que não é aparente.

De uma forma geral, esse sentido duplo é bastante recorrente no estilo machadiano, especialmente nas obras ditas da maturidade do autor; porém é somente em *Esaú e Jacó* que essa duplicidade alcança sua expressão mais pontual. As dualidades são absolutamente frequentes desde o título do livro até o seu último capítulo.

Com relação ao título podemos tecer uma teia de relações. Inicialmente o livro se intitularia *Último*, pouco antes de sua publicação Machado o renomeou: *Esaú e Jacó*, que, em si já é um nome duplo. Buscando referências bíblicas, reconhece-se Esaú e Jacó como dois irmãos, que, por sua vez, representam dois povos, o cristão e o judeu, que, apesar de terem uma mesma origem, disputam a verdade.

Não se deve supor, no entanto, que se estabeleça uma relação de opostos absolutos. Nas diversas dualidades expressas no texto, há sempre um ponto que as aproxima, revelando profundas semelhanças. Esaú e Jacó, por exemplo, apesar de representarem povos distintos, criam em um único Deus e pregavam seus mandamentos, a diferença era quem os proclamava, se Jesus ou Moisés, mas a causa, em essência, era a mesma.

Como vimos, há várias dobras, que redobram sobre si mesmas, ora apontando para a oposição, ora apontando para a irmandade. Esse modelo de distanciamento e aproximação é atestado em vários pontos do texto. Os mesmos caracteres que irão aproximar os irmãos Pedro e Paulo são aqueles que os vão distanciar, assim como com os liberais e os conservadores, a república e a monarquia.

Essa teia de relações, em que os signos não se encerram em si mesmos e que, na leitura, é necessário que se vá além das informações textuais, é o resultado de uma poética alegórica adotada por Machado de Assis. Para elaborarmos tal afirmativa é indispensável que analisemos o conceito de alegoria, que, após o romantismo, sofreu uma série de críticas que veio a qualificá-lo como um modelo estético inferior.

O avesso

Quando uma obra recebe o título de alegórica, a expectativa que se cria é de uma figuração vazia, como um olho mágico, que remetesse a consistentes significados, que estariam por trás da porta. Essa foi a concepção tão criticada pelos românticos no século XIX, que esperavam no texto, nas pinturas, na arte, uma explosão de sensações, em que cada elemento teria seu valor em si, tal qual o sujeito, que começava a desenvolver um tônus de independência, criatividade e sensibilidade jamais antes conferido.

Walter Benjamin dedicou-se ao estudo da alegoria no Barroco alemão, visto ser esse modelo estético largamente utilizado no período. Despindo-se, então, do que ele chama de "preconceito antibarroco" valoriza as formas alegorizadas da produção barroca, especialmente no que diz respeito ao teatro, e reavalia as distinções usuais entre símbolo e alegoria.

Conclui, então, que o símbolo é algo que corporifica o significado, sendo, portanto, monista. Como o classicismo buscava o "humano", acabou apreciando a representação simbólica, que traz à tona um ente independente de qualquer outro elemento para ter sua significação. Já a alegoria necessitaria de outros elementos para encerrar seu significado, porém não é vazia em si, sua face concreta não perde seu valor, mas, ao contrário, é potencializada na referência a vários outros significados:

> Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. (BENJAMIN, 1984, p. 197).

É necessário que se guardem os devidos cuidados quando relacionamos o conceito de alegoria desenvolvido por Benjamin com a ficção machadiana. Obviamente Machado não tinha a motivação místico-religiosa dos escritores barrocos. Seu intuito não era glorificar os signos "pagãos", mas fazer suas críticas enriquecendo seu discurso com significados mais amplos que os imediatos. Nesse sentido, é válida a reflexão acerca do tempo e da recepção da obra alegórica: "A relação entre símbolo e alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo, que esses pensadores da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica." (BENJAMIN, 1984, p.188).

Enquanto a compreensão de um símbolo é instantânea e pontual, a interpretação de uma alegoria exige tempo e reflexão. Na formulação das obras barrocas era utilizada uma série de referências amplamente conhecidas para que, de forma didática, as pessoas pudessem captar os significados encobertos do discurso. Porém, com o bruxo do Cosme Velho as relações não são tão óbvias e vão exigir do leitor uma atenção bastante especial e específica; o que, maravilhosamente, imprime um espaço mais dinâmico do receptor na co-criação da obra, pois possibilita uma gama incalculável de entendimentos – guardando-se, contudo, o limite do próprio texto.

Ainda há de se considerar que o estudo da configuração das alegorias nos demonstra que há diversas formas de construção alegórica e, mais, que o próprio conceito de alegoria vem se relacionando por muito tempo ao de figura.

João Adolfo Hansen (1986) desenvolve um interessante estudo acerca do tema e destaca que, considerando etimologicamente o termo, temos: alegoria - grego *allós* = outro; *agourein* = falar. Portanto um outro falar, não o direto e instantâneo, mas aquele que exige uma investigação, um debruçar atencioso. Desse modo, a alegoria é um modo de construção mimético, em que há uma semelhança com algo que é referenciado.

Complementa, ainda, Hansen (1986) com a distinção entre duas alegorias: a poética e a teológica. A primeira é um modo de *expressão*, como enfatiza Benjamin[1] e a segunda é um modo de *interpretação*, em que se busca um entendimento que remeta a valores teológicos. Sendo assim, a alegoria expressiva seria aquela que se constrói na estrutura da própria obra de ficção.

Apesar de haver, na obra que analisamos, alegorias de interpretação, como a relação de personagens com fatos históricos ou literários, nela o autor faz largo uso da alegoria expressiva, deixando implícitas suas críticas. Não se deve, entretanto, desprezar a constituição alegórico-interpretativa do romance, pois, como já vimos, a obra é dupla, e duplamente faz uso da alegoria.

Erich Auerbach (1997) também se interessou pelo estudo das significações dúbias e desenvolveu um interessante estudo acerca do conceito de figura. Em sua pesquisa etimológica e histórica do termo encontrou várias relações entre figura e alegoria e, apesar das distinções especificadas, o teórico também encontrou várias semelhanças que nos servirão para a reflexão acerca da alegoria na ficção machadiana.

Auerbach compreende figura como "algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo de similaridade" (AUERBACH, 1997, p.27) conceito bastante aproximado ao de alegoria com que trabalhamos.

No desenvolvimento de sua tese, o teórico define dois elementos essenciais nessa constituição: a figura e o preenchimento. A figura seria a forma imediatamente aparente e o preenchimento o significado encoberto. Porém ambas teriam de ter um valor histórico, real:

> O preenchimento é constantemente designado como *veritas*, (...), e a figura, por sua vez, como *umbra* ou *imago*: mas tanto sombra quanto verdade são abstratas apenas em referência ao significado, a princípio ocultado para ser revelado em seguida; são concretas em referência às coisas ou pessoas que aparecem como veículo do significado. (AUERBACH, 1997, p.31).

É exatamente esse fator histórico que diferencia, para Auerbach (1997), a figura da alegoria. De acordo com seus fundamentos, a alegoria não teria o compromisso com um fato real, poderia ser construída a partir de idéias e abstrações, mas a figura somente se formaria baseada em elementos históricos. Divergências teóricas à parte, o que nos interessa é que além de uma alegoria expressiva como base constitutiva do romance, encontramos em *Esaú e Jacó* uma alegorização de fatos históricos, no entanto esta mantém uma ambivalência do corpo dado e do referido.

Tendo visto que uma obra não se torna anódina pelo fato de ser alegórica, basta-nos inquerir como se dá essa relação entre o fictício e o real referenciado, seja em forma expressiva ou interpretativa.

---

[1] "As páginas seguintes tentarão demonstrar, pelo contrário, que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita" (BENJAMIN, 1984, p.184, grifo nosso).

A técnica da tecitura

A ficção machadiana tem uma estrutura muito particular. Machado operava, de certa forma, uma teorização da sua ficção na estrutura de seus romances. Em *Esaú e Jacó* as passagens são abundantes e significativas. Por vezes ele incita o leitor a fazer previsões e ao mesmo tempo critica o excesso de normatividade de determinadas obras:

> O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros. Daí a habilidade da pergunta, como se dissesse: 'Olhe que o senhor ainda não nos mostrou a dama ou damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dois jovens inimigos. Já estou cansada de saber que os rapazes não se dão ou se dão mal; é a segunda ou terceira vez que assisto às blandícias da mãe ou aos seus olhos amigos. Vamos depressa ao amor, às duas, se não é uma só pessoa...' (ASSIS, [19?], p.75).

Através de jogos irônicos revela a ficcionalidade dos fatos narrados, justamente afirmando-os como reais:

> Os próprios cavalos eram igualzinhos, quase gêmeos, e batiam as patas no mesmo ritmo, a mesma força e a mesma graça. Não creias que o gesto da calda e das crinas fosse o simultâneo nos dois animais; não é verdade e pode fazer duvidar do resto. Pois o resto é certo. (ASSIS, [19?], p. 76).

E ainda revela certa independência dos personagens quando inseridos em um contexto ficcional: "Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha estória colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos" (ASSIS, [19?], p.44)

Refletindo acerca da própria construção ficcional dentro da ficção, ele esboça conceitos polêmicos acerca do romance e, normalmente, faz isso de forma dúbia, adotando um modo aparentemente comportado, porém sem deixar de fazer suas críticas e considerações. Nesse processo, Machado colocava em questão a qualidade do público que o lia – reconhecendo-se em um país periférico, esperava de seu leitor conclusões apenas superficiais e o provocava indicando a presença de significados não aparentes. Também criticava os modelos românticos de composição, que nas voltas do enredo não promoviam questionamentos. Brincava com a relação entre ficção e realidade, implementando cortes na narrativa que alertavam para a ficcionalidade ou realidade dos fatos narrados, deixando o leitor confuso com relação à verossimilhança estabelecida.

E, como já vimos, em *Esaú e Jacó* tomou como eixo um recurso que foi um traço constante de sua criação: a ambiguidade, a construção alegórica. Além de fazer uso de sua poética alegorizante, registrou as insistentes dualidades do texto e deixou determinadas marcas textuais que denunciam esse direcionamento.

A persistente relação com textos bíblicos revela uma alusão à clássica estrutura alegórica, tradicionalmente utilizada pela Igreja Católica e por vários escritores que tinham sua escrita motivada por ideais teológicos, como Dante, autor escolhido para a epígrafe do livro.

O duplo que se encerra em um, como os dois irmãos tão similares que mesmo suas diferenças apontam para uma igualdade; Flora, que ama dois que configuram apenas um; conservadores, que se assemelham a liberais e vice-versa, estabelecendo a unidade de políticos; o caso que é anunciado como único, que é claramente exposto como o segundo, já que Esaú e Jacó também teriam brigado no ventre. Enfim, as duplicidades são amplamente recorrentes, quase funcionando como um alerta para que o leitor não se esqueça de que o romance também é ambivalente, de que é necessário investigar os signos para alcançar novos significados.

As alusões dessas dualidades são das mais variadas: a sociedade hipócrita do século XIX, a cultura e literatura gregas, a bíblia, e, especialmente, o período histórico vivido por volta de 1870 a 1893, momento caracterizado por mudanças, pela transição.

Nesse sentido é válido analisarmos essa referencialidade histórica pelo viés da teoria ficcional de Wolfgang Iser (2002b). De acordo com o referido teórico, a ficção, apesar de tacitamente oposta à realidade, se vale de elementos desta para se constituir, porém não unicamente; a interferência do imaginário também é essencial.

Forma-se, então, uma relação tríplice, entre o fictício, o real e o imaginário. Essa conexão se caracteriza por uma fundamental transgressão. Vejamos o que afirma Iser:

> [...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. (ISER, 2002b, p.958).

Há elementos reais no fictício, todavia esses não se repetem absolutamente. Se a ficção usa referências da realidade, nela não se esgota. Valendo-se do imaginário a ficção transmuta os fatos da realidade configurando atos de fingir.

Esse fingimento é marcado pela transgressão dos elementos. A ordenação da realidade, no texto ficcional, é transgredida pela fluidez do imaginário, que o transforma em signo. Por outro lado, o imaginário; que é experimentado por nós de forma difusa, desconexa, fluida; é transgredido pela ordenação do real; somente assim a imaginação pode tomar forma aparente. A ficção, portanto, é uma profunda violação. Não é de se admirar, dessa forma, que o fingimento tivesse sido (e, talvez, ainda seja) tão rebatido, afinal, irrealiza o real e realiza mais variadas imaginações.

Esse processo transgressor se fundamenta inicialmente no ato da seleção dos sistemas contextuais preexistentes. O autor tem de selecionar as realidades e as imaginações de que irá se valer para a edificação do ficcional, sendo assim "Os elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido. Desse modo, os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram" (ISER, 2002b, p. 961).

A seleção também guarda seus caracteres de transgressora, porquanto os dados acolhidos são desvinculados da estrutura semântica ao qual originalmente estavam ligados. Tendo sido feita a seleção, é necessário que se opere a combinação desses elementos sob

um aspecto semântico e esquemático (no que tange à organização dos personagens e ações). A combinação também transgride pelo fato de implementar paradigmas distintos dos habituais aos elementos selecionados, isso pode se dar em vários campos, até mesmo no lexical.

Embora vários modelos textuais possam fazer uso da ficção, é apenas na Literatura que o ato de fingir se assume como tal. E o fingimento nos textos literários não se evidencia pelo repertório linguístico, mas sim pelo "acordo" que se estabelece entre o autor e o leitor. Elucida Iser:

> [...] o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o "contrato" entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como 'discurso encenado'. (ISER, 2002b, p.970).

Esse discurso encenado cria um mundo que, por ter suas próprias leis, mas ainda guardar uma certa referencialidade, é *como se* fosse um mundo. Sendo assim, os personagens, por exemplo, só são *como se* fossem, e esta é uma regra clara do jogo que se estabelece entre autor e leitor.

Em suma, a ficção se opera a partir de dados retirados do real enriquecidos e transmutados pelo imaginário, que por sua vez se realiza perdendo seu caráter difuso. Para configurar os atos de fingir é necessário que se cumpra uma seleção dos elementos que serão retirados dos complexos transgredidos (o real e o imaginário); e que se combine esses elementos por características semânticas e/ou lexicais.

A ficção consiste, portanto, na seleção de dados retirados do real e do imaginário, configurados de forma oposta à que normalmente se apresentam, e na combinação deles. Fica claro, então, que há vários atos de fingir, mas na Literatura o fingimento é assumido como tal, o que estabelece um acordo entre autor e leitor. Apesar do fingimento, ninguém é enganado.

> [...] como o texto é ficcional, automaticamente ele invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se* fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se* fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (ISER, 2002a, p.107).

Observando essa complexa estrutura do ficcional, podemos perceber o quanto Machado foi duplo, mesmo nessa utilização. O campo da realidade violada foi duplamente referido, pois fez uso da alegoria ambivalente, em que a construção ficcional tem seu valor

histórico e seus significados encerrados nela mesma, ao mesmo tempo em que se alude a um campo de significação variado e externo à obra.

Nesse sentido, a alegoria construída por Machado pode ser ora aproximada ao conceito de figura definido por Auerbach (1997), ora afastada. A alegoria se afasta quando tomamos *Esaú e Jacó* como uma alegorização de dramas psicológicos de dois irmãos, visto essa ser uma ideia abstrata. Não obstante, levando-se em conta que a obra literária tem um valor histórico em si, como um documento da *produção artística* de uma época, e considerando que o autor se valeu de dados históricos específicos como referentes de realidade em sua obra, temos uma alegoria semelhante à figura. Já que as figuras têm que remeter a um dado concreto, essa interpretação potencializa a ambivalência da obra, pois além de atribuir um valor singular a cada face significativa, ainda as coroa com a mesma importância histórica.

Tomando o romance pelo viés da alegoria assemelhada à figura, percebemos que se estabelece o *como se* duplicado. Se Pedro e Paulo são *como se* fossem dois irmãos gêmeos, repletos de rivalidade, também são *como se* fossem a Monarquia e a República: diversos, porém iguais.

No entanto, se tomarmos como guia a noção de alegoria de expressão, ao invés do *como se* duplicar-se, ele multiplica-se nas variadas possibilidades que se abrem no jogo do autor com o leitor. Como vimos, as interpretações acerca dos signos encerrados no livro escapam para alcançar plurisignificações.

Não se deve pressupor, contudo, que os tipos de alegoria sejam contraditórios. Onde há uma pode haver a outra e, especialmente, em *Esaú e Jacó*, a alegoria expressiva perpassa por todo o texto. Ela é inevitável diante a arte de Machado. Acrescenta-nos Luiz Costa Lima:

> Nenhum signo é capaz de se clausurar em si mesmo porque a alegoria, menos que o resultado de uma tática expressiva, é uma propriedade sempre pronta a aparecer onde as palavras se combinem. O significado das palavras como que vaza delas mesmas. Desse incessante vazar nasce uma incessante alegorização. As alegorizações incessantemente criadas testemunham que todo produto humano significa além do propósito com que fora concebido; que tudo enfim documenta algo desconhecido e inesperado. O que faço documenta não só o que sei, mas o que desconheço. (LIMA, 1986, p.193).

Fica-no claro, então que a ficção machadiana é múltipla, seja em sua significação, seja em sua forma. Mas, o que é ainda mais particular, é a insistente reflexão que motiva a obra de Machado. Além de no corpo do romance encontrarmos o pensamento questionador acerca da sociedade, dos indivíduos, dos clichês e, até mesmo, da própria construção ficcional; o romancista ainda incita a reflexão do leitor. Seus movimentos são tão intensos que quer fazer mover também o sentado interlocutor.

Sendo assim, a ficção de Machado de Assis é artística no despertamento de nossos sentidos e reflexiva na movimentação de nossos pensamentos.

O último ponto

Muito mais que um entretenimento, os romances de Machado de Assis nos proporcionam uma peculiar e complexa rede de ricos fios de diferentes naturezas, uns dando os tons da reflexão filosófica; outros acrescendo o brilho de uma construção sintagmática engenhosa; ainda alguns terceiros proporcionando a maleabilidade da significação plural; além de muitos outros nessa tessitura artística.

O tear utilizado por Machado, de acordo com o trançado criado pelo autor, possibilitou a construção de imagens dos dois lados do tecido. Sendo assim, cada ponto remetia a outro e *Esaú e Jacó* se tornou uma escrita dupla. Incorporando de tal forma essa duplicidade que a figuração do tecido se assemelhava a inúmeros conceitos.

A cena que se configurou no traçado dos fios não se esgotou nessa investigação, recortamos um quadrante que nos permitiu analisar alguns aspectos. Ainda há muitos outros a investigar. Aliás, é impossível dar qualquer análise por completa, nem mesmo se se limita esse quadrante à alegorização do discurso e à reflexão ficcional, já que, quando se trata de arte, e, especialmente, quando tratamos de Machado, as possibilidades nunca se esgotam; não porque o romance não determine limites para sua compreensão; os signos ali inscritos são direcionamentos irresistíveis para o leitor; mas porque o jogo estabelecido entre o autor e o leitor é tão complexo e instigante que sempre abre possibilidade para uma nova jogada criativa.

Nessa partida sem vencedores, fica o prazer do estudo da obra de Machado de Assis e o imenso desejo de sempre se jogar de novo.

BARROS, K. D. de; MAGALHÃES, A. C. M. de. The Double Texture: Allegorical and Figurative Games in the Construction of the Narrative of Esau and Jacó. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.131-141, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *This text deals with the allegorical and figurative games in the construction of the narrative by Esaú and Jacó, by Machado de Assis. Machado's novel is studied in the light of the concepts of allegory and figure from theorists such as Luiz Costa Lima, Walter Benjamin, Eric Auerbach and João Adolfo Hansen. It is a theoretical-critical reflection on the relationships that are established between the textual fabric and its unfolding in fiction.*

- ***KEYWORDS:*** *Machado de Assis; allegory; figure; fiction.*

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. de. **Alguns escritos**. São Paulo: H.Guarnier, 1910.

ASSIS, M. de. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Gráfica e Editora Edigraf S.A., [19?].

AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

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

GLEDSON, J. **Machado de Assis**: Ficção e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, E. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

ISER, W. O jogo do texto. *In*: LIMA, L. C. **A Literatura e o Leitor***:* textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002a. p.105-118.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. v.2. p.955-987.

LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, L. C. **Dispersa Demanda**: Ensaios sobre Literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

O "TRENZINHO DO CAIPIRA": AS *PERFORMANCES* E A ILUSÃO ENUNCIATIVA DE UMA CANÇÃO DE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS

Maria Cláudia Bachion CERIBELI*

▪ **RESUMO:** O artigo analisa a canção *Trenzinho do caipira*, de Villa Lobos e Ferreira Gullar, como objeto histórico repleto de memórias e histórias concretizadas nas *performances* que são realizadas. Observou-se que, em cada uma, os elementos que fazem parte da canção são organizados de acordo com o que o cancionista deseja comunicar, mas a voz que canta e a *persona* do cantor exercem papel essencial na mensagem. A canção já foi concretizada em *performances* diversas, sem deixar de remeter aos sons da Maria Fumaça e o que eles significam, historicamente e para a individualidade de Ferreira Gullar. A metodologia incluiu analisar a canção em sua performance, observando, além dos versos da canção, elementos que fazem parte da obra, como os tipos de instrumentos musicais, timbres, ritmos, alturas, a *persona* do cantor, e como esses elementos são articulados nas canções entoadas por Edu Lobo e Ney Matogrosso. Espera-se que o leitor/ouvinte realize escutas da canção considerando-a como um objeto histórico, contextualizado, multissígnico, em que música, palavra e *performance* atuam de forma a gerar novas obras a cada execução, de acordo com a forma como o cancionista interpreta o que está, mas também o que não está na partitura.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Trenzinho do caipira; performance; literatura e canção.

Introdução

Quando Heitor Villa-Lobos (1887-1959), considerado "o mais importante músico erudito brasileiro" do século XX (WISNIK, 2007, p. 53) compôs a *Toccata* da *Bachiana nº 2* (1930), não imaginava que, alguns anos depois, o escritor Ferreira Gullar (1930-2016), ouvindo a música que, com instrumentos musicais, reproduz os sons de uma locomotiva, faria uma poesia para, segundo orientação do próprio poeta, ser cantada com aquela *Toccata*, conforme registrado no livro *Poema Sujo* (1976).

Música e Literatura se associam para que a canção se concretize na voz que canta. Nesse caso, o *Trenzinho do caipira*, a canção com música de Villa-Lobos[1] e a poesia de

* Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Programa de Pós-graduação em Letras. Piúma – ES – Brasil. 29285-000. claudiabachion@gmail.com.

[1] Heitor Villa-Lobos é considerado um dos maiores representantes da música erudita brasileira, conhecido internacionalmente, responsável por inovar o conceito de música nacionalista no Brasil, por introduzir o ensino

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

Ferreira-Gullar[2], já teve inúmeras *performances*, em vozes femininas, masculinas, em coro, com instrumentos musicais e sem acompanhamento instrumental[3]. Edu Lobo e orquestra, Adriana Partimpim/Calcanhoto, Grupo Viva Voz, Ney Matogrosso, Zé Ramalho, Fagner, Teca Calazans, todas disponíveis no *Youtube,* são alguns exemplos de *performances* já realizadas dessa canção que, pelos versos e pela sonoridade, despertam memórias, como diz Ferreira-Gullar, em um de seus últimos registros em vídeo[4]. Neste artigo, serão analisadas as *performances* de Edu Lobo e Ney Matogrosso, duas vozes distintas, quanto à tessitura, mas também quanto às *personas* que concretizam a canção.

Valente (2011, p. 94) define *performance* como "resultado não apenas do trabalho do emissor da mensagem, mas também do emissor e dos meios de transmissão, nos quais se incluem o espaço, a tecnologia", ou seja, é todo o conjunto de elementos que faz parte da execução da canção, no exato momento em que ocorre. Finnegan (2008, p. 35) afirma que "o visual, o somático, o gestual, o teatral, o material – tudo pode fazer parte. Assim como o pode, também o movimento, enfatizado ou não pela interação de muitos corpos e presenças. Não é somente o texto- ou somente a música e o texto -, mas a atuação multissensorial[5]." Neste artigo, a canção é analisada enquanto *performance*, pelas particularidades que fazem, de cada uma, execuções únicas, em que os arranjos, timbres vocais e instrumentais, interpretações dos músicos e do cantor, densidade, enfim, todos os elementos já citados por Finnegan e Valente, contribuem para a obra resultante.

A canção pode nascer de formas diversas: letra e música ao mesmo tempo, letra primeiro e música depois, música primeiro e letra depois, como Finnegan (2008) destaca. Ferreira Gullar, autor do *Poema Sujo,* relata o processo de composição da canção *Trenzinho do Caipira*, contando que, ao ouvir a *Toccata* da *Bachiana n.2* de Villa-Lobos[6], recordava-

---

de música nas escolas e, durante sua vida, teve contato com a música de Claude Debussy, Bach, César Franck, Igor Stravinsky, entre outros, cujas influências manifesta nas quatro fases que caracterizam suas obras (PUPIA, 2017).

[2] José de Ribamar Ferreira foi um poeta que conheceu o estilo modernista com os poemas de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, tornando-se adepto do experimentalismo, o que o conduziu ao estilo da poesia concreta e, a seguir, iniciando o movimento neoconcreto em 1959. Afastando-se desse estilo, passou a escrever de forma engajada contra a ditadura, com obras que passam pelo estilo do cordel ao ensaio. O *Poema Sujo* é considerado sua obra-prima, com um único poema de quase cem páginas, publicado em vários países, em várias línguas, escrito durante seu exílio em Buenos Aires. Além de poesias, o autor também produziu textos teatrais, participando da fundação do Teatro Opinião, onde foram encenadas peças que manifestavam crítica ao regime ditatorial vigente. Disponível em: https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D1042/biografia. Acesso em: 21 abr. 2021.

[3] Molina (2016, p. 86) afirma que "há casos em que as estruturas e narrativas musicais são tão sólidas que a canção passa a poder transitar – e há inúmeros exemplos – entre versões vocais e instrumentais", como ocorre com as performances de *Trenzinho caipira,* entoadas por grupos vocais disponíveis em vídeos no *Youtube* e citadas neste artigo.

[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zB92KrpdPNM&t=150. Acesso em: 02 abr. 2021.

[5] Sugerimos ao leitor que faça uma escuta das *performances* elencadas no artigo, para melhor compreender o resultado desses elementos em cada uma, e a razão pela qual Finnegan (2008) recomenda que é fundamental analisar a canção em sua *performance* e não isolando os elementos que a compõem.

[6] Villa-Lobos compõe a série *Bachianas Brasileiras* a partir de 1930, adotando, diferentemente dos seus estilos composicionais anteriores, a tonalidade e estilos em voga na Europa, como o Neoclassicismo e a polifonia de

se das viagens de trem que fazia com o pai, comerciante que realizava compras em São Luís e ia de trem para Teresina para vender a mercadoria. Fez então, durante vinte anos, tentativas de escrever um poema que se encaixasse na música e não conseguia. Em 1975, em pleno período da ditadura militar no Brasil, durante seu exílio em Buenos Aires, escrevia o *Poema Sujo*, que é um registro das suas memórias, das suas histórias, das viagens que fez com o pai e lembrou da música de Villa-Lobos. Carregava o disco da *Bachiana n.2* na bagagem. Foi à vitrola e colocou o disco para tocar. Em vinte minutos Ferreira Gullar havia concluído a letra. Memórias que trouxeram a música e uma poesia para ser a sua letra (GULLAR, 2016).

Como afirma, Cavalcanti (2008, p. 2), a aproximação entre literatura e música remonta à antiguidade e, embora, devido aos padrões seguidos em cada época, em alguns momentos as características dos gêneros as distanciassem, "a poesia não abandonou de vez a música tanto quanto a música não abandonou de vez a poesia" e, no Brasil, escritores/compositores como Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Arnaldo Antunes, entre outros, contribuíram para que várias canções surgissem dessa relação.

A canção em sua intertextualidade

Cyntrão (2006, p. 218) afirma que "o textual, em qualquer arte, é a um só tempo o contextual, o intertextual, e o que está 'além dele' – a sua possibilidade de ressonância", o que conduz à ideia de que a canção deve ser analisada como objeto "culturalmente constituído" em que importam não apenas conhecer os autores da música e da letra, mas também aspectos que fazem parte de sua estrutura, de sua essência, de sua criação. O contexto histórico e cultural pode alterar a canção inicialmente produzida, tanto na reação que provoca quanto na "leitura" que o cancionista faz do que observa na partitura. A forma como os elementos que fazem parte da canção são tratados pelo intérprete exerce sobre ela uma influência que afeta, diretamente, o que se ouve/assiste na *performance*,

> [...] a observação da gestualidade composta segundo códigos culturais é necessária para a compreensão e (re)composição de determinados modelos de *performance*. [...] a posição em cena, mas também efeitos de reverberação, eco, filtros, microfonia acabam por interferir no timbre e nos modos de ataque. Importante é ressaltar ainda que elementos constituintes como o arranjo e a instrumentação, denotam não apenas escolhas estéticas do compositor, mas também seleções feitas por uma comunidade (os próprios ouvintes, os profissionais das gravadoras), - um gosto estético culturalmente estabelecido, mediante critérios que variam, enfim (VALENTE, 2011, p. 96).

Bach (PUPIA, 2017). *A Bachiana Brasileira n.2* (1930) é uma peça para orquestra e tem quatro movimentos, sendo o último a *Toccata (O trenzinho do caipira*), a música para a canção que tem o mesmo nome e sobre a qual esta pesquisa discorre.

Pelas palavras de Valente (2011), pode-se compreender as escolhas que, em cada época, definem a forma como a canção é concretizada, tanto no que diz respeito ao tratamento do som, quanto em relação à interpretação e à *persona* do cantor/intérprete. Embora o compositor e o poeta tenham certa distância temporal em relação à época em que suas obras foram compostas, os contextos nos quais as criaram têm cenários igualmente conturbados, em relação às agitações e crises que os caracterizam e, segundo Matos (2013, p. 123) "a música popular está, como qualquer outro fato cultural, inserida no movimento amplo da história social, e por isso o seu estudo requer necessariamente o conhecimento dos contextos históricos". Valente (2011, p. 105), na mesma linha, afirma que "através da música, é possível conhecer a história cultural da sociedade", o que conduz a pesquisa na investigação do cenário em que surgiu o *Trenzinho do caipira*.

Hobsbawm (1995) elaborou um livro de quase quinhentas páginas sobre os vários acontecimentos que modificaram o pensamento, a forma como a sociedade vivia e se relacionava, e, ao mesmo tempo que geravam avanços tecnológicos, destruíam países, cidades, pessoas, na era industrial e do capital. Acontecimentos como a 1ª Guerra Mundial, a 2ª Guerra Mundial, a Guerra Fria, a Revolução de 30, o fascismo italiano, o nazismo, comunismo, socialismo e capitalismo, e crises econômicas de abrangência mundial marcavam o contexto do período que, para este autor, foi um século de extremos.

Início do século XX, tempo de grandes transformações e revoluções sociais, culturais, políticas e econômicas, Semana de Arte Moderna de 1922, "o alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais" (WISNIK, 1989, p. 47), como Villa-Lobos faz ao utilizar instrumentos musicais para representar os sons da locomotiva na *Toccata* da *Bachiana n.2* (1930). Este compositor fez parte das inovações propostas pelos modernistas, com obras que apresentavam combinações sonoras que rompiam com os padrões vigentes, adotando soluções inspiradas na vanguarda europeia, como as da música impressionista de Debussy. "Dissonâncias" e "combinações instrumentais" inusitadas aparecem nas suas composições que, segundo Wisnik (2007, p. 61) representavam "uma espécie de visão sonora do Brasil", associando elementos do erudito ao popular (WISNIK, 2007). Sua obra era rejeitada porque, como porta-voz das ideias modernistas na música, havia alguma familiaridade entre suas composições e as experimentações de Stravinsky, Schoenberg, Webern e Bartók, além do fato de Villa-Lobos ter sido autodidata e, apesar de ter conhecido grandes nomes da música no Brasil, como Nepomuceno, não estudou fora do Brasil, nem teve formação oficializada em conservatório (CRUZ, 2009).

Segunda metade do século XX, tempo de grandes transformações e revoluções marcam, igualmente, a sociedade do período, "democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as 'raízes' nativas", embora sejam conceitos opostos, estavam presentes no contexto brasileiro desde os anos 60, identificando o cenário político e cultural (WISNIK, 2004, p. 116) em que Ferreira Gullar produziu o *Poema Sujo* (1976). Villa-Lobos e Ferreira Gullar são inovadores nos seus fazeres artísticos e, como

> [...] as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, [...] são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual [...], traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica [...] (CANDIDO, 2000, p. 61).

O artista torna-se, então, "um intérprete de todos" (CANDIDO, 2000, p. 62) e, como se depreende das palavras de Antonio Candido (2000), o *Trenzinho do Caipira* carrega memórias sociais, individuais (mas também coletivas), culturais, históricas que, a cada *performance*, são despertadas e experimentadas pelo indivíduo que ouve os inconfundíveis sons da *Maria Fumaça* ou os primeiros sons da canção de Villa-Lobos na letra do poema de Ferreira Gullar.

Esta pesquisa dedica-se à análise da canção como resultante de música, texto e *performance*. O som dos instrumentos musicais e a musicalidade das palavras que, na concretização pela *performance*, pode conduzir o espectador pelos trilhos das memórias individuais e históricas da sociedade brasileira, considerando que "a música não é algo que se desenvolve isolado da vida social, muito pelo contrário, mantém com ela uma relação simbiótica" (COSTA, 2017, p. 205). Assim, o *Trenzinho do caipira* resulta de uma interação entre o autor e o cenário de repressão em que a sociedade vivia, tornando-se porta-voz, pela canção, dos anseios de grande parte do povo, pelo retorno da liberdade, conforme as palavras de Costa (2017), referindo-se às canções compostas entre 1970 e 1987 e que ecoam nos versos de Ferreira Gullar, a letra da canção em análise.

> Havia, entre os músicos que escreveram e cantaram contra a ditadura, o vislumbre de um futuro em que ela acabaria e a sociedade retomaria a liberdade. Uma perspectiva como que salvacionista se anunciava, permitindo antever um futuro longínquo, que assinalaria a redenção de todas as mazelas enfrentadas no momento. Contudo, essa perspectiva não poderia ficar ancorada num tempo longínquo e inalcançável; daí ser imprescindível acelerar o tempo, intervir nele, para que esse futuro redentor pudesse vir para um ponto próximo e perfeitamente alcançável (COSTA, 2017, p. 209).

Ferreira Gullar e o Poema Sujo

A poesia de Ferreira Gullar é um exemplo de construção literária que, de forma desvinculada da estrutura habitual do texto, constrói o significado não apenas com a palavra, mas também da maneira como a dispõe na obra.

O *Poema Sujo* (1976), é "uma longa fala da memória, e o seu objeto, real e imaginário, a cidade do poeta, São Luís do Maranhão. Memória-saudade e memória-desespero [...], reconstrução febril do passado" (BOSI, 2006, p. 473). Antonio Cícero (2016) destaca a importância desta obra na produção literária de Ferreira Gullar, poeta que experimentou várias fases e estilos de criação durante sua carreira. O estilo parnasiano,

da primeira fase do poeta, caracterizado por rimas e métricas rigorosas, está nos versos do *Trenzinho caipira*, "todo composto em redondilhas e rimas alternadas" (CÍCERO, 2016, p. 13). Bosi (2006) destaca a musicalidade das palavras que fazem parte da obra, conforme pode ser observado no trecho que se tornou a letra do *Trenzinho do Caipira*:

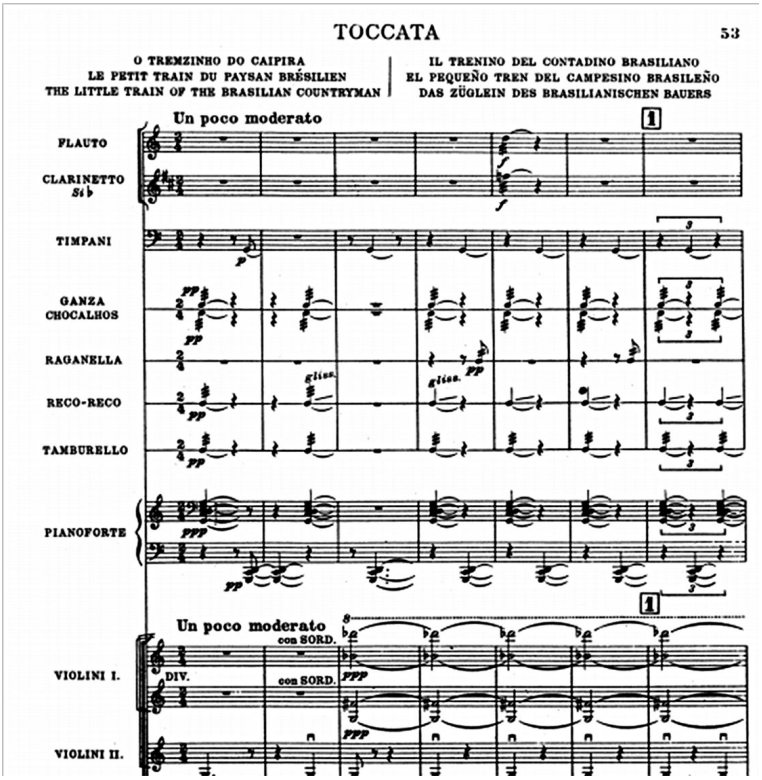
> Lá vai o trem com o **menino**
> Lá vai a vida a **rodar**
> Lá vai ciranda e **destino**
> Cidade e noite a **girar**
> Lá vai o trem sem **destino**
> Pro dia novo **encontrar**
> Correndo vai pela **terra**
> Vai pela **serra**
> Vai pelo **mar**
> Cantando pela serra o **luar**
> Correndo entre as estrelas a **voar**
> **No ar, no ar**
> (GULLAR, 2016, p. 46, grifo nosso).

Analisando os versos de Ferreira Gullar, pode-se observar o ritmo ditado pelas rimas consoantes (menino, destino, destino; rodar, girar, encontrar, mar, luar, voar, ar, ar; terra, serra) e como o autor, ao finalizar o texto com as palavras voar e dando a entender que as coisas estão ficando para trás, opta por diminuir a palavra, mas utiliza um recurso que desacelera o ritmo provocando uma sonoridade semelhante, sem interromper a terminação mantendo a rima: voar, no ar, no ar, com prolongamento das vogais quando a canção é entoada. As repetições, associadas às rimas, adquirem musicalidade de forma natural e, ao final, o ritmo vai ralentando pela sequência das palavras terminadas em ar (voar no ar, no ar), quase como um eco que vai sumindo conforme as ondas sonoras se dispersam.

O 1º, 2º, 3º e 5º versos iniciam com as mesmas palavras, "lá vai", criando uma sensação de continuidade e linearidade, mas, ao mesmo tempo, sugerem que o objeto de que tratam está ficando para trás, ou seja "o trem com o menino", "a vida", "ciranda e destino", "o trem sem destino", passam rápido pelos pensamentos do autor/eu lírico, sugerindo sensações saudosas e de impotência diante das situações sobre as quais não é possível ter controle, como o passar dos anos na vida dos sujeitos.

O trecho inicial da partitura da *Toccata* de Villa Lobos (Figura 1), indica compasso dois por quatro, com intensidade fraca e forma de execução *un poco moderato,* para que instrumentos de percussão e cordas criem a ambientação sonora a partir da qual os versos comecem a contar a trajetória do autor/eu lírico "lá vai o trem com o menino". Ferreira Gullar dispôs as palavras de forma a acomodar as sílabas aos "segmentos melódicos", conforme "a atuação do letrista", definindo "quantas e quais são as unidades entoativas que 'habitam' o *continuum* melódico" (TATIT, 2014, p. 34). Os arranjos para canto nas *performances*, no entanto, podem ser encontrados em compasso 4/4.

Figura 1 – Trecho inicial da *Toccata* da peça *Bachiana n.2* de Villa Lobos.



Fonte: Brazil Documentos[7].

Como Ferreira Gullar afirma ter escrito a letra para a *Toccata* da *Bachiana n.2* lembrando das viagens de trem que fazia com o pai na infância, os versos descrevem as cenas como se o autor/eu lírico estivesse vendo a si mesmo ("lá vai o trem com o menino"), numa imagem em movimento que ganha vida através da canção, já que a composição adquiriu a forma final na união da música de Villa-Lobos com as palavras que, naturalmente, foram acompanhando a execução dos acordes, melodia, das sonoridades produzidas criando o efeito de um trem em movimento que, após vinte minutos, vai desacelerando porque chegou ao seu destino. Assim, Ferreira Gullar, que, há anos vivia em exílio, passando por locais como Moscou, Santiago do Chile e Lima, chega, em 1974, a Buenos Aires, onde, devido às perseguições aos exilados pelos agentes da ditadura e o risco iminente que corria, de ser preso e, talvez morto, decide, de acordo com suas palavras, "escrever um poema que fosse o meu testemunho final, antes que me calassem para

[7] Disponível em: https://fdocumentos.tips/document/villa-lobos-bachianas-brasileiras-n2-o-trenzinho-caipira-partitura-original.html. Acesso em: 07 abr. 2021.

sempre" (GULLAR, 2016, p. 23) e, nas linhas desse *Poema sujo*, registra suas experiências quase que como uma biografia das suas memórias. Memórias que não eram exclusivamente suas, mas de toda uma geração de artistas e da sociedade brasileira (também em países vizinhos) que enfrentavam a ditadura militar, cada vez mais endurecida na restrição e repressão daqueles que não concordavam com o regime vigente (GULLAR, 2016).

Desde o início do século XX que transformações e revoluções agitavam o cenário nacional, com a industrialização, o surgimento do capitalismo, a transformação da arte em mercadoria, as disputas de poder pela classe dominante, a exploração do trabalhador, alterando a conformação das cidades e da sociedade, exigindo adaptação dos indivíduos a um modo de vida caracterizado pela velocidade com que as coisas aconteciam e se modificavam (BENJAMIN, 2018; WISNIK, 2007) e, ao observar os versos de Ferreira Gullar, é como se essa rapidez e constante transformação a que todos estão sujeitos estivesse representada nos versos "lá vai a vida a rodar, lá vai ciranda e destino, cidade e noite a girar", "correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar". Mas, ao mesmo tempo que o autor vê "a vida a rodar", rápida e ficando para trás, demonstrando saudade daqueles tempos em que acompanhava o pai nas viagens de trem, há uma expectativa pelo futuro, revelada pelos versos "lá vai o trem sem destino pro dia novo encontrar", com a mesma rapidez com que deixa o passado para iniciar novas experiências, porque continuam em "correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar" e, numa abordagem onírica, "correndo entre as estrelas a voar" (GULLAR, 2016, p. 46).

O passado saudoso, repleto de memórias, seriam apenas as boas lembranças da infância, e de um tempo em que Ferreira Gullar não era perseguido durante a ditadura? O autor afirma que "a gravidade e a urgência da situação não apenas mudavam minha relação com o passado", mas também o levavam a escolher o poema como forma de expressão (GULLAR, 2016, p. 24). No *Poema Sujo*, explica o autor,

> [...] queria resgatar a vida vivida (um modo talvez de sentir-me vivo), descer nos labirintos do tempo para talvez, quem sabe, encontrar amparo no solo afetivo da terra natal. Não queria fazer um discurso acerca do passado, mas torná-lo presente outra vez, matéria viva do poema, da fala, da existência atual (GULLAR, 2016, p. 24).

E foi o que Ferreira Gullar conseguiu, admirado com o material riquíssimo que extraiu de si mesmo, dando vida e atualizando "todas as palavras, todos os cheiros, os sons, os afagos, as sensações experimentadas e as vozes ouvidas e lidas, da infância, da família, dos amores, dos poetas" (GULLAR, 2016, p. 26), nessa obra, o *Poema Sujo*, que esconde tantas memórias e registros de histórias vividas, como as que se revelam no *Trenzinho do caipira*. Cyntrão (2006, p. 226) destaca que a canção é "expressão do imaginário popular" e que "o cancionista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas", tornando-se também a voz do grupo. Ferreira Gullar, Edu Lobo, Ney Matogrosso são algumas dessas vozes que, através da canção, ultrapassam a fala do "eu" para falar pelo "outro".

A canção como concretização da composição da poesia de Ferreira Gullar e da música de Villa-Lobos na *performance*

Se, como afirma Solange Oliveira (2002, p. 10) "textos gerados por diferentes sistemas sígnicos mutuamente se enriquecem e iluminam", Ferreira Gullar pode ter contribuído para enriquecer a *Toccata* da *Bachiana n.2* de Villa-Lobos, transformando-a em canção, um gênero multissígnico que comporta as várias *performances* que já concretizaram sua existência. Finnegan (2008, p. 21) considera que a canção deve ser analisada como *performance*, sem valorização excessiva do texto, nem da música, mesmo que, a princípio, isso signifique percebê-la de forma "efêmera e incapturável", considerando que uma canção "pode ser realizada de diferentes maneiras em diferentes *performances*" (FINNEGAN, 2008, p. 24). Cada cancioneiro, pelos caminhos que trilha, pode produzir uma nova canção, pelas diferenças nos timbres, alturas, ritmos, harmonias, densidade que caracterizam a versão e, "ao enunciar sua criação", Ferreira Gullar estava entregando-a para ser "reenunciada pelo intérprete" (TATIT, 2014, p. 34), ou pelos intérpretes que a entoaram ou ainda irão entoar.

Assim, a *performance* de Edu Lobo[8] mantém a introdução da execução instrumental que tenta reproduzir os sons da locomotiva por dezenove segundos, antes que a voz do cantor se junte à orquestra, no ritmo ditado pela composição de Villa-Lobos, observada naquela executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira[9]. Já a versão da canção com Ney Matogrosso[10], que possui timbre vocal mais agudo que Edu Lobo, inicia com uma introdução que cria a ambiência sonora da locomotiva por quarenta e nove segundos, com instrumentos musicais diversos daqueles que acompanham Edu Lobo. A *performance* de Teca Calazans[11], voz aguda feminina, inicia com uma introdução de cinquenta segundos para criar a ambientação do trem que começa a se movimentar e vai acelerando até atingir um ritmo uniforme, quando a voz se junta à música na interpretação da cantora, porém com ritmo acelerado e assemelhando-se ao do frevo nordestino. A mesma sonoridade nordestina pode ser identificada na versão de Zé Ramalho[12], mas, na *performance* realizada por Fagner[13] há apenas três instrumentos musicais (piano, contrabaixo e bateria) que contribuem para uma ambientação jazzística para a canção. Todas essas *performances* foram citadas para que se observe a importância do intérprete, de sua *persona*, da sua "leitura" da partitura para a concretização da canção. Esta só adquire vida na *performance*, na execução pelo intérprete, o que gera várias canções, porque cada uma terá diferentes características (FINNEGAN, 2008), considerando que cada intérprete é um leitor/ouvinte da obra, e o desempenho do músico, do maestro, do cantor é conduzido a partir da "interpretação, ação criadora do ouvinte/intérprete, ambos 'executantes' da partitura" (OLIVEIRA, 2002,

[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2uzIY59aJO0. Acesso em: 02 abr. 2021.

[9] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wIG4h7lvj4Y. Acesso em: 02 abr. 2021.

[10] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PrPM1sh5gLY. Acesso em: 06 abr. 2021.

[11] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GL7YdCz_yNs. Acesso em: 02 abr. 2021.

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_kllz9K0lYs. Acesso em: 02 abr. 2021.

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aQipg5tiyWg. Acesso em: 02 abr. 2021.

p. 84). O intérprete, de acordo com sua "leitura" da partitura, executa o que "leu", acrescentando também elementos que agrega pela sua recepção e que não estão inscritos na partitura, caracterizando sua individualidade, seu modo de fazer a execução (OLIVEIRA, 2002). Isto pode ser observado nas diferentes versões de *Trenzinho do caipira* que foram citadas[14] anteriormente.

A canção é uma obra em que música, a palavra e *performance*, juntos, compõem um sistema de signos que, somente pela junção de todos esses elementos se concretiza e pode "transmitir ao ouvinte" aquilo que o cancionista[15] pretendia (TATIT, 2007, p. 99; FINNEGAN, 2008).

O que Ferreira Gullar pretendia, ao escrever a letra poética para a música de Villa-Lobos, era a "integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas" acrescentando-se a *performance* dos cancionistas, que passam a ser "os próprios personagens de que fala a canção, [...] travestindo-se das mais distintas identidades para incorporar a posição de sujeito de todas as canções que interpretam" com o objetivo de "obter o máximo possível de integração timbrística, rítmica e melódica para dar luz ao produto da relação letra/melodia concebido na composição" (TATIT, 2007, p. 105).

A música de Villa-Lobos indica, na partitura, os instrumentos que fazem a harmonia e a melodia, além dos sons da locomotiva: (percussão) pandeiro, matraca, caixa, celesta, chocalhos, pratos, ganzá, triângulo, reco-reco, tímpanos, (sopro) flauta, dois saxofones, fagote, corne inglês, clarinete, oboé, trombone, (cordas) violinos e violas, violoncelo e contrabaixo (VILLA-LOBOS, 1930). Mas, nas *performances* de Edu Lobo (1943-) e Ney Matogrosso (1941-), os instrumentos são em menor número, gerando timbres e densidades diferentes, sem descaracterizar a ambiência do trem em movimento, acelerando, para permanecer no ritmo da voz, até que, no final, apenas os instrumentos vão desacelerando para que a locomotiva termine de chegar ao destino. Com Edu Lobo, observa-se a presença de um violão, um piano e uma flauta, acrescidos de violinos, cujos timbres se destacam. O intérprete vai entoando os versos, sem se prender à música e, em alguns momentos, as vogais são prolongadas, como em "voooaaaarr", no "aaarr", desacelerando o ritmo da canção. Em alguns momentos a música é dominante, em outros a voz assume a

[14] Caso o leitor queira apreciar e analisar ainda outras interpretações, sugerimos os seguintes vídeos, disponíveis na internet: VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Allmusic produções, 2016. A capela. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R5aoXE2r5TQ. Acesso em 10 abr. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Grupo vocal Viva Voz, 1980. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kdp4B2KrSmQ. Acesso em 10 abr. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Adriana Partimpim (Calcanhoto), 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NpzaNtJ_22A. Acesso em 10 abr. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Ney Matogrosso, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=irFptP8TWEo. Acesso em 10 abr. 2021.

[15] Cancionistas, segundo Tatit (2007, p. 99) são "pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção". Por essa razão, a afirmativa de Oliveira (2002), de que cada intérprete adiciona sua leitura da ideia registrada na partitura é confirmada pelas palavras de Tatit, visto que cada intérprete tem sua tessitura vocal, sua experiência, sua forma de comunicar o conteúdo da canção, seu ritmo, sua respiração e todo o conjunto do aparelho fonador.

predominância, mas a harmonia entre ambas prevalece, como explica Tatit (2014, p. 35) ao abordar o caso da canção cuja narrativa é feita em terceira pessoa: "os contornos entoativos impedem que o efeito de objetividade se imponha com plenitude. Os sentimentos atribuídos a 'ele' são infletidos pelas modulações vocais do intérprete[...]. Tudo que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar".

A *performance* de Edu Lobo está relacionada à *persona* do cantor, suas experiências, que incluem o convívio com ritmos nordestinos na infância, com a bossa nova e Vinícius de Moraes, Elis Regina, experiências com composições musicais para teatro, participações nos festivais de música (vencedor do III FMPB, com *Ponteio*), parcerias com Vinícius de Moraes e Chico Buarque, composições de trilhas sonoras para séries e programas de TV, entre outras produções[16].

Na *performance* de Ney Matogrosso, um contrabaixo inicia, logo acompanhado por um piano, uma bateria, uma guitarra e criam uma sonoridade que lembra um jazz, e toques de rock, especialmente quando, aos dois minutos e trinta segundos da apresentação, um solo de guitarra assume a predominância entre os outros instrumentos. Em seguida a melodia é conduzida pelo violino, que, também em solo repete o tema principal da canção, para que a voz retorne e, como a responder aos instrumentos, retoma a canção do princípio, diferenciando-se de outras interpretações da mesma *Trenzinho caipira*. O tom agudo da voz do cantor dita o ritmo e a altura da execução.

A *performance* de Ney Matogrosso apresenta particularidades que se pode atribuir ao ecletismo do cantor, quando, desde o início da carreira, com o grupo *Secos & Molhados*, em 1973, se apresenta de forma a dramatizar as canções com muita expressividade, que pode ser observada no gestual, nas expressões faciais (marcadamente acentuadas pela maquiagem) e nos figurinos com que se fazia identificar nas apresentações, num período em que o movimento hippie e o rock estavam em destaque entre os artistas[17].

As particularidades das entoações estão associadas ao "efeito de sentido" próprio da "ilusão enunciativa" da canção, visto que "é graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz" (TATIT, 2014, p. 35).

> Por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-los da persona do cantor. Por isso, conscientes do impacto causado pela ilusão enunciativa, os intérpretes costumam escolher canções com cujas letras realmente se identifiquem. A melodia não permite que os temas sejam focalizados de maneira neutra sem envolvimento emocional. Por mais que os recursos linguísticos mostrem uma voz em terceira pessoa, o ouvinte não deixa de ouvir as entoações emitidas pelo "eu" (intérprete) [...] (TATIT, 2014, p. 35).

De acordo com a abordagem das duas *performances* acima, pode-se confirmar o que Oliveira (2002), Finnegan (2008) e Tatit (2007, 2014) expuseram: a cada *performance* haverá uma nova obra, por todos os elementos que a compõem (instrumentos musicais, timbre da voz do cantor, timbres destacados na execução, *a persona* do cantor, o local

[16] Disponível em: http://edulobo.com.br/biografia/. Acesso em: 21 abr. 2021.

[17] Disponível em: https://neymatogrosso.com.br/. Acesso em: 21 abr. 2021.

da interpretação, a harmonia, o arranjo, os executantes dos instrumentos musicais etc.). Como afirma Matos (2013, p. 124) "o sistema semiótico da canção popular não se apoia somente na palavra, mas também na música, na voz e mesmo nos arranjos instrumentais" e as disposições e manipulações desses elementos repercutem na obra resultante, "diferentes interpretações produzem diferentes resultados, alterando o perfil historicamente consagrado de uma obra" considerando que podem ser alterados o andamento e "as inflexões de performance vocal e instrumental" (MATOS, 2013, p. 130).

Analisando o desenho melódico de *Trenzinho do caipira,* os versos de Ferreira Gullar adquirem a seguinte configuração:

-o início (lá vai o trem com o menino) está numa região de notas em alturas medianas, que vão, lentamente, para tons mais agudos (lá vai a vida a rodar) e se mantém nessa região no próximo verso (lá vai ciranda e destino). Nesse ponto, torna-se mais agudo (cidade e noite a girar), até que, no próximo verso, atinge a altura máxima (lá vai o trem sem destino, pro dia novo encontrar) e começa a retornar, lentamente para a região mais grave (correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar), estabilizando a região mediana da melodia (cantando pela serra o luar, correndo estre as estrelas a voar) e mantém-se nessa região, como se estivesse em linha reta (no ar, no ar), prolongando as vogais, desacelerando o ritmo.

Embora as *performances* que foram citadas neste artigo tenham diferentes configurações, a linha melódica dos cantores não sofre grandes alterações durante a execução da canção. O mesmo, porém, não se pode dizer da harmonia, que adquire as características do grupo de instrumentos e dos cancioneiros que a concretizam. Cada uma das canções, no entanto, continua abordando os conteúdos agregados à *Toccata* de Villa Lobos por Ferreira Gullar. São memórias que se transformam em sons, em canção.

Quando Ferreira Gullar compôs os versos de *Trenzinho do caipira*, a canção recebia as influências dos padrões culturais vigentes, mas quando as performances de Edu Lobo em 2013 e Ney Matogrosso em 2009 foram executadas, o cenário era outro, consequentemente, o tratamento dado aos elementos da canção estará relacionado ao novo modelo de criação, por isso, novos instrumentos, como a guitarra, na canção executada por Ney Matogrosso, ou o violão, naquela realizada por Edu Lobo exploram novas sonoridades, novas "leituras" da obra e, por sua vez, contribuem para alterar padrões vigentes. A persona dos intérpretes, no caso Edu Lobo e Ney Matogrosso, com seus timbres vocais, sua expressão corporal, da mesma forma, individualiza cada execução e provoca uma resposta no ouvinte/receptor, a atribuição de sentido que o canto concretiza pela ilusão enunciativa própria da participação da voz neste processo (TATIT, 2014).

Considerações finais

A canção *Trenzino caipira* vem sendo entoada por cancionistas diversos desde sua criação, com letra de Ferreira Gullar e música de Villa-Lobos. É uma obra que carrega memórias e histórias dos seus criadores, mas também das sociedades em que foram concebidas. A cada *performance* os intérpretes originam uma nova canção, pelas

combinações rítmicas, harmônicas, pela ilusão enunciativa própria da *persona* e da voz do cantor e, por essa razão, a canção deve ser analisada como forma multissignica em que texto, música e performance formam um conjunto único, através do qual a ideia do cancionista pode ser comunicada ao ouvinte/espectador.

As *performances* de Edu Lobo e de Ney Matogrosso exemplificam as particularidades que a mesma obra pode adquirir, por elementos próprios da canção entoada por cada um dos intérpretes. Os instrumentos musicais e a forma como os intérpretes executam a melodia e a harmonia da canção, as vozes dos cantores, o ritmo, o andamento, as alterações nas durações dos sons entoados, e a "leitura" que cada cancionista faz da partitura e do que acrescenta nela (que não está escrito) enriquecem cada execução do *Trenzinho caipira*, contribuindo para a constante atualização e renovação da obra de Villa-Lobos e Ferreira Gullar, e também das memórias que aqueles sons significam para a História da sociedade brasileira.

CERIBELI, M. C. B. The "Trenzinho do caipira": the performances and the enunicative illusion of a song of memories and stories. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p. 143-157, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *The article analyzes the song Trenzinho do caipira, by Villa Lobos and Ferreira Gullar, as a historical object full of memories and stories concretized in the performances that take place. It was observed that, in each one, the elements that are part of the song are organized according to what the songwriter wants to communicate, but the singing voice and the persona of the singer play an essential role in the message. The song has already been implemented in several performances, without failing to refer to the sounds of Maria Fumaça and what they mean, historically and for Ferreira Gullar's individuality. The methodology included analyzing the song in its performance, noting, in addition to the song's verses, elements that are part of the work, such as the types of musical instruments, timbres, rhythms, pitches, the persona of the singer, and how these elements are articulated in the songs sung by Edu Lobo and Ney Matogrosso. It is expected that the reader/listener listens to the song considering it as a historical, contextualized, multi-signal object, in which music, word and performance act to generate new works at each performance, according to the way the songwriter interprets what is, but also what is not in the score.*

- ***KEYWORDS:*** *Trenzinho do caipira; performance; literature and song.*

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução e notas de Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2018.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CAVALCANTI, L. M. D. Música popular brasileira, poesia menor? **Revista Travessias**, Cascavel, v.2, n.2, 2008.

CÍCERO, A. Prefácio. *In*: GULLAR, F. **Poema Sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.4-20.

COSTA, F. M. Da esperança equilibrista à sujeira para todo lado: um passeio por canções de engajamento político: MPB e BRock (1970-1987). **ArtCultura**, Uberlândia, v.19, n.35, p. 203-219, jul.-dez. 2017.

CRUZ, M. A. da. Villa-Lobos: para além do nacionalismo. **Jornal da Unicamp**, Campinas, ano XXIV, n. 451, p. 12, dez. 2009.

CYNTRÃO, S. H. Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista. **Cerrados:** Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, Brasília, ano 15, n. 22, p. 209-226, 2006.

FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. *In*: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de (org.). **Palavra cantada:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 15-43.

GULLAR, F. **Poema Sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MATOS, C. N. de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**, Uberlândia, v.15, n.27, p. 121-132, jul./dez. 2013.

MOLINA, S. Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 79-88, out./dez. 2016.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura e música**. São Paulo: Perpectiva, 2002.

PUPIA, A. S. **Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos**. 2017. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

TATIT, L. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, p. 33-38, 2014.

TATIT, L. Vocação e perplexidade dos cancionistas. *In*: TATIT, L. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007. p.98-106.

VALENTE, H. de A. D. A voz na canção (da mídia) como a voz da memória. *In:* SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 1., 2011, Florianópolis. **Anais** [...], Florianópolis: UDESC; ANPUH-SC; PPGH, 2011. p.93-106.

VILLA-LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras n. 2**: o trenzinho caipira: partitura original. 1930. Disponível em: https://fdocumentos.tips/document/villa-lobos-bachianas-brasileiras-n2-o-trenzinho-caipira-partitura-original.html. Acesso em: 25 fev. 2022.

WISNIK, J. M. Entre o erudito e o popular. **Revista de História,** São Paulo, n. 157, p. 55-72, dez. 2007.

WISNIK, J. M. A Gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. *In*: WISNIK, J. M. **Sem receita.** São Paulo: Publifolha, 2004. p.213-239.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SUBJETIVIDADE, MELANCOLIA E REALISMO: LEITURA DE *O VERÃO TARDIO*, DE LUIZ RUFFATO

Patrícia H. Baialuna de ANDRADE*

▪ **RESUMO:** Este trabalho propõe a análise das relações temporais e da hostilidade do universo circundante vivenciada pelo narrador-protagonista de *O verão tardio* (2019), de Luiz Ruffato. Propomos que o realismo nesta obra se dá não pela riqueza de detalhes com que o narrador descreve o mundo à sua volta, ou pela objetividade do relato vinculado a críticas e anotações sociais, mas antes pela subjetividade de um olhar particular – e, portanto, limitado – sobre o mesmo mundo. O tom confessional da narrativa em primeira pessoa é o primeiro elemento para estabelecer-se empatia entre o leitor e o protagonista - homem melancólico, cujas sensações físicas estão à flor do texto e cujos gestos mecânicos e repetitivos questionam o valor da adequação às expectativas sociais, e a relação entre o sujeito, seu passado e (des)esperança no futuro. Contamos com o respaldo teórico das discussões de Schøllhammer (2009, 2012, 2020) acerca do realismo afetivo como tendência na literatura brasileira recente (à qual alinhamos nossa leitura do romance), de observações críticas de Pellegrini sobre a obra de Ruffato e das contribuições de Ginzburg (2012, 2017) a respeito do narrador e da violência e melancolia como elementos constitutivos das relações através da história da literatura e da sociedade brasileiras.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Realismo; subjetividade; tempo; melancolia.

Introdução

Ao considerarmos a produção artística de uma dada sociedade e época como interpretação da realidade histórico-social, podemos notar diferentes posturas do artista diante de tal tarefa: a busca pela imitação, pela desconstrução, o engajamento que visa interceder de forma direta na organização social, a mera contemplação, e diversas atitudes que prevalecem em certos tempos e lugares, ou coexistem. Independentemente da escolha estética, tal diálogo com a sociedade é de interesse pois oferece, em suas várias leituras, um olhar em profundidade para a realidade e, em última instância, para a natureza humana. A arte da contemporaneidade, enquanto destituída do distanciamento que permite ao crítico compreendê-la de forma relativamente orgânica, permite, por outro lado, a contínua reinterpretação de nossa própria realidade.

* Brigham Young University (BYU). College of Humanities, Department of Spanish and Portuguese. Provo -Utah - EUA. 84602. patricia_andrade@byu.edu.

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

Essas releituras têm mostrado, na produção literária brasileira contemporânea, a realidade de um mundo hostil (PELLEGRINI, 2020) e novas formas de realismo (SCHØLLHAMMER, 2009). Embora o embate entre o protagonista e o mundo não seja propriamente novidade, essa tendência do romance moderno tem sido recorrentemente revisitada em obras de diversos autores brasileiros. A menção de Pellegrini a um "mundo hostil" se refere, mais especificamente, à prosa de Luiz Ruffato, e é do último romance do mesmo autor que este trabalho se ocupa.

Ruffato publicou em 2019 *O verão tardio*, romance em que o protagonista Oséias retorna a sua cidade natal depois de se afastar por vinte anos, na malsucedida busca por retomar laços do passado e se reconectar com suas origens. Sua tentativa, contudo, colide com a frieza de uma cidade que mudou, e de pessoas que seguiram com suas vidas na ausência de Oséias. Ao invés de se reconectar, a visita do homem a Cataguases se revela uma sequência de hostilidades e indiferenças, e expõe abismos ampliados pela situação econômica de cada pessoa. Ao comentar a publicação do romance, o próprio Ruffato aponta:

> Penso que *O verão tardio* pode ser lido em duas chaves diversas: uma, realista, a de um sujeito inadequado a seu universo, torturado pela tentativa infrutífera de resgatar o passado; outra, alegórica, a de uma descrição da história brasileira contemporânea, na qual as classes sociais – pobres, remediados, ricos – romperam o diálogo e, como afirma uma personagem a certa altura, tornaram-se "planetas errantes" cujas trajetórias de vez em quando se cruzam e quase se destroem. (RUFFATO, 2021).

Nossa análise se aproxima da primeira chave de leitura sugerida pelo romancista, já que consideramos a obra no escopo dos novos realismos contemporâneos – mais especificamente no realismo afetivo, conforme postulado por Schøllhammer (2012). Buscamos analisar como o passado, presente e futuro se desdobram dolorosamente diante de Oséias nos dias que passa em Cataguases, e como o espaço da cidade (com seus habitantes) se configura como local de hostilidade e impossibilidade de retorno. Entretanto, não consideramos a segunda chave de leitura citada acima incompatível com a primeira; antes, a ausência de diálogo atribuída às diferenças de classe corrobora a construção daquele mundo hostil em que o protagonista é errante.

Realismo e subjetividade

No amálgama de tendências que formam a contemporaneidade literária no Brasil, a crítica tem identificado certas linhas de força às quais se relacionam boa parte das obras em prosa publicadas nas últimas décadas. Em que pese a limitação dessas classificações e a impossibilidade de se rotular cada obra dentro de tais categorias, a recorrência de determinados traços sugere perspectivas para interpretação da literatura corrente em suas relações com a sociedade que lhe deu origem. Entre essas linhas de força, Schøllhammer (2012) destaca a recorrência do realismo na contemporaneidade literária, e identifica

dentro dos *novos realismos* três direções: o realismo do afeto, do efeito e da performance. Nossa leitura do romance de Ruffato melhor se concilia com o *realismo afetivo*, herdeiro de uma tradição que se consolidou há cerca de um século.

Nas primeiras décadas do século XX, ao invés de fortalecer o efeito referencial do Realismo histórico, "a realidade começa a aparecer, absorvida pela interioridade subjetiva de um discurso indireto livre [...], criando um certo 'Realismo psicológico', fragmentado e anárquico, de uma visão de mundo em crise" (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 131). O realismo psicológico no Brasil seria, a partir da década de 1930, contraposto ao romance regionalista – este, em princípio, de caráter mais engajado. Análises mais abrangentes do também chamado Romance de 30 têm procurado superar essa divisão (CAMARGO, 2001); se, por um lado, o romance regionalista traz à discussão questões sociais de forma mais explícita, no romance intimista tais questões são problematizadas a partir de processos interiores dos protagonistas. Realiza-se também o olhar sobre os conflitos do homem com a sociedade, contudo, através da representação de processos mentais com o discurso indireto livre, o fluxo de consciência, o diário, a narrativa confessional, entre outras técnicas e gêneros. Desse modo, o plano lírico e subjetivo é posto em evidência, mas não exclui o plano social e histórico.

Revisitando essa tradição, diversas obras da literatura brasileira de hoje têm explorado os universos íntimos como forma de realismo que parte da experiência individual, da vivência particular de um mundo ficcional ricamente referencializado, para discutir o mundo e o sujeito contemporâneos. Schøllhammer observa que

> O desafio literário se coloca, assim, em termos de uma "estética do afeto", em que entendemos o afeto como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética. Se o Realismo histórico é um Realismo representativo, que vincula a mimeses à criação da imagem verossímil, [...] o realismo afetivo, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade que, nas últimas décadas, alcançam extremos de concretude que levou teóricos a falar de uma "volta do real" ou de "paixão do real" (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 145).

Procuraremos apontar para a presença de tais "efeitos sensíveis de realidade" em *O verão tardio* e para as maneiras pelas quais a linguagem literária propicia tal concretude no realismo de Ruffato. Propomos que o mesmo realismo se dá não pela riqueza de detalhes com que o narrador descreve o mundo a sua volta, ou pela objetividade do relato vinculado a críticas e anotações sociais, mas antes pela subjetividade de um olhar particular – e, portanto, limitado – sobre o mesmo mundo; as minúcias de objetos, gestos e impressões importam, contudo, somente na medida em que revelam a relação do sujeito com a sociedade e os conflitos que se inscrevem. Assim, "a contemporaneidade de Ruffato reside justamente no modo como ele opera seu realismo, como categoria histórica e social, amalgamada e refratada por experiências e vivências individuais, só possíveis naquele espaço constrangedor, construído ficcionalmente" (PELLEGRINI, 2020, p. 8). De tal "espaço constrangedor", também chamado por Pellegrini de "mundo hostil", trataremos adiante.

A impossibilidade do retorno

Assim como em outras obras do mesmo autor, o espaço em que se desenvolve *O verão tardio* é Cataguases, cidade natal de Ruffato. Também como em outras publicações (*De mim já nem se lembra*, por exemplo), a referência à cidade mineira, suas ruas e fábricas sugere a aproximação entre o universo ficcional do romance e as experiências reais da infância e juventude do autor – aproximação de que não nos ocuparemos neste ensaio. Basta-nos considerar que Ruffato transforma a Cataguases de sua infância em um espaço de ficção fundamental para a constituição do romance como jornada malsucedida de uma tentativa de retorno ao passado.

O protagonista Oséias, também narrador, é um homem próximo aos seus cinquenta anos de idade que saiu de Cataguases trinta anos antes e estabeleceu-se em São Paulo, embora tenha viajado constantemente por todo o interior do estado como representante comercial de insumos agrícolas. Este homem apático e melancólico surge diante do olhar do leitor cochilando e tendo pesadelos enquanto o ônibus chega à cidade mineira. Desembarca em uma rodoviária suja e procura, nos rostos estranhos à sua volta, a identificação com a cidade de suas memórias. Os contatos que estabelecerá, entretanto, serão quase todos representativos da hostilidade e frieza de um povo – e isso inclui os irmãos de Oséias – que seguiu com a vida em sua ausência e não sentiu sua falta.

O primeiro contato do protagonista com alguém de seu passado se dá ainda na rodoviária, ao reconhecer no atendente da lanchonete o colega de ginásio Alcides, cujo apelido, relembra Oséias, era *Animal*. A brutalidade que lhe garantiu a alcunha parece ter resistido à ação do tempo:

> "Que papo é esse, cara?! Não vem com conversinha fiada, não! Você me conhece? Foda-se! Eu não te conheço! E nem quero conhecer, entendeu? Toma seu café quietinho aí e dá o fora!". Seu hálito azedo embaça meu rosto. As pernas vacilam, lábios descorados, a cabeça zonza. Ele aumenta ainda mais o volume do rádio [...] (RUFFATO, 2019, p. 13).

A desproporcional agressividade de Alcides, rechaçando qualquer possibilidade de Oséias ser reconhecido e reconectar-se ao passado, parece emblemática nesta primeira tentativa. O Animal, descrito como um sujeito de "cabelos longos, sujos e gordurosos, rosto espetado por fios de barba grisalha, barriga estufando os botões da camisa, calças deslizando perna abaixo" (RUFFATO, 2019, p. 13), dá início a uma série de desconfortos, constrangimentos e sensações desagradáveis por que Oséias passará nos cinco dias de sua incursão. Esta primeira passagem também já apresenta um traço marcante do romance que desejamos destacar: a abundância com que as *sensações físicas* do narrador são transmitidas em seu relato, criando a quase materialidade desse discurso melancólico e trazendo para muito próximo do leitor o desprazer que perpassa toda essa trajetória. "O comportamento melancólico é caracterizado por um mal-estar com relação à realidade" (GINZBURG, 2017, p. 12), e este mal-estar é traduzido em hipersensibilidade e desconforto.

As sensações a que nos referimos são, quase sempre, a náusea, dores, o cheiro de lugares abafados (que Oséias chama de "morrinha"), e até mesmo minúcias fisiológicas

como o vômito e o aliviar-se no banheiro. Toda uma gama de indisposições e sensibilidades traz à narração a corporeidade das percepções do narrador, *efeitos sensíveis* na construção do realismo no romance. O leitor acompanha Oséias pelas ruas de Cataguases, menos pela descrição de uma cidade transformada – o que já gera a frustração do reconhecimento não realizado -, do que pela individualidade das impressões que esse vagar traz ao protagonista. Sabores, o suor escorrendo pelas costas, o calor que fere a cabeça quando não traz o boné, são detalhes que, mais que o efeito do real, permitem ao leitor compartilhar das sensações de Oséias em uma experiência empática e imersiva. O compartilhamento se dá pelo olhar: "a cidade está feia, suja, fedendo a mijo. O lixo se espalha pelos meios-fios"; mas também pelas sensações: "Mesmo parado continuo a transpirar. Esvazio, em pequenos goles, a garrafa de água" (RUFFATO, 2019, p. 24). Tem-se, assim, a realização dessa tendência que Schøllhammer (2020, p. 21) aponta na contemporaneidade: "*It is by highlighting the impact of these sensible singularities on intersubjectivities that I suggest that there is, in effect, an affective realism in which the work gains reality by involving the subject sensibly in a dynamic unfolding of its actualization in the world*". Portanto, o realismo na obra é favorecido pela construção da subjetividade e particularidade do olhar (entre outros sentidos) do protagonista diante da sociedade.

Entremeados às memórias da infância e juventude do narrador, vão se desdobrando uma série de encontros, com pessoas até então desconhecidas e também com os irmãos e um ou outro conhecido do passado, como o agora prefeito Marcim Fonseca, ou o antigo professor de artes. Com poucas exceções, tais encontros reforçam a constatação de que o retorno de Oséias não é particularmente motivo de júbilo para nenhum dos seus. A apatia dos outros se mescla à apatia do próprio protagonista – que, vimos a saber adiante, está desenganado pelos médicos e vislumbra melancolicamente o fim. Entende-se, nesse ponto, sua motivação para o retorno: com a proximidade da morte, o homem busca fazer as pazes com um passado (no qual se culpa pelo suicídio da irmã Lígia, ainda adolescente), e tristemente percebe que sua existência não gerou os vínculos pelos quais agora anseia. Sem contato com o filho ou a ex-esposa, a própria irmã Rosana recebe-o com frieza e desconfiança:

> "Afinal, o que você veio fazer em Cataguases, depois de tanto tempo? Aliás, quantos anos você não aparecia por aqui?". Ela volteia a mesa onde estou sentado e passa o dedo na superfície dos móveis e eletrodomésticos, simulando inspecionar o trabalho da Kelly. "Desde o enterro da mãe. Quase vinte", respondo, e tento mudar o rumo da conversa. (RUFFATO, 2019, p. 33).

A conversa então gira em torno do pretenso sucesso de Rosana, que se tornou diretora de escola, cuida da aparência de forma impecável e viaja com frequência para Nova York com as amigas, para um turismo essencialmente de compras. Questões financeiras se insinuam múltiplas vezes nesse diálogo entre irmãos, depois de tantos anos afastados.

Desinteressada pelo irmão, Rosana prefere comentar sua própria boa aparência e a escolha profissional da filha Tamires, que "podia ser tudo, médica, advogada, mas optou pelo comércio" (RUFFATO, 2019, p. 35), o que não traz orgulho à mãe. Ao tocar o tema da família, a conversa não se afasta das finanças:

> [...] "é difícil a Isinha, você sabe. Ela nunca engoliu o fato de estarmos bem! Ela morre de inveja, mas que culpa tenho eu se ela casou com um alcoólatra?!" E por um momento não consigo segurar o riso, lembrando da Tamires imitando-a, quase que com as mesmas palavras. "E o João Lúcio?" "Com o Jôjo nunca tive afinidade, né? Há anos, muitos, não nos falamos. Ele está podre de rico, sabia?" (RUFFATO, 2019, p. 35).

Dessa forma, distinguem-se nos três irmãos de Oséias situações econômicas distintas que, percebe-se pela fala de Rosana, são em parte responsáveis pela cisão interna da família. Tal divisão, como vimos, é citada por Ruffato como leitura alegórica que o romance faz da própria sociedade brasileira, cindida entre "pobres, remediados e ricos" que olham-se com desconfiança e entre os quais não há diálogo ou convívio. Rosana, que está no centro desses estratos – nem tão pobre nem tão rica -, parece a que mais se preocupa em ostentar a boa condição conquistada: seu cargo, suas viagens, seus tratamentos estéticos, sua casa, são para a mulher causa de orgulho e realização, ainda que seu relacionamento com o marido e a filha seja frio e distante.

O olhar desconfiado da classe "remediada" para os menos favorecidos é representado no romance, quando Rosana interrompe bruscamente a conversa com Oséias para duramente o interpelar:

> "Bom, Oséias, mas afinal, o que você veio fazer aqui? [...] Você pretende ficar muito tempo?" "Não, não se preocupe, mais um dia ou dois e vou embora." "por que que você resolveu aparecer assim, do nada, Oséias?" [...] "O que que você quer?" "Não quero nada de você, Rosana, pode ficar tranquila." "Você está sem dinheiro?", ela pergunta. (RUFFATO, 2019, p. 36).

Não é sem um certo incômodo empático que o leitor percebe a indiferença da personagem diante do retorno do irmão. Para evitar atrito com o marido, Rosana informa Oséias (através de um bilhete na cozinha!) na manhã seguinte que ele deve procurar outro lugar para ficar. Assim, encerra-se sem nenhuma possibilidade de sucesso o primeiro momento da busca de Oséias por reconectar-se com a família. Lançado de volta ao espaço da cidade, o protagonista contrasta o que vê com a Cataguases de sua infância:

> Cataguases... Essas árvores me vigiaram, esses paralelepípedos acompanharam meus passos... As paredes têm ouvidos, mas não bocas. Tivessem, contariam do menino magro que voava pela cidade em sua bicicleta Caloi verde, engolindo a paisagem. Dono do tempo, expandia mais e mais os horizontes, sem saber que esse espaço, dilatado, me faria perder o rumo, o prumo, para, afinal, desembarcar no mesmíssimo lugar, mas tão distinto que não consigo reencontrar aquele que fui, como não identificamos, muitas vezes, em fotografias antigas, os rostos das pessoas que nos ladeiam. Atravesso a cidade como um espectro. (RUFFATO, 2019, p. 97-98).

As dimensões espacial e temporal assim estão imbricadas na impressão que o exterior causa ao narrador. A cidade de décadas atrás, aquela que já não mais existe, personificada

com olhos que vigiavam o pequeno Oséias e os ouvidos da expressão idiomática, não tem boca para contar das grandes esperanças do menino, e do que ele foi. Na cidade do presente, o narrador caminha por suas ruas "como um espectro": despercebido, desimportante, e percebe que não somente a cidade da infância deixou de existir, aquele Oséias menino, "dono do tempo", também não pode ser reencontrado. Nesta e em numerosas outras passagens lança-se sobre o protagonista o fato de ser infrutífera sua busca: O passado não volta mais; o passado são ruínas, como ouve de Rosana e percebe a cada tentativa de recuperar o que se foi.

Enquanto Oséias descreve o menino que fora como "dono do vento", que voava pela cidade e "expandia mais e mais os horizontes", tal potência não se encontra nos comentários que faz ao próprio apelido da infância. Peninha, como era conhecido por ser pequeno e mirrado, também é associado pelo narrador ao "primo atrapalhado do Donald", a "pena pequena" e "piedade" (54). A pequenez da personagem nos remete à consideração de Auerbach, para quem o realismo, desde a antiguidade, pode ser identificado na introdução da realidade comum e coloquial de pessoas simples e enredos cotidianos nos gêneros elevados (SCHØLLHAMMER, 2020). É por meio deste homem comum e frágil que o sujeito contemporâneo e seus conflitos com a sociedade são representados, e a mesma fragilidade, segundo Ginzburg, "se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo" (GINZBURG, 2012, p. 210). Embora o crítico se volte à escrita do trauma resultante de catástrofes históricas, consideramos a narrativa de *O verão tardio* facilmente identificável com uma "poética de restos", em que uma "potência de memória" surge das ruínas de uma vida, de um lugar perdidos (GINZBURG, 2012, p. 204). Assim, enquanto perambula pelas ruas de uma Cataguases estranha e hostil, o narrador apresenta fragmentos de lembranças sobre pessoas, sentimentos, momentos, contrastando como determinados espaços se pareciam, e como ele os vê com estranhamento tantos anos depois.

Outras passagens e personagens contribuem também para que o protagonista não se sinta bem-vindo. Nenhuma festa é oferecida para este filho pródigo, exceto pela irmã Isinha, que prepara carne no almoço para o irmão – um luxo ausente de seu dia-a-dia – e a sobrinha Tamires, que o leva à noite para comer um sanduíche a amigavelmente conversar. Ironicamente, a sobrinha que melhor o recebeu sequer tinha lembranças do tio, sendo ainda muito pequena quando ele deixou a cidade. De outras personagens Oséias colhe frieza e indiferença: o colega Marcim Fonseca, agora prefeito, age com uma gentileza mais política que genuína ao encontra-lo depois de insistentes visitas de Oséias ao Paço; até mesmo o padre, apressado, não se mostra disponível para conversar. E no último dia que compõe a narrativa, o encontro com o irmão João Lúcio rescende a uma polidez descomprometida; Jôjo convida o irmão para o churrasco que fazia em sua propriedade e o hospeda, mas em breve sai de casa, não se preocupando em cancelar seus compromissos diante do reencontro com o irmão após vinte anos. Este é o último encontro, a última tentativa frustrada de Oséias de encontrar pertencimento, calor e acolhimento. A apatia e mecanicidade de seus gestos diários é refletida na apatia com que é recebido.

Sobre os gestos mecânicos que se espalham no decorrer de toda a narrativa, colocam em evidência a mediocridade da vida cotidiana, ressaltando atos como limpar os

óculos na camisa, carregar itens de higiene pessoal para o banheiro, puxar a descarga, recolocar o boné. As preocupações que repetidamente se deixam entrever na narração de Oséias também expõem a sequência de gestos mecânicos, quase ensaiados, que compõem seu dia-a-dia (e de cada um de nós?). Vêm à sua mente recorrentemente a necessidade de comprar xampu, a falta que vai lhe fazer o boné sob o sol de Cataguases, o melhor horário para conseguir encontrar Marcim Fonseca na prefeitura; atos e gestos sem objetivos últimos, esvaziados de importância como a própria rotina é esvaziada de grandeza ou propósito. Os numerosos gestos e objetos que cercam Oséias e compreendem toda sua rotina funcionam como

> [...] uma miríade de pequenos ícones materiais reais [...], que vão de marcas de carros e bicicletas a eletrodomésticos, itens de higiene pessoal, alimentos, bebidas, medicamentos, peças de roupa, sapatos, letras de canções populares, gestos, atitudes e expressões orais, uma profusão caleidoscópica de sinais que o leitor reconhece (ou não), acentuando-se a verossimilhança por meio de uma espécie de pacto afetivo entre ele e os diferentes narradores. O olhar dos narradores está sempre atento ao minúsculo, ao ínfimo, ao aparentemente insignificante, que, no entanto, não é formador de um mero "efeito de real", mas significante criador de outros sentidos, auxiliar da interpretação dos processos sociais [...] (PELLEGRINI, 2020, p. 7).

O sentido que em princípio associamos à multiplicidade de detalhes "minúsculos" que engendram a narrativa é, portanto, o do esvaziamento – de sentido, de propósito, de importância – que caracteriza a vida do sujeito médio contemporâneo. Oséias repete certos gestos em sequência, como "aperto o botão, lavo as mãos, apago a luz, atravesso rapidamente o corredor, entro no quarto, tranco a porta, presto atenção, mas não ouço nenhum movimento" (RUFFATO, 2019, p. 47). A sintaxe do discurso do protagonista reforça o senso de automatismo e cumprimento de ações tal como se espera ou se impõe ao sujeito pelo meio em que vive. É emblemático dessa mecanicidade que Oséias se preocupou tanto em comprar certos itens de higiene pessoal como xampu e fio dental, sendo que planejava tirar sua própria vida em qualquer dos dias seguintes. Mesmo nas horas que antecedem o suicídio, o que se nota é um sujeito preocupado em arrumar a cama, deixar o banheiro limpo, eliminar os vestígios de sua passagem pela casa do irmão, e toda uma sequência de pequenos gestos com vistas a organizar a vida e o espaço, ainda que planejasse o suicídio logo em seguida.

A narrativa se desenvolve, durante os cinco dias de Oséias em Cataguases, através de uma sequência desses pequenos gestos, objetos, e uma profusão de sensações como um mal-estar digestivo, a dor nas pernas, cheiros, dificuldade de engolir algum alimento, ruídos e mais ruídos. A sensibilidade do narrador, assim trazida à flor do texto, aproxima-o do leitor assim como certas passagens de fluxo de consciência trazem-nos para dentro de seus processos mentais em confusão e relaxamento, geralmente nos momentos que antecedem o sono. Passagens como esta, que revelam relações conflituosas do passado na família:

> Estou exausto... Jiló... Sujeito esquisito... Vem da época do doutor Normando... Ricardo herdou do pai... motorista... [...] Onde tem angu, tem Jiló, diziam, com

> receio... angu... deliane evangélica marcim fonseca prefeito sizim o pai proibiu a isinha joão lúcio jôjo até hoje a rosana chama ele jôjo o pai jazigo da família rodeiro os macaquinhos comiam pipoca nicolau nicolau nico [...]. (RUFFATO, 2019, p. 43).

Trechos semelhantes desvelam memórias despertadas pelas conversas e reencontros do presente, e orbitam predominantemente em torno de relações familiares. A alternância entre sequências de gestos mecânicos e rememorações do passado é o que compõe essencialmente o tecido narrativo. Tais evocações do passado trazem a marca da mudança e da perda, como em: "O relógio digital marca sete e vinte e três, vinte e quatro graus. O Cine Edgard jaz abandonado. O João Lúcio é que vinha bastante aqui. Adorava filmes de faroeste italiano. Não perdia um" (RUFFATO, 2019, p. 144), seguindo-se uma série de lembranças a respeito do irmão. Note-se que a lembrança do gosto de Jôjo pelo cinema na juventude é evocada pela visão do Cine que, no presente, "jaz abandonado". Novamente a ideia de ruínas que se fizeram do passado surge, justificando a melancolia do protagonista, uma vez que esta "Consiste em um resultado de uma perda. [...] Uma perda afetiva, [...] o desaparecimento de um período de tempo que não volta [...] ou o afastamento de pessoa(s), ou o distanciamento de um lugar" (GINZBURG, 2017, p. 11). O afastamento empreendido por Oséias vinte anos antes, que ele agora tenta reverter, não pode ser desfeito, resultando em um sujeito fragilizado que vê esmaecerem-se diante de si suas referências.

A relação de Oséias com seu passado não é simplesmente de referências perdidas ou de momentos e laços saudosos que não podem retornar: é também de trauma. O narrador é constantemente atormentado pela culpa, pois ainda menino mostrou à irmã Lígia onde o pai escondia uma arma em casa, e pouco depois a irmã a usou para cometer suicídio. A dor desta lembrança é tangível em diversas passagens do romance, e poderia ser um ponto sensível comum para restabelecer alguma união com os irmãos. Mas não é o que acontece: ao conversar com Rosana sobre a morte da irmã, eis a cena que se passa: "Rosana emudece. Imagino as lágrimas miúdas profanando seu rosto maquiado. Ela está ao alcance da minha mão, eu poderia envolvê-la nos braços, dizer algo, uma palavra qualquer de alento, mas levanto e tateando as paredes encontro o quarto" (RUFFATO, 2019, p. 92). A agudeza dos sentidos que se faz notar no decorrer da narração contrasta com a falta de sensibilidade declarada pelo narrador; ou melhor, com sua incapacidade de reatar os laços fraternais expondo sua vulnerabilidade. Oséias, esse rascunho do sujeito contemporâneo, fecha-se em si mesmo com suas dores e lembranças, condenando a si próprio ao isolamento e à melancolia. "Não podemos ressuscitar o passado" (203), é o que conclui, descobrindo que "os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão" (BAUMAN, 2001, p.155).

Se o passado é trazido a todo momento nas recordações de Oséias ao percorrer os espaços de sua infância, de seu futuro nada sabe o leitor à medida que avança a narrativa. Não se sabe o que o homem planeja para as próximas horas, para os próximos dias; enquanto diz a Rosana que pretende ficar ali apenas por alguns dias, o narrador não nos permite entrever seus planos para o futuro. Este vazio no porvir se explica quando

lemos a respeito de sua condição de saúde desenganada, e um dos objetos que carrega na mochila, um pequeno embrulho marrom, é elevado ao status de objeto decisivo para o futuro do protagonista: trata-se de um grande número de comprimidos com que se retira de uma existência sem esperança. Após uma vida de crescente distanciamento dos pais, dos irmãos, da esposa e até do próprio filho, acaba por suicidar-se como fizera a irmã décadas antes. O homem percebe que os laços humanos "raramente vêm prontos, que tendem a se deteriorar e desintegrar facilmente se ficarem hermeticamente fechados e que não fáceis de substituir quando perdem a utilidade" (BAUMAN, 2001, p. 170), e tal frustração, aliada à desesperança da doença terminal, o leva a abreviar sua vida.

O passado "não ressuscita", "são ruínas"; o futuro é uma impossibilidade. E o presente é uma série de ações automáticas e apáticas com que o sujeito navega um mundo para o qual ele não faz falta. Eis a condição deste protagonista, entre tempos inalcançáveis, em um universo hostil – ou, ao menos, destituído de calor e acolhimento.

Considerações finais

Ao se debruçar sobre o panorama da narrativa brasileira na contemporaneidade, Schøllhammer (2020) observa a recorrência de uma voz narrativa em primeira pessoa que, através de linguagem simples e coloquial, expressa experiências pessoais ao navegar um mundo facilmente reconhecível pelo leitor. O cotidiano da classe média brasileira, apontado pelo crítico como presença constante no escopo dos novos realismos de hoje, se revela em *O verão tardio* até as minúcias. Tal detalhismo descritivo foi amplamente empregado no Realismo histórico, e o efeito alcançado, segundo Barthes, foi o efeito de real. Em nossa leitura, percebemos esse supostamente excessivo inventário de gestos cotidianos como ponto de imbricação entre o nível estético e o ético, uma vez que sugere o automatismo que guia nosso cotidiano e a insignificância e repetitividade da imensa maioria de tudo o que fazemos a cada dia. No caso de Oséias, essa mecanicidade é dilatada pela desesperança no futuro, diante de um diagnóstico médico desencorajador.

A brevidade de inúmeros sintagmas verbais exprime, no romance de Ruffato, "um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade, e não uma forma de representação presa apenas a aspectos aparentes ou a possibilidades dadas pela linguagem em si" (PELLEGRINI, 2009, p. 33). O esvaziamento das ações cotidianas é o principal índice do isolamento do sujeito contemporâneo representado na obra; a busca infrutífera de Oséias por reconectar-se aos laços do passado se torna encontro de estranhos, que "é um evento sem passado. Frequentemente é também um evento sem futuro" (BAUMAN, 2001, p. 102). Do mesmo modo o protagonista percorre as instâncias temporais à medida que apresenta sua narrativa: em um "ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado em razão das perdas" (GINZBURG, 2017, p. 48) e impossibilidade de retorno; em um presente hostil, em que a maior parte das pessoas parece pouco se importar com ele, e destituído de qualquer esperança no futuro. Assim Oséias cumpre sua jornada fadada ao insucesso e encerra a busca abreviando sua própria vida.

A melancolia se apresenta na narrativa de forma quase materializada pela hipersensibilidade do narrador diante do meio externo. São abundantes as referências aos estímulos sensoriais que chegam ao narrador, quase sempre provocando algum tipo de mal-estar ou náusea. Tais sugestões geram um efeito sensível de realidade por meio do qual o leitor se aproxima, com certo grau de empatia, dos desconfortos experimentados por Oséias. A realidade criada não é histórica ou objetiva, mas a realidade de uma experiência cotidiana vivida, em uma "dimensão performativa e afetiva" (SCHOLLHAMMER, 2020, p. 41). Em última instância, as dores e náuseas do protagonista que se espalham por todo o tecido narrativo indicam o desconforto do sujeito fragilizado, que perdeu suas referências e descobre sua dispensabilidade no mundo. É insuportável tal existência, e a falta de amor ou senso de comunidade com que se depara reforçam a inevitabilidade da morte como retirada.

No decorrer de nossa leitura, procuramos mostrar que o romance mais recente de Luiz Ruffato apresenta um protagonista apático e melancólico, cuja jornada oscila entre as lembranças do passado em uma cidade do interior de Minas Gerais e o presente de uma dura descoberta. O passado não pode voltar, como não podem ser reatados os laços e referências desse sujeito fragilizado que se depara com a proximidade do fim. Imerso na banalidade e mecanicidade dos gestos com que transita pela vida, Oséias escancara a inexistência de valor intrínseco do homem na sociedade contemporânea, circulando entre conhecidos e desconhecidos para quem não faz falta, em um mundo hostil que não se importa com seus temores e frustrações. É uma áspera leitura da sociedade contemporânea, do valor do ser humano e do esvaziamento que corrói o cotidiano ordinário do protagonista – e de quantos mais?

ANDRADE, P. H. B. Subjectivity, melancholy and realism: reading *O verão tardio*, by Luiz Ruffato. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p. 159-170, 2021.

- ***ABSTRACT:*** *This paper aims to analyze the temporal relations and the hostility of the surrounding spaces experienced by the narrator-protagonist of O verão tardio (2019), by Luiz Ruffato. We propose that the realism in this work is not due to the richness of detail with which the narrator describes the world around him, or the objectivity of the narrative that evokes social critique, but rather the subjectivity of a particular - and therefore limited - gaze about the same fictional world. The confessional tone of the first-person narrative is the first element to establish empathy between the reader and the protagonist - a melancholic man, whose physical sensations are on the surface of the text and whose mechanical and repetitive gestures question the value of adapting to social expectations, and the relationship between the subject, his past and his hopelessness regarding the future. We rely on the theoretical support of Schøllhammer's (2009, 2012, 2020) discussions about affective realism as a trend in recent Brazilian literature (to which we align our reading of the novel), Pellegrini's critical observations on Ruffato's work and the contributions of Ginzburg (2012, 2017) about the narrator, and about violence and melancholy as constitutive elements of relationships throughout the history of Brazilian literature and society.*

- ***KEYWORDS:*** *Realism; subjectivity; time; melancholy.*

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CAMARGO, L. G. B. de. **Uma história do romance brasileiro de 30.** 2001. 4v. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2017.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milão, n.2, p. 199-221, 2012.

PELLEGRINI, T. A refração do realismo em Luiz Ruffato: um inferno permanente. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.59, 2020.

PELLEGRINI, T. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, v. 11, n. 14, 2009.

RUFFATO, L. **O verão tardio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUFFATO, L. Luiz Ruffato fala dos bastidores de *O verão tardio*. **Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/2267-luiz-ruffato-fala-dos-bastidores-de-o-ver%C3%A3o-tardio.html?fb_comment_id=1867918503314415_1885316851574580. Acesso em: 11 jun. 2021.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Affect and Realism in Contemporary Brazilian Fiction**. London: New York: Anthem Press, 2020.

SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 129-148, 2012.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

DICOTOMIAS SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO TEATRO PARA O AUDIOVISUAL

Tiago Marques LUIZ*

▪ **RESUMO:** Roman Jakobson (1959) foi o responsável por cunhar o termo tradução intersemiótica, que consiste na transposição de um sistema de signo verbal para um não-verbal, conceituação esta adotada nos Estudos da Adaptação, principalmente no par romance-filme, no entanto, a premissa jakobsoniana não deixa de ser aplicável às demais linguagens, como o teatro, por exemplo. A tradução intersemiótica tem sido estudada afinco no campo dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada. Muitos pensadores se debruçaram sobre esta corrente em suas reflexões e pesquisas nos mais variados campos do conhecimento, desde a teoria da adaptação até os Estudos Interartes/Intermídias. Com isso, pretendemos tecer considerações críticas acerca da tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual, a luz de Marcus Mota (2017), Patrice Pavis (2015), Etienne Souriau (1983), Lubomír Doležel (1997), entre outros semioticistas e comparatistas que se debruçaram sobre este tema.

▪ **PALAVRAS-CHAVE:** Estudos da tradução; tradução intersemiótica; literatura comparada; reflexão crítica.

Considerações iniciais

Os Estudos da Tradução têm se consolidado desde a posição de Jiří Levý (2011) sobre a tradução enquanto arte ao texto fundacional de James Holmes (1972), que versava sobre o nome e a natureza dos Estudos da Tradução, abrangendo conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos Literários e das Artes, por exemplo, tornando-se um campo multidisciplinar e enriquecendo a pesquisa tradutória sobre determinado objeto de pesquisa. Com isso, abandona-se o adágio *traduttore traditore* e adere ao *creatore tradutore*, realçando o papel e a relevância deste profissional em nossos dias, responsável por enriquecer o contato linguístico, artístico, literário, social e cultural, como também pela nossa formação crítica.

Da tradução de poesia à tradução em mídias, adentramos ao território da tradução intersemiótica, em que várias linguagens dividem suas naturezas para criar um novo texto-fonte, seja ele uma peça de teatro, uma história em quadrinhos, uma pintura, uma

* Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Uberlândia – MG – Brasil. Pesquisador. markx2006@gmail.com.

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

dança, um filme ou programa de TV, o qual pode ser veiculado em ambientes digitais, mesclando-se com o aparato tecnológico. Neste texto, optamos por discutir, inicialmente, o conceito de tradução intersemiótica, afunilando para a relação do teatro com o cinema e a televisão enquanto artes que se confluem em relação com o texto-fonte.

Para este propósito, lançamos nossas reflexões a partir das considerações de Patrice Pavis, Etienne Souriau, Thaïs Flores Nogueira Diniz, Tania Franco Carvalhal, entre outros nomes vinculados ao campo dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada. No que tange à tradução intersemiótica, partimos do argumento de Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux de que o texto "é um sistema de signos que colaboram com outros signos, musicais, pictóricos, icônicos. E assim se afirma a necessidade de uma análise em que se conjuguem análise textual e semiologia" (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.147).

O domínio da Literatura Comparada serve ao nosso propósito, pois segundo Machado e Pageaux (1988), o diálogo entre a literatura comparada e outros campos do saber provém da necessidade de uma amplitude maior de pesquisa, ou seja, o estudo comparativista "ultrapassa o quadro estreito das relações binárias e alarga *forçosamente* o campo de investigação" (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.141, grifo nosso). Destacamos o *forçosamente*, pois a literatura, mesmo no âmbito da ficção, não se separa do contexto em que está inserida e acompanha as mudanças da história. Esta situação mostra que os resultados de suas investigações serão sempre temporários, pois sempre surgirão novas descobertas, novas interpretações e novas investigações, portanto, o caminho da literatura comparada é amplo.

A tradução intersemiótica e os seus primórdios

A teoria da tradução tem sido tratada, por séculos, como uma versão derivada, infiel e não-original, com a premissa de que toda obra considerada traduzida deveria seguir, a luz de uma perspectiva prescritiva, a fidelidade, a reprodução exata do conteúdo e da forma, porque o verdadeiro significado está no texto ou no discurso original, relegando, assim, à tradução, a um papel secundário. A partir da máxima ciceriana *tradutore traditore*, muitos filósofos, filólogos e linguistas acabaram relativizando o ato da tradução ao texto traduzido, ou seja, ao momento histórico em que a tradução é feita, como também às convenções de gêneros textuais e público-alvo específicos, bem como a outros fatores relacionados com o tema da tradução como objeto de pesquisa e reflexão, conceituando a tradução enquanto "atividade inerentemente humana, social e cultural de relevância para a reflexão sobre que é linguagem, sobre a natureza da linguagem e sobre suas possibilidades" (MAFRA; CAMILOTTI, 2021, p.18).

Em nossa contemporaneidade, podemos dizer que trabalhar e traduzir o texto-fonte nas mais variadas linguagens é, segundo Norma Discini (2001), abdicar da tradicional perspectiva de considerar a obra como um fim em si, portanto, essa obra "não pode ser vista como um monólogo de um sujeito independente, que pressupõe, além de seus limites, apenas um leitor receptivo, privilegiado por uma intuição especial" (DISCINI, 2001, p. 9-10).

A partir da evolução da teoria da tradução, mais precisamente em 1959, Roman Jakobson propõe a divisão clássica em tradução interlingual, intralingual e intersemiótica, sendo a última nosso objeto de interesse e reflexão neste texto. Esta última categoria de tradução incide na transposição de um sistema semiótico para outro, como uma *adaptação* de um romance para cinema, no entanto, a intersemiótica não se resume unicamente a isso, pois para Goodman (2006, p.6), a tradução intersemiótica "compensa a diferença de circunstâncias. Saber qual a melhor forma de o concretizar depende de inúmeros e diversos factores, entre os quais os menos importantes não serão os hábitos particulares de ver e representar arraigados no público".

É preciso ter ciência de que, traduzir um código semiótico a outro demanda um tradutor, um agente que vai lidar com estes códigos e, com sua expertise, equilibrar aspectos dos meios envolvidos para gerar um texto final. Na perspectiva de Pavis (2015, p.10), a tradução intersemiótica, que ele nomeia de *adaptação*, consiste em uma "tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação", o que nos faz inferir que operações textuais como cortes, acréscimos, redução de personagens, mudança de foco da trama são possíveis.

A título de exemplo, o dramaturgo tem um texto linguisticamente construído e marcado – pensando as didascálias para os personagens – e o apresenta a uma companhia teatral que, em seguida, assume o papel de tradutora daquele texto, pensando no palco e seus ornamentos, como também os atores e sua caracterização – pensando a maquiagem e a indumentária, e outros elementos semióticos como a música e o jogo de luz para iluminar a interação entre os personagens ou o monólogo de um deles. Com isso, podemos dizer que o tradutor intersemiótico ele é relevante e que este processo não é somente casual, pois há um propósito para a encenação daquele texto nos moldes pensados pela companhia teatral, o que significa que um grande número de recursos de signos não-verbais e verbais são usados de forma eficaz, ou seja, os "modelos de construção de enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o espaço e o tempo" (DINIZ, 1998, p.317).

Com isso, podemos argumentar que a tradução intersemiótica se trata de ver e compreender características semióticas no código-fonte para representar, verbalmente ou não, tais características no código-alvo. Afinal, esta operação trata de mudanças sobre os meios envolvidos, transpassando a mera representação, ou seja, há um nivelamento hierárquico destes meios semióticos e, como a tradução, se pressupõe que o estabelecimento de uma prioridade é possível, no entanto, argumentamos que quando se trata de interação entre linguagens, determinadas características irão se sobrepor e se destacar, no sentido de uma conjunção para se chegar a um produto final.

Esta reinterpretação oferecida pela tradução intersemiótica sugere a releitura, preservação e sobrevivência do texto-fonte nos mais variados sistemas semióticos, inserindo esta nova mudança semiótica em um determinando contexto histórico-cultural (STAM, 2008). Além disso, corroboramos com Stam de que a tradução intersemiótica proporciona uma nova adequação, dado que esta proposta de redimensionar o texto-fonte em um novo formato atende a um princípio, melhor dizendo, um projeto do tradutor, o qual está

engajado e circunscrito em um determinado eixo temporal, adicionando, em seu projeto, marcas culturais e ideológicas, desafiando "profundamente a tendência de avaliar artefatos individuais em "isolamento esplêndido" e colocá-los em topografias fixas" (NEUMANN, 2015, p.829-830[2]).

Quando nos deparamos com uma adaptação para cinema, para televisão, para as histórias em quadrinhos, para ballet, para dança, qualquer outro tipo de meio de expressão, sempre se parte do princípio de tomar a literatura como ponto de partida e deslocando ela para o audiovisual ou apenas o visual, contudo, nos questionamos se existe uma equivalência neste processo, isto é, se é o mesmo valor do verbal, para não verbal ou vice-versa. Nesse sentido, "a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções" (HUTCHEON, 2011, p.61).

Em outras palavras, no caso do teatro para o audiovisual, cabe ao tradutor intersemiótico a compreensão da relação entre as duas linguagens e sua fusão e distanciamento, somada à sua experiência, proveniente de sua experiência com as duas linguagens, incluindo a adaptação de textos literários. No caso do teatro, nosso objeto de pesquisa, Mota é pontual ao dizer que o viés interartístico da cena não se limita somente a um único conjunto, ou seja, o teatro é plural e esse teor "não vem a reboque de soluções supletivas: há uma estreita correlação entre a diversidade do evento cênico em sua materialidade e a inter-relação entre artes" (MOTA, 2017, p.189).

No tocante à dicotomia original e adaptação, partimos do argumento de que buscar o texto-base denota uma simplificação comparativa e que as similaridades e diferenças resultantes do processo de transposição intersemiótico e comparativo são o objeto de compreensão por excelência. Portanto, se toda obra – inclusive a chamada original – consiste em uma reciclagem de materiais anteriores que resultaram em um novo texto, é inconcebível que um processo criativo de determinada produção não tenha um ponto de partida, ou seja, sem considerar o que já existe.

Para Mota (2017), a relação de troca entre a nova obra e as obras anteriores ocorre de forma diferente, no sentido de haver uma aproximação ou distanciamento das obras anteriores, via paráfrase ou paródia, concluindo que, em vez de partir de uma relação causal entre as obras, toma-se como preceito que é um novo original, em que o "passado é relido e reinterpretado a partir de uma instância atual. A qualidade das apropriações e transformações não se deve à intensidade da aproximação e/ou dependência com o que se incorpora ou cita" (MOTA, 2017, p.189). Logo, o material com que trabalhamos em nossos processos criativos está no mundo, existe há muito tempo antes de nós.

A tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual

O teatro é uma fonte inesgotável de matéria-prima para novas traduções intersemióticas, seja para a dança, para o cinema, para a televisão ou até mesmo para uma nova

[2] No original: "*profoundly challenges the tendency to assess individual artifacts in 'splendid isolation' and to place them in fixed topographies*" (NEUMANN, 2015, p.829-830). As traduções em língua estrangeira são de minha autoria.

teatralidade. Com isso, no que tange ao ato de traduzir, não está em jogo "apenas saber a língua original, e sim entender como uma textualidade cênica é produzida, como a língua se modifica em função de se configurar para sua materialidade performativa" (MOTA, 2017, p.220). Por conta disso, Marcus Mota (2017) e Monica Zardo (2012) argumentam que o texto dramático é talvez a forma mais contraditória de expressão artística, pois a sua representação, performada por e para pessoas, não será a mesma nos dias de hoje e não surtirá um efeito equivalente de outros tempos, devido a um constante processo de transformação e atualização.

O texto teatral não se limita apenas ao conteúdo linguístico. O que queremos pontuar é que se trata de uma primeira escrita que irá se tornar uma nova escrita, aliada ao trabalho do ator em cena, ou seja, na expressão deste conteúdo em uma encenação, com cores, movimentos, sons e, principalmente, aspectos visuais. Portanto, traduzir o teatro em uma nova linguagem consiste em um jogo em que tradução, criação e interpretação estabelecem uma dialética na composição do espetáculo – um processo mental, em que se projeta a palavra em sons, visualidade, movimentos (MOTA, 2017; ZARDO, 2012).

Portanto, se "traduzir poderia ser também criar, a montagem de obras já existentes manifestava um campo de pesquisa e experimentação, no qual procedimentos de intervenção eram redefinidos como procedimentos mesmos de configuração" (MOTA, 2017, p.223). Se dramaturgia consiste em escrever drama, podemos seguramente dizer que a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual consiste em "uma redramaturgização da obra" (MOTA, 2017, p.225), resultando em uma nova escrita dramática em um novo formato. Se trata de um projeto em que é preciso evidenciar o objetivo do trabalho com o texto dramático – direcionar a uma publicação, como produto intelectual, direcionado a um público específico (acadêmico ou leigo) ou realmente propor uma montagem, segundo Mota (2017).

De forma assertiva, em se tratando de tradução de textos teatrais, Marcus Mota argumenta que o tradutor está diante de uma gama de referências, desde o simples ao abstrato, e que essas referências o norteiam enquanto leitor do texto, o qual "amplia-se em roteiro de representação integrando quem fala e quem ouve e vê no espetáculo. Se não se levam em consideração tais determinantes, o ato tradutório se torna a aplicação de uma rotina tradutória" (MOTA, 2017, p.227).

O texto dramático fornece indícios de como ser representado, cabendo ao tradutor direcionar estes indícios no novo formato e, por meio da bagagem de criatividade e de leitura este profissional é simultaneamente agente e ator desta nova redramaturgia, na qual ele reflete sua interpretação, possíveis interferências e, consequentemente, sua representação. Como estamos falando de texto, a matéria-prima, definimo-lo como "tanto objeto de significação, ou seja, como um "tecido" organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico" (BARROS, 2003, p.1).

Note-se que cada texto é rede de conexões socioculturais, portanto, pressupõe o contexto, ou seja, o ambiente do texto, o seu mapeamento no espaço geográfico, o que não é diferente quando se trata da tradução intersemiótica do texto dramático – a título de exemplo, temos a comédia shakespeariana *A Megera Domada* na tradução fílmica

10 Coisas Que Odeio em Você, ambientada no universo adolescente do século XX, em um espaço escolar que remete, intertextualmente, à cidade de Pádua na peça cômica. Com isso, vemos que não apenas há uma transposição de uma linguagem a outra (do teatro para o cinema), como se estabelece uma relação intertextual.

Essa comparação entre textos numa investigação de caráter comparatista é muito mais complexa que uma simples aproximação: trata-se de recorrer a "um procedimento mental que favorece a generalização ou diferenciação. É um ato lógico-formal de pensamento diferencial (procedimentalmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora" (CARVALHAL, 2006, p.7).

Partimos do argumento de que cada novo texto está relacionado intertextualmente com os textos anteriores que o tornaram possível, de modo que tanto a produção quanto a interpretação de um texto dependem do conhecimento de textos que o antecederam. Essa relação intertextual apresenta diferentes graus de importância nos textos, e sua identificação (ou não) pode também indicar diversos níveis de leitura e produção. O conceito de intertextualidade, portanto, proporciona simultaneamente renovação e interação com a história já construída do leitor, uma vez que seu reconhecimento está relacionado a um conhecimento de mundo que precisa ser compartilhado textualmente.

Já a comparação de traduções permite-nos investigar tanto os métodos de tradução de um determinado autor quanto aqueles relacionados a uma obra específica, o que possibilita a proposição de hipóteses, por exemplo, sobre as causas de comportamentos específicos de diferentes tradutores, perspectiva que vem sendo amplamente desenvolvida pelos estudos descritivos da tradução. Os pesquisadores têm a oportunidade de estudar como as traduções estão desatualizadas e como podem ser substituídas para se adaptar às convenções do novo sistema literário: afinal, cada época tem suas próprias normas de tradução, que são assimiladas pelos tradutores que, posteriormente, irão aceitá-las ou rejeitá-las, cientes de que qualquer escolha que façam influirá decisivamente no produto final de seu trabalho.

Como o texto não existe de forma isolada, o mesmo pode ser dito do autor; ele está circunscrito em um contexto social e cultural que lhe proporcionou o processo intertextual de sua escrita, tornando-se ele próprio um fruto desse contexto. No caso de William Shakespeare, em suas produções havia muitas alusões intertextuais às peças trágicas de Sêneca, às comédias de Boccaccio, Aristófanes e Plauto, ao soneto petrarquiano, entre outros. Nessa perspectiva, é possível ampliarmos o conceito de intertextualidade e considerá-la não somente como o estudo (literário) de influências, mas como um elemento constituinte da própria cultura.

No que tange à sua relação com a teoria da tradução, a intertextualidade funciona como um elemento constitutivo do texto-traduzido, cabendo ao tradutor, por meio de seu *background* literário, não apenas descobrir quais intertextos figuram no texto-fonte, mas, também, identificar como os transferir, de forma aproximada e criativa, para o texto-traduzido.

A palavra dramática é expressa audiovisualmente pela voz do ator e da atriz, como também pelos componentes semióticos que caracterizam e potencializam a interação entre os personagens, como o tom da voz e a cor da roupa, por exemplo. Há uma simultaneidade

na relação da palavra com a imagem. Etienne Soriau, teórico francês da estética comparada vai dizer que estudar essa correspondência: "É uma questão apaixonante, contanto que se esteja firmemente decidido a não aceitar palavras vãs e a admitir, por exemplo, apenas analogias estruturais, positivamente, observáveis e que possam ser anotadas, escritas e impressas numa linguagem rigorosa" (SOURIAU, 1983, p.3).

Com respeito ao legado deixado por Souriau, é problemática a questão da analogia estrutural, pois não se pode limitar o teatro à encenação e o audiovisual à imagem em movimento. Há um conjunto de elementos que, devidamente conjugados, potencializarão a carga dramática existente no texto-fonte. Todas as artes têm seu conjunto de regras, suas particularidades, o seu aspecto interno e que precisa ser preservado, respeitado, como também, redimensionado quando for trabalhar com uma outra linguagem, numa forma de diálogo.

A tradução intersemiótica propõe o levantamento de aspectos que vão partir do domínio interno, das peculiaridades das linguagens e os aspectos externos, que vão estar mais ligados à perspectiva do diretor, do ator, do cinegrafista. São aspectos internos e externos que vão conjugar e resultar neste texto que vai resultar numa obra de arte, a qual vai expressar um certo significado.

Sobre a tradução, Souriau faz uma seguinte colocação, da qual corroboramos:

> Longe, pois de aceitar uma correspondência entre todas as artes, por serem todas traduzíveis em poesia, linguagem artística universal, devemos tomar cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. E registrar como intraduzível aquilo em que se esvanece efetivamente, a essência da obra pela tradução numa outra (SOURIAU, 1983, p. 7).

Quando mencionamos o termo tradução, evidentemente se associa a uma correspondência muito exata de um par linguístico, por um código linguístico a outro, porém, temos ciência de que a tradução não é uma operação exata, e partir deste preceito de que uma operação de uma linguagem ao ser traduzida em outra vai dar uma coisa exata, um produto exato, é impossível até porque é uma operação de caráter complexo que demanda eficácia, criatividade e também uma bagagem de leitura do tradutor ou adaptador para poder lidar com esses dois sistemas, pensando o teatro e o audiovisual.

Quando Souriau define "intraduzível" como o que se esvanece efetivamente, fazemos a ressalva de que não se esvanece, ele perdura, ou seja, será relido e reformulado em um certo momento. Com isso, argumentamos que as artes são traduzíveis, em certa medida, pois existe um esforço criativo de se transpor estas artes em um novo texto, por meio da bagagem de leitura que o tradutor tem daquela obra e/ou daquela pintura, escultura ou monumento arquitetônico.

No caso da adaptação da peça cômica em filme *teen, A Megera Domada* é tanto o texto-base como a origem daquela obra fílmica, estabelecendo uma correspondência não apenas semiótica – teatro e cinema – como também intertextual, no sentido de que o filme é uma *tradução intertextual* do texto shakespeariano, modificando tanto a linguagem como as estratégias narrativas para representar o tipo da personagem "megera" a um novo

público espectador – no caso do filme, o adolescente. Pode ser **um novo** Shakespeare, mas não é **o** Shakespeare.

As traduções intertextuais, assim, podem ser consideradas um fenômeno de preservação dos textos literários ao longo do tempo, fazendo com que os espectadores/leitores reconheçam vestígios da literatura sendo representados em outras mídias, como o cinema e a televisão, o que garante que essas obras se estendam muito além do período em que foram escritas. Nesse processo, embora muitos espectadores não tenham lido as obras de William Shakespeare, se deparam com elas por meio das contínuas reinterpretações de suas produções na televisão e no cinema, entre outros suportes midiáticos.

Quando Souriau vai falar "em seu idioma próprio", tem que se tomar cuidado, porque o entendimento que um indivíduo tem de teatro não vai ser o mesmo do outro. O que existe são convenções e entendimentos sobre determinada linguagem e que isso pode ser traduzido de acordo com a ideologia, com a formação que cada um teve.

A tradução intersemiótica denota um caráter de deslocamento temporal como também um redimensionamento artístico e, por que não, linguístico. Nesta interação entre linguagens, observamos uma característica se sobrepor a outra, mas isso não significa que esta sobreposição está se nivelando, ou seja, que uma é mais e que a outra é menos, ou seja, não se valora uma em detrimento de outra, pelo contrário, temos que tratar essas características de formas iguais para que elas não sejam muito dissonantes.

No caso do teatro e do cinema, temos os atores, a música, o verbal, contudo, o espaço em que se circunscrevem é completamente diferente: o palco e a tela, com suas limitações e técnicas que precisam ser considerados. São linguagens e escritas diferentes entre si, todavia, o ponto de partida é sempre o material escrito, que é expresso de maneira potencial, pela técnica do ator e dos demais componentes semióticos para ressignificar aquele material escrito.

Podemos repetir os disparates entre Katarina e Petrúquio na primeira cena do segundo ato, no entanto, não vai desencadear o mesmo efeito, pois a repetição via leitura é uma coisa, e ver estas mesmas palavras representadas numa tela ou num palco é diferente, porque há componentes que irão potencilizar e desencadear o efeito desejado – o riso.

Thaïs Flores Nogueira Diniz (1998) nos diz que não se frisa apenas o caráter semiótico, não apenas um diálogo de linguagens, mas também cultural. Portanto, a tradução intersemiótica acaba se tornando uma operação intercultural. São culturas que estão dialogando, que estão "se chocando" para criar um novo tipo de texto e que isso é válido.

No caso do audiovisual e do teatro, o conjunto que lhes é intrínseco, como atores, espaço, trilha sonora, a indumentária, o figurino, a maquiagem e a caracterização da personagem, são culturais. Podemos pontuar a literatura é um produto cultural e essa interação intersemiótica, esta retroalimentação, esta reciprocidade dinâmica corrobora com a metáfora do palimpsesto, em que o velho se torna o novo e o novo se torna velho.

Júlio Plaza (2008) vai tratar de sincronia e diacronia no plano da tradução intersemiótica. A sincronia, na perspectiva do Julio Plaza, se fixa em um certo tempo do passado, enquanto a diacronia consiste em "reatualizar o passado no presente e vice versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sua sucessivi-

dade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração, com o momento escolhido" (PLAZA, 2008, p. 5).

Os juízos de valor, essa questão mais criteriosa da estética, deixamos para a crítica especializada, porque nós não somos especialistas, somos leitores. Nós somos, o tempo todo, leitores de imagens e leitores de textos. A tradução intersemiótica, proposta inicialmente por Jakobson, depois retomada por Julio Plaza e Thaïs Diniz, é uma atividade dinâmica e, se pararmos o movimento desse metafórico pêndulo, não conseguiremos imaginar o que vem depois, mas ficamos provocados em ter que imaginar os efeitos que isso pode desencadear futuramente, pensando um conflito, talvez um conflito de gerações.

Conforme Umberto Eco (2007) sinaliza, traduzir é uma tarefa complexa, inexata e não se pode esperar seja uma coisa exata, pois há uma evocação de imagens, que não necessariamente corresponde à de outro indivíduo. O que conhecemos da peça *A Megera Domada* é o seu texto, que nos fornece vestígios de como representar de forma visual, ou melhor, de forma mais intersemiótica os disparates entre Katarina e Petrúquio, lembrando que essa intersemiose traz consigo as características da obra de partida.

Se vamos ao cinema assistir um filme, é preciso lembrar que, antes de tudo, ele bebe de um texto escrito e, simultaneamente, do teatro, porque precisamos de uma representação, uma encenação dos atores. Tudo converge e nada vem do nada, o que contribui e muito para a ressignificação de uma obra em outra, tornando-a um novo original. Robert Stam nos diz que essa mudança "de um romance que utiliza somente palavras para se constituir, para uma mídia multimodal como um filme, que pode contar não somente com palavras, mas também com a performance, com a música, efeitos sonoros e imagens e movimentos, explica a impossibilidade – e eu sugeriria até a indesejabilidade – da fidelidade literal" (STAM, 2000, p.56[3]).

Tanto o teatro como o audiovisual estão abertos a simbolismos e novas imagísticas, tornando uma metafórica trilha, ou seja, há um caminho a ser percorrido para chegar ao resultado – o texto final. Se cinema, teatro e televisão é uma metafórica trilha é porque existem vários caminhos que chegaram e resultaram na televisão. Como trilha, corroboramos com o argumento de Stam: "A trilha da imagem herda a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som "herda" toda a história da música, do diálogo e da experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto fonte através desses múltiplos intertextos" (STAM, 2008, p. 24).

O texto artístico traz em si elementos de muitas naturezas, contudo, apesar de haver a simultaneidade de aspectos das múltiplas linguagens, existe a predominância de um ou outro aspecto. No caso do teatro é verbal e visual, mas é o verbal que se destaca, enquanto que no cinema, o visual que se destaca, portanto, não há uma sistematização completa das artes, pois embora eles sejam distintos uns dos outros, eles se complementam.

Lubomír Doležel (1997) nos diz que a literatura é um circuito dividido, proporcionando para nós, enquanto eleitores, um distanciamento temporal, espacial e cultural

[3] No original: "*the novel, which "has only words to play with," to a multi track medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood – and I would suggest even the undesirability – of literal fidelity*" (STAM, 2000, p.56).

ilimitado entre o autor e o destinatário real ou potencial, pois uma vez que a obra é aberta, ela está sujeita às novas ressignificações, novas releituras, distanciando da proposição mais fechada, mais hermética. Assim, Doležel argumenta que essa distância vai gerar tensões, discordâncias, resultando em uma insatisfação contínua, contudo, precisamos ter ciência de que aquilo é um propósito, uma interpretação, uma tradução que foi feita e que, no caso dos textos, no processamento de textos literários, é mais que uma decifração passiva, é uma reformulação ativa de uma mensagem sobre a qual sua fonte perdeu o controle, uma vez que a obra já não está mais nos domínios do autor.

E essa proposta vai ser denominada de transdução literária, que é o momento em que o leitor articula o que interpreta em um novo texto e o envia para novos públicos. No caso da tradução intersemiótica, podemos admitir que a transdução envolve a incorporação e reconfiguração de uma obra literária em outra e, embora Doležel não abandone os limites dos textos verbais, ele inclui a transformação de um romance em uma peça ou em um roteiro de filme. Portanto, a transdução literária almeja o processo de reconstrução do leitor no espaço e no tempo, tendo em vista que as obras são criadas e lidas em diferentes contextos culturais e tempos.

Considerações finais

A tradução intersemiótica sempre nasce de algo anterior para se tornar algo ulterior. Portanto, na fronteira entre imitação, reprodução de texto, paráfrase e /ou paródia, a tradução também pode encontrar a intersecção entre vários textos traduzidos e suas fontes. Assim, pode-se compreender que no caso do texto dramático para o cinema, se permite assumir as características dos dois textos, sendo o texto final – cinematográfico – mais apelativo. O motivo pelo qual isso acontece é porque, ao ler obras literárias, o leitor tem uma experiência mais ampla e degusta os mais diversos sentimentos em uma experiência única e especial.

A tradução intersemiótica envolve necessariamente algum tipo de adaptação e tradução do primeiro texto, da mesma forma que cada encenação de uma peça é sempre renovada e ressignificada. Além disso, podemos pontuar que, apesar de muitas diferenças entre cada tradução de um texto, de uma nova encenação ou de uma nova adaptação para o audiovisual, nada será igual ao texto-fonte, mas será tão original quanto, pois cada cultura e momento histórico são únicos e cada interpretação também é, não corroborando com a perspectiva de uma única interpretação, uma única "verdade".

Com isso, não podemos partir do princípio dogmático de que a literatura tem uma única carga semântica, pois essa releitura intersemiótica se baseia nas regras específicas de cada meio, portanto, depende de uma ampla gama de práticas culturais, a qual é afetada pelo contexto contemporâneo e pelas condições de produção e recepção.

LUIZ, T. M. Dichotomies on the intersemiotic translation from theater to audiovisual. **Revista de Letras,** São Paulo, v.61, n.1, p.171-182, 2021.

▪ ***ABSTRACT:*** *Roman Jakobson (1959) was responsible for coining the term intersemiotic translation, which consists in the transposition of a verbal sign system to a non-verbal one, a concept adopted in Adaptation Studies, mainly in the novel-film pair, however, the Jakobsonian premise is still applicable to other languages, such as theater, for example. Intersemiotic translation has been studied extensively in the field of Translation Studies and Comparative Literature. Many thinkers have focused on this current in their reflections and research in the most varied fields of knowledge, from adaptation theory to Interart/Intermedia Studies. With this, we intend to make critical considerations about the intersemiotic translation of theater to audiovisual, in the light of Marcus Mota (2017), Patrice Pavis (2015), Etienne Souriau (1983), Lubomír Doležel (1997), among other semioticians and comparatists who have focused on this topic.*

▪ ***KEYWORDS:*** *Translation studies; intersemiotic translation; comparative literature; critical reflection.*

REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. *In*: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EdUSP, 2003. p. 1-10.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006.

DINIZ, T. F. N. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

DISCINI, N. **Intertextualidade e Conto Maravilhoso**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

DOLEŽEL, L. **Historia breve de la poética**. Version em español de Luis Albuquerque. Madrid: Síntesis Editorial, 1997.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOODMAN, N. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

HOLMES, J. The name and nature of Translation Studies. *In*: HOLMES, J. (ed.). **Translated**!: Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdam: Rodopi, 1972. p. 66-80.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. *In*: BROWER, R. A. (ed.). **On Translation.** Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

LEVÝ, J. **The Art of Translation**. Translation by Patrick Corness. Edited with a critical foreword by Zuzana Jettmarová. Amsterdam: Philadelphia: John Benjamins, 2011.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D. H.. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAFRA; A.; CAMILOTTI, C. P. Seção 1 – Estudos da Tradução. *In:* RUFFINI, M.; FIORUCI, W. R.; CAMILOTTI, C. P.; WINFIELD, C. M. (org.). **Literaturas em comparação:** estudos da tradução e interartes. Campinas: Pontes, 2021. p. 16-18.

MOTA, M. **Dramaturgia***:* conceitos, exercícios e análises. Brasília: Ed. da UnB, 2017.

NEUMANN, B. Intermedial Negotiations: Postcolonial Literatures. *In*: RIPPL, G. **Handbook of Intermediality.** Berlin: Boston: De Gruyter, 2015. p. 806-833.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

STAM, R. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. *In*: NAREMORE, J. (ed.). **Film Adaptation.** New Brunswick: Rutgers, 2000. p. 54-76.

ZARDO, M. **Tradução do texto teatral:** novos desafios da investigação tradutória. 2012. 311f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

Alegoria, p. 131
Álvaro de Campos, p. 103
Autoexílio, p. 11
Bernhard Schlink, p. 37
Cecília Meireles, p. 71
Comunismo, p. 117
Contemporaneidade, p. 37
Cosmovisión, p. 91
Estudos da tradução, p. 171
Fernando Pessoa, p. 103
Ficção, p. 131
Figura, p. 131
Fragmentación, p. 23
Gabriela Mistral, p. 11
Gêneros, p. 103
Heteronímia, p. 103
Historiografia literária, p. 71
Homoerotismo, p. 103
Homossexualismo, p. 103
Humanidad, p. 91
Imagen, p. 23
Lector, p. 91
Literatura, p. 91
Literatura comparada, p. 171
Literatura de Macau em Língua Portuguesa, p. 55
Literatura e canção, p. 143
Literatura japonesa, p. 117
Machado de Assis, p. 131
Manuel da Silva Mendes, p. 55
Melancolia, p. 159
Modernismo, p. 71
Mulher, p. 117
Narrações, p. 11
Nona Fernández, p. 23
Nostalgia, p. 11
Novela, p. 91
Novela hispanoamericana, p. 23
Performance, p. 143
Poesia moderna, p. 71
Pressões sociais de gênero, p. 37
Realismo, p. 159
Recados, p. 11
Reflexão crítica, p. 171
Relações afetivas, p. 37
Residuo, p. 23
Romance do Eu, p. 117
Simbolismo, p. 71
Sinologia, p. 55
Subjetividade, p. 159
Taoísmo, p. 55
Tempo, p. 159

Tradução, p. 55
Tradução Intersemiótica, p. 171
Trenzinho do caipira, p. 143
Violencia política, p. 23
Yuriko Miyamoto, p. 117

SUBJECT INDEX

Affective Relationships, p. 37

Allegory, p. 131

Álvaro de Campos, p. 103

Bernhard Schlink, p. 37

Cecília Meireles, p. 71

Communism, p. 117

Comparative Literature, p. 171

Contemporaneity, p. 37

Critical reflection, p. 171

Fernando Pessoa, p. 103

Fiction, p. 131

Figure, p. 131

Fragmentation, p. 23

Gabriela Mistral, p. 11

Gender social pressures, p. 37

Genders, p. 103

Heteronymy, p. 103

Hispanic American novel, p. 23

Homoeroticism, p. 103

Homosexualism, p. 103

Humanity, p. 91

I novel, p. 117

Image, p. 23

Intersemiotic Translation, p. 171

Japanese literature, p. 117

Literary historiography, p. 71

Literature and song, p. 143

Literature of Macao in Portuguese Language, p. 55

Literature, p. 91

Machado de Assis, p. 131

Manuel da Silva Mendes, p. 55

Melancholy, p. 159

Modern poetry, p. 71

Modernism, p. 71

Narrations, p. 11

Nona Fernandez, p. 23

Nostalgy, p. 11

Notes, p. 11

Novel, p. 91

Performance, p. 143

Political violence, p. 23

Reader, p. 91

Realism, p. 159

Residue, p. 23

Self-exile, p. 11

Sinology, p. 55

Subjectivity, p. 159

Symbolism, p. 71

Taoism, p. 55

Time, p. 159

Translation studies, p. 171

Translation, p. 55
Trenzinho do caipira, p. 143
Woman, p. 117
Worldview, p. 91
Yuriko Miyamoto, p. 117

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

ANDRADE, P. H. B. de, p. 159
BARROS, K. D. de, p. 131
CERIBELI, M. C. B., p. 143
CRUZ, E. S., p. 55
DELGADO DEL AGUILA, J. M., p. 91
KAWANA, K. K., p. 117
LOPES, R. da S., p. 37
LUIZ, T. M., p. 171
MAGALHÃES, A. C. M. de, p. 131
MELO NETO, M. M. de, p. 103
MOREIRA, I. B., p. 71
OLIVARES KOYCK, C. X., p. 23
SEPÚLVEDA VÁSQUEZ, C. G., p. 11
SOUZA, C. M. de, p. 37
VILELA, J. M. S., p. 103

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/

Produção Editorial:

FCL - UNESP
Laboratório Editorial

Impressão:

unesp
Gráfica
Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Araraquara