

ORGANIZADORES

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Atilio Bergamini

NOVOS ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM LITERATURA COMPARADA



ORGANIZADORES

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Atilio Bergamini

NOVOS ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM LITERATURA COMPARADA



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimário Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand

Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Katia Bruginiski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeio
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taiza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Eliisene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

| | |
|------------------------|--|
| Direção editorial | Patricia Biegging Raul Inácio Busarello |
| Editora executiva | Patricia Biegging |
| Coordenadora editorial | Landressa Rita Schiefelbein |
| Diretor de criação | Raul Inácio Busarello |
| Assistente de arte | Naiara Von Groll |
| Marketing digital | Lucas Andrius de Oliveira |
| Editoração eletrônica | Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes |
| Imagens da capa | Stockgiu, Alliesinteractive - Freepik.com |
| Revisão | autores e organizadores |
| Organizadores | Júlio Cezar Bastoni da Silva Atilio Bergamini |

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N945

Novos estudos interdisciplinares em literatura comparada /
Organizadores Júlio Cezar Bastoni da Silva, Atilio Bergamini. –
São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-508-8

DOI 10.31560/pimentacultural/2022.95088

1. Literatura comparada. 2. Semiótica. I. Silva, Júlio Cezar Bastoni
da (Organizador). II. Bergamini, Atilio (Organizador). III. Título.

CDD 809

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura comparada

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166

PIMENTA CULTURAL

São Paulo · SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 2

Publicação realizada com recursos da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Projeto n. 88887.168774/2018-00.

SUMÁRIO

Nota prévia..... 11

Capítulo 1

Autor Implícito em *Memórias*

***Póstumas de Brás Cubas* 12**

Antonio Euclides Holanda

Ana Marcia Alves Siqueira

Capítulo 2

Mentira, verdade:

formas de ausência

em duas ficções de amor 33

Bárbara Costa Ribeiro

Marcelo Almeida Peloggio

Capítulo 3

O não-lugar de Eros:

política e poder da atopia..... 51

Claudicélio Rodrigues da Silva

Lúcio Flávio Gondim da Silva

Sebastião Soares de Sousa Junior

Ada Ponte Jereissati

Paulo César da Silva Carlos

Capítulo 4

O controle do imaginário

na literatura infanto-juvenil:

um breve estudo da autocensura

e do controle editorial em três

edições de *Rapunzel em Kinder-*

und Hausmärchen dos irmãos Grimm 80

Erimar Wanderson da Cunha Cruz

Tito Lívio Cruz Romão

Capítulo 5

Horto do Esposo.

Milagres, Orações e Profecias..... 102

Geraldo Augusto Fernandes

Capítulo 6

**Uma abordagem
semiótico-discursiva sobre
O meu amigo pintor,
de Lygia Bojunga..... 134**

José Leite Junior

Maria Efigênia Alves Moreira

Capítulo 7

Literatura e teatro:

denúncia social, paródia
e drama (neo) barroco

em O Cristo cigano 155

Leila Maria Araújo Tabosa

Yuri Brunello

Capítulo 8

**Residualidade mediévia
no sertão rosiano:**

o processo de santificação

de Augusto Matraga..... 185

Leonildo Cerqueira

Elizabeth Dias Martins

Capítulo 9

Notas para uma travessia:

relacionalidade e solidariedade

em tempos de pandemia 209

Márcio Ferreira Rodrigues Pereira

Capítulo 10

Faces do outro na literatura:

memórias de árvores 222

Marlúcia Nogueira do Nascimento

Fernanda Coutinho

Capítulo 11

Falar de livros no miolo das palavras 240

Odalice de Castro Silva

Rafaela de Abreu Gomes

Capítulo 12

Amar e escrita nos *Fragments*

de um discurso amoroso,

de Roland Barthes 258

Priscila Pesce Lopes de Oliveira

Cid Ottoni Bylaardt

Capítulo 13

O mito de Perséfone e Hades

na lírica de Dora Ferreira da Silva..... 288

Renato Cândido da Silva

Orlando Luiz de Araújo

Capítulo 14

Uma análise sobre a palavra

e o poder em “El sueño del pongo”,

de José María Arguedas 304

Roseli Barros Cunha

Sobre os organizadores 315

Sobre os autores e as autoras 315

NOTA PRÉVIA

O Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (PPGLEtras-UFC) tem atuado, em suas mais de três décadas de história, formando professores e pesquisadores com atuação na pesquisa e na educação básica e superior, e vem constituindo-se como ponto de referência da pesquisa na área de literatura nas regiões Norte e Nordeste do Brasil.

Esta coletânea reúne artigos e ensaios do corpo docente e de seus grupos de pesquisa, em colaboração com discentes e demais pesquisadores de outras instituições, representando uma amostra das três linhas de pesquisa do Programa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas; Literatura: Tradição e Inovação; e Literatura. Mito. Outros Saberes. Do estudo das literaturas nacionais à interface do literário com outras linguagens e saberes, do ensaio teórico ao estudo semiológico, das literaturas clássicas às contemporâneas, essas novas contribuições referendam o trabalho realizado no PPGLEtras nos âmbitos da pesquisa e do ensino nos níveis de mestrado e doutorado. Deste modo, a diversidade de estudos, ora socializados a um público leitor mais amplo, é signo da própria heterogeneidade da área a que este Programa se dedica, a literatura comparada, e dos esforços empreendidos por seus integrantes para sua consolidação.

Os organizadores



Antonio Euclides Holanda
Ana Marcia Alves Siqueira

**AUTOR IMPLÍCITO
EM MEMÓRIAS
PÓSTUMAS
DE BRÁS CUBAS**

JOGO DE ENUNCIÇÃO E IDEIAS EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS

Machado de Assis é um autor de múltiplas facetas, escritor em vários estilos e gêneros, sua carreira é profícua e longa o bastante para configurá-lo como autor que perpassa boa parte da produção literária brasileira do século XIX. Apesar dessa diversidade, no que tange à sua prosa, é tradicional a divisão de sua produção em duas fases: a fase romântica, que avança até aproximadamente o fim da década de 1870; e a fase madura, que se iniciaria com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O romance que inicia a segunda fase machadiana é, em tudo, bastante diverso e excepcional, tanto no que concerne à obra anterior do escritor, como ao cenário que vinha sendo publicado no Brasil do XIX. Tanto assim que, à publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, seguiu-se um debate crítico acerca da natureza da obra. Seria um romance? Era certamente uma obra de 'natureza difusa' e que se aproximava de obras distantes e universais, como *Tristram Shandy*, *Viagens à minha terra*, *Viagem à volta do meu quarto*.

A obra era publicada ao mesmo tempo em que os primeiros textos da estética que seria conhecida como Realismo-Naturalismo surgem como vertente estética no Brasil. Nesse sentido, a crítica historiográfica mais tradicional costuma apontar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1880, como uma das primeiras obras do Realismo no Brasil¹. O realismo machadiano, contudo, se distancia do modelo celebrado no Brasil, cujas origens são essencialmente francesas, com Flaubert e Zola, e lusitanas, com Queirós e Quental (BOSI, 1999).

1 Coutinho argumenta que as questões servil, religiosa e militar centralizavam os debates intelectuais no país, percorrendo grupos acadêmicos no então Norte, em especial Recife, mas também em São Paulo e no Rio de Janeiro. Esses centros de debates intelectuais procuravam modificar o ponto de debate das questões nacionais. Segundo o autor, envolta "nessa atmosfera, a literatura evoluiu no Brasil do Romantismo para o Realismo-Naturalismo" (COUTINHO, 1980, p.194).

A distinção do texto realista machadiano para os modelos mais consagrados é tamanha que Krauser (2001) discute o quanto se pode chamar realista à obra do autor brasileiro. A questão do Realismo machadiano se torna relevante também para se estudar a concepção estética dos seus romances. No caso do presente texto, as formas realistas são elementos de debate no que se propõe, qual seja, observar as vozes narrativas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ainda que intradieético, é capaz de controlar tempo, espaço e progressão narrativa. Trata-se, como diz o título, de um livro de *memórias*. Contudo, a forma de autobiografia, ou a estrutura memorialista, permitiria um controle apenas formal de tempo e espaço. Autobiografias e memórias se relacionam a temas centrais, ou a percursos cronológicos. Ainda que o autor escolha modificar a sequência narrativa, fazendo saltos narrativos, a centralidade do relato está em um caminho alheio ao autor. O tempo já está percorrido, os eventos já são conhecidos e determinados. Essa estrutura é tão fundamental que mesmo textos ficcionais tentam simulá-la, como é o caso de *Robinson Crusóe* (DEFOE, 2015).

No caso do romance machadiano, no entanto, o narrador subverte essas relações, tornando-se capaz de controlar tempo, espaço e progressão narrativa. Ao começar uma memória póstuma dedicada ao verme que primeiro comeu as carnes daquele que é um “defunto-autor”, as convenções narrativas são subvertidas. Espaço, cronologia e progressão são distorcidos. O começo é o fim; o momento da morte é também o início. A subversão da técnica narrativa de autobiografia permite ao narrador selecionar, justificar e explicar as ações que teve ao longo da vida. O evento que impede o narrador de ser um “déspota em tudo” (ROUANET, 2004, p. 347) é a dialética simbólica que surge por meio dos diálogos internos da obra.

O efeito dialético é conseguido em razão da existência de um autor implicado ou implícito², na obra. Autor implícito pode ser definido como 'segundo eu', que seria uma 'versão literária do autor real'. Trata-se de um autor cuja voz está presente no texto (BOOTH, 1983). Essa voz, muitas vezes, é confundida ideologicamente com a voz do autor-real, o produtor do texto, mesmo que não haja obrigação na existência dessa identidade. Jaap Lintvelt (1981), em *Essai de Typologie Narrative*, utiliza outra nomenclatura, mas a relaciona às considerações de Booth. Lintvel propõe distinções entre autor abstrato, autor concreto e narrador-autor concreto. Para ele, o autor concreto, uma personalidade histórica e biográfica externa ao mundo ficcional, é o verdadeiro criador da obra literária cujo nome aparece no livro. O autor abstrato seria o que Booth chama de "autor implícito" tem semelhança com o "autor modelo" de Umberto Eco (1979). Ele é a projeção literária do autor concreto, incluído na obra literária, sem ser representado ali diretamente, produz um diálogo implícito no mundo ficcional. Esse autor abstrato está na origem da criação do narrador, que, por sua vez, está na origem da criação da narrativa. Ele "representa o sentido profundo, a significação de conjunto da obra literária" (LINTVELT, 1981, p. 18). Este conceito não foi aceito por Gerard Genette (1983) que o excluiu da narratologia, resultando em menor desenvolvimento dos estudos devido à polêmica, todavia, essa questão nunca deixou de interessar à crítica literária e tem sido foco de pesquisa.

O essencial, como se pode perceber no caso de Machado, é que a manifestação ideológica implicada a essa segunda voz seja coerente e estabeleça um diálogo com a voz do autor intradieético. Surge, então, entre narrador e autor implícito, uma oposição de ideias, de formas de ver o mundo, nos dizeres de Bakhtin, um "diálogo velado" (1983, p. 476).

2 Carlos Reis (2018) defende que o termo "autor implícito" se deve a uma tradução deficiente da expressão original, por isso utiliza do termo "autor implicado", no *Dicionário de Estudos Narrativos*. Entretanto, por estar em diversas traduções – não somente em português, mas também em francês –, preferimos aqui a tradução corrente.

A confrontação ideológica entre o narrador intradieético e a voz de um autor implicado, que se mantém sempre como um contraponto às formas de pensar de Brás Cubas, estrutura todo o romance, também lhe sugere uma filiação estética. O diálogo velado entre narrador e autor implícito é um elemento essencial em *Life and opinions of Tristram Shandy*, de Sterne, como bem aponta Booth (1983).

O processo dialogal entre autoria, narrador e autoria implícita exige do leitor especial atenção, já que há, no texto, plurissimbolismo e multissignificação das formas expressas. A voz do autor implícito se manifesta de forma velada. Constrói-se por trás da voz do narrador e, assim escondida, cria uma suspensão de credibilidade. O diálogo não é estabelecido a partir da oposição de ideias, mas pela desconstrução da confiança que as formas de autor e narrador apresentam para o leitor.

AUTOR, NARRADOR E AUTOR IMPLÍCITO

A definição de autor possui um componente histórico inicial. Pelo senso comum, autor é aquela pessoa, ou grupo de pessoas, que produz um texto, que expressa uma ideia ou um conteúdo. Trata-se de uma questão histórica porque imediatamente autor e produto ganham uma relevância historiográfica. Machado de Assis é autor de *laiá Garcia*.

A questão histórica é distinta do problema narratológico. Ele não se confunde ao texto, nem assume o papel das vozes que lá estão. Ainda assim, o autor não é apenas o nome na capa do livro; muitas vezes ele é uma das vozes ideológicas por trás do texto. Em todo caso, na questão narratológica, o autor sempre assume um papel, ainda que esse papel seja se omitir.

Segundo Reis e Lopes, “o autor é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um *universo diegético*” (1988, p.14, grifo no original). Essa figura material seria o escritor literário, produtor real dos textos literários e sujeito real da criação. A separação entre real e ficção não impede a existência de uma conexão entre autor e narrativa, geralmente estabelecida pelos aspectos da narrativa. Assim, no que concerne às preocupações metodológicas, há uma relação entre autor e narrador, “entendido como autor textual concebido e ativado pelo escritor” (REIS; LOPES, 1988, p. 16).

Anteriormente foi dito que o Realismo brasileiro teve influência das obras portuguesas. Um elemento importante dessa formulação estética e ideológica reside na questão do autor e do narrador. Em *O primo Basílio*, obra do Realismo português de grande sucesso no Brasil, narrador e escritor aproximam-se ideologicamente. A obra contém uma tese social, cuja pretensa objetividade do autor-narrador conseguirá expor a contento. Desta forma, ainda que não se proponha confundir narrador e autor, sendo este um sujeito real, aquele uma figura textual, fica evidente não haver um embate ideológico entre essas duas formas de análise de sujeitos literários. Essa aproximação não é sempre pertinente.

É possível, por exemplo, que escritores reneguem seu papel em favor de um autor ficcional, geralmente com o objetivo de criar-se uma ilusão de realidade. Sterne, em *Life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (2007), e Defoe, em *Moll Flandres* (2001), afastam-se da autoria do texto. Desta forma, pretendem convencer o leitor de que as obras não são construtos fictícios, mas biografias verídicas.

Outro processo é o que Bakhtin descreve como polêmica secreta. Nesse caso, surge uma relação dialógica entre uma fala externa e a fala do autor:

Na polêmica secreta, o discurso do autor se orienta para seu objeto referencial, como em qualquer outro discurso, mas, ao mesmo tempo, cada afirmativa sobre este objeto é construída de modo que, além de seu significado referencial, o discurso do autor traga um ataque polêmico contra a fala de outro, contra outra afirmativa, referente ao mesmo tópico. Orientada para seu objeto referencial, a palavra choca-se aqui com a palavra do outro, no próprio referente. Este segundo enunciado não é reproduzido; é apenas subentendido, mas toda a estrutura do discurso seria completamente diversa não fosse esta reação à fala subentendida do outro (BAKHTIN, 1983, p. 474).

O processo idealizado por Bakhtin retrata o comportamento dialógico entre o narrador autodiegético de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o autor implícito. Este é o dono da outra fala, externa à fala do narrador, e que está subentendida. A distância ideológica entre essas duas falas provoca a suspensão de credibilidade do autor narrador.

O autor implícito³ é um autor textualizado que estabelece um diálogo com o autor-narrador. Trata-se geralmente de “uma categoria intermediária, uma imagem do autor real criada pela escrita. Em outras palavras, o autor real não desaparece propriamente: cria o autor implícito e o narrador e mascara-se atrás destes ou de uma voz narrativa que o representa” (SOUSA, 2010, p. 32)⁴. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, essa autoria implícita estabelece um contraponto ideológico ao narrador, provocando uma resignificação do texto.

- 3 O autor implícito é, por vezes, aquele que assume a voz do escritor, é a persona literária que, de alguma forma, relaciona-se com o escritor, ou, como diz Landa: “El autor implícito de una obra literaria es el autor textualizado, es decir, la imagen del autor que proyecta una obra determinada, o la que se traduce a través de la lectura de la obra, a partir de sus juicios intelectuales, éticos, posicionamientos frente a los personajes y acciones, construcción de la trama, presuposiciones que deducimos del texto, etc.” (LANDA, 2013, p. 1 e 2).
- 4 Nem toda crítica admite a necessidade de intromissão, dentro do processo diegético, de um elemento que ligue a narrativa ao autor real. Para parte da crítica, a relação autoria e texto não é um elemento essencialmente narrativo, esse é posicionamento de Reis e Lopes (1988), por exemplo, para quem a leitura da obra prescinde de elementos que liguem a ideologia textual a uma autoria implícita. Contudo, uma vez que narrador e autor podem se relacionar ideologicamente em concordância ou discordância dentro do texto literário, portanto havendo uma polifonia dentro do texto, a solução teórica que acata a possibilidade de uma autoria implícita como elemento narrativo, presa somente ao texto, desvinculada do autor real, é uma ferramenta crítica relevante.

O narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um narrador-personagem autodiegético⁵ com controle sobre o tempo, o espaço e progressão narrativa. Com tamanha força sobre o texto, ele é capaz de exercer poder sobre as pertinências das personagens, de maneira que escolhe quais são as ações que essas figuras terão no texto.

Espaço e tempo também são reconfigurados. A voz do narrador é única, mas, uma vez que ele inicia o texto a partir de um não lugar e de um não tempo, ela pode obliterar e modificar cronologia, espaço e mesmo existências. Esse controle é visível, por exemplo, na maneira como certas personagens são inseridas, obliteradas e reinseridas no texto, conforme a vontade do narrador, sem que haja qualquer sequência narrativa. Essa indeterminação de foco narrativo é própria da estética da obra, sendo elemento fundamental para configurar a força do narrador.

Contudo, essa vacilação revela incongruências e contradições. Do mesmo modo como a origem da obra é um paradoxo de sua existência, um “defunto-autor” que nasce quando morto, o motivo da obra é um paradoxo de sua vontade. Brás Cubas diz ter superado a vaidade que lhe movia as ações em vida, e que terminou por matá-lo⁶, que vai escrever para passar o tempo. O que se denota, ao contrário, é uma vaidade ainda imperiosa. O autor lança a obra para registrar e perpetuar seu nome. Essa contradição é revelada pela contraposição entre narrador e autor implícito, afinal, “the ‘implied author’ chooses, consciously or uncounsciously, what we read (...)” (BOOTH, 1983, p. 74) e, portanto, estabelece um diálogo com o narrador autodiegético.

5 A narrativa possui três possibilidades de narrador: autodiegético, homodiegético (que são intradiegéticos) e heterodiegético (REIS; LOPES, 1988). Os dois primeiros participam da trama, diferenciando-se quanto a serem narradores ainda em primeira ou terceira pessoa. No caso do narrado autodiegético, o texto é escrito sobre si mesmo, no qual o narrador é também a personagem sobre quem se conta a história. O narrador homodiegético é uma personagem do texto, mas diversa daquele sobre quem revolve a narração. O último tipo de narrador, chamado de heterodiegético, está localizado fora da narrativa, isto é, extradiegético.

6 Brás Cubas morre de pneumonia, contraída enquanto tentava criar o ‘Emplasto Brás Cubas’, que lhe daria fama.

7 O autor implícito escolhe, conscientemente ou inconscientemente, o que lemos (...). (tradução nossa).

A partir da teoria da autoria implícita, é possível visualizar o contraste ideológico entre as duas vozes existentes dentro de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: do autor real implícito e do autor diegético.

Se, por um lado, o narrador, em diferentes momentos do enredo, revela sua visão, por outro, a construção assertiva das ideias por parte do narrador se dá pelo silêncio expressivo por parte do autor implícito. Esse embate ideológico não existe apenas entre as vozes narrativas, mas acontece, no romance machadiano, em vários níveis estruturais. Desde os diálogos entre personagens, até as formas narrativas, passando pelo diálogo narrador diegético – autor implícito, há sempre um embate ideológico de natureza simbólica.

A FORMA DO ROMANCE MACHADIANO

O romance machadiano, pontuado de referências eruditas e por referências à vida urbana no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, permite que sejam identificadas as ideias e a mentalidade apresentada pelo protagonista. Essa variedade de assuntos revela uma inusitada contemporaneidade do texto, afinal, “a presença abundante de teorias científicas e filosóficas nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* refletia um assunto da atualidade” (SCHWARZ, 2008, p. 151).

A aproximação dos discursos, contudo, tem uma potencialidade negativa no romance machadiano. Em vez de utilizar os discursos comuns para aproximar-se das concepções de seu tempo, o diálogo estabelecido entre o narrador que produz os discursos e o autor implícito critica o pensamento corrente daquele período.

A desconstrução ocorre na maneira como o autor implícito volta sua atenção para o modo de aproveitamento das ideias. Nesse contexto, Schwarz (2000) demonstra que as “ideias fora de lugar” produzem

uma dissonância entre discurso e ação. Esse processo não nega a verossimilhança entre os discursos, apenas produz um novo significado a fim de transmitir concepções críticas sobre a realidade intelectual do país. O conflito entre a erudição do protagonista e, conseqüentemente, de uma classe da sociedade a que ele pertence, e a materialização das ideias apresentadas é uma crítica à situação nacional.

Esse diálogo ideológico também acontece além do plano mimético. O romance apresenta uma antirrepresentação da realidade. O discurso machadiano, se tomado por um viés cético, tem o objetivo de mostrar não a realidade, mas sim a incapacidade de se chegar a ela por meio da linguagem:

[...] O cético não crê nem descrê, antes suspende seu juízo o máximo de tempo possível, protegendo a dúvida para continuar duvidando, ou seja, para continuar investigando e pensando. [...] Nesse sentido, o ceticismo não combina e não pode combinar com o realismo. O realismo pretende descrever a realidade como ela é, enquanto o ceticismo não duvida que a realidade seja, mas duvida sempre de como o realista diz que ela é. Logo, se Machado de Assis é cético, não pode ser realista (KRAUSE, 2011, p.108).

A concepção cética de desconfiança perpassa todo o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como se pode perceber na maneira dúbia com que as relações e as qualidades são apresentadas. Tanto a questão social quanto a questão existencial são, ao longo do texto, apresentadas em termos contraditórios. Dois capítulos explicitam essas contradições.

No capítulo “O verdadeiro Cotrim”, o narrador fala de seu cunhado. Após apresentar os defeitos que os críticos apontam a Cotrim, defende-o com seus opostos, ou com suavizações. No fim, para fortalecer seu argumento, apresenta o que lhe poderia parecer um defeito (a vaidade, defeito também aplicável a Brás Cubas). Ao apontar-lhe esse defeito, tão logo o defende:

Não era perfeito [Cotrim], decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, — sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço o seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a publicidade tornava-se uma condição *sine qua non*. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém (ASSIS, 2012, p. 214).

O paradoxo ideológico é evidente. Ao mesmo tempo que o narrador mostra defeitos para transformá-los em virtudes, o autor implícito deixa em suspenso toda crença argumentativa: o paradoxo é forte demais para que o argumento seja crível. Lê-se então o oposto do que se pretende: em vez de suavizar a imagem de Cotrim, tem-se uma figura ainda mais viciada.

No plano estético, a passagem também revela um paradoxo simbólico. Para Machado de Assis, o discurso por si é incapaz de descrever a realidade. O Realismo é então impossível, porque não há retratos fiéis. Ao mesmo tempo que o autor implícito desconstrói os argumentos de Brás Cubas, a obra revela os limites da estética de seu tempo.

Tudo nessa passagem é questão metalinguística: o que se fala de Cotrim, como se poderia falar, como Brás Cubas percebe. Por trás disso, há ainda o leitor diegético a quem o narrador comenta o fato, e o leitor extradiegético, que, conhecendo o contexto inteiro da obra e presenciando o diálogo entre narrador e autor implícito, ainda recebe outro texto, por trás das linhas escritas. Esse mosaico de visões corresponde à maneira cética de encarar a realidade.

O mesmo acontece no capítulo *Das negativas*, em que se destaca a antinomia entre negativo e positivo. No plano existencial, o narrador-defunto mostra a antinomia da existência. As negativas

ganham uma conotação positiva apenas para que o leitor as reinterprete como ironia do autor implícito e, portanto, negativas:

A posição de Brás Cubas na condição de defunto-autor remete diretamente à perspectiva cética. Se considerarmos que o transcorrer da vida de Brás Cubas mostra uma sucessão de malsucedidos, culminando por fim no “Capítulo CLX – Das Negativas”; uma existência de artimanhas pérfidas e dissimuladas para forjar qualquer sucesso que seja e atingir o reconhecimento da sociedade, mas que, entretanto, todos os seus empreendimentos vão sendo sequencialmente frustrados; entendemos que essa progressão de desilusões distancia gradualmente o personagem da vida social, uma vez que vai percebendo a precariedade, a inconstância e a incerteza da condição humana. Essa situação de contínuos desenganos, com um conseqüente afastamento da sociedade, atinge seu apogeu com a morte. Concebemos a transição da vida para a morte como a passagem de um ponto de vista que estima e dá crédito às realizações humanas para uma perspectiva desenganada, reflexiva, cética (TOTI, 2011, s. p.).

O diálogo ideológico entre narrador e autor implícito é revelado a partir desse ceticismo. O “defunto-autor” chama para si uma biografia, pretensamente completa e real, tão real que possui até um período escatológico, isto é, de momento pós-histórico, seguindo uma lógica de realidade última, em que o mundo se encerra em uma história além da vida.

O reverso disso ocorre a partir do ceticismo, que impede que *Memórias póstumas de Brás Cubas* seja uma obra Realista. Quando o leitor coloca o foco nos elementos metaficcionais presentes ao longo do texto de Machado de Assis, descobre um jogo dialogal em que o texto prepondera sobre a vida, em vez de verdadeiramente retratá-la.

Esse argumento é reforçado no prólogo ao leitor, assinado por Brás Cubas. Ali, são apontados influências e traços do romance. O processo de metaficção estava presente em algumas das obras que Brás Cubas arrola como influências ao seu romance autobiográfico. Lawrence Sterne (2007), em *The Life and Opinions of Tristram*

Shandy, Gentleman, e Almeida Garrett (2012), em *Viagens na minha terra*, estabelecem diálogos com um leitor intradieético para quem seus narradores explicam a obra.

No caso de Machado de Assis, essas intervenções têm, entre outras, a finalidade de resgatar o leitor da ilusão da realidade. Como bem diz já no prólogo, “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 2012, p. 53), isto é, os eventos narrados ali não têm uma ligação direta com a realidade⁸.

A RELAÇÃO ENTRE NARRADOR E AUTOR IMPLÍCITO

Embora existentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, narrador e autor implícito apresentam formas bem distintas. O narrador intradieético em primeira pessoa controla o fluxo do que será apresentado ao leitor. Ele fala, tem a voz. Esse controle da obra, contudo, é rivalizado constantemente no plano ideológico. Trata-se do autor implícito desconstruindo o discurso do narrador.

A rivalização, contudo, não é formada pela oposição direta. Bakhtin (1983) aponta para um diálogo em que uma das vozes é, no mais das vezes, ausente. Essa ausência é sentida e exprime, pelo silêncio, uma mensagem diversa da posta pela voz presente. No caso do romance machadiano, a voz ausente é do autor implícito, confrontando o narrador.

Nesse sentido, ocorre ora uma “polêmica interna”, ora um “diálogo secreto”, como diz Bakhtin (1983), em que a voz expressa é

8 Esse jogo metaficcional é apontado também por Krause (2011, p. 111): “Machado chama a atenção do seu leitor, através de intervenções metaficcionalis constantes, para o fato de que ele mostra somente *um efeito* de real e não o real mesmo, exatamente porque não deseja mostrar a realidade, mas sim diversas perspectivas sobre a realidade, deixando-as ao mesmo tempo, e todas elas, sob suspeita”.

questionada ou dialoga com outra voz, que não está expressa, mas é presente e estabelece uma ordem ideológica diversa.

O distanciamento entre narrador e autor, nas obras maduras de Machado de Assis, configura uma mudança de abordagem no foco narrativo que interfere diretamente na composição da obra e na estrutura geral do romance. A novidade está “no narrador, humorística e agressivamente arbitrário, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos” (SCHWARZ, 2004, p. 16).

A narração não é distante, nem produzida pelo “compatriota digno de aplauso”. Quem a elabora é um protagonista que nem sempre parece muito interessado em continuar a narração. O narrador moralista, que se apresentava como um empecilho à narração porque mantinha o tom sisudo, foi trocado pela galhofa e pelo humor confuso do finado Brás Cubas.

Segundo Schwarz (2004), a mudança do narrador aponta o foco narrativo para elementos da classe superior. Em vez de fixo nas relações entre dependentes e elite, a narrativa machadiana a partir de Brás Cubas centra-se na classe alta. Desta forma, o binômio autor implícito e narrador não fiável aponta a discrepância entre realidade e aparência, entre a boa formação e o mau caráter de Brás Cubas. Para Schwarz, a estrutura do que é narrado não condiz com a imagem apresentada, o que revelaria a verdadeira mensagem do autor implícito. O hibridismo linguístico social, histórico e cultural que acontece naturalmente na fala é produzido de maneira intencional no romance a fim de destacar “a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos” (BAKHTIN, 1990, p.162).

A mudança do narrador respeitoso ao narrador não fiável teria ocorrido em razão de uma “conversão de Machado à descrença (que) envolve a afirmação de uma nova crença: a da força criadora do seu gênio...” (MEYER, 2006, p. 411). Nesse aspecto, pode-se apontar a relação entre personagem e autor, já que ambos são pessimistas.

Contudo, Meyer destaca como evento primordial não a conversão ideológica de Machado, mas a conversão da composição, uma vez que o escritor teria modificado, além do seu foco narrativo, seu estilo.

Na visão realista, proposta por Schwarz e Meyer, a partir de *Brás Cubas*, Machado cria uma estrutura na qual o narrador não fiável⁹ esconde a mensagem do autor implícito. Desse modo, o inverossímil que é o narrador defunto torna-se uma forma de evidenciar a mensagem:

Sem dúvida, a situação criada em *Brás Cubas* já é de si mesma absurda, sugerindo uma espécie de mascarada confessa, em que o verdadeiro autor ajusta ou retira a máscara nas barbas do leitor como quem não leva a sério os compromissos de artífice, isto é, fabricar uma ilusão romanesca, criar um ambiente que dê aos leitores certo simulacro de vida e evolver no tempo. As duas encarnações de *Brás Cubas*, o espectro que atravessou a barreira do grande mistério e o simples solteirão do Catumbi, em vez de servirem de máscara ao legítimo autor, estão revelando a todo instante a sua presença absorvente, sentimos o punho soberano que arma o cenário e dá puxões nos cordéis, sem mais nem menos interromper a cena apaga as luzes e engrola com voz de ventríloquo as suas digressões filosóficas. (MEYER, 2006, p. 413).

Não é novidade apontar a pouca fiabilidade do narrador machadiano. Na verdade:

Depois que a crítica norte-americana Helen Caldwell procedeu, em sua leitura de *Dom Casmurro* de 1960, a uma defesa ampla de Capitu, argumentando que todos os indícios de seu adultério dependiam no romance exclusivamente do ponto de vista do narrador em primeira pessoa, Bentinho, e que portanto estes indícios não eram suficientes e muito menos provas conclusivas, a pouca confiabilidade do narrador machadiano tornou-se moeda mais ou menos corrente na crítica. Principalmente em relação aos romances em primeira pessoa da segunda fase do autor e em específico nos casos de Bentinho e *Brás Cubas*, boa parte dos especialistas

9 *Brás Cubas* possui as características dos narradores não fiáveis. Além de ser narrador-personagem, seu discurso é distorcido pelo entendimento transmitido por um autor implícito, que o utiliza para "revelar a lacuna entre as aparências e a realidade e mostrar como os seres humanos distorcem e ocultam esta última" (Lodge, 1992, p. 163).

observou que a perspectiva do narrador não condizia com aquilo que a estrutura geral do texto permitia inferir (LASCH, 2009, p. 233).

A concepção de narradores não fiáveis se tornou de tal forma corrente na crítica literária que Abel Baptista vai mesmo criar o “paradigma do pé atrás” sobre a desconfiança completa dos críticos quanto aos narradores machadianos. A crítica, então, passa a explicar o texto machadiano pelo que Machado de Assis teria realmente querido dizer, costumeiramente o contrário do que está posto. Essa visão de desconfiança, em vez de ampliar as leituras possíveis do texto, termina por propor leituras únicas e globalizantes das obras:

O “paradigma do pé atrás” implica uma séria tentativa de desfazer qualquer enigma proposto pela narrativa machadiana, de modo a estabelecer um sentido unívoco, basicamente um sentido que revela a preocupação social do escritor. Ora, se essa tentativa é bem-sucedida, salva-se ao mesmo tempo o Realismo em geral e o realismo de Machado de Assis em particular, já que se volta a encontrar uma correspondência clara entre o discurso literário e a realidade (KRAUSE, 2011, p. 66).

Machado de Assis quebra o paralelismo entre obra e realidade pelo traço fantástico do defunto-autor e pelo uso da metaficção. A todo instante a obra está se curvando sobre si, olhando para a construção, evolução e linguagem do texto literário. Também nessa característica ocorre um diálogo narrador e autor implícito. Se “um dos principais objetos do discurso humano é a própria palavra” (BAKHTIN, 1990, p. 152), alguns trechos da metaficção proposta por Brás Cubas aproximam o narrador de um caráter humano. Ao se comportar como um retórico atento a metáforas e a formas de discurso eruditas, ainda que constantes, o narrador adquire um traço humano. Por outro lado, o caráter retórico ilumina o aspecto ficcional. A metalinguagem e a metaficção possuem um duplo significado, diferentemente da retórica, que tenta utilizar as diversas analogias para ilustrar apenas um significado.

O traço de metaficção, em consonância com o ceticismo, repele a leitura realista ao implantar a suspensão de certezas e a multiplicidade de vozes. Pode-se exemplificar de que modo esse processo ocorre observando o prólogo à quarta edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ali se explica a história da publicação, informa sobre algumas alterações no corpo do texto e apresenta um breve comentário sobre a fortuna crítica. O autor invoca para si a criação da personagem, mas estabelece a duplicidade das vozes que ocorrerá ao longo da obra. Nesse momento, Machado de Assis, embora autor do romance, atribui o valor ideológico da obra ao *defunto-autor*:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rbugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É a taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo (ASSIS, 2012, p. 52).

A autoria ideológica é reforçada pela famosa dedicatória “AO VERME QUE PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES DO MEU CADÁVER DEDICO COMO SAUDOSA LEMBRANÇA ESTAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS” (ASSIS, 2012, p. 49). A dedicatória mostra a relação ideológica entre o narrador explícito e o romance. Ela se liga ao capítulo que trata das negativas. O narrador-personagem parece contente com a pós-vida, logo a dedicatória ao seu recomeço. No entanto, essa satisfação é falsa. A dedicatória mostra rancor da personagem por não ter tido, em vida, sua vaidade mitigada. Esse texto, contudo, não ironiza nem nega os valores e as atitudes que tivera em vida. Ou seja, a ideologia da personagem é a mesma nos dois momentos, em vida e na morte. Por fim, vale ressaltar que a dedicatória também desconstrói o paralelo com a realidade, uma vez que, juntamente ao prefácio de Machado de Assis, reportam-se ao defunto-autor. Esses dois textos iniciais produzem uma ruptura com a realidade.

Machado de Assis renega esse artifício. O que surge na obra, segundo o escritor carioca, é a pintura produzida por um defunto “que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo” (ASSIS, 2012, p. 52). Não bastasse essa ruptura com a realidade, também o narrador Brás Cubas reforça essa desvinculação seja na dedicatória ao verme, seja no prefácio ao leitor, onde informa que a “obra em si mesma é tudo” (ASSIS, 2012, p. 53).

A duplicidade de vozes e a maneira pela qual Machado de Assis se exime ideologicamente da obra retratam a condição dúplice de um narrador não fiável e de um autor implícito. Embora a relação dialogal entre esses dois elementos seja geralmente de oposição, no caso machadiano, ela está mais relacionada a uma suspensão de verdades. Dessa forma, porque não busca a confrontação, o autor implícito machadiano, na maioria das vezes, não surge por trás do discurso de Brás Cubas, mas inserido nele. Sua copresença na voz e na visão do narrador se revela por meio das várias inferências e dos sentidos implícitos. É na maneira paradoxal com que o narrador apresenta a si e ao mundo que se vislumbra o autor implícito, cujo propósito não é negar o que é dito pelo narrador, mas fazê-lo dúbio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* permite descortinar um conjunto de vozes que Machado utiliza para propor um diálogo de silêncios eloquentes. A construção da primeira voz, a do narrador, se dá quando o escritor evita a armadilha de ter o controle total do enredo, o que poderia dilapidar as personagens ao lhe retirar estofos íntimos, criando um narrador em primeira pessoa que conduz toda a história.

A partir da construção sólida de um narrador e de personagens, Machado consegue estabelecer um diálogo íntimo com seu “defunto autor”.

Esse diálogo, que têm viés ideológico, como demonstra Schwarz, só é possível existir em razão do dilema metaficcional. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é o elemento discursivo, a metaficção e o metadiscorso que permitem, ao leitor, perceber a voz silente do autor implícito.

Esses dois aspectos não totalizam a análise do romance. A leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como de toda a obra machadiana, é cada vez mais rica. A possibilidade de se indagar, por meio dessa obra, aspectos sociais e culturais, geralmente escondidos em seus meandros, é prova dessa riqueza. Trata-se de um romance com diversos níveis dialogais, produzindo então uma enormidade de pontos de partida para novos estudos. Assim, é possível estudar, por exemplo, a relação entre narrador e leitores, intradieético e extradieético, e a maneira como esses elementos dialogam. Além disso, essa obra também permite apontar uma oposição ideológica ao narrador, que atribuímos, por razões teóricas, ao autor implícito.

Em razão da riqueza de *Memórias póstumas*, as soluções estéticas encontradas por Machado de Assis para a composição do texto implicam verdadeiro adensamento da compreensão das vozes dentro do texto. Essa é uma das razões da necessidade de utilizar a ideia de autoria implícita. É por meio desse mecanismo teórico que se consegue estabelecer a duplicidade ideológica presente na obra; o autor implícito põe em dúvida os argumentos do narrador ao expor a incongruência entre palavras e ações.

O romance machadiano, embora não proponha uma tese moral – como costumava acontecer aos romances Realistas – nem por isso exclui de seu entendimento uma questão ideológica. O narrador que dilapida a moral das personagens que lhe são inferiores é ressignificado pela existência de um autor implícito, que apresenta os vícios do comportamento de Brás Cubas.

O texto literário cria um universo autônomo que, de alguma forma, se relaciona ao mundo real. No entanto, dada a sua integridade,

ele permite ao leitor crítico sempre uma nova interpretação e reconstrução dos elementos semânticos do texto. As palavras, apesar de seus significados, podem ser reassimiladas com diferentes sentidos, razão pela qual o desenvolvimento da análise literária possibilita novas e diversas leituras. O objeto literário está constantemente em reconstrução. A perspectiva de quem se debruça sobre ele é sempre nova ou renovada, o que amplia seu significado.

A cada nova leitura do objeto literário surgem novas consequências e outros desdobramentos possíveis. Assim, seu significado é multiplicado pelo número de leituras que fazemos dele e pela combinação, sempre em certa medida pessoal, das diversas leituras que existem sobre ele. Toda essa infinita gama de reflexões recai, em última análise, sobre questões intrinsecamente humanas, como seus sentimentos (bons e ruins), sua relação com os próximos e sobre a própria linguagem, mecanismo primeiro de toda convivência social. Dessa maneira, podemos dizer que a obra literária é um eterno repositório de reflexões sobre a natureza humana, e nisso talvez resida sua relevância.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, José Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso em prosa. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 6ª ed. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1990.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: Chicago University press, 1983.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. 10. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. London: Wordsworth, 2001.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Seeley, Service & Co., 2015.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O problema do Realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LANDA, Jose Garcia. *El autor implícito y el narrador no fiable-según nuestro punto de vista*. Universidad de Zaragoza, 2011. Disponível em: <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1926133>. Acessado em: 04 jun.2013.
- LINTVELT, Jaap. *Essai de Typologie Narrative*. Le “point de vue”. Paris: José Corti, 1981.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MEYER, Augusto. De machadinho a Brás Cubas. In: *Teresa*: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 6-7, p. 409-417, 2006.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- ROUANET, Sergio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18. n. 51, p. 335-354, mai.-ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000200021&script=sci_art_text&lng=es>. Acesso em: 4 jun. 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Viravolta machadiana. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 9, p.15-34 jul. 2004. Disponível em: <http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0101-33002005000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 4 jun. 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2008.
- SOUSA, Eiri Bandeira de. Autor implícito e narratividade no drama de Ésquilo. *Graphos, Revista de pós-graduação em Letras*. João Pessoa. v. 12, n. 1, p. 31-46, jun. 2010.
- STERNE, Lawrence. *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York, Dover, 2007.

2

Bárbara Costa Ribeiro
Marcelo Almeida Peloggio

**MENTIRA,
VERDADE:**
formas de ausência
em duas ficções de amor

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo examina os romances brasileiros *O beijo não vem da boca* (2009 [1985]), de Ignácio de Loyola Brandão, e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977 [1976]), de Osman Lins, dois livros cujo confronto oferece de maneira exemplar a questão da ausência amorosa no texto de ficção.

Nosso objetivo é analisar de que forma as ausências amorosas são exploradas nesses romances, nos quais uma personagem principal sofre a perda, pelo afastamento ou pela morte, de uma mulher amada, e tenta remontar a presença dela através da produção de outra narrativa. Conseqüentemente, examinaremos alguns aspectos da própria condição romanesca, por meio desses dois títulos, e o jogo que ali se estabelece entre as noções de “verdade” e “mentira”, no interior da ficção.

Essas obras possuem traços em comum que justificam a análise comparativa. Em ambas, encontramos como narradores os personagens que nos contam a história de uma perda, e são ambos detentores do que podemos identificar como “poder de escritura” – ou seja, a seu modo, cada um é um escritor. Isto não se dá por acaso. O traço comum do ofício agrega aos romances a possibilidade de que seus protagonistas forjem, dentro das obras, uma segunda instância fictícia. Nessa nova linha narrativa, produzida pelos próprios protagonistas, a falta do objeto amoroso é, de algum modo, preenchida ou reelaborada de maneira a conservar algo de sua presença.

Esse processo – a inscrição de outra obra dentro da própria obra –, contudo, apresenta sutilezas próprias em cada um dos romances. Em *O beijo não vem da boca* (2009), de Ignácio de Loyola Brandão, encontramos o narrador Breno, um escritor por volta de seus 40 anos, que, saindo do Brasil num contexto de reabertura política e redemocratização, estabelece-se na Alemanha como meio de fugir do caos brasileiro e também de esquecer seus problemas, que envolvem a perda de sua

companheira, Luciana. Essa perda, todavia, não está dita claramente nos primeiros momentos do livro. A princípio, não percebemos que o relacionamento de Luciana e Breno já é findo antes mesmo de ele viajar para Berlim, e este apagamento da informação acontece justamente porque o narrador protagonista nos induz a pensar que Luciana se encontra também na Alemanha, no tempo presente da narrativa.

Em circunstâncias que se vão descortinando ao longo da trama, desvendamos paulatinamente os aspectos da relação amorosa dessas personagens, através de episódios do passado que o narrador rememora e reconta, até que o leitor tenha dados suficientes para entender que Luciana, na verdade, nunca saiu do Brasil com ele.

O fato de ser ele mesmo, Breno, o narrador atribulado de sua história confere à trama um ritmo próprio e característico em literatura, o do *sujeito que se conta a si*. Esse falar de si mesmo em meio à dor só pode ser fragmentário. Como um mosaico, então, o protagonista intercala o esboço de uma narrativa que ele mesmo intenta produzir às suas memórias, aos seus pensamentos, que se deixam entrever no fluxo da consciência, entre bilhetes do passado encontrados ao acaso, cartas, listas, descrições de videoteipes que ele grava, relatos da estada na Alemanha – estes no tempo presente –, enquanto a obra vai costurando diversas linhas temporais, cosendo o presente ao passado.

A partir da descoberta de que Luciana nunca esteve na Alemanha – revelação que se confirma definitivamente com a inserção, na trama, da carta de uma amiga de Breno, com quem este se corresponde –, revela-se enfim a arquitetura do livro, determinada por um esboço do romance que Breno estava criando, e então, tendo o personagem desistido de sua história, a obra *O beijo não vem da boca* (2009) passa a assumir novos contornos, alterando-se o seu material narrado para uma visão mais ampla da cidade onde Breno se encontra e da vida que leva em Berlim. Assim, podemos dizer, quando a ausência de Luciana se mostra, Breno altera significativamente aquilo que narra, e passa a

lutar por uma evidente superação de sua perda, agora admitida, buscando saídas enquanto vaga pela cidade estrangeira.

Por sua vez, no romance de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), a questão da ausência amorosa se entrelaça mais diretamente à noção de perda por morte, já que, para o narrador em questão, a ausência do objeto amado é imposta pelo falecimento trágico da amante, a escritora Julia Marquês Enone.

Na obra de Lins, o narrador, que não nomeia a si próprio, compartilha os seus pensamentos sobre a escrita de Julia e a própria Julia, compondo um diário a partir dos manuscritos que ela deixou; mas ele não se dá ao trabalho de versar sobre si mesmo ou apresentar-se em biografia completa. O que saberemos sobre o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977) é aquilo que nos chega diluído por entre as linhas escritas acerca da amante e de sua obra:

Devo ou não indicar as páginas, quando citar o romance? Acho que as poucas dezenas de exemplares precariamente reproduzidos a álcool não justificariam esse cuidado.

É também possível que eu nem sempre situe, com o rigor usual, as outras citações. A exatidão nesses casos expressa uma gentileza do escritor e sobretudo o empenho de merecer fé. O ensaísta, mesmo quando severo com o mundo, aspira à consideração geral. Honrarei a memória da mulher que amei se esclarecer que não quero ser acreditado e que a consideração geral, a mim, obscuro professor secundário, me deixa indiferente (LINS, 1977, p. 15).

O entrevistado sobre esse narrador é somente aquilo que penetra a dicção ensaística que ele assume para compor a obra crítica acerca do romance inédito de Julia. Ao contrário de Breno, escritor por profissão, o narrador de *A rainha* (1977), identificado apenas como “Professor”, se faz um escritor de circunstância, mas ainda assim detentor de um poder,

pela escrita, no momento em que teoriza sobre o romance da amada, romance que também se intitula “A rainha dos cárceres da Grécia”.

Nesse movimento, temos uma narrativa tríplice: o livro de Julia, que nos é apresentado de relance através dos comentários à obra; o próprio diário, entre íntimo e ensaístico, do narrador; e, por fim, esse objeto intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977), assinado por Osman Lins, que abriga dentro de si as duas tramas – o romance incompleto de Julia e o diário de seu amante enlutado.

Os dois narradores – Breno, Professor – clamam a seu modo por recriar seus objetos de desejo: uma imagem, um fantasma, uma presença possível, ainda que não a presença corpórea, mas *alguma coisa*. Como? Por meio da palavra. O que nos interessa, então, é justamente verificar como essa manobra da palavra burila a solidão, a ausência, a perda, a morte, enfim, a falta do outro, a partir da interioridade de uma personagem que conta, uma voz narrativa que diz “eu”.

AUSÊNCIA E FORMA

As obras, com seus narradores que lidam com a ausência do objeto amoroso por meio de uma manipulação da própria narrativa, acabam se abrindo para algumas questões específicas, que se direcionam à estrutura romanesca e às noções de verdade e ficção. Os romances examinados propõem, cada um em sua especificidade, jogos composicionais dentro da estrutura – como o romance *sobre* um romance, no caso de Osman Lins, ou o romance que *contém em si* a tentativa de um romance, e que depois se parte em dois, *antes e depois*, no caso de Ignácio de Loyola Brandão. Assim, impõe-se a reflexão sobre a ficção da escrita e sobre a forma romanesca.

O intercâmbio entre realidade e ficção que promovem os dois romances aqui estudados testemunham sobre uma verdade oscilante – a trincheira entre a verdade e a invenção –, instância na qual tanto Julia quanto Luciana seriam reais, ou presentes, mesmo em inexistência. A economia das obras determinará, portanto, que as personagens são projeções da linguagem que se tornaram objetos verdadeiros, pelas mãos dos narradores.

As duas obras oferecem em seu corpo a construção de livros que nos são negados. Breno, por exemplo, abandona o projeto de escrever o romance que produzia em Berlim, em que Luciana se movimentava ao lado dele. O romance de Julia, também, em sua íntegra, jamais o conheceremos. Mesmo assim, estamos diante de duas histórias a serem contadas, mesmo na ausência dos objetos que elas tentam remontar. Algo, assim, enviesado e novo, nasce.

O desejo constrói as narrativas que aqui contemplamos – tanto o desejo dos escritores reais, Osman Lins, Ignácio de Loyola Brandão, quanto o desejo dos escritores fictícios, Breno, o Professor. Em certo sentido, um romance é, inevitavelmente, fantasiado como ato de amor – justamente a temática das obras aqui presentes. Ou seja, o escritor, em relação ao romance, sente que é *preciso* escrevê-lo (BARTHES, 2005a, p. 28), ou mesmo lê-lo, como se a obra romanesca habilitasse uma devoção profunda, desejosa dela mesma. Amor e romance, assim, apresentam-se como filhos de uma mesma fonte desejosa.

Movidos sempre por esse desejo, é possível gestarmos dentro de nós a presença de coisas ausentes – acontece exemplarmente quando somos crianças, em nossas fantasias primárias, em que recriamos a verdade de nossas vidas a partir da capacidade de invenção; é nosso romance embrionário.

Nesse sentido, Marthe Robert (2007), ao traçar uma origem possível do romance, enquanto gênero caracteristicamente indefinido,

estabelece, a partir das primeiras fabulações da infância, a possibilidade de que o romance nasça mesmo como uma celebração da fraude autobiográfica, construída nas fantasias primárias infantis (ROBERT, 2007, p. 44). Quando as crianças fogem da verdade seca de suas próprias vidas, inventam histórias, de modo que todo ser humano, assim, seria filho do seu próprio romance, primitivo e particular (ROBERT, 2007, p. 48).

Nascendo da fabulação infantil, o romance devolveria ao ser humano “algo de sua primeira paixão e sua primeira verdade” (ROBERT, 2007, p. 48), e, nesse sentido, considera-se ainda:

É certo que o romance se distingue de todos os outros gêneros literários, e talvez de todas as outras artes, por sua aptidão não para reproduzir a realidade, como nos acostumamos a pensar, mas para subverter a vida para lhe recriar incessantemente novas condições e redistribuir seus elementos (ROBERT, 2007, p. 30).

Desse modo, não existindo verdade ou mentira para o desejo, que é também o de criar narrativa, como na fantasia primária da criança, qualquer coisa pode ser gerada dentro de um ser, mesmo sem corpo ou substância próprios. O fantasma – podemos assim, aqui, chamar essa “materialidade” da ausência – é aquilo que *aparece*, um corpo possível, portanto, mesmo que imaterial, e a aparição, ainda que fantasiada, pode ter vida através dos símbolos tipográficos numa página, por exemplo.

Pensando essa relação entre desejo e assombração, é possível compreender como o fantasma assombra a vida do amante, por todos os lados. Assombrar vem ainda sugerir a ideia de *pôr em sombra*, entristecer – estabelece-se assim a tristeza do amante como a alegria ambígua de uma espera vã, ou de uma convivência atormentada.

O amante então espera pela presença daquele que não chega jamais, e, ainda assim, esse ausente há de pairar por todos os espaços da vida, como um beijo que não vem da boca e que mesmo assim pode tomar tudo, invadir os espaços, compor a memória dos lugares.

É o sentimento de Breno, imerso em recordações, quando fala de um beijo que tomou tudo – o primeiro beijo entre ele e Luciana –, e que, mesmo já finda a relação, continuou, beijo inaugural, a assombrar todos os lugares:

Você disse que sente até hoje o aperto que dei em seu braço naquela noite do primeiro encontro no final do festival [...]. Fiquei pensando naquele beijo rápido, roçar de lábios, atrás de uma coluna [...]. O beijo veio comigo, o beijo está lá. É só entrar no hall do salão e procurar pela terceira coluna. Fácil enxergar, o beijo cresceu, tomou tudo, dominou o espaço (BRANDÃO, 2009, p. 99).

Assim, a escrita parece querer construir um *monumento* ao objeto amado e perdido, por todos os lugares e lembranças. Nesse sentido, a princípio, de acordo com apontamentos de Barthes, aqueles que faz sobre o discurso amoroso, sofrer e escrever pode constituir-se como o ato significativo rumo à destruição da coisa recontada (BARTHES, 1994, p. 24). Contudo, a possibilidade que aqui elaboramos é a de que escrever, ao matar e destruir, é também recompor a coisa perdida, tornando-a nova pela ficção – a monumentalização possível.

De modo então que as amadas dos romances que estudamos, sendo fabulações dos narradores, duplamente fantasmáticas, são, por meio da ficção, duplamente vivas – tornam-se corpos dos romances empíricos de Ignácio de Loyola Brando e Osman Lins, e presenças na imaginação e na escrita dos narradores das obras.

A palavra literária é a própria ausência materializada, diga-se ainda, de maneira que o romance pode ser entendido como um objeto fantasmático, tanto por ser algo que não obedece, ao fim, a uma metalinguagem e explicação, a um historicismo (BARTHES, 2005a, p. 25), fugindo de todo saber e presença, quanto pelo fato de que a própria palavra da linguagem humana abriga em si uma relação de morte e ausência com os objetos que conclama, relação *intensificada* dentro das histórias da ficção. Sabemos que falar sobre alguma coisa ou nomeá-la é matar a coisa e trazer o signo como algo que significa a coisa,

quando, na verdade, a coisa está sempre ausente: há somente o nome que a chama, sem materializá-la. Na ficção, esse gesto da palavra se afirma ao extremo, alcança o seu anverso, pois, na ficção, a linguagem comum transforma-se naquilo que cria um mundo a partir de si mesma, não sendo mais útil para o dia a dia, passando à existência das coisas ainda não nomeadas, das coisas desaparecidas, das coisas que passam a existir quando no papel são deformadas e retorcidas.

Assim, partindo da ideia de fantasmas e da possibilidade da linguagem de ficção de fabricar presenças assombradas, podemos concordar com a percepção de que a *deformação* das palavras – e, para nós, também a deformação da memória – é aquilo justamente que tece os romances, de modo geral (BARTHES, 2005a, p. 32), e, em especial, os romances aqui examinados. Romances que se constroem, enfim, a partir da lacuna e da falta.

Pensar o romance, dessa forma, parece dizer respeito a pensar, sobretudo, um deslocamento. Nas palavras de Marthe Robert (2007), o romance está radicalmente ligado ao desejo irrequieto de mudança, por isso mesmo é que se mostra quase sempre tão maleável (ROBERT, 2007, p. 30), característica que se confirma quando notamos, por exemplo, que todos os romances tidos como paradigmáticos são aqueles que subvertem a ordem posta por determinado pensamento estético, uma regra dominante, e assim o romance se afirma uma vez mais porque fracassa sempre, de modo que, por seu fracasso, se recompõe ao longo das épocas. O romance, nesse sentido, fracassa ao fazer soçobrar qualquer projeto preestabelecido. Ao pôr a pique a estrutura de um navio, ele mesmo sempre sobrevive, à deriva, como um naufrago.

O romance, assim, parece se conformar a si próprio, um gesto que reflete a própria natureza da literatura e também as questões de autoria. De fato, quando analisamos a questão específica da autoria e da criação, não podemos deixar de reconhecer que “existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais

da sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 58). A ausência, destarte, conforma não só a presença dos objetos de amor, mas também a própria obra romanesca, a própria identidade dos narradores, dos autores.

De fato, a escrita pressupõe o caminho de um *eu* que se torna um *ele*, de forma que o papel do romance, assim, seria também a de criar o Outro (BARTHES, 2005b, p. 80), com a dor, inclusive, passando a ser vista, senão de fora, um pouco mais acima, um pouco mais à margem.

Mas não queremos afirmar aqui que o escritor se guie pela dor, ao escrever, tentando unicamente exorcizá-la. Que desejo, vinculado então à falta, move a escrita? Nesse sentido, sobre os instantes que impulsionam a preparação de um romance, reproduzimos a reflexão de Júlia Marquês Enone, citada pelo Professor:

6 de maio

Ouçamos, no limiar do meu possível estudo ou simples comentário (quem sabe entretanto aonde vai quem se envereda em projetos deste gênero?), ouçamos, entre reveladora e sibilina, a voz da romancista: “Iniciei o livro que, devagar, vinha gerando em mim. Tudo, antes, foi preparação, espera, rapinagem. E depois? Depois, será a África. Como escreveu o nosso Rimbaud, enterrarei ‘minha imaginação e minhas lembranças’ e rumarei ‘para o porto da miséria’” (Carta de 6-1-70 ao escritor Hermilo Borba Filho) (LINS, 1977, p. 3).

J.M.E. nos oferece uma resposta que aponta para um apagamento de si. Recordemos ainda, aqui, a pergunta que coloca o Professor, no início de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977): “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (1977, p. 5). No universo da obra, J.M.E. teria existido de fato. O Professor bem o sabe. Mas, a partir do desaparecimento dela, pela morte, o livro que resta de sua autoria pode apenas entregar outra Julia, jamais a amante, a mulher.

O narrador do romance de Osman Lins terá, no mundo da obra, amado uma mulher, mas esta pouco tem a ver com a autora que ele encontrará no livro, como aquela que se esvaziou de suas lembranças e caminhou para o porto da miséria ao concluir o seu romance, isso porque “o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra”, mas “jogada, não expressa; jogada, não realizada”, segue afirmando Agamben (2007), e, “por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Entre Julia e sua vida, e, depois, entre a escrita do romance de Julia e o que o romance de J.M.E. entrega ao narrador, enquanto leitor, ficam lacunas, portanto, e quase nada mais. Nesse contexto, o autor cria para matar a si mesmo, ainda que nem o perceba, deixando um lugar vazio a ser ocupado pelos leitores que se seguirão. Um autor escreve para transformar a sua dor na dor de outra instância, criando uma lacuna.

ESTRUTURA DAS OBRAS

As estruturas das obras, para costurar e compor as lacunas em que se inserem as presenças ausentes das amadas e as suas histórias, é coalhada de gestos fragmentários de criação, moldando textos compósitos, de múltipla designação.

A própria construção do diário, por exemplo, que estrutura *A rainha dos cárceres da Grécia*, enquanto ensaio do Professor, pode nos transmitir uma impressão de docilidade (SILVA, 1991, p. 75), ao marcar o que parece ser a mera sucessão dos dias, mas essa impressão é enganosa; ela já em si esconde o trabalho intrincado da estrutura da obra, pois, antes de concebermos o romance, temos um diário, que então se apresenta como ensaio crítico, que então desvia o olhar, mas também o atrai, em relação à obra romanesca fictícia que ele comenta.

O diário, por si, como gênero, é também um exercício ambíguo entre memória e escrita. Ele narra o presente como um passado, ou o passado como presente, abole a distância entre o vivido e o lembrado, no próprio fazer-se de sua estrutura – um diário é sempre escrito no dia de hoje, no agora. Assim, o diário que encontramos em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1977), recusando a distância entre viver e narrar, arrasta o enunciado pelo inesperado (SILVA, 1991, p. 65), e, de certo modo, exprime o que acontece com a própria estrutura de escrita de um jornal íntimo, aspecto intensificado pela literatura: o autor anota conforme vive, embora essa anotação já seja também, a seu modo, uma lembrança.

Por outro lado, aquele que narra o diário deveria desconhecer o seu fim, pois, mesmo na lembrança do instante, ele tem apenas o presente, desconhece o futuro, a resolução de seus dias. Esse protocolo Osman Lins quebra, instaurando uma relação interessante de desconfiança quanto ao gênero do jornal íntimo, que nos aparece por um vislumbre. Nesse ponto, o narrador chega a antecipar para o leitor algo do futuro, como se o diário pudesse mesmo ser a fantasia de uma narrativa que já conhece a sua desembocadura:

O “dispositivo de mediação” em *A Rainha dos Cárceres*, onde uma personagem, Maria de França, assume a narrativa, processo este tipicamente *rígido*, torna-se *maleável* devido a certas distorções. O discurso, a cargo de uma quase analfabeta, esquiva-se a qualquer esforço de mimese. Marca-o uma orientação estilística incompatível com quem o enuncia. Acercamo-nos, aqui, de um ponto delicado e que tentarei esclarecer; e os leitores muito cultivados ou aqueles a quem pouco interesse a matéria, bem como os que preferam conservar, em suas transações com a arte do romance, a candidez de outros tempos, nada perderão se forem espairecer, se saltarem estes últimos dias de novembro. Mas eu proporia retornassem dentro de duas páginas ou três. Muitas surpresas os aguardam (LINS, 1977, p. 68).

“Muitas surpresas os aguardam”, diz o narrador do diário, sabendo, de certo modo, que a ficção reserva, no futuro de sua resolução

impossível, um espanto. Nesse sentido, o de antecipar um futuro, a noção de “anotação”, que se vincula à ideia do diário do Professor e também aos escritos de Breno – que toma nota de seus *tapes* e muitas vezes os transcreve para o papel –, tem ainda um caráter especial.

Elemento pensado por Barthes (2005a, p. 37), a *anotação* surge como uma linguagem que registra a vida do personagem no ato de tornar-se o próprio texto, o que é o caso do diário do Professor e dos *tapes* de Breno. A *anotação*, em seu caráter de esboço, vai já separando o material da vida, transformando-o em escrita, descolando-o da grande confusão dos dias – é um pedaço de escritura, que brota do rumor do cotidiano.

Aqui, quando falamos “vida”, trata-se evidentemente de uma vida ficcional, dentro da economia das obras; a vida das personagens. Interessante ainda notar como em ambos os romances a superposição de planos narrativos permite que encaremos a vida mais “real” dos narradores, fora do texto que eles anotam, e ainda assim uma vida fictícia; e, depois, uma vida destacada, transformada em escritura. Essas personagens, portanto, tomam suas anotações já dentro de uma instância ficcional, e vão assim multiplicando os planos em que as narrativas se desenvolvem.

Nesse ponto, olhando para Breno, narrador de *O beijo não vem da boca* (2009), o fato de escrever cartas e esboços, e operar e descrever diversos vídeos que grava, de si mesmo, na Alemanha, e reeditá-los, e gravar por cima, e anotá-los, e todos esses gestos, enfim, descritos no livro de Brandão (2009), em signos tipográficos – afinal, trata-se de uma obra verbal –, testemunham sobre uma personagem que quer ter controle quase absoluto sobre sua vida, mas por meio da linguagem, devolvendo a narrativa fílmica ao texto, e eventualmente transformando a ficção de suas anotações em outra ficção, como a presença de Luciana em Berlim, junto a ele. Assim, a edição dos *tapes* e a posterior organização escritural entram no romance como imagens de um esforço de controle sobre a cronologia da narrativa. Manipular o registro da vida, como num diário, é querer manipular o tempo, é produzir ficções.

Quando o narrador de *O beijo não vem da boca* (2009) diz, por exemplo, ao introduzir determinada passagem, “*pensamento, não gravação*”, ele quer mediar o acesso à narrativa, como se se tratasse alternadamente de um filme e de um livro, multiplicando assim os dispositivos narrativos de sua história.

Os romances que estudamos são, portanto, universos diegéticos que abrigam outras diegeses dentro de si, numa avaliação que tomamos emprestada à própria análise fílmica. Isso tudo para conseguirmos formular uma vez mais o universo em que as nossas obras operam, através de jogos entre a palavra e a memória, a ausência e a lembrança, o esquecimento e a ficção, a mentira e a verdade.

Assim, em meio a esses jogos narrativos dos enunciadores dos romances, quando tratamos de Julia, não tratamos de uma autora, mas de uma personagem. Quando falamos de Luciana, trata-se também de uma personagem. São, portanto, seres ausentes da vida dos narradores, mas também ausentes desde o princípio e em qualquer instância, ausentes do “real”, em geral – pois se tratam de ficção.

Julia é a autora de um texto que nos é negado, que praticamente não existe, o que nos força então a olhar o romance de Osman Lins com lupa, para procurar Julia, e mesmo procurando o seu livro, e tentando encontrar outros fantasmas, tudo se esvai, tudo se inclina mais para adiante, sempre mais distante do nosso toque, mais submerso. São fantasmas da ficção que oscilam entre a afirmação e a negação de sua própria existência – são palavras, orbitando em outro grau.

O Professor frequentemente diz que seu diário é falso, considera que ele próprio seja um personagem de romance, para depois voltar a dizer que é verdadeiro, que ele, sim, existe, e tudo o mais é sombra (LINS, 1977, p. 199-200). Oscila, assim, em tais afirmações, pondo tudo em xeque.

Os romances que aqui se voltam a si e a todo modo momento multiplicam suas instâncias narrativas ou questionam sua própria identidade intensificam então a sensação de ficção e de trapaça – condição irrevogável ao romance, mesmo o que afirma “verdadeiro”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance, enfim, nunca é verdadeiro nem falso, como nos diz Marthe Robert (2007). No romance, “o falso passa do fazer ao dizer de tal forma que é preciso admitir que a mentira romanesca não é vã, mas dotada de um poder efetivo por ela exercido enquanto tal, sem ter primeiro de se regenerar ou se aproximar do verdadeiro” (ROBERT, 2007, p. 28). O que se coaduna com aquilo que afirma Barthes (2015), propondo uma erótica do texto: o que seria o elemento de fruição de um romance para o leitor não está precisamente no estabelecimento de uma fronteira intransponível entre o mundo da obra e o mundo exterior; mas justamente na fenda, na abertura entre um e outro, em que se acha a sensualidade do texto poético, provocada pela própria cintilação desta intermitência.

Soma-se a isso ainda outro apontamento de Barthes (2015), também em *O prazer do texto*: “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica [...]. Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade” (BARTHES, 2015, p 12). Por *cultura* entendemos também “história”, “verdade”. Não nelas ou em sua destruição repousa a festa da linguagem, bem como a presença de um objeto amado não está nem no seu retorno, nem em sua destruição, mas em seu fantasma. Como na nudez, ou melhor, na quase nudez, é justamente o brilho de um intervalo entre uma peça de roupa mínima e outra peça aquilo que seduz.

Semelhantemente, um elevado elemento de prazer da leitura proviria da transposição de uma fronteira entre códigos concebidos como

antipáticos entre si (BARTHES, 2015, p. 11), como acontece nos dois romances que aqui examinamos, a mesclar aquilo que é sem acordo, como a verdade e a invenção, as múltiplas formas de narrar, as presenças ausentes, reelaboradas, transformando o mundo em desdobradas diegeses.

Recorremos, assim, por fim, à trama de Osman Lins, e à pergunta do Professor – “teria eu sido amante de ninguém?”. A pergunta parece se inserir numa brecha teórica, a que questiona justamente sobre a negação do vínculo entre o texto e a “tensa mão” que o cria (os problemas de autoria), mas também traz em si algo que diz respeito à presença insistente do amor na ausência do ser amado (como posso ainda amar o objeto de amor desaparecido?). O romance – este, e outros, ainda – acaba por extrapolar todas essas questões, não sendo apenas a tentativa de se lembrar da amante ao reler o texto dela. É ainda algo mais – o narrador se funde à própria linguagem que persegue, linguagem de Julia, corpo de Julia. Ao fim, romance e diário se tornam uma coisa só, bem como personagem e narrador, narrador e narrativa.

Mesmo a questão relativa à vida do autor dimensionando a criação da obra é superada no interior do próprio romance, propondo um arranjo em que essa autoria se multiplica e nenhuma resposta categórica é possível – a literatura faz mesmo isso, coloca em questão as certezas, transformando até mesmo a noção de presença e de verdade (o que há de mais concreto e fiel) em ciladas da ficção.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra – notas de cursos de seminários no Collège de France, 1978-1979*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a, v. 1.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade – notas de curso no Collège de France, 1979-1980*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b, v. 2.

BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 13. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BRANDÃO, Ignácio de L. *O beijo não vem da boca*. 6. ed. São Paulo: Global, 2009.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 171-194.

HAZIN, Elizabeth; GOMES, Leny da Silva. Este que, real e infinitamente, sou no tempo? *Revista Cerrados*, Brasília, v. 23, n. 37, p. 27-43, 2014. Disponível em: <www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/12636>. Acesso em: 2 nov. 2017.

HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy. (Org.). *Quem sou?: sou eu quem eu retrato [páginas mimeografadas à margem de A rainha dos cárceres da Grécia]*. Brasília: Siglaviva, 2016.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

MAUAD, Ana Maria; MUAZE, Mariana. A escrita da intimidade: história e memória no diário da viscondessa do Arcozelo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 197-228.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

PAES, José Paulo. *O banquete ou do amor*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

REZENDE, Antonio Paulo. Freyre: as travessias de um diário e as expectativas da volta. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 77-92.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos LTDA, 1969.

ROBERT, Marthe. O gênero indefinido. In: _____. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11-33.

SILVA, Odalice de Castro. *O esplendor da palavra: Osman Lins e A rainha dos cárceres da Grécia*. 1991. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 6. ed. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2009.

3

Claudicélio Rodrigues da Silva
Lúcio Flávio Gondim da Silva
Sebastião Soares de Sousa Junior
Ada Ponte Jereissati
Paulo César da Silva Carlos

○ **NÃO-LUGAR
DE EROS:**
política e poder
da atopia

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Imaginemos uma sociedade governada pelo amor. Governaria para quem? Qual a natureza de sua política? O seu sistema de governo aproximar-se-ia mais de uma monarquia ou de um regime republicano? Na carta magna da nação presidida por Eros haveria espaço para deveres, ou a ordem seria não ter ordem, e a regra seria a abolição das regras? Haveria espaço nesse governo para a religião ou Eros exige o laicato? O sistema econômico vigente acataria a lógica do capitalismo, que vigora na exploração de muitos para a satisfação do desejo de poucos? Valeria tudo nessa sociedade em função do prazer?

Certamente um país assim é um devir porque constitui uma construção utópica baseada no modelo ideal de sociedade. Entretanto, deixando de lado essa configuração alegórica para pensar que em qualquer sociedade, da mais primitiva à mais moderna, daquela de governo extremamente autoritário àquela onde impera a irrestrita democracia, o amor age nos bastidores, atua no submundo, dirige rumos, impõe suas regras, opera sortilégios naqueles que o negam ou que o abraçam.

Quando falamos do amor, estamos falando sobre o quê? Qual a sua materialidade? É possível defini-lo e circunscrevê-lo sem cair nas armadilhas de redução conceitual ou restringi-lo aos planos ideológico, moralista e religioso? Qual o *ethos* do amor? Ou será que ele se alimenta apenas de *pathos*? O que estamos chamando de amor, os antigos gregos chamavam de Eros, traduzido pelos latinos por Cupido; alguns denominaram de paixão, outros o encerraram na categoria dos pecados capitais, a luxúria. Estamos nos domínios do desejo, palavra que tampouco dá conta de apreender um conceito. Alguns o chamaram de libido ou pulsão, aquilo que nos domina e sobre o qual não temos domínio, e sequer podemos saber onde ele se situa, justamente porque habita o espaço entre o anímico e o somático (FREUD, 2014), um não-lugar por excelência, uma vez que essa zona intervalar não pode ser violada por nós.

De filósofos a místicos, de poetas a loucos, de historiadores a médicos, de artistas a fanáticos, a história do amor e de suas artimanhas foi rastreada, medida e narrada obsessivamente. Considerado pagão, Eros foi cristianizado no Ocidente, teve sua anatomia dissecada pela ciência, tornou-se incessante tema na boca e na pena dos oradores sacros e profanos, e objeto de investigação nas academias. Uma rápida pesquisa nos periódicos acadêmicos ou no *Google* revela que o amor é tão perseguido quanto ele persegue.

Byung-Chul Han (2017), pensador sul-coreano radicado na Alemanha, cujo pensamento é a base desse estudo, analisa a ação de Eros na sociedade contemporânea tendo como cerne da discussão a negatividade como potência na relação entre o eu e o outro. A melancolia, o amor narcísico, a falta da experiência da alteridade e a necessidade do fracasso, a derrocada do eu na dessemelhança com o outro, são temas que desenvolveremos neste trabalho, tendo como pressuposto a urgência de se pensar a atopia de Eros na topografia das relações contemporâneas supostamente marcadas pela noção de que são herdeiras da liberdade sexual.

O INFERNO DO EU NÃO ADMITE O OUTRO

Eros habita o não-lugar. Byung-Chul Han (2017) utiliza-se da palavra atopia para circunscrever a negatividade ou estranhamento que o outro causa no Eu. Diferente de *utopos*, *atopos* não é conceito novo. O verbete encontra-se em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1987), livro-dicionário de Roland Barthes, e trata-se de uma designação dada a Sócrates ao recusar o cortejamento de Alcibiades. Essa recusa é justificada por causa das ações do amante, cujo comportamento é “inclassificável, de uma originalidade sempre imprevisível” (BARTHES, 1984, p. 25).

Essa definição certamente poderia ser estendida aos que têm por meta apreender os desígnios do erotismo enquanto pesquisa. Tanto quanto os amantes, o discurso erótico é sem-lugar, ou melhor, habita fronteiras imprecisas, desaba os alicerces da linguagem e desestabiliza a instância do mesmo. Para Barthes, a atopia do outro se constitui desta maneira:

Surpreendo a atopia do outro no seu rosto, cada vez que aí leio sua inocência, sua grande inocência: ele nada sabe do mal que faz - ou, para dizê-lo com menos ênfase, do mal que ele me dá. O inocente, não é ele inclassificável (portanto suspeito em toda sociedade, que só “se acha” onde possa classificar os Erros”? [...] Como inocência, a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem que é *maya*, classificação dos nomes (dos erros). Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar *dele*, sobre *ele*; todo atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso: o outro é inqualificável (seria o verdadeiro sentido de *atopos*) [grifo do autor] (BARTHES, 1984, p. 25-26).

Em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, a protagonista Lóri vive, em plena madurez, o despertar do Eu. Envolvida com o professor de filosofia Ulisses, a mulher empreende uma jornada de autoconhecimento em que o outro é simbolizado e ritualizado pelo amado, pela natureza e pelo Deus. Tudo está possuído de Eros e, no entanto, a escuridão da personagem revela sua agonia. Lóri vive uma batalha entre identidade e alteridade e conta com a ajuda de Ulisses para vencer as trevas que o desejo nela impingem. A luta, contudo, não é fácil:

De repente Lóri não suportou mais e telefonou para Ulisses:

- Que é que eu faço, é de noite e eu estou viva. Estar viva está me matando aos poucos, e eu estou toda alerta no escuro.

Houve uma pausa, ela chegou a pensar que Ulisses não ouvira. Então ele disse com voz calma e apaziguante:

- Aguenta.

Quando desligou o telefone, a noite estava úmida e a escuridão suave, e viver era ter um véu cobrindo os cabelos. Então com ternura aceitou estar no mistério de estar viva (LISPECTOR, 1998, p. 113).

Existir, para Lóri, é um fardo amenizado apenas pelos contatos que trava com seu amado. Consciente do processo em que vive a personagem, Ulisses reduz seus encontros com ela. A solidão, que se assemelha ao Nada para a protagonista, passa a ser suportada e é ressignificada. O “aguento” do homem faz Lóri olhar outra vez para a escuridão. Só aí consegue ver a noite e a suavidade presente no breu que a rodeia. As trevas são alteridade e autoridade que fazem dela um corpo consciente das leis do desejo. Antes de declarar que a personagem finalmente aceita o mistério de estar viva, a narradora conceitua esse estado: “viver era ter um véu cobrindo os cabelos”, diz. Sobre um dos signos mais potentes do feminino, o não-sujeito, passa a existir um véu, uma barreira. Sobre o Eu, constata-se o lugar do outro e, assim, nasce o Erotismo.

Não é fortuita a presença de um filósofo nessa obra de Clarice sobre o descobrimento maduro do ser erótico. Ulisses, herói literário, torna-se aqui guia da jornada da heroína pois é sua diferença fundante. Platão, em seu clássico banquete, narra os discursos diversos sobre o desejo. Entre eles, a da repartição dos três seres: masculinos, femininos e andróginos. Os deuses “pagãos” teriam constituídos os humanos como partes eternamente saudosas de suas metades. O mistério acontece na impossibilidade de ser igual. Nunca mais, portanto, a identidade será recuperada *com* o outro. Mas nessa experiência erótica, o Eu ganha pelo outro o véu que desmascara sua existência.

Em *A agonia do Eros* (2017), Byung-Chul Han traz para a contemporaneidade esses conceitos extemporâneos, trabalhados e retrabalhados tantas vezes pela literatura e artes em geral. No primeiro capítulo, o autor explica a desestabilização do eu no confronto com o outro a partir do filme *Melancolia*, de Lars Von Trier. Tal como a Lóri de Clarice, a Justine de Trier encontra na natureza a descoberta do seu mundo pessoal e social. No entanto, se a personagem de Clarice caminha para a autossatisfação e só então para um casamento frutífero com o amado, Justine começa a narrativa dispensando a união matrimonial

e se deparando com o fim do mundo, metaforizando sua liberdade no choque com o planeta Melancolia.

Em *Introdução ao narcisismo* (2010), Freud ratifica o conceito de sujeito narcísico como aquele que, apesar de aparentemente relacionar-se bem sexualmente consigo, ultrapassa as fronteiras da autoestima e mergulha apenas em si, estabelecendo-se como um próprio interdito a Eros. O narcisismo seria, para Freud, “a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos” (FREUD, 2010, p. 10).

A citação parece deslocada de nosso tempo em que a autoexcitação, a masturbação e o uso do próprio corpo como máquina de desejo são signos de libertação sexual. No entanto, torna-se atualizada em prática absolutamente do nosso tempo, quando é cada vez mais comum a fuga do Eu para ambientes virtuais em que a imagem exerce todo o poder erótico perante alguém que só consegue ter gozo acompanhado de si mesmo. Do outro só se pode ter uma imagem holográfica, que se repete ao toque de um dedo, sempre à disposição da vontade do outro. A pornografia tem cada vez mais transformado os corpos em objetos, tornando inaptos para o encontro sexual milhões de jovens. Cabe lembrar que solidão não é isolamento, e empoderamento não é alienação.

Na contramão desses comportamentos, as ideias de Freud caminham para a dimensão inelutável da extrapolação do Eu ao outro. Ao questionar-se a respeito da linha tênue que faz a libido sair do eu e se aproximar do outro como meta, Freud levanta a hipótese de que “[...] tal necessidade surge quando o investimento do Eu com libido superou uma determinada medida” (2010, p. 20). Quais seriam, assim, as medidas do equilíbrio entre sujeito e libido? A resposta, mais uma vez, parece pertencer à ordem do sintoma, da pulsão ou do instinto. Amar, como sinônimo de desejar, parece uma saída irremediável porque “um forte egoísmo protege contra o adoecimento, mas afinal é preciso

começar a amar, para não adoecer, e é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar” (FREUD, 2010, p. 20).

Em *Amor: uma história* (2012), Simon May atesta o sentimento arcaico de vulnerabilidade que o ser humano carrega desde o nascimento e que tem em Eros uma resposta à condição exasperante de existir. May afirma que “o amor será necessariamente dirigido para fora rumo àquela pessoa (ou deus, ou coisa, ou país) muito especial, ou talvez várias delas, que possam inspirar enraizamento ontológico em nós” (2012, p. 24). A crença ou mito do enraizamento ontológico corresponde à demanda de alteridade como salvadora do inferno do igual, discutida no texto de Han (2017). Ambos os autores reconhecem a necessidade de um vínculo existencial para além de si mesmo, mas que não leva a um estado de dependência. Atua aí o amor-próprio que, segundo May, é irmão do amor ao outro, pois “amar outra pessoa por inspirar enraizamento ontológico é amar a si mesmo. E amar a si mesmo como um ser embasado é amar aquele que inspira - e nessa medida é - esse embasamento de seu ser” (MAY, 2012, p. 25).

Como Eros e Psique, as instâncias do Eu e do outro são amantes perfeitos. Os teóricos, entretanto, atentam para a necessidade de se estabelecer medidas entre tais polaridades. Se identidade e alteridade são polos, as narrativas mesclam poder e desejo. O que posso diante do que me falta e conclama? Quem são os outros que em mim habitam? Enquanto mediadora das pulsões, como age a palavra? Byung-Chul Han destaca uma palavra para esse jogo puramente erótico, fracasso, pois “se fosse possível possuir, apreender e reconhecer o outro, o outro não seria o outro. Possuir, reconhecer e aprender são sinônimos de poder” (HAN, 2017, p. 26).

Lóri e Ulisses, o casal da trama de Clarice Lispector, se amam no último capítulo do livro. Imberbes de prazer nas trevas da noite, rodeados por uma chuva intensa, os dois transam, desconhecendo o Tempo que, segundo o narrador, passa a ser o tempo da glória. Ali, Lóri, fala ao amado,

quando ele se move rompendo um instante de silêncio: “- Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas “Eu”. Pois só agora eu me chamo “Eu”. E digo: eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nós é original” (LISPECTOR, 1998, p. 148).

Quando sua aceitação deveria ser uma aprendizagem, a impotência é “[...] estigmatizada no individualismo contemporâneo, concomitante de uma cultura do narcisismo em que os valores de poder, de autossuficiência e de arrogância são intensificados, para não dizer decuplicados [...]” (HAROUCHE, 2013, p. 33). Haroche demarca o lugar da impotência como ruptura num mundo em que todos se assemelham - porque procurar ser e estar perto de quem seja - iguais a todos. Homens e mulheres, de maneiras distintas, são, segunda ela, alvos e vítimas da cultura narcisista. A morte do Eu é a multiplicação do espelho do um. Sem divergências, a aprendizagem do fracasso não se dá. Sem a consciência da impotência, vivemos à mercê do narcisismo infernal de “[...] sociedades que vivem transformações permanentes e aceleradas, frequentemente ininteligíveis, pouco domináveis, que conduzem a questões sociais, psíquicas e políticas importantes” (HAROUCHE, 2013, p. 33).

O que *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* pode nos ensinar em matéria do desejo vai ao encontro do que Drummond propõe no poema “Mineração do outro”, publicado em 1962 em *Lição de Coisas*¹⁰, que pode ser lido como um pequeno tratado sobre a alteridade. Realidade econômica das Minas Gerais desde o tempo colonial, a mineração aqui é uma alegoria da relação eu-outro. Minerar o outro, como propõe o título, significa empreender uma perigosa e obstinada escavação do material bruto e exterior até atingir o minério precioso. Não é uma tarefa fácil, justamente porque requer um trabalho exaustivo na escuridão da terra, nos labirintos das minas, na falta de ar que essa escavação provoca. Assim é o outro, um ser-mina à espera de quem desbrave e retire de sua matéria o minério para a constituição do eu.

10 A versão utilizada aqui é a *Nova reunião*: 23 livros de poesia (2015).

Três perguntas aparecem ao longo do poema: 1) “Como saber, como gerir um corpo alheio?”; 2) “Viver-não, viver-sem, como viver/sem conviver, na praça de convites?”; 3) Amor é compromisso/com algo mais terrível do que o amor?” (DRUMMOND, 2015, p. 339-340). A negatividade subjacente a essas questões direciona para a ideia de que o outro é matéria estranha, de difícil acesso, que desestabiliza nossa atuação no mundo. Conviver, viver-sem e viver-não, são atitudes a requerer do eu o completo desapego de si para se colocar no estranhamento necessário da alteridade. O outro me torna consciente de mim porque me tira a certeza. Essa premissa direciona nosso ser-estar ao impedir-nos de ver o outro como um espelho onde possamos nos mirar. O outro não é nossa imagem e semelhança, um outro-eu; ele nos presenteia com a dessemelhança. Drummond dá dicas de como realizar essa mineração do outro:

 Não o decifras, não, ao peito oferto,
 monstruário de fomes enredadas,
 ávidas de agressão, dormindo em concha.
Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,
e cada abraço tece além do braço
a teia de problemas que existir
na pele do existente vai gravando (DRUMMOND, 2015, p. 339).

O outro seria esfinge a confrontar o eu com a sentença “decifra-me ou te devoro”? Parece que não é essa a proposta do poeta, justamente porque o que o outro tem a oferecer é um “monstruário”. De fato, aquilo que eu não sou, surge diante de mim como uma afronta, como uma figura monstruosa, a me lançar nessa “teia de problemas”. Essa é a experiência da alteridade: ao me mostrar o negativo, me faz abandonar a premente vontade de tornar transparente o outro. A mineração do outro não significa desnudá-lo completamente para extrair sua verdade nua e crua. Por isso, experienciar o outro, seja amigo, inimigo ou amante, significa ter a certeza de que se está diante de um mistério, conforme indica o poeta:

O corpo em si, mistério: o nu, cortina
de outro corpo, jamais apreendido,
assim como a palavra esconde outra
voz, prima e vera, ausente de sentido
Amor é compromisso
com algo mais terrível do que amor?
- pergunta o amante curvo à noite cega,
e nada lhe responde, ante a magia:
arder a salamandra em chama fria (DRUMMOND, 2015, 339-340).

Estamos, portanto, diante do inapreensível. Enquanto imaginamos a palavra nudez como o que se revela, nesse pequeno tratado sobre a alteridade, Drummond a associa a um significante prenhe de significados, ou mesmo “ausente de sentido”. Se o corpo é mistério, o nu é cortina de um corpo que não se pode apreender, mas, ainda assim, é essa negatividade, essa impossibilidade de desnudamento é que torna a relação eu-outro sempre interessada. Por isso, convém se questionar a respeito daquilo que esperamos de outrem. Os amantes, por exemplo, estarão propensos a viver a individualidade que lhes é essencial, ou alimentarão a ideia platônica de metades que se completam no mito aristofânico? A ideia de um duplo-uno não anularia tanto a subjetividade quanto a alteridade? É precisamente esse risco de anulação que Byung-Chul Han denuncia quando afirma que uma sociedade, cuja política e ética se voltam para o eu em detrimento do outro, está fadada ao fracasso porque submeteu todas as relações à lógica do consumo. Lévinas, o pensador da alteridade, assim mencionava a incompreensibilidade do outro:

Nossa relação com ele [o outro] consiste certamente em querer compreendê-lo, mas esta relação excede a compreensão. Não só porque o conhecimento de outrem exige, além de curiosidade, também simpatia ou amor, maneiras de ser distintas da contemplação impassível. Mas

também porque, na nossa relação com outrem, este não nos afeta a partir de um conceito. Ele é ente e conta como tal (LÉVINAS, 1997, p. 28).

Do outro só posso me acercar, mas não me é possível fundir-me com ele. Estamos separados pela necessária barreira que nos coloca na impossibilidade de alteração pronominal, ou seja, sou eternamente o Eu para mim, o outro é eternamente outro para mim. A inversão pronominal - Eu sou o outro do outro - continua demarcando essa impossibilidade de mudança de ser/estar no mundo. Portanto, o que nos conecta, além do corpo, é a linguagem. É isso o que Lévinas aponta quando diz que “como manifestação de uma razão, a linguagem desperta em mim e em outrem o que nos é comum. Mas ela supõe, em sua intenção de exprimir, nossa alteridade e nossa dualidade” (LÉVINAS, 1997, p. 51). O questionamento de Drummond em “Como saber, como gerir um corpo alheio” (2015, p. 339), é uma pergunta de ordem metafísica e ética que põe em evidência o eu a partir do encontro com o outro, ou seja, uma relação para a linguagem. Nesse caso, a singularidade do eu o qualifica a ser o falante, enquanto o outro é o interlocutor: “Outrem, como puro interlocutor, não é um conteúdo conhecido, qualificado, captável a partir de uma ideia geral qualquer e submetido a esta ideia. Ele faz face, não se referindo senão a si” (LÉVINAS, 1997, p. 52).

Não à toa, a pergunta final do poema de Drummond não é retórica, mas uma questão que se pretende conclusiva. “Amor é compromisso com algo mais terrível do que amor?”, conclui o amante, certamente ao descobrir o minério nas entranhas do outro. Mas é cega a noite, e muda. De qualquer modo, a definição de amor que, como a mitologia da salamandra, queima sem se consumir, leva-nos a perceber que o amor para além do amor nos joga para a zona do desconforto, demonstra a urgente mudança de postura do eu em relação ao outro: nem opostos que se atraem, nem metades que se reúnem, tampouco imagem de si no espelho do outro.

O PROBLEMA DA SEMELHANÇA: O OUTRO É MESMO O MEU INFERNO?

Se por si só o amor causa danos irreparáveis, a partir da análise feita por Han (2017) ele causa, minimamente, náuseas e vertigens, na medida em que transgredimos suas roupagens. Quando o amor não tem vez em meio a um universo de possibilidades, é imprescindível se autoprovocar. Sentimentos como ciúme, insegurança, dependência, medo, constantemente experienciados nas relações, dizem mais respeito ao outro ou a mim enquanto os sinto? Que relação têm as sombras que alimento com o modelo vigente da sociedade na qual estou inserido? Por que estaria Eros tão agoniado?

Pensar sobre o capitalismo e o regime neoliberal é o primeiro caminho para nos direcionarmos ao cerne da agonia de Eros. Ora, se estamos submetidos à lógica do capital de maneira tão declarada, por que o amor e as relações que traçamos sob este véu estariam isentos de seus efeitos? Na reflexão empreendida por Han, a denúncia das relações humanas num regime marcado pelo consumo coloca em xeque justamente o outro como o dessemelhante. Não se trata apenas de um percurso a partir das relações de amor que estabelecemos com o outro e a maneira como a estabelecemos, mas, para além disso, da relação de amor e poder que travamos conosco mesmos e que são resultado do modelo capitalista da sociedade na qual estamos inseridos. Eros não é aqui apenas o deus do amor que atua na vida íntima das pessoas através da sexualidade, mas tudo aquilo que nos tira de um *locus* de conforto, que nos faz questionar, reagir, sair desse lugar que nos foi ensinado em que o positivo é tudo aquilo o que está à disposição de nosso consumo desenfreado.

Enquanto Eros trabalha em prol da negatividade, da dessemelhança e do estranhamento, o capitalismo exige a positividade, o consumo

e o prazer. O teor sempre negativo do desejo, assim, seria a transgressão do amor narcisista, fruto de um sistema cada vez mais alargado que nos torna igualmente um produto, assim como aqueles a quem desejamos consumir. Eis a principal razão pela qual cada vez mais nos afastamos da experiência do amor-próprio e, dessa forma, da relação com o outro em sua alteridade. O amor se mostra completamente ameaçado. Em detrimento da racionalização do amor e da ampliação da tecnologia da escolha, Han entende que o inferno do igual é mais preocupante que tais teorias sociológicas sobre o arrefecimento da paixão:

Não é apenas a oferta de outros que contribui para a crise do amor, mas a Erosão do outro, que por ora ocorre em todos os âmbitos da vida e caminha cada vez mais de mãos dadas com a narcisificação do si-mesmo. O fato de o outro desaparecer é um processo dramático, mas fatalmente avança, de modo sorrateiro e pouco perceptível (HAN, 2017, p. 8).

Aqui, a ausência da diferença é provocada pelo regime do eu, totalmente contrário a Eros. Se o desejo continua pressupondo a aceitação da assimetria e a exterioridade do outro, a narcisificação dos sujeitos faz desaparecer o diferente e matar a falta, mãe da pulsão. As relações virtuais reverberam dentro deste contexto como uma ferramenta de atropelamento do Eros. A facilidade de acessar a alteridade e também a multiplicidade de outros surgem como possibilidade no universo virtual. Desse cenário resultam desde a busca por um prazer rápido, em que as imagens construídas virtualmente possibilitam um gozo momentâneo, até a busca de um par “ideal” que se apresentaria de maneira a contemplar aquilo que é lacuna no Eu.

Ao fim, essa busca tornar-se, na verdade, uma tentativa de encontrar aquilo que, aparentemente, mais se assemelha conosco, o que nos provoca a ilusão de que, agindo dessa forma, estaremos seguros e livres de possíveis frustrações e amarguras. Mas o que pode o amor sem as derrocadas? Em *Elogio ao Amor* (2013), ao ser indagado sobre o porquê de afirmar que o amor estaria ameaçado, Alain Badiou

discute os sites de relacionamentos e a tentativa de tornar completamente positivo o encontro entre sujeitos, inclusive com uma espécie de treinamento amoroso:

[...] você vai ter o amor, mas terá tudo tão bem planejado, tão bem e previamente selecionado seu parceiro, teclando na internet - terá, obviamente, foto, gostos detalhados, data de nascimento, signos etc. -, que, ao termo dessa imensa combinação, poderá concluir: “Com este vai dar certo, não corro risco!” (BADIOU & TRUONG, 2009, p. 11).

Ao passo que instiga, esse contato também causa inquietações advindas da alteridade, pois só desejamos ver refletido no outro aquilo que nos agrada e nos assemelha. O outro, porém, é capaz de enxergar em nós aquilo que negamos ou não reconhecemos. Han assevera que o sujeito narcísico só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo. É por essa razão que o outro passa a ser infernal para meus desejos, pois a experiência do amor não é possível se não perpassa a negatividade que encontro na ilusão da saciedade. Daí que a experiência do desejo e de sua satisfação com o outro nos tira do nosso inferno narcisista e nos faz vivenciar um paradoxo da fraqueza-fortaleza, a ambiguidade do amor: “Um sujeito de amor é tomado por um tornar-se fraco todo próprio, que vem acompanhado ao mesmo tempo por um sentimento de fortaleza” (HAN, 2017, p.11).

Percebe-se que o amor e as relações em geral, atribuídas cada vez mais à velocidade do virtual, reforçam reiteradamente o amor narcisista na medida em que ali não há uma negatividade da aproximação. Há, ao contrário, cada vez mais, a falta de distância, e o outro, atópico, não tem vez de existir. Assim, desejamos, paradigmaticamente, como quem tenta arranjar um par perfeito nos moldes do século XIX. Sobre isso, Alain Badiou complementa:

Afinal, não difere muito do casamento arranjado. Arranjado não por parentes despóticos, em nome da ordem familiar, e sim em nome da segurança pessoal, mediante um acordo prévio que

evita todo acaso, o encontro e, em última instância, toda poesia existencial, em nome da categoria fundamental da ausência de riscos. [...] Trata-se de evitar assim qualquer provação imediata, qualquer experiência autêntica e profunda da alteridade com que o amor é tecido (BADIOU & TRUONG, 2009, p. 12-13).

Só Eros é capaz de realizar a transgressão no inferno do igual, pois ele é a subversão da ordem. Só ele é capaz de descortinar e chacoalhar a tênue linha entre a violência invisível com sua positividade do politicamente correto e a violência brutal do negativo. Apenas desejando, saindo de si, almejamos aquilo que derruba identidades e nos tira de um ilusório lugar de conforto. O inferno do igual designa igualmente a errônea tarefa de possuir e apreender o outro. Tal farsa só positiviza o amor, relacionando-o a uma desgastante fruição de onde se quer extrair sentimentos agradáveis para si mesmo e nada mais. É preciso ruir, negatizar a proximidade, para só então experimentar o outro minimamente, conforme afirma Han:

Na era da “rapidinha”, do sexo relaxante, também a sexualidade perde toda e qualquer negatividade. A total ausência da negatividade transforma o amor, hoje, num objeto de consumo e o reduz ao cálculo hedonista. A cupidez do outro dá lugar ao conforto do igual. O que se busca é o confortável, em última instância, a espessa imanência do igual. Ao amor hodierno falta toda e qualquer transcendência e transgressão (HAN, 2017, p. 40).

“O inferno são os outros”, famosa frase da peça *Entre quatro paredes* (2007), escrita por Sartre e encenada durante a Segunda Guerra, parece ir de encontro ao que Han expõe a respeito da alteridade. O problema dessa sentença, que tem gerado inúmeros equívocos de compreensão, é que geralmente culpabilizamos o outro por todos os males vividos pelo eu, enquanto o que se deve entender é que se o eu é livre, o outro também o é e, portanto, estamos no domínio de uma liberdade radical; daí que a relação da alteridade impõe a consciência do limite. Não é que o limite do outro me interdita, mas é justamente essa experiência da impossibilidade de ultrapassar a fronteira que me

coloca no eixo da compreensão do eu. Assim, os quatro personagens sartreanos condenados a conviver eternamente num espaço onde não há sombras, onde tudo é iluminado, começam a sentir falta daquilo que dava a falsa ideia de si, caso do jornalista que reclama da ausência de espelho e escova de dentes. Num inferno onde não há caldeirões, enxofre, labaredas e fornalhas, o que poderia provocar a danação eterna? Os outros, é a resposta; a experiência do limite que a convivência com o outro provoca é, segundo Sarte, infernal.

EROS É INIMIGO DO CAPITAL: O OUTRO COMO PRODUTO DE CONSUMO

Eros reconhece a alteridade atópica, diferente e assimétrica. Qualquer tentativa de nivelamento, de comparação a partir de uma tendência igualitária frente ao outro, mais se coaduna a narcisismo e poder, que é característica comum ao sistema em vigência atualmente, orientado e empenhado em transformar tudo em objeto de consumo, ignorando, inclusive, a negatividade do outro. O autor ainda afirma que:

A negatividade do outro atópico se retrai frente ao consumismo. Assim, a tendência da sociedade de consumo é eliminar a alteridade atópica em prol de diferenças consumíveis, sim, *heterotópicas*. A diferença é uma positividade em contraposição à alteridade. Hoje, a negatividade está desaparecendo por todo lado. Tudo é nivelado e se transforma em objeto de consumo (Han, 2017, p. 9).

As únicas diferenças que a sociedade do consumo admite são aquelas que podem ser consumidas, não reconhecendo a negatividade do outro. Eros não está em uma demanda de igualdade, no excesso de si mesmo ou na compreensão do mundo a partir de uma orientação narcísica do eu. Estas maneiras de apreensão da realidade são constitutivas do capitalismo, que é o sistema responsável por uma das enfermidades mais comuns na contemporaneidade: a depressão.

O sistema capitalista, na sua postura individualista, na subversão do outro atópico e na construção da ilusão de autossuficiência narcísica, acaba por adoecer aqueles que se empanturram do eu, fazendo-os afogar em si mesmos. A depressão é “uma enfermidade narcísica. O que leva à depressão é uma relação consigo mesmo exageradamente sobrecarregada e pautada num controle exagerado e doentio” (HAN, 2017, p. 10).

Eros e capitalismo se contrapõem mutuamente, este impele a uma negação do outro e a uma relação exacerbada consigo mesmo, aquele está manifesto na negação do “si mesmo” e no reconhecimento (não no controle) do outro atópico. O sistema capitalista também é responsável por gerar o sujeito do desempenho, destituído da experiência da alteridade, que se afigura como um projeto, um processo ou uma meta; tem à frente de si apenas uma conquista vazia de outro significado que não seja uma acentuação do próprio ego e uma reafirmação de si mesmo. Eros é antítese deste sistema, pois, “[...] ao contrário, possibilita uma experiência do *outro* em sua alteridade, que o resgata de seu inferno narcisista. Ele dá curso a uma *denegação* espontânea do *si mesmo*, um *esvaziamento* voluntário do *si mesmo*” (HAN, 2017, p. 11).

A lógica do sistema capitalista, conforme descreve Marx nos *Manuscritos Econômicos-Filosóficos* (2004), evidencia-se na exploração do outro quanto na alienação auto-exploradora. Esse tipo de relação ocorre com a despersonalização do trabalhador diante do que produz, na sua alienação, na subversão da condição de sujeito histórico e genérico. Este modelo econômico/social anula qualquer traço assimétrico, confundindo o homem com o seu trabalho, tornando-o mercadoria de consumo. Tanto para o capitalista como para o trabalhador assalariado, o acúmulo de capital se configura como um fim em si mesmo. Sobre o economista nacional (o capitalista), o autor de *O capital* afirma:

A auto-renúncia, a renúncia à vida, a todas as carências humanas, é a sua tese principal. Quanto menos comer, beber, comprar livros, fores ao teatro, ao baile, ao restaurante, pensares, amares,

teorizares, cantares, pintares, esgrimires etc., tanto mais tu *poupas*, tanto maior se tornará o teu *tesouro*, que nem as traças nem o roubo corroem, *teu* capital. Quanto menos tu *fores*, quanto menos externares a tua vida, tanto mais *tens*, tanto maior é a tua vida *exteriorizada*, tanto mais acumulas da tua essência estranhada (MARX, 2004, p. 141-142).

Diferente de Eros, que impele o sujeito ao outro atópico, demandando uma renúncia do eu narcísico para a experiência da alteridade, o capitalismo apregoa uma renúncia de tudo o que é inerentemente humano: à sensibilidade, ao amor, às artes, à subjetividade ou qualquer coisa que se configure como prazer, em prol da acumulação de capital. Han entende uma nação capitalista como uma sociedade do desempenho, que supostamente possui liberdade para conjugar o verbo “poder”, principalmente se comparada às sociedades possuidoras de um código disciplinar e repressor mais incisivo, onde se conjuga o verbo “dever”. Porém, esta liberdade é aparente ou simulada, pois, como explana o autor: “A partir de um determinado ponto de produtividade, o dever se choca rapidamente com seus limites. É substituído pelo verbo *poder* para a elevação da produtividade” (HAN, 2017, p. 21). Portanto, este sistema atua com a ilusão e o falso discurso de liberdade e autonomia para melhor explorar, pois o sujeito do desempenho, de tão alienado, crê que atua por vontade própria, quando na verdade está explorando a si mesmo.

O sujeito do desempenho se vê completamente desamparado, logo que assume para si, todo o impacto de um eventual fracasso, pois “o ditame neoliberal da liberdade se expressa na realidade como imperativo paradoxal *seja livre*. Ele derriba o sujeito do desempenho para dentro da depressão e do esgotamento” (HAN, 2017, p. 23). A queda deste sujeito, impelido a ser livre, não será sustentada por ninguém. O rompimento com o outro e com o mundo atópico colocam-no sem possibilidade de expiação do seu sofrimento, o que descamba na depressão, que se configura como o excesso de si.

No sistema em vigência, é habitual que tudo se converta em mercadoria para consumo, orientado por uma ideia de fruição tranquila e de positividade. Alheio à negatividade do outro, em seu corpo e no seu sexo, configura-o como objeto de obtenção de prazer. A sociedade do desempenho está imersa em si mesma - o que se comprova no processo de objetificação a que submete tudo e todos - e alheia a qualquer coisa que transcenda o “sucesso e os bons resultados” ou a experiência vazia do consumo, ou seja, descamba no *mero viver*, como denuncia Han. O mero viver é o modo de vida e de conduta inerente ao sistema capitalista, que consiste num esvaziamento metafísico, teleológico e subjetivo do homem enquanto ser social, pois o submete a uma postura padronizada e narcísica, com um fim único, que é tornar-se objeto e objetificar tudo o mais, em um modelo alheio às paixões e a qualquer outra coisa além de acúmulo de capital, distante do bem viver. Dentro da lógica do capitalismo ocorre a desumanização do humano, porque tudo é voltado para a produção, a exibição e o consumo.

Tendo-se evidenciado que o sistema capitalista, na sua conduta narcísica, atua como o antagonista natural de Eros e de seus desígnios, por ser contrário a alteridade e à negatividade, podemos levantar hipóteses sobre como seria uma nação que tem Eros como líder; ou como seriam as normas (ou ausência delas) e a lógica de um sistema orientado pelo desejo. Segundo Camille Dumoulié, “O desejo dá vida aos fluxos econômicos e passa através dos poderes; cristaliza-se e solidifica a própria potência em sistemas de poder; alimenta até as forças que o oprimem; extravia-se no totalitarismo e no fascismo” (DUMOULIÉ, 2005, p. 263). Por conseguinte, pensar numa nação orientada política e economicamente pelo desejo é parcialmente o mesmo que pensar em qualquer nação, pois o desejo perpassa as relações de poder subjacentes a qualquer lógica de governo, mesmo àquelas que tomam por motivação maior a repressão deste. Mas Dumoulié explica que o mesmo desejo que alicerça a construção de um governo totalitário, por exemplo, é também aquele o fará implodir, que

se prontificará numa conduta revolucionária para derrubá-lo. A potência desejante é inerente à condição humana, seja individualmente ou nos seus agrupamentos sociais e governamentais.

Segundo Dumoulié, Theodor Raich fora um dos primeiros a juntar concepções de Marx e Freud para promover uma relação entre uma “economia libidinal” e a economia política, afirmando que, na verdade, ambas são a mesma coisa. Discorrendo sobre esta concepção marxista/freudiana de Raich, o autor explica: “Numa perspectiva materialista e energética, ele rejeita a ideia de uma pulsão de morte, para frisar a alienação econômica e social, causa da miséria sexual” (HAN, 2005, p. 272). Raich relaciona intimamente os problemas sociais com “instinto sexual insatisfeito”, ou seja, o que nos impele à destruição está diretamente relacionado à sexualidade. E é por meio desta que podemos subverter contextos opressores, através da “revolução sexual”.

Com Herbert Marcuse, Dumoulié apresenta uma perspectiva mais ampla em direção a uma solução dos problemas evidenciados no sistema capitalista. Inspirado também por Marx e Freud, Marcuse “associa a análise da teoria freudiana das pulsões à teoria marxista do trabalho alienado” (DUMOULIÉ, 2005, p. 274). Marcuse alega que as repressões do desejo (pulsões) são as responsáveis pelo aumento da destrutividade, o que acaba por enfraquecer Eros. Acusa o capitalismo, em seu processo alienante do trabalho, de intensificar esta ação de repressão da libido. O autor propõe um acabamento para este estado de coisas: “Marcuse advoga a ideia de uma cultura não repressiva, ligada ao desenvolvimento não repressivo da libido. Esse fenômeno seria possibilitado pela ‘Transformação da sexualidade em Eros’” (DUMOULIÉ, 2005, p. 275). Ou seja, Marcuse defende a ideia de que, através de uma eliminação da repressão sexual, desenvolveríamos uma consciência libidinal não agressiva, onde a liberdade, em todos os seus aspectos, verdadeiramente aconteceria.

Através da análise de Dumoulié sobre as concepções de Raich e Marcuse, é possível constatar que o desejo, a libido, Eros, já vive nos interstícios econômicos, políticos e sociais. O que varia é o modo como a sociedade o reprime e as consequências que advêm disto. Marcuse chega a sugerir uma sociedade orientada na total liberdade do desejo, alegando que a não repressão deste, proporcionaria a extinção da agressividade. Para além de juízos lógicos de valores em relação à veracidade teórica de Marcuse ou à aplicabilidade empírica de sua teoria, fica claro que uma sociedade governada por Eros seria aquela diametralmente oposta ao capitalismo.

IMAGEM VERSUS CORPO: A ANULAÇÃO DE SI E DO OUTRO NO AMBIENTE VIRTUAL

Com suas redes labirínticas infinitas e seus caminhos intermináveis, a *web* nasce com a promessa de encurtar distâncias e, assim, fazer ruir as fronteiras da comunicação. Entretanto, as atuações dos sujeitos na ambiência virtual impuseram a elaboração de dispositivos propícios aos jogos de atuação do eu, à experiência do flerte, suas representações e figurações. Passamos a ter vidas holográficas, avatares e *nicknames*. Com perfis falsos, criamos ambientes que materializam o paraíso dos que não desejam ser descobertos e conseguem viver seus desejos mais secretos.

Mas será que os corpos virtuais realmente conseguem viver a experiência erótica do outro? No corpo do *homo virtualis* há espaço para Eros? O ambiente virtual não seria um apocalipse disfarçado? Em tempos de retorno do recalcado, entendido aqui como o sujeito conservador e moralista, discutir a anulação do outro e do Eu não pode ser visto como um discurso de interdição, senão como uma reflexão sobre como o erotismo precisa da diferença para se constituir.

Os *chats*, espaços onde é possível escolher parceiros inicialmente para um bate-papo quente e, posteriormente, para uma videochamada ou troca de fotos, embora sejam ambientes muito utilizados¹¹, já se tornaram arcaicos quando comparados aos aplicativos de paquera para *smartphone*, como o *Tinder*, *Grindr* e *Hornet*. Neles, quase sempre, os sujeitos manipulam ou escondem seus nomes e rostos usando uma máscara, um avatar, ou filtros. O desejo passa a se concentrar em fragmentos de corpos, nomes inventados, comportamentos e performances que simulam uma imagem positiva ao outro. Abdicando da presença física, perdemos a aproximação e a potência da dessemelhança. E manipulamos nossas próprias imagens para sermos aceitos, ou desejados. Nesses ambientes de flerte não é incomum que os perfis preferidos são jovens, o que faz com que os mais velhos procurem fotos antigas para sua galeria. O desejo de ser desejado por outro virtual constrói a síndrome de peter-pan.

Nessa esteira tecnológica, o consumo de materiais pornográficos nunca foi tão elevado. Empresas do ramo passam a desenvolver novas estratégias para divulgar e vender seus produtos através do ambiente virtual. Se antes da *World Web Wide*, revistas e vídeos pornográficos eram expostos discretamente ou mesmo vetados nas bancas de jornais e locadoras de filmes, hoje estão acessíveis a um clique. O prazer agora tem como barreira apenas o teclado do computador ou do celular. Em segundos, os corpos estão entregues a uma possibilidade de gozo escrachado e digital. Se, por um lado, a indústria pornô praticamente detinha os direitos sobre os corpos dos atores e atrizes desses filmes, atualmente, há uma produção mais caseira e individual hospedada em sites gratuitos ou pagos. Tem prazer

11 No caso brasileiro, uma simples pesquisa no portal UOL, que administra o maior grupo de chats do país, pode-se constatar que as salas virtuais de bate-papo ainda são preferência daqueles que desejam aventurar-se nos caminhos do flerte virtual, mesmo que os encontros não se concretizem fora desses espaços. As salas se organizam a partir de temáticas que indicam a preferência sexual dos participantes, tornando-se, portanto, vitrines para o alimento dos fetiches, por um lado, e nichos para a segregação do desejo, por outro.

para todo gosto: as *hashtags* desses sites possibilitam que o usuário encontre justamente o que deseja; trata-se de uma verdadeira ficha catalográfica do pornô, do fetiche ao sexo baunilha.

Mais acesso ao prazer não significa, entretanto, mais experiência de outridade. A relação entre Eu e outro é aniquilada com a elaboração de uma imagem virtual de sujeito, ora potencializada pelo avatar, ora rebaixada à superexposição do corpo nu. Não há mistério, fundamento erótico, e a tela do computador, do celular ou do *tablet* se tornam vitrines nas quais corpos se exibem no tempo exato de uma ejaculação. Tal temporalidade pragmática vem sendo estendida às experiências corporais fora do ambiente virtual, quando o gozo não consegue ser partilhado numa relação sexual, e o prazer da experiência do outro vira um fantasma tão distante quanto os “perfeitos”, mas inacessíveis, órgãos sexuais de um ator ou atriz pornô.

Herdamos do século XX uma querela apontada por Marshall Berman no livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar* (1986). Ao citar Marx e Nietzsche, Berman mostra que a tecnologia moderna limita o destino do homem. Assim, nunca estivemos tão bem equipados para sobreviver na natureza, porém a nossa humanidade, incluindo aqui a cupidez de que fala Han, encontra-se tão limitada (BERMAN, 1986. p.26). Entramos no século XXI sem deixar os fantasmas do século passado para trás. Entre esses fantasmas, o desejo é, sem dúvida, aquele que mais agencia nossa existência, quer fora, quer dentro das telas; quer como corpo físico, quer como corpo virtual. Entramos no século XXI sem deixar os fantasmas do século passado para trás. Entre esses fantasmas, o desejo é, sem dúvida, aquele que mais agencia nossa existência, quer fora, quer dentro das telas; quer como corpo físico, quer como corpo virtual. Com o culto à imagem potencializado no ciberespaço, tornou-se urgente repensá-la tanto como elementos da arte como elemento midiático, fruto da cultura de uma sociedade globalizada.

Em *Cibercultura* (1999), Pierre Lévy questiona a tecnologia como determinante ou condicionante para uma sociedade. A partir de uma síntese das técnicas que foram desenvolvidas ao longo da história, o autor sugere que elas condicionaram as ações que surgiram posteriormente e assegura que “uma técnica não é boa nem má (isto depende dos contextos, dos usos e dos pontos de vista), tampouco neutra (já que é condicionante ou restritiva, já que de um lado abre e de outro fecha o espectro de possibilidades)” (1999, p. 26). Lévy apresenta a ambivalência da inteligência coletiva no ambiente virtual, que consiste no fato de ela ser um novo *pharmakon*, ao mesmo tempo remédio e veneno:

[...] a inteligência coletiva que favorece a cibercultura é ao mesmo tempo um veneno para aqueles que dela não participam (e ninguém pode participar completamente dela, de tão vasta e multiforme que é) e um remédio para aqueles que mergulham em seus turbilhões e consegue controlar a própria deriva no meio de suas correntes (LÉVY, 1999, p. 30).

Levando-se em conta que Lévy está discutindo ciberespaço numa década em que se iniciava a popularização dos computadores domésticos e, com isso, a expansão paulatina da internet, é preciso que nos questionemos se, atualmente, aqueles que mergulham no ambiente fértil da cibercultura conseguem controlar tais correntes e influxos, e se tal argumento se sustenta na perspectiva da reconfiguração do desejo e do corpo pelos sujeitos para o uso no ambiente virtual.

Aplicativos de encontros amorosos se constroem em torno de *chats* e *nudes*, fundamentais para se encontrar um parceiro amoroso na internet. Percebe-se um recuo no processo da telepresença, uma vez que a traição das imagens pode evidenciar o corpo que não é aceito pela sociedade do desempenho. Mas até aí Eros já foi ludibriado. Se observarmos que estamos em processos de fragmentação do corpo na comunicação, a *selfie*, por exemplo, tende a um corte da figura humana mais do que a uma unidade. A busca por um ideal pornográfico se afirma nesse tipo de relação à distância, tendo a fragmentação como princípio

que confirma o uso dos corpos pelo neoliberalismo, aos pedaços, uma metonímia, cuja parte (o genital, o seio, a bunda...) vale pelo todo.

A pornografia é a principal referência quando fotografamos uma *nude*, por exemplo. Trata-se de um avatar que permite acessar a cupidez do outro enquanto *projeto* de relacionamento, cujo produto final será o orgasmo. Han afirma, entretanto, que a pornografia não passa de uma desritualização do erotismo, e, por consequência, do amor, levando-nos ao mero-viver, à vida sem exageros, sem enganos que culminam numa iminente depressão (HAN, 2017, p. 62). O mero-viver é o combustível para a sociedade do cansaço, e seu cão de guarda é a pornografia. Nela, o corpo desejado, como diz o autor, é aquele descrito no romance que se pretende sadomasoquista, *50 tons de cinza* (2011): limpo, escultural e branco, um corpo irreal e sem a desmesura, que é a potência de Eros.

A partir de uma leitura que Octavio Paz faz das diferenças e ligações entre sexo, amor e erotismo, Zygmunt Bauman (2001) problematiza os usos que os pós-modernos fazem do sexo, apontando aí um paradoxo definido na proposição de que “[o]s seres humanos não seriam criaturas eróticas se não fossem seres sexuais” e, em consequência disso, “a função reprodutiva do sexo é ao mesmo tempo a condição indispensável e um espinho na carne do erotismo” (BAUMAN, 2001, p. 277). Entretanto, Bauman afirma que “em sua expressão moderna, a atividade sexual está concentrada estritamente no efeito orgástico; na prática, o sexo pós-moderno *gira em torno do orgasmo*” (2001, p. 284) [grifo do autor]. O sexo, assim, assume a tarefa de fornecer sensações mais intensas e sempre renovadas. Somos os caçadores de objetos ou, na acepção de Bauman, não passamos de “coleccionadores de sensações”, já que, “nenhuma experiência sexual real é verdadeiramente satisfatória, nenhuma elimina a necessidade de mais treinamentos, instruções, conselhos, receitas, drogas ou aparelhos” (BAUMAN, 2001, p. 285). Em síntese, quando ansiamos mais o orgasmo (o fim) do que o caminho para obtê-lo, estamos menos preocupados com Eros e sua linguagem, do que com o retorno narcísico do seu efeito sobre nós.

Tanto Han como Bauman concordam com a ideia de que as be-nesses corporais da libido e sua relação com o sagrado e a morte são corroídas pela realocação do desejo em orgasmos para fins capitalistas. Como sugere Han, o mercado impõe regras precisas sobre este corpo, sujeito a mecanismos de consumo. Buscamos eroticamente na imagem que é produto de compra e venda o que a religião não consegue mais oferecer, e colocamos nossa projeção do Eu ideal à frente do outro. Por isso, não seria errôneo afirmar que quando se substitui o corpo por sua imagem, inteira ou fragmentada, como ocorre no enquadramento do virtual, abre-se mão da politização do corpo e do desejo por receio de ir ao encontro da diferença que há no outro. “O neoliberalismo aciona uma despolitização geral da sociedade onde ele, não por último, substitui o Eros por sexualidade e pornografia” (2017, p. 77), denuncia Han, ao falar de “sujeitos de desempenho isolados em si mesmos”, eternamente a contemplar a própria imagem no espelho de Narciso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eros tem suas flechas embargadas pela era tecnológica que despontou no final do século XX. Se as barreiras espaço-temporais foram implodidas com a popularização da internet, possibilitando a aproximação dos sujeitos, o *homo virtualis* desfruta de uma falsa construção de semelhança e diferença. O desejo parece atuar num simulacro e fingimento, uma espécie de caverna de Platão contemporânea, onde a imagem das telas de TV, do celular e do computador são tudo o que temos. Numa sociedade em que os dedos atuam como extensão do corpo, e o clique se torna a ponte entre o ir-e-vir temporal, a experiência do prazer solitário encerra o sujeito numa prisão do si mesmo. A internet, desse modo, perde, tanto como a pulsão de vida, seu maior poder: o de conectar corpos.

Reafirma-se, então, que erotismo é uma experiência de limites. Além dos limites físicos em que dor e prazer se tocam, os limites psíquicos são vitais à medida que fugindo da concepção narcisista, a tentativa de encontro com o outro se dá exatamente quando nos conhecemos. Num mundo em que tudo se projeta em formas, como sombras, o sujeito se faz Narciso: só consegue reconhecer aquilo que é seu, numa tentativa primitiva de reconciliação uterina. A busca pela saciedade, inexistente para o erotismo ou para um amor não-romântico, leva, segundo Han, a um afogamento do Eu na identidade, na pornografia e na solidão.

E aqui cabe um esclarecimento. Embora se discuta nesse artigo o impacto da pornografia e do prazer solitário na vida social, não desejamos demonizar nem o universo pornô, nem a masturbação. Sabemos como governos e regimes autoritários são exímios deturpadores dos dispositivos da sexualidade. Como apontou Foucault em *História da Sexualidade: a vontade de saber* (1988), de 1976, o século XIX criou estratégias para vigiar as sexualidades da mulher (histeria), da criança e do jovem (masturbação), e dos homossexuais (perversão e anormalidade). Assim, toda vez que o pêndulo do poder se volta para um governo conservador, a sexualidade se torna outra vez disputa discursiva no plano da moral.

O que Byung-Chul Han aponta em sua obra é o excesso estimulado justamente por uma sociedade capitalista. Tanto em *Agonia do Eros* (2017) quanto na *Sociedade da transparência* (2017), o que se discute é como o capitalismo se alimenta da exposição dos corpos, retirando deles a potência da intimidade e produzindo corpo a serviço do prazer do consumo. A sexualidade e seus desejos são canalizados para a objetificação do corpo e sua conversão em mercadoria. Por isso, enquanto os apreciadores da pornografia na era do virtual, no silêncio dos seus quartos, se masturbam com imagens fragmentados de corpos holográficos, não sabem que a indústria por trás desse mercado quer que ele goze logo e nunca se satisfaça, para procurar por mais conteúdo e, assim, alimentar a indústria. Nesse caso, Eros agoniza nos corpos que o anulam pensando estar a seu serviço.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BADIOU, A. & TRUONG, N. *Elogio ao Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BATAILLE, Georges. *Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. “Sexualidade e Poder”. In: **Ética, Sexualidade, Política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, coleção Ditos e escritos V, p. 55-75.
- FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, obras completas, vol. 12.
- HAROCHE, Claudine. Antropologia da virilidade: o medo da impotência. In: CORBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História da virilidade*. Tradução de Noéli Correa de Mello Sobrinho e Tiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Steffano Pivatto (org.), Evaldo Antonio Kuiava, José Nedel, Luiz Pedro Wagner, Marcelo Luiz Pelizolli. Petrópolis: Vozes, 1997.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MAY, Simon. *Amor: uma história*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SARTRE, Jean Paul. *Entre quatro paredes*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, 3ª edição.

SCRUTON, Roger. *Desejo sexual: uma investigação filosófica*. Tradução de Marcelo Gonzaga de Oliveira. Campinas, SP: Vide Editorial, 2016.

4

Erimar Wanderson da Cunha Cruz

Tito Lívio Cruz Romão

**O CONTROLE
DO IMAGINÁRIO
NA LITERATURA
INFANTO-JUVENIL:**
um breve estudo da autocensura
e do controle editorial em três
edições de *Rapunzel em Kinderund
Hausmärchen* dos irmãos Grimm

para Oliver Loo

Tendo sido publicados em dois volumes entre 1812-1815, os *Kinder-und Hausmärchen*¹² recolhidos e editados por Jacob e Wilhelm Grimm, mais conhecidos popularmente por *contos de Grimm*, constituem uma das mais emblemáticas obras da literatura infanto-juvenil e, ao lado das fábulas de Esopo, dos contos de fadas de Charles Perrault ou dos contos infantis de Hans Christian Andersen, contribuíram para a consolidação de um público e de um campo editorial específicos. Na contramão desse prestígio, é curioso observar que, no contexto brasileiro, o contato inicial com tal obra foi mediado por numerosas adaptações e releituras, sendo a primeira tradução integral direta da primeira edição do texto original publicada apenas em 2012, ou seja, 200 anos após a publicação original de Jacob e Wilhelm Grimm. Esse fenômeno não é exclusividade do Brasil ou do contexto lusófono, pois, mesmo em língua inglesa, somente em 2014 publica-se uma tradução completa da primeira edição dos *Kinder- und Hausmärchen* (doravante, KHM). As primeiras décadas do século XXI parecem indicar um regresso às fontes originais dos KHM: na própria Alemanha e nos Estados Unidos, ocorre a publicação de uma série de edições especializadas e comentadas sobre os KHM.

A presente reflexão surge de um questionamento formado nas primeiras leituras de um de seus autores, ao tomar contato com algumas traduções diretas (GRIMM, 1985, 2011) dos KHM e perceber um certo desencontro entre o conteúdo de algumas narrativas e aquilo que se lia na tradução portuguesa (2015 [2012]) do texto a que primariamente teve acesso. O exame mais atento do acontecimento

12 Em uma tradução literal, poderiam ser traduzidos como “Contos infantis e domésticos”, mas chamamos atenção ao que afirma Mazzari (GRIMM, 2018, p. 600): “*Märchen* se traduz geralmente por formas compostas – *fairy tales* (inglês), *contes de fés* (francês), *cuento de hadas* (espanhol), *fiaba popolare* (italiano) – ou então por termos que não guardam nenhuma relação com a etimologia do original alemão, como *sprookje* (holandês), *eventyr* (dinamarquês), *skazka* (russo). Em português temos “contos de fada”, “contos da carochinha” ou ainda “contos maravilhosos”, sendo que esta última possibilidade talvez seja a mais apropriada, pois, se as histórias designadas por *Märchen* poucas vezes apresentam fadas ou carochas, não podem prescindir jamais da dimensão do “maravilhoso”.”

apontou que esta disparidade surgia do fato de as traduções estrangeiras partirem da 6ª edição (1857), e a tradução brasileira citada ter-se fundado na *editio princeps* (1812/1815). Tal problema instigou a busca pelas edições autorais em língua alemã dos KHM, procurando escrutinar as principais intervenções editoriais ocorridas.

Além de investigar a genética textual da autocensura e do controle editorial nas edições dos KHM, aqui também se pretende depreender o significado de tais intervenções e sua motivação sócio-histórica. Para tanto, adota-se a problemática do controle do imaginário (COSTA LIMA, 1984, 1986, 1988, 2009, 2013) e do contexto histórico do conto popular no *Ancien Règime* (DARNTON, 1986). Tendo em vista a limitação espacial do presente trabalho, focar-se-á atenção em apenas um dos KHM, a saber, *Rapunzel*, por ser considerado um caso-modelo de intervenção editorial no que trata dessa obra dos irmãos Grimm (MAZZARI, 2018, p. 607).

Para se compreender a gênese e a natureza das narrativas enfeixadas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, é necessário localizá-las dentro da tradição literária e estética alemã dos séculos XVIII e XIX, época em que se desenvolve o denominado Romantismo Tardio. Durante o Romantismo, o ideal de regresso do homem ao seu estado natural torna-se uma tônica, e, com base na filosofia de Herder, inicia-se uma associação entre a evolução das formas naturais e a evolução etária humana. Assim, para regressar à sua natureza original, o homem teria que mergulhar no estado sensível, ingênuo e primitivo da infância. É na volta à condição de criança que o sujeito está verdadeiramente livre e, através de sua imaginação sem limites, que pode encontrar o Belo Absoluto, fonte da verdadeira poesia:

Assim, Herder apresenta, à sua época, uma legitimação racional da irracionalidade da infância. Sua antropologia da criança é uma teoria autoesclarecida, uma teoria, por assim dizer, pré-moderna. A ligação romântica entre infância e poesia já se encontra no jovem Herder. Ele considera a visão de mundo animista dos homens primitivos e infantis “um conjunto de elementos da

poesia”, uma grande poesia épica: “um dicionário da alma, que ao mesmo tempo é mitologia e uma maravilhosa epopeia das ações de todos os seres! Portanto, uma constante literatura fabulosa com paixão e interesse! – O que é diferente na poesia?”. Poesia aqui não significa a poesia erudita, mas a poesia natural dos povos primitivos, que, segundo Herder, somente pode ser a verdadeira poesia da infância [...]. Aqui o autor aborda a “força imaginativa jovem”, que desperta na “primavera da vida”, produzindo em nós uma inclinação para tempos esquecidos e terras distantes, para o “maravilhoso” e o “excepcional”. Mediante tal força, a infância torna-se uma “manhã cheia de belas imagens”, um “paraíso de esperanças e desejos inocentes”. “Esta pré-disposição dentro de nós é um presente do Criador”, pela qual devemos sentir gratidão¹³ (WILD, 2008, p. 98).

Ocorre uma aproximação entre natureza e cultura, surgindo, por conseguinte, no imaginário romântico alemão, o interesse pelos artefatos culturais mais distanciados da cultura burguesa, cidadina e erudita. É a partir desta demanda estética que os estudiosos se voltam para o resgate das sagas medievais tradicionais e das narrativas populares (em verso e prosa), que aproximariam o alemão de seu espírito original. Daí surgem grandes coletâneas de contos e sagas que procuram fazer uma aproximação entre a literatura erudita e as manifestações literárias populares, como os *Ludwig Tiecks Volksmärchen* [Contos populares de Ludwig Tieck] compilados sob o pseudônimo de Peter Leberecht (1797), as *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* [Cantigas de amor cortês da era suábia] compiladas por Ludwig Tieck

13 Tradução livre do original: „Herder unterbreitet seinem Zeitalter so eine rationale Legitimation der Irrationalität von Kindheit. Seine Anthropologie des Kindes ist eine selbst aufgeklärte, eine sozusagen hochmoderne Theorie. Auch die romantische Verknüpfung von Kindheit und Poesie ist bereits beim jungen Herder anzutreffen. Das animistische Weltbild der primitiven und der kindlichen Menschen gilt ihm als eine »Sammlung von Elementen der Poesie«, als eine große epische Dichtung: »Ein Wörterbuch der Seele, was zugleich Mythologie und eine wunderbare Epopee von den Handlungen aller Wesen ist! Also eine beständige Fabeldichtung mit Leidenschaft und Interesse! – Was ist Poesie anders? «Poesie meint hier nicht die gebildete, sondern die Naturpoesie der rohen Völker, die allein, so Herder, wahre Kinderpoesie sein kann. [...] Hier ist von der »jungen Einbildungskraft« die Rede, die im »Frühling des Lebens« erwache und in uns einen Hang zu vergessenen Zeiten und fernen Ländern, zum »Wunderbaren« und »Außerordentlichen« erzeuge. Durch sie werde die Kindheit zu einem »Morgen voll schöner Bilder«, einem »Paradies unschuldiger Hoffnungen und Wünsche«. »Auch diese Anlage in uns ist eine Gabe des Schöpfers«, für die Dank zu empfinden sei.“

(1803) e aquela que se tornou, à época, a mais ilustre antologia de narrativas populares, *Des Knaben Wunderhorn* [A cornucópia mágica do menino]. Compilada por dois dos maiores intelectuais alemães, os filólogos e escritores Clemens Brentano e Achim von Arnim, a referida antologia foi projetada para ser composta por 3 volumes, tendo sido publicada entre os anos de 1805 e 1808.

Sob a influência da publicação de Brentano e Arnim, os irmãos Grimm começam a reunir narrativas populares e, no final de 1810, enviam a Clemens Brentano um manuscrito (Códice Bodmer, G-72.1) contendo 46 contos. Com a aparente recusa por parte de Brentano, os jovens pesquisadores viram-se estimulados a realizar uma coletânea própria.

No início de 1812, Achim von Arnim divulga sua coletânea de contos em Kassel, cidade onde viviam os irmãos Grimm. Sugere aos irmãos um editor que pudesse revisar e publicar a coletânea compilada pelos dois. No mesmo ano, vem a lume o desprezioso volume dos KHM, contendo 86 contos numerados, ao qual se seguirá um segundo volume, em 1815, contendo 70 contos, totalizando 156 contos. Os KHM apresentam uma complexa história editorial: desde os manuscritos de (1810, 1812) até a última edição revisada pelos autores em 1857, os irmãos Grimm publicaram sete edições da *große Ausgabe* [versão integral] (1812/1815, 1819/1822, 1837, 1840, 1843, 1850, 1857) e dez edições da *kleine Ausgabe* [versão abreviada] com uma seleção de 50 contos (1825, 1833, 1836, 1839, 1841, 1847, 1850, 1853, 1858). De edição para edição, os autores fizeram numerosas alterações, até o ponto de poder afirmar-se que “a edição final [da versão completa] de 1857 tem relativamente pouco em comum com a primeira edição¹⁴” (ZIPES, p. XIX). Da primeira até a última edição, os contos passaram por intervenções editoriais desde a inclusão ou exclusão de textos¹⁵, até modificações na estilística e conteúdos destes. Para visualizar com mais

14 Tradução livre do original: “so that the final 1857 edition has relatively little in common with the first edition.”

15 Para um levantamento completo dos contos que foram excluídos ou adicionados de edição para edição, consulte-se Crane (1917a, 1917b, 1917c).

detalhe este fenômeno, apresentar-se-ão as variantes mais representativas acompanhadas da respectiva tradução de *Rapunzel* contidas em três edições da *große Ausgabe* dos KHM (1812/1815, 1919, 1857).

Recebendo o número doze nas edições da *große Ausgabe*, o conto *Rapunzel* não figura nos manuscritos remanescentes (1810; 1812) nem nos contos seletos para a *kleine Ausgabe* dos KHM. Dentre os testemunhos contidos nas sete edições autorais, identificaram-se três versões do texto, uma vez que o texto das edições de 1837 a 1857 são idênticos. O enredo das versões é semelhante e relata a história de um casal que nutria o desejo de ter um filho. Certo dia, a mulher é tomada por um desejo incontrolável de comer rapônchos, uma hortalíça de gosto adocicado. Para satisfazer a vontade da esposa, o homem colhe um punhado dessa hortalíça num quintal alheio. No outro dia, a situação se repete, mas, ao tentar colher os rapônchos, o homem é flagrado pela dona do quintal, que era uma feiticeira¹⁶. Indignada com a invasão e com o roubo, a feiticeira permite que o homem leve as hortalíças, mas o adverte de que terá de entregar-lhe a criança quando esta nascer.

Assim acontece, e a feiticeira encerra a menina Rapunzel numa torre elevada, aonde somente se pode adentrar com a ajuda das tranças da jovem. Numa ocasião, quando se encontrava cavalgando pela floresta, um príncipe avista a feiticeira subindo até a torre pelas tranças de Rapunzel. Tomado pela curiosidade, o jovem tenta fazer o mesmo e obtém êxito. Depois de um tempo, os dois apaixonam-se e passam a encontrar-se todos os dias. Ao descobrir essa relação, a feiticeira desterra Rapunzel para um deserto, e o príncipe fica cego ao cair da torre sobre espinhos. Depois de algumas desventuras, os dois jovens conseguem reencontrar-se, e o príncipe é curado com a ajuda das lágrimas de Rapunzel.

16 Na tradução de Christine Hörig (GRIMM, 2018, p. 48-51), o termo utilizado é “fada”, tradução correspondente ao alemão *Fee*, utilizado na edição de 1812/1815 dos irmãos Grimm. Utilizamos acima o termo “feiticeira”, por essa palavra trazer uma conotação mais negativa, além de corresponder ao termo *Zauberin* utilizado pelos dois compiladores na edição de 1819/1822, como veremos a seguir. Outro termo aplicável seria bruxa.

Nas três versões de Rapunzel, o núcleo narrativo é semelhante; no entanto, a narrativa desde o primeiro contato entre o príncipe e Rapunzel e o exílio a ela imposto pela feiticeira é substancialmente alterada desde a primeira edição, como mostraremos a seguir:

a. Trecho da edição de 1812/1815

Rapunzel erfchrack nun anfangs, bald aber gefiel ihr der junge König fo gut, daß sie mit ihm verabredete, er folle alle Tage kommen und hinaufgezogen werden. So lebten sie luftig und in Freuden eine geraume Zeit, und die **Fee** kam nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfang und zu ihr fagte: „**fag’ sie mir doch Frau Gothel, meine Kleiderchen werden mir fo eng und wollen nicht mehr paffen.**“ Ach du gottlofes Kind, sprach die **Fee**, was muß ich von dir ho ren, und sie merkte gleich, wie sie betrogen wäre, und war ganz aufgebracht. Da nahm sie die schönen Haare Rapunzels, schlug sie ein paar Mal um ihre linke Hand, griff eine Scheere mit der rechten und ritfch, ritfch, waren sie abgefchnitten. Darauf verwie  sie Rapunzel in eine W lfenei, wo es ihr sehr kümmerlich erging und sie nach Verlauf einiger Zeit Zwillinge, einen Knaben und ein M dchen gebar. (GRIMM, 1812/1815, p. 41-42, sem grifos no original).

De início Rapunzel levou um susto, mas não demorou a gostar tanto do príncipe que combinou que viesse visitá-la todos os dias e ela o puxaria para cima. Assim viveram alegres e a fada não percebeu nada por um bom tempo, até que um dia Rapunzel disse a ela: “**Sabe, senhora Gothel, as minhas roupas estão tão apertadas que não estão querendo servir mais em mim**”. “Ah, menina maldita, o que sou obrigada a ouvir”, disse a **fada**, fora de si, vendo que havia sido enganada. Então ela agarrou os lindos cabelos de Rapunzel, deu-lhe algumas palmadas com a mão esquerda e com a direita apanhou a tesoura e rip, rip, rip, os cabelos estavam cortados. Depois banuiu Rapunzel para um deserto onde ela passou apuros e onde, depois de um tempo, deu   luz gêmeos, um menino e uma menina. (GRIMM, 2015, p. 75, sem grifos no original).

b. Trecho da edição de 1819/1822

Rapunzel erschreck nun anfangs, bald aber gefiel ihr der junge König so gut, daß sie mit ihm verabredete, er solle alle Tage kommen und hinaufgezogen werden. So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit, **und hatten sich herzlich lieb, wie Mann und Frau. Die Zauberin aber kam nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfang und zu ihr sagte: sag' sie mir doch Frau Gothel, sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen als der junge König.** "Ach du gottloses Kind, sprach die **Zauberin**, was muß ich von dir hören, und sie merkte gleich, daß sie betrogen wäre, und war ganz aufgebracht. Da nahm sie die schönen Haare Rapunzels, schlug sie ein paar Mal um ihre linke Hand, griff eine Scheere mit der rechten und ritsch, ritsch, waren sie abgeschnitten. Darauf verwie  sie Rapunzel in eine W stenei, wo es ihr sehr kümmerlich erging und sie nach Verlauf einiger Zeit Zwillinge, einen Knaben und ein Mädchen gebar. (GRIMM, 1819/1822, p. 68-69, sem grifos no original).

De in cio Rapunzel levou um susto, mas n o demorou a gostar tanto do pr ncipe que combinou que viesse visitá-la todos os dias e ela o puxaria para cima. Assim viveram felizes e alegres por um bom tempo, **[e amavam-se, de cora o, como marido e mulher. A feiticeira não desconfiava de nada até que um dia Rapunzel começou a dizer: "Sabe, Senhora Gothel, está mais pesado levantá-la do que ao jovem príncipe].** "Ah, menina maldita, o que sou obrigada a ouvir", disse a **feiticeira**, fora de si, vendo que havia sido enganada. Então ela agarrou os lindos cabelos de Rapunzel, deu-lhe algumas palmadas com a mão esquerda e com a direita apanhou a tesoura e rip, rip, rip, os cabelos estavam cortados. Depois baniu Rapunzel para um deserto onde ela passou apuros e onde, depois de um tempo, deu   luz gêmeos, um menino e uma menina. (GRIMM, 2015, p. 75, acompanhada de tradu o livre, sem grifos no original).

c. Trecho da edição de 1857

Die Zauberin merkte auch nichts davon, bis einmal Rapunzel anfieng und zu ihr sagte 'sag sie mir doch, Frau Gothel, wie kommt es nur, sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen, als der junge Königssohn, der ist in einem Augenblick bei mir.' 'Ach du gottloses Kind,' rief die Zauberin, 'was muß ich von dir hören, ich dachte ich hätte dich von aller Welt geschieden, und du hast mich doch betrogen! (GRIMM, 1857, p. 68, sem grifos no original).

A feiticeira também não percebeu, até que Rapunzel começou a falar e disse: “Diga-me, Senhora Gothel, como pode ser muito mais pesado eu levantá-la do que ao jovem filho do rei, que num momento já se encontra aqui em cima?”. “Oh, menina maldita”, gritou a feiticeira, “o que sou obrigada a ouvir de ti? Eu pensava que tinha te separado de todo o mundo, e acabaste traindo-me! (tradução livre).

A leitura das alterações feitas ao conto Rapunzel possibilita distinguir dois tipos de modificações autorais: (a) mudanças de cunho expressivo e estilístico, como as diferentes denominações dadas ao personagem masculino da trama: na versão de 1812/1815, este é nomeado *junger Königssohn* [jovem filho do rei] (GRIMM, 1812/1815, p. 40), enquanto na última edição é chamado *Sohn des Königs* [filho do rei]; e (b) alterações de caráter diegético ou apreciativas, indicativas de autocensura. Os excertos apresentados encaixam-se nesta última modalidade. Na edição de 1812/1815, Rapunzel acaba deixando vir à tona a verdade sobre seus encontros com o príncipe, ao dizer que suas roupas estavam ficando apertadas. Era a evidência de sua gravidez, que se confirma quando a moça dá à luz filhos gêmeos, um menino e uma menina.

Aparentemente, o fato de uma jovem solteira manter relações sexuais com um desconhecido sem contrair núpcias com o rapaz, e ainda ficar prenhe, passou despercebida pelos irmãos Grimm, ou isso não tinha tanta importância. No entanto, a mudança ocorrida na segunda

edição demonstra uma primeira tentativa de minimizar o peso desse comportamento indecoroso da personagem, pois ali ocorre a inserção de um pequeno trecho – “e amavam-se, de coração, como marido e mulher” – sugerindo que, apesar de não terem se casado oficialmente, os dois jovens nutriam mutuamente um sentimento profundo como ocorre entre um homem casado e sua esposa. A história segue, e Rapunzel engravida e dá luz a gêmeos.

A saída encontrada pelos autores parece não ter sido suficiente e, desde a edição de 1837 até a última, o episódio da gravidez de Rapunzel e do parto de gêmeos é totalmente expurgado do conto, ocorrendo um acréscimo no espaço em que o relato deveria estar: o príncipe propõe casamento à personagem, mas esta evoca a impossibilidade causada pelo cárcere que lhe fora imposto. Tais alterações provavelmente foram realizadas para atender à agenda moral da época. Ainda na mesma narrativa, desde a edição de 1819/1822, aparece uma substituição aparentemente banal: a figura da *Fee* (fada) é trocada pela da *Zauberin*, termo geralmente traduzido por bruxa ou feiticeira. Essa intervenção altera a leitura inicial do conto, pois, na primeira versão, o caráter neutro da personagem “fada” indicava que o sofrimento imposto a Rapunzel era fruto da imprudência de seus pais, que se apropriaram daquilo que não lhes pertencia. Por outro lado, a adoção de uma personagem malevolente isenta os demais personagens de dolo, responsabilizando-a por todas as desventuras que se desenrolam na trama.

Esse procedimento autocensur é recorrente nas edições do KHM. Por exemplo, os contos como *Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben* [Quando crianças brincavam de açougueiro] ou *Die Kinder in Hungersnoth* [As crianças famintas] foram excluídos por serem demasiado cruéis. Ademais, nas versões originais de *Schneewittchen* [Branca de Neve] e *Hänsel und Gretel* [João e Maria], a personagem que comete maldades contra as crianças é a própria mãe biológica destas, que é substituída por madrastas nas versões

posteriores, indicando que os Grimm consideravam a maternidade uma instituição que não poderia ser maculada.

Tomadas de modo superficial, as intervenções editoriais ligadas à autocensura podem ser interpretadas apenas como uma adequação ao decoro ou a convenções estabelecidas no contexto social daquele momento histórico. Todavia, tal postura deixa de lado uma questão fundamental que mobiliza tais modificações autorais ao texto dos KSM: em sendo uma obra ficcional, que não tem ligação direta com o concreto e, muito menos, que pretenda ser um tratado histórico ou filosófico, por que eliminar elementos narrativos? E ainda, se de fato havia, na sociedade alemã do século XVIII e início do século XIX, um código de decoro que não permitia a recepção de tal tipo de conteúdo nos textos ficcionais, como estas puderam circular dentro da tradição popular até chegarem a ser compiladas pelos irmãos Grimm?

Para se compreender essa problemática é necessário retroceder um pouco mais na história, até o final do século XIV, quando começa a surgir uma revolução que transformaria a cosmovisão ocidental e, conseqüentemente, o modo como a sociedade encarava o discurso ficcional, a descoberta da subjetividade. Até o final da Idade Média, a cultura cristã estabeleceu uma atmosfera discursiva unificante em que os indivíduos sentiam-se integrados sob uma comunidade artificial, a “cristandade” ou o “mundo cristão” (*orbe christianum*). Mesmo havendo profundas diferenças regionais, econômicas, políticas e até linguísticas entre as comunidades europeias ocidentais, estas se sentiam unidas pela fé católica e pelo uso comum da língua de erudição, o latim.

O discurso culto estava ligado intrinsecamente a temas mediados pela instância de controle da Igreja; assim, a cultura formal tinha como produtos, principalmente, os textos bíblicos e seus comentários, a hagiografia, os tratados filosóficos escolásticos e suas arengas, e as crônicas reais (na esteira hagiográfica). No tocante à produção literária que se denominaria, em termos atuais, ficcional em relação

àquele momento (épicos, contos, poesias), observa-se que os meios cultivados preferiam dedicar sua atenção às obras de origem latina (Virgílio, Ovídio, Catulo etc.), desenvolvendo uma literatura que valorizava a emulação dos modelos clássicos. Os autores medievais considerados ilustres até então, eram, em grande maioria, os tratadistas da filosofia católica, tais como Tomás de Aquino, Agostinho, Anselmo de Cantuária, Alberto Magno. Em suma, é lícito afirmar que a noção de originalidade entre os autores da Alta Idade Média está relegada principalmente aos clássicos latinos e escolásticos, e que as obras de conteúdo secular geralmente eram redigidas em vernáculo (*sermo vulgaris*), estando ligadas à esfera popular e anônima¹⁷.

No fim da Idade Média, esse esquema cultural começa a ser abalado: o movimento de urbanização, as crises ideológicas e de legitimidade dentro da Igreja, a contínua perda de poder político de Roma e o surgimento dos primeiros núcleos políticos nacionais criam um ambiente fértil para o questionamento do ideal de sujeito que se configurava até então. Essa transição pode ser observada em dois expoentes da literatura italiana. Se, na Divina Comédia, as personagens são elementos conformados e bem-resolvidos (mesmo quando em penas lancinantes) da grande engrenagem que é o *cosmos* cristão, mais vistos pela função que estes ocupam no sistema do que de fato por suas particularidades, na lírica de Petrarca, pelo contrário, o indivíduo é desdobrado pelo caos de suas emoções, impressões e lembranças, tornando-se um ser múltiplo, irresoluto, sujeito às vicissitudes e distinguido por estas. Tal transição de um sujeito coletivo para um sujeito particular com uma história pessoal própria é marca da modernidade nascente. Conforme acentua Luiz Costa Lima:

Na proporção em que se deixa de crer que a verdade foi inscrita pela divindade nas coisas do mundo, revelando-se então por sinais inequívocos, cada fenômeno passa a admitir

17 Nessa tendência, encontram-se narrativas épicas tradicionais medievais como *La chanson de Roland*, *Beowulf*, *Das Nibelungenlied* etc.

vários sentidos e ao sujeito passa a caber a apreensão do adequado. A subjetividade adquiria, por assim dizer, uma função de suplemento: não sendo mais suficiente a ordem cósmica tradicional, religiosamente justificada e teologicamente formulada, ao sujeito individual cabia a descoberta da razão orientadora (COSTA LIMA, 1984, p. 12-13).

O advento da subjetividade como motor da experiência humana instaurou uma crise que mudaria profundamente a história cultural, pois de um lado colocava em xeque o monopólio eclesiástico da verdade e, do outro, colocou o indivíduo numa condição nova, a de sujeito produtor e verificador do discurso. Destarte, não era mais possível pensar numa parcela representativa da cultura social alijada da pessoalidade. Assim, a anonimidade e a emulação que eram celebrados pela Idade Média começam a se tornar suspeitos, exigindo a etiqueta autoral como instância de entrada de um discurso no circuito cultural. Esse movimento foi reverberado pelo avanço nas tecnologias da informação, em especial, pelo advento da imprensa:

À medida que a crise das estruturas mentais da Idade Média não se encerrou nos séculos XIV e XV, os esquemas introduzidos de flexibilização, tomando por pivô a instância da subjetividade, vieram a ser favorecidos pela difusão posterior da impressão tipográfica (COSTA LIMA, 1984, p. 17).

Dentro desse panorama, a figura do escritor começa a ganhar mais destaque, pois o certo grau de autonomia discursivo trazido com a modernidade exigia deste um maior posicionamento perante os demais, uma vez que uma obra só existirá na medida em que se distinga das outras. Um autor e uma obra são consagrados se conseguem diferenciar-se e obtiverem o reconhecimento dentro de seu contexto de recepção. Assim, Petrarca, Shakespeare, Torquato Tasso são grandes autores desse período por conseguirem demonstrar, em seus respectivos sistemas literários, elementos que os distinguiram dentro da tradição literária:

Ao escritor já não assiste o mandato divino que, instaurador da ordem cósmica e terrena, estabelecia as provas unívocas

da verdade. Que, entretanto, significa dizer que se confiava à subjetividade do ouvinte ou leitor a decisão sobre dúvidas e controvérsias? Sem dúvida, que ele passava a suplementar o sentido, que, doutro modo, não seria revelado. As subjetividades, contudo, não estão dispostas em um mesmo plano de igualdade (COSTA LIMA, 1984, p. 20)

Ao mesmo tempo em que a figura do autor passa a ser reconhecida, sua práxis social passa a estar em constante questionamento e vigilância. Diferente do intelectual medieval que se encontrava sob a tutela e proteção da Igreja, o intelectual moderno tem de alinhar-se às demandas sociais e aos interesses do mecenato, estando, portanto, sempre imerso nas tensões e disputas pelo poder social, mesmo quando pretende assumir um papel antissocial ou dissidente. Conforme assevera Costa Lima (1984), o regime assimétrico de representação pela subjetividade coloca a representação do mundo no espaço do possível, e, assim, a produção do discurso desloca o real do concreto para a dialética (completo e suplemento) dos sentidos experimentados pelos sujeitos:

Dada esta ambiência de crise, impôs-se, sobretudo aos séculos XIV e XV, a descoberta de instâncias mediadoras [...], destaca-se para a discussão a empreender a da maturação da experiência da subjetividade. Na proporção em que se deixa de crer que a verdade foi inscrita pela divindade nas coisas do mundo, revelando-se então por sinais inequívocos, cada fenômeno passa a admitir vários sentidos e ao sujeito passa a caber a apreensão do adequado. A subjetividade adquiriria, por assim dizer, uma função de suplemento: não sendo mais suficiente a ordem cósmica tradicional, religiosamente justificada e teologicamente formulada, ao sujeito individual cabia a descoberta da razão orientadora (COSTA LIMA, 1984, p. 12-13).

Tomada dentro desta conjuntura, a obra ficcional não pode ser vista como uma construção à parte da realidade, mas como um dos elementos que contribuem para a configuração do real. Entendida como parte do real e inserida nas redes de poder, a Literatura exige

uma atenção especial da sociedade, que desenvolve mecanismos que possibilitem administrar limites às representações ficcionais.

É enquanto forma discursiva diferenciada que a ficção literária lida com o problema do poder, i.e., enquanto seu potencial expressivo conflita ou é passível de entrar em choque com o que lhe permite o discurso no poder, o assim chamado discurso da verdade (COSTA LIMA, 1988, p. 03).

Tendo em vista o exposto, configuram-se algumas das motivações para o controle do imaginário ficcional, a saber, uma cosmovisão subjetiva e relativista da realidade, a personalização do papel do intelectual e um peso maior do campo de recepção para a consagração (ou não) da obra literária.

Tratando especificamente do último aspecto citado, os KHM evidenciam uma trajetória peculiar. Diferente do que se possa pensar, a coletânea de contos dos irmãos Grimm não surge como uma obra voltada especificamente para o público infantil, ao contrário do que ocorrera com os contos de Charles Perrault, que, desde a sua gênese, se propunham a ser textos para instrução e deleite dos infantes. O propósito dos jovens escritores alemães era registrar, com sua coletânea, as tradições e a cultura popular germânicas. Veja-se essa explanação no prefácio à primeira edição:

Assim pensamos agora, depois de examinarmos esta coletânea; de início, acreditávamos que muitas coisas tivessem se perdido e que restassem apenas os contos maravilhosos que nos foram transmitidos conscientemente, e que só divergem, como sempre acontece, quando relatados por outros. Mas, atentos a tudo que de fato ainda resta da poesia, **queríamos também conhecer essas divergências**; nesse momento, veio à tona algo novo e, apesar de não estarmos em condições de fazer grandes pesquisas, nossa coletânea cresceu ano a ano de tal forma que agora, passados seis anos, nos parece rica [...]. Com algumas exceções registradas, **tudo foi coletado na tradição oral** na região de Hessen, e nas redondezas dos rios Meno e Kinzig, no condado de Hanau, de onde descendemos. [...].

Talvez fosse o momento certo de compilar estas histórias, porque as pessoas que as guardam são cada vez mais raras [...], porque o costume está se perdendo (GRIMM, 2015 [1812], p. 26, sem grifos no original).

O relato dos autores descreve a metodologia e objetivos que orientaram a compilação dos KHM; trata-se de um levantamento de contos populares da tradição oral, em que procura registrar suas possíveis variantes. O escopo de seis anos de investigação era preservar por escrito as narrativas, tendo em vista a decadência da cultura de transmissão oral, da qual essas eram provenientes. Desta constatação surge um elemento determinante para compreensão das sucessivas intervenções autorais nas edições dos KHM: além de não ter surgido como uma obra voltada para crianças, a grande maioria dos contos coletados advinha de uma cultura (e possivelmente de uma época) bastante diversa daquela que recepcionará a obra publicada pelos irmãos Grimm, o que gerará uma série de *pontos de conflitividade* que tentarão ser minimizados no decorrer das versões dos textos.

Um dos caracteres mais marcantes nas narrativas dos KHM é a presença de indivíduos num ambiente campestre: são, no mais das vezes, crianças, jovens e mulheres que estão continuamente sujeitos a tragédias que podem levá-los aos mais dolorosos destinos. São, por exemplo, casais que, por conta da miséria, se veem obrigados a abandonar os filhos à própria sorte. Neste mar de calamidades, o sobrenatural surge como ferramenta de transformação da realidade imediata; também desponta a astúcia, mediada pelos valores éticos e comunitários, como qualidade necessária aos mais fracos para sobrepujarem os mais fortes. Apesar da presença da nobilidade, reis, princesas e príncipes são colocados como elementos acessórios da narrativa, o centro das tramas gira em torno de pessoas comuns e anônimas. O tempo histórico é praticamente inexistente, as marcações temporais aí presentes ligam-se mais aos ciclos naturais que a uma data que possa ser identificada num calendário.

Esse conjunto de referências presentes nos KHM aponta para um momento anterior da história alemã, que destoava quase que por completo da sociedade burguesa, letrada e urbana que consome as edições dos irmãos Grimm. Dentro da atmosfera do Romantismo Tardio, o caráter *primitivo* destas narrativas se alinhava à volta à natureza preconizada por pensadores como Rousseau, Goethe e Herder; todavia, não deixava de causar certos desconfortos na leitura, em especial no desencontro entre os códigos morais e na visão de criança que apresentavam. Nas sociedades campesinas pós-medievais, o limite entre a vida infantil e a vida adulta não era clara, e estava vinculado à dependência imediata e à incapacidade para o trabalho. Não havia, aí, um conjunto fechado de práticas comportamentais reprimidas e não recomendadas para a criança:

Famílias inteiras se apinhavam em uma ou duas camas e se cercavam de animais domésticos, para se manterem aquecidos. Assim, as crianças se tornavam observadoras participantes das atividades sexuais de seus pais. Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar. As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência (DARNTON, 1986, p. 47).

Num mundo em que a morte era uma presença implacável no cotidiano, a expectativa de vida era baixa e o índice de mortalidade infantil era absurdo, comparados com os padrões contemporâneos, a necessidade do estabelecimento de laços parentais em torno da família nuclear e patriarcal começa a ser fortalecida, e, nos séculos XVII e XVIII, já seria uma realidade predominante. Neste quadro, os papéis de gênero e parentais se configuram com mais clareza. Assim, a figura da criança, como um sujeito não-adulto, frágil e dependente da proteção e instrução familiares, cristaliza-se. Consoante Philippe Ariès:

Assim, embora as condições demográficas não tenham mudado muito do século XIII ao XVII, embora a mortalidade infantil se tenha mantido num nível muito elevado, uma nova sensibilidade atribuiu a esses seres frágeis e ameaçados uma particularidade que antes ninguém se importava em reconhecer (ARIÈS, 1981, p. 61).

As relações conjugais formalizadas por documentos cartoriais ou eclesiásticos, que eram mais recorrentes para garantir os direitos hereditários das famílias nobres ou abastadas, começam a se tornar um padrão de reconhecimento, especialmente na sociedade burguesa e urbana. Os códigos de comportamento, as regras de etiqueta, os tabus, em suma, todo um regime de controle moral é instalado, definindo normas moduladas de acordo com a faixa etária, o gênero e a classe. Tal discurso normativo é reverberado na figura da criança, que deveria ser vigiada, instruída e, acima de tudo, afastada de qualquer comportamento ou artefato simbólico que possa contaminar o seu caráter. Num ambiente citadino e cívico dos espaços urbanos, em que os sujeitos dependem bastante da imagem social elaborada por outrem, a necessidade da vigilância moral dos indivíduos é determinante para o prestígio ou estigmatização do sujeito.

Essa posição fica evidente mesmo no pensamento romântico tardio. Anteriormente, identificou-se, na filosofia de Herder, uma aproximação entre infância, primitivismo e culturas originárias (populares ou exóticas), e do papel que estes aspectos teriam para que a pessoa humana pudesse entrar em contato com as forças criativas do Absoluto. Entretanto, quando o pensador evoca a “maravilhosa imaginação” da infância, refere-se, na verdade a um estado a ser alcançado pelo homem cultivado, isto é, o indivíduo adulto e bem instruído, que lidarão racionalmente com os elementos indômitos da infância:

Mas ele mesmo [Herder] faz restrições: “O que a pessoa humana mais precisa domar em si mesma é sua força imaginativa, a mais ágil e ao mesmo tempo a mais perigosa das emoções humanas”. Numerosos “males da vida” proviriam, portanto, do fato de “na juventude termos estragado nossa imaginação, de

termos criado formas aéreas que não conseguem manter-se nesta vida, porque as compusemos mal”¹⁸ (WILD, 2008, p. 58).

O sujeito infantil é visto pelo filósofo alemão como um ser incompleto, que precisa ser iluminado pela educação racional. O modelo romântico de criança está, portanto, muito longe das personagens aventureiras, autônomas que encontram representadas nos KHM. A contínua necessidade que os irmãos Grimm têm de intervir em suas edições responde, provavelmente, a tal conflitividade: a cultura da qual emergiram essas narrativas opunha-se, em grande medida, à sociedade burguesa e urbana leitora dos KHM, e o contínuo reconhecimento dos textos como voltados para o público infantil exigiu, de seus autores, que se alinhassem ao protocolo de decoro, visto à época como parte da educação moral do cidadão.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: Razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor: No ancien regime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- CRANE, T. F. The External History of the “Kinder- und Hausmärchen” of the Brothers Grimm. I. In: *Modern Philology*, Vol. 14, N^o. 10 (Feb., 1917), p. 577-610.
- CRANE, T. F. The External History of the “Kinder- und Hausmärchen” of the Brothers Grimm. II. In: *Modern Philology*, Vol. 15, N^o. 2 (Jun., 1917), p. 65-77.
- CRANE, T. F. The External History of the “Kinder- und Hausmärchen” of the Brothers Grimm. III. In: *Modern Philology*, Vol. 15, N^o. 6 (Oct., 1917), p. 355-383.

¹⁸ Tradução livre do original: „Dann aber schränkt er selbst ein: »Nichts hat der Mensch in sich so sehr zu bezähmen, als seine Einbildungskraft, die beweglichste und zugleich die gefährlichste aller menschlichen Gemüts Gaben.« Zahlreiche »Übel des Lebens« rührten daher, »daß wir in der Jugend unsere Phantasie verwöhnten, daß wir uns Luftgestalten schufen, die für dieses Leben keinen Bestand haben, weil wir sie übel zusammensetzten“.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Große Ausgabe. 1. ed. Berlin: Realbuchhandlung, 1812/1815.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Große Ausgabe. 2. ed. Berlin: G. Reimer, 1819/1822.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Große Ausgabe. 3. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1837.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Große Ausgabe. 4. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1840.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Große Ausgabe. 5. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1843.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Große Ausgabe. 6. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1850.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Große Ausgabe. 7. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1857.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 1. ed. Berlin: G. Reimer, 1825.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 2. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1833.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 3. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1836.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 4. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1839.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 5. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1841.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 6. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1847.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 7. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1850.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 8. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1853.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*, Gesammelt durch die Brüder Grimm – Kleine Ausgabe. 9. ed. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1858.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). KHM 1812 (I), nº 20/I, die Anmerkung S. XI-XII. In:

RÖLLECKE, Heinz (ed.). *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm: Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*. Berlin: Bodmer, 1975.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Cuentos de niños y del hogar*. Traducción María Antonia Seijo Castroviejo. Madrid: Ediciones Generales Anaya, 1985.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Tutte le fiabe*, a cura di Brunamaria Dal Lago Veneri. Roma: E Newton Classici, 2011.

GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. 3. ed. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LOO, Oliver (ed.). *The 1810 Grimm's Manuscripts*. New York: Amazon, 2015.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: Poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: Poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob & Wilhelm (ed.). *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. 3. ed. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RÖLLECKE, Heinz (ed.). *Grimm Märchen – Kleine Ausgabe*. Berlin: Insel Verlag, 2014.

RÖLLECKE, Heinz (ed.). *Kinder- und Hausmärchen*: Die handschriftliche Urfassung von 1810. Berlin: Reclam, 2017.

RÖLLECKE, Heinz (ed.). *Wiegen- und Kinderlieder*, Gesammelt durch die Brüder Grimm. Berlin: Verlag, 1999.

UTHER, Hans-Jörg. *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*: Entstehung - Wirkung – Interpretation. Berlin: Walter de Gruyter, 2008

WILD, Reiner (ed.). *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin: Verlag J. B. Metzler, 2008.

ZIPES, Jack (ed., trad.). *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*: the Complete First Edition. London: Princeton University Press, 2014.

5

Geraldo Augusto Fernandes

HORTO DO ESPOSO.
Milagres, Orações e Profecias

*“Agora, pois, permanecem a fé, a esperança
e o amor, estes três, mas o maior destes é o amor”*

1 Coríntios 13:13.

UM JARDIM DAS MARAVILHAS, O *HORTO DO ESPOSO*

O *Horto do Esposo* foi escrito entre 1383/1417, por um clérigo cisterciense anônimo do Mosteiro de Alcobaça, a pedido de sua irmã, provavelmente uma freira, assim como o irmão. A obra estrutura-se por quatro livros, com quatro prólogos e inúmeros capítulos que abordam os *exempla*, gênero característico medieval, mas que também abarca vários outros gêneros, como uma espécie de Espelho dos Príncipes. Apesar de focar no *exemplum*, com fundo edificante, o Anônimo apresenta narrativas que englobam não somente estes, mas também provérbios e milagres, além das orações e profecias.

De acordo com o Frei Fortunato de S. Boaventura, “o *Horto de Esposo*, frequente nas antigas bibliotecas portuguesas, não foi composto por Frei Hermenegildo [de Tancos] (se é que alguma vez existiu tal Frei Hermenegildo), mas copiado e, quando muito, traduzido” (MARTINS, 1956, p. 423). Martins registra esse fato devido a muitas posições de estudiosos que aventam ser a obra anônima tradução e cópia. No entanto, como explica Martins, o *Horto* é obra genuína portuguesa, pois em várias partes do texto, o autor faz referências a lugares portugueses e à história recente de Portugal, por exemplo quando o Anônimo cita a época de D. Fernando (1345-1383) e sua posterior morte. Em seu estudo, Mário Martins relata que a origem dos textos edificantes, como o é o *Horto*, encontra-se nos *sermões*:

já desde os séculos XII e XIII que os sermões revelavam um carácter acentuadamente familiar e eram animados por exemplos, parábolas e histórias sem conta [...] Dramatizar o pensamento abstracto e a doutrina moral num exemplo que fosse a encarnação desse ensino religioso, era a condição *sine qua non* para serem compreendidos pelos mais rudes do povo e ouvidos, com agrado, pelos mais inteligentes” (idem, p. 426).

Esse registro serve para que se entendam dois propósitos, pelo menos, da obra do Anônimo: usar a *linguagem*¹⁹ do povo para alcançar os frustes, os humildes, e também para facilitar o exercício dos pregadores medievais em seus púlpitos.

O *Horto do Esposo* engloba não só as histórias sagradas cristãs, mas também as profanas, como histórias orientais e muitas narrativas heroicas da Antiguidade Clássica, sendo que os filósofos Platão e Aristóteles eram considerados ídolos, referências, para o monge alcobaciense. Entram no conto também os costumes de bichos, tirados dos bestiários medievais (sobre os quais comentarei a seguir). Ainda para Mário Martins, “trata-se de duma obra de espiritualidade, cheia de doutrina e bem estruturada, mas onde o exemplo exerce uma função de relevo, bem de acordo com o ambiente literário que a cercava e com a tradição em que lançava raízes antigas” (idem, p. 428). O título da obra não apresenta originalidade, pois “os termos *horto*, *bosque*, *vergel*, etc. eram mais ou menos correntes, sobretudo sob a influência do estilo bíblico, em especial do *Cântico dos cânticos*” (idem, p. 429), o que remete Martins a comparar o título da obra anônima a dois clássicos da literatura portuguesa, o *Vergel de Consolação* e o *Boosco Deleitoso*. De acordo com o estudioso Bertil Maler, o título do Horto marca a intenção do

19 A irmã do Anônimo assim o pede ao irmão, pois não queria o latim, pois isso dificultava o entendimento daqueles mais simples.

Anônimo: “sabe-se que a palavra *hortus*²⁰ e sinónimos empregava-se muito amiúde como título de compilações de diferentes classes [...]. E *Esposo* indica claramente o cunho religioso e místico que o autor quis dar à obra” (*apud* Pereira, 2007, p. LIII).

Quanto à época em que aparece o Horto, estava em progresso a entrada do Humanismo, já com esboços da estética renascentista – é contemporâneo do Anônimo o cronista Fernão Lopes, o primeiro historiógrafo português. Mário Martins registra o antropocentrismo que emana da obra anônima:

Tal antropocentrismo entra, perfeitamente, no conceito humanista da civilização e da vida, de que está embebido o Cristianismo. Não nos adiremos, então, de ver o *Horto do Esposo* apoiar-se em Petrarca e olhar compreensivamente para a sabedoria antiga da Hélade, embora sem a beleza clara do *dolce stil nuovo* do poeta italiano. Efectivamente, o *Horto do Esposo* apresenta um saldo bastante positivo a favor da cultura clássica e da filosofia grega, tendo à frente Aristóteles e Platão (MARTINS, 1956, p. 440).

Dadas essas breves informações quanto ao surgimento, às intenções e ao conteúdo do *Horto do Esposo*, pretendo fazer em seguida uma análise dos milagres, orações e profecias contidos na obra anônima. O texto releva principalmente os *exempla* edificantes, aos quais darei apenas algumas mostras de como eles se desenvolvem

20 O *horto* seria um jardim maravilhoso, um Paraíso na terra; o *Esposo* é, indubitavelmente, Jesus Cristo. O horto maravilhoso seria, então, uma alegoria.

no *Horto*, uma vez que esse gênero é o que mais se destaca nos estudos sobre a obra²¹.

OS EXEMPLA NO HORTO DO ESPOSO: BREVE EXPOSIÇÃO

Os estudos sobre a obra anônima *Horto do Esposo* pontuam a relevância dos exemplos na constituição e estruturação da obra. Como gênero apropriado à pregação edificante, tanto religiosa quanto moral,

21 Saul António Gomes teve oportunidade de estudar um texto idêntico ao do *Horto*, de um também monge alcobacense provavelmente do mesmo período do monge anônimo. O texto se intitula “Orações e meditações”, e elas foram coligidas no códice Alc. 212, fólhos 252 a 282, composto de 38 orações e meditações. Comenta o autor: “Se, pela sua postura de oração piedosa, este texto representa uma peça catequética e de orientação doutrinária em matéria de Fé, já pela sua adesão a um modelo de textualidade mais reflexiva, meditada, entramos no domínio da composição e produção de uma literatura de edificação que tem, neste texto, um evidente recurso didático para todos os monges que procurassem, na vida claustral de ascese e de oração daquela abadia, estímulos para o fortalecimento da sua experiência contemplativa do divino e dos seus mistérios” (GOMES, 2010, p. 247). Percebe-se neste comentário que o texto de “Orações” tem o mesmo propósito e conteúdo do *Horto do Esposo*. A coincidência entre o texto de orações e o de *exempla* do monge anônimo, aqui em estudo, é acrescentado por Gomes: “paleograficamente, a escrita é uma gótica mais cursiva do que librária, de tendência redonda, com muita familiaridade com a mão que copiou o texto antecedente do códice, justamente o Livro que se chama *Orto do Esposo*” (idem, p. 248). E ainda, quanto a essa coincidência: “Não deve ter sido, de facto a mesma mão a copiar os dois textos. A opção de empaginação codicológica do primeiro texto privilegiou duas colunas por página, enquanto a do copista das Meditações e orações escreveu a toda a página. Mas este lançamento do texto, por si, não seria suficiente para dirimir o problema de estarmos perante um único ou mais copistas. A observação paleográfica revela-se mais pormenorizada e pertinente ao caso” (idem, p. 248). Apenas como mostra dos textos oracionais analisados por Gomes, transcrevo a primeira oração que o autor publicou em seu artigo; as coincidências são muito interessantes, como se pode observar: “Oo senhor Deus meu da ao meu coração que te deseja e desejando-te busque e buscando que te ache e achando-te ame e amando-te os meus malles sejam perdoados e aos perdoados nom torne. Da senhor ao meu coração contriçom de spiritu e fonte de lagrimas <aos meus olhos> e lagrimas de esmolla aas minhas mãos. O meu rey apaga em mym os desejos da carne e ascende em mym o fogo do teu amor. Oo remiidor meu lança de mym ho spiritu da soberva. Oo misericordioso outorga-me o thesouro da tua humildade. Oo sallvador meu quita de mym a sanha da yra. Oo benigno outorga-me manssidõe de paciencia. Criador meu arranca de mym o rancor do coração e da-me dollciddõe da voontade. E a mym piadoso padre da-me firme fe e asperança convinhavell e caridade continua. Criador meu arreda de mym a vaydade da voontade etc.” (idem, p. 251).

nada surpreendente o olhar mais interessado no gênero *exemplum*. Como assenta Ana Paiva Morais,

no complexo e problemático universo da literatura medieval, o *exemplum* aparece, pelo menos numa primeira aproximação, como o gênero que mereceu a mais desenvolvida e rigorosa definição, o que mais se prestou a uma profunda reflexão teórica e aquele em torno do qual se ergueu o mais consistente corpo de regras e preceitos (MORAIS, 2007, p. XIII).

A estudiosa vê a explicação disso no número apreciável de coleções medievais que se centram nos exemplos e nos tratados de pregação. Também registra a estudiosa o paradoxo entre a intenção que há nos exemplos: por um lado, a narrativa exemplar se enquadra no âmbito teológico, ao mesmo tempo em que o faz recorrendo às ficções poéticas²². Os autores de *exempla*, intencionalmente ou não, acabam por focar a pregação de forma incisiva e, no caso do *Horto*, marcando o estoicismo e a misoginia, como fontes que reforçam o posicionamento do homem religioso e, ao mesmo tempo, ácido e áspero no tratamento que dá às mulheres. Conforme diz Javier Roberto González (2013, 149) “el *exemplum* se caracteriza por su declarado propósito de enseñar moral... E, mais à frente, González explica que

este género se cultivó en la Edad Media con propósitos de edificación moral, muy unido a la predicación religiosa y con el objeto de exhortar determinadas acciones virtuosas y desaconsejar

22 Para Quintiliano, “o efeito do exemplo que utiliza fontes poéticas será tanto mais conseguido quanto o público a quem se dirige for constituído de homens simples e ignorantes, porque se verifica nestes destinatários um cepticismo menor relativamente às narrativas ficcionais, uma aptidão para aceitar mais prontamente o pacto de credulidade, imprescindível para fazer funcionar a máquina da ficção. As razões apontadas são relativas ao prazer de ouvir a história, a que este tipo de ouvintes parece mais disposto a entregar-se” (MORAIS, 2007, p. XX). Lembre-se que a intenção da irmã do Anônimo (e ele próprio) era que o *Horto* fosse escrito em *linguagem*, isto é, a mesma do povo, e não em latim que excluiria os pobres e iletrados. Essa intenção de uma linguagem popular pode ser regulamentada pela assertiva de Santo Agostinho, para quem o estilo cristão nunca é baixo ou intermédio – é sempre elevado. “A apologia dos pequenos [dos humildes] é um eco das palavras de São Paulo: ‘aquele que for fiel naquilo que é mais pequeno, sê-lo-á no que é maior’, pois na retórica cristã as coisas pequenas perdem o seu carácter ínfimo e tornam-se dignas de tratamento elevado; em contrapartida, as coisas mais elevadas, os maiores mistérios, podem ser apresentados nas palavras mais baixas compreensíveis por todos” (idem, p. XXIX).

el pecado; para ello, la inclusión de un *exemplum* narrativo como prueba viva y plástica de la conveniencia e inconveniencia de, respectivamente, lo exhortado y lo desaconsejado, resultaba siempre eficaz (idem, p. 151).

Registrei atrás que os autores “intencionalmente ou não” se voltam para a pregação, mas instigante é que o registro disso se faz através de uma estética que se volta para a criação autônoma e principalmente ficcional – os casos verdadeiros são registrados de forma poética, como se pode ver neste trecho do Livro III, capítulo XIII:

A doutrina da Sancta Escripura é mui fremosa da fremosura da qual se maravilham todolos olhos. E nom é maravilha, ca ela é mais vermelha que o almafim antigo e mais alva que o leite e mais spargida que a augua e mais clara que a luz e de maior preço que o ouro, mais aposta que as plantas, mais radiosa que as strelas, mais splandecente que todalas pedras preciosas. A doutrina da Sancta Escripura é fremosa come o cristal, deleitosa assi como a rosa. E é feita assi como o fogo lomeoso e como o encenso de boo odor e como a oliveira fremosa em nos campos. E é mui nobre ca trauta de mui nobre materia. E por em tira faagueiramente todos pera si (Livro III, p. 77).

O Anônimo faz uso dos recursos retóricos como pregação a escola. Como se *doutrina* fosse um ser humano ou um ser inanimado vivo, ele a personifica logo de início para enfatizar a importância das Escrituras sobre o bom caráter do homem. Usa em seguida a *paronomásia* em *fremosa/fremosura*, como mostra de grandeza dessas escrituras; o predicativo *fremosa* vem novamente no meio do período ainda como propriedade da Santa Escritura; também como *amplificatio*, usa várias vezes o advérbio de intensidade *mais*, juntamente com a *enumeratio* polissindética com e. Como figura principal, vale-se o Anônimo da *comparatio*, claramente visível no uso da conjunção *como*, também em relação assindética e polissindética. Outra *paronomásia* de suma importância é *maravilham* e *maravilha*. O *Horto do Esposo* é tido como uma alegoria para o Éden: o espaço do horto acontece num jardim paradisíaco e onde, fisicamente, só há belezas e, internamente, esse

horto é lugar em que as boas coisas vencem²³. Javier Roberto González comenta que a retórica distingue a *allegoria in verbis* da *allegoria in factis* – a primeira com sentido figurado evidente nas palavras; a segunda, nos feitos ou objetos que as palavras designam. Este conceito, o estudioso estende para a interpretação bíblica:

la distinción cobra importancia ante todo en relación con la interpretación bíblica, pues en el texto sagrado coexisten figuras cuya alegoría es meramente verbal y no remite necesariamente a acontecimientos históricos reales [...] junto a otras cuya lectura alegórica surge a partir del objeto real o del hecho histórico referidos por el discurso [...]. Se trata, entonces, de distinguir en la Sagrada Escritura *palabras* proféticas de hechos proféticos – toda alegoría bíblica resulta, en cuanto expresión de una verdad transcendente, una cabal profecía... (GONZÁLEZ, 2013, p. 50).

Diz o Anônimo no primeiro prólogo do Livro I, que escreveu o livro para, entre outras, discorrer sobre as “ cousas maravilhosas do mundo ”. Diz ainda à frente como é o horto:

assim como em no horto ha ervas e arvores e fruitos e flores e especias de muitas maneiras pera delectaçom e mantimento e meezinha dos corpos, bem assi em este livro som conteudas muitas cousas pera mantimento e deleitaçom e meezinha e consolaçom das almas dos homêes de qualquer condiçom (Livro I, 3-5).

23 No *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, encontra-se uma breve citação sobre o alegórico no *Horto do Esposo*, que apresenta a Sagrada Escritura através da imagem alegórica de um jardim maravilhoso. No *Dicionário* encontra-se a seguinte definição de alegoria: “Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no *Institutio oratoria*, uma “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”, a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. A mesma correlação é estabelecida por Cícero no *De Oratore*, onde a alegoria é vista como um sistema de metáforas. Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros.” Os autores fazem ainda uma referência a Prudêncio, “a *Psicomaquia*, de Prudêncio, que mostra o conflito entre a virtude e o vício na alma do crente, num texto que será estudado e imitado na Idade Média em toda a literatura teológica, numa época em que predominam as moralidades que se servem da alegoria para lições edificantes” (CEIA, 2009, online).

Observe-se a descrição alegórica do Jardim do Éden, portanto, de acordo com González, uma alegoria referida pelo discurso ou uma *allegoria in factis*.

Gostaria de remeter a uns poucos exempla, que bem definem o propósito do monge cisterciense. No Livro I, o Anônimo vale-se do poder das palavras “Jesus” e “Cristo” em todos os capítulos. Para mostrar a força desse nome, o autor usa de vários exemplos, como no Capítulo segundo em que são apresentados três exemplos da força do nome de Jesus. No primeiro exemplum, um cavaleiro dirige-se a Jerusalém e percorre todos os caminhos por que haveria passado Jesus, inclusive no monte das Oliveiras, onde pede a Cristo que o leve ao céu, para junto Dele ficar. Depois de morto, os serventes do cavaleiro levaram seu corpo a um físico (médico) para avaliar sua morte. Disseram ao médico que era uma pessoa alegre “em no amor de Jhesu Christo”. Sabendo disso, diz o médico: “Certamente com o grande prazer foi partido per meo o seu coração. E entam abrirom-lhe o costado e acharom-lhe o coração aberto e partido e era em ele escripto: Jhesu meu amor” (Livro I, 10-11). No segundo curto exemplo, dá o autor mostras do amor das mulheres a Cristo, pois quando se referiam a Ele, de sua boca saía “ũu dulçor de mel que elas em si sentiam”, o que fazia com que lançassem lágrimas doces e conservavam sua devoção a Jesus (*idem*, 11). No terceiro também curto exemplo do mesmo capítulo, diz o autor que quando São Paulo “foi degolado, saltou logo a cabeça fora do corpo” e ainda assim “chamou com voz clara, per linguagem hebraica dos judeus, o nome de Jhesu Christo”. Informa o autor que o nome de Cristo “era mui doce em sua vida”, que haveria São Paulo referido “o nome de Jhesu ou nome de Christo quinhentas vezes em suas epístolas” (*idem*, p. 11). Percebe-se neste último exemplo, e também de certa forma no primeiro, a presença do que se chama “realismo” nos textos medievais, tanto cristãos como nos profanos (a exemplo dos livros de cavalaria)²⁴. Mas o importante é o

24 Para Johan Huizinga, “o pensamento medieval se inclinava frequentemente à passagem do puro idealismo a uma espécie de ideal mágico, em que o abstrato tende a tornar-se

que está no foco do Anônimo: a força que tem o nome de Jesus Cristo como salvador e acompanhante do ser humano, aquele puro ou aquele que está no caminho das trevas, mas que quer a redenção, não sendo este o mal ou o próprio mal, na figura do Diabo, quem acompanha muitos dos exemplos do Horto do Esposo.

Quanto a exemplos em que o foco é o profano, diz o Anônimo que o paraíso terrestre é comparado à Santa Escritura, pois ela é

graciosamente afeitada com mui graciosas plantas [...] com especias de mui bõ odor, e com flores mui resplandecentes [...] e com fructos mui dilicados [...] e com mui temperados orvalhos [...] com ventos mui mansos [...] e com mui deleitosos cantares d'aves [...] com mui limpos rios [...] e com mui fortes sebes [...]. Assim é que, “porque em no Paraiso terreal ha estas cousas, por em é comparada e semelhante a Sancta Escripura ao horto do Paraiso terreal (Livro II, 17).

No capítulo XIII, do Livro II, “Do muro do horto da Sancta Escripura”, relata o autor um exemplo de que recebem aqueles que vão contra a Santa Escritura:

Plato, perfeito da cidade de Constantinopla, e Marino per mandado do emperador emaderom a ùu himno da Trindade palavras contra a fe. E o iam cantando com seu mao emadimento pela praça da cidade, veo subitamente sobre eles nuvees que lançavam sobre as cabeças deles ciinza em logo de chuva e toda a cidade e a provincia foi cuberta. E veerom muitos males e grandes destruiimentos de mortes e de fogo aa cidade de Constantinopla por esta novidade maa que fezerom aqueles homões emadendo contra a fe catolica e contra a Sancta Escripura que é çarrada e cercada (Livro II, 37).

O *exemplum* deixa bem claro qual o castigo a que estão sujeitos os que rejeitam seguir os preceitos da *Bíblia*, e é um suporte aos pregadores no púlpito.

concreto. Revelam-se aqui os laços que unem a Idade Média a um passado cultural muito primitivo” (HUIZINGA, 1985, p. 227).

A força semântica que tem o leão é presente em textos antigos pelo seu significado de força e por isso relacionado a rei, imperador, regente. Nos bestiários medievais cristãos, a força de Cristo é representada pelas propriedades nobres do leão. No Capítulo XV, do Livro III, em forma de narrativa, o Anônimo dá um exemplo de como essa representação acontece. Primeiramente, lança uma afirmação: “O leom é rei de todas as bestas”, para, em seguida, valendo-se de Santo Isidoro, mostrar as propriedades e habilidades de um leão. Diz que a “virtude [do leão] é em no peito, a sua firmeza é em na cabeça”. Segundo Plínio²⁵, os leões de alta nobreza têm “comas” (crinas) nos ombros e colos; passa o autor a relatar as relações sexuais entre leão e leoa; relata sua luta para agarrar sua caça e comê-la; diz ser o leão cruel contra os homens, mas não contra as mulheres e as crianças, a menos que tenha muita fome. O leão não se esconde dos cães e caçadores e quando se esconde é para fugir rapidamente. Neste exemplo, mostra o autor a dupla face de um leão (e aí muito interessante para a comparação com Cristo): a da crueldade quando é ameaçado e doce: “o leom é animalia guardecedor a quem lhe faz bem”. Voltando a Santo Isidoro, este diz que o leão não reage ao homem se não lhe fizerem mal.

E mostra-se como o leom é misericordioso per muitos exemplos. Ca eles perdoam e nom fazem mal ao homem que se lança ante eles em terra alastrado. E se encontram com algũs cativos leixam-nos ir pera suas terras e nom lhe fazem algũ embargo. Nom matam o homem se nam em mui grande fame nem o comem se nom havendo mui grande fame. *E por estas propriedades nobles que ha em no Lion, é sinificado Jhesu Christo por ele* (Livro III, 80-81, grifos meus).

25 Plínio, o Velho (c. 23-24 – 79). “Grande compilador, escreve a *Naturalis Historia* em 37 livros, dedicado a Tito, e a *Bellorum Germaniae* onde se incluem capítulos relativos a Vespasiano, Tito e Domiciano, documento indirecto de um movimento cultural e científico que sem ele ficaria ignorado” (HORTO, 2007, p. 387).

Não há dúvida que neste exemplo servem os animais como referências metonímicas das divindades cristãs – aqui, no caso do leão como imagem de Cristo²⁶.

Num estudo aprofundado sobre os bestiários medievais, Pedro Carlos Louzada Fonseca comenta que os textos que tratavam deste gênero eram coletâneas com informação e ensinamentos, ricas e ilustrativas. Comenta que “o que mais distinguia os animais, quando comparados aos seres humanos, resumia-se na ideia da sua violência imotivada e sem objetivo definido” (FONSECA, 2009, p. 109). Mesmo sendo fictício, fabuloso ou imaginário, temas de que tratava o bestiário – contendo criaturas anômalas ou perversas –, ainda assim “tais aspectos do estranho e do exotismo teratológico cumpriam, no reino animal do cristianismo [...], uma função ideológica ou mesmo doutrinária” (idem, p. 110). Assim essas espécies foram

indubitáveis mananciais de exemplos e de lições morais, cujos ensinamentos – cifrados por figuralidades retóricas, metafóricas, alegóricas e simbólicas, que relacionavam aspectos da realidade física a entendimentos metafísicos [...], deveriam servir como proveito para a formação moral e espiritual do homem, principalmente no estado não virtuoso em que se encontrava, decaído pela transgressão do Pecado Original. Essa visão ‘finalista’ da mentalidade medieval dava à natureza um valor pragmático praticamente heurístico (idem, p. 111).

Informa mais o estudioso:

Durante toda a Idade Média existiram, basicamente, dois tipos de bestiários: os de versão latina, luxuosamente confeccionados, e os de versão vernacular, mais modestos. Enquanto que os bestiários latinos atingiram o seu auge de produção

26 Ana Paiva Morais comenta que “Nicole de Bozon recorre, nos *Contes moralisés*, a dois tipos de *exempla*: o *exemplum* moralidade e o *exemplum* fábula, cabendo no grupo dos primeiros as narrativas exemplares baseadas nas propriedades dos animais, das plantas ou dos minerais, das quais a moralidade era retirada, e os segundos sendo constituídos por uma fábula à qual se acrescentava a moralização. No primeiro caso, o autor desta recolha procede de acordo com a técnica dos bestiários, dos herbários ou a dos tratados *de natura rerum*” (MORAIS, 2007, p. XLIX).

nos séculos XII e XIII, os vernaculares, atendendo à demanda popular, continuaram a existir até o século XV, passando, continuamente, por constantes mudanças sofridas na forma e na maneira de apresentação do seu conteúdo (idem, p. 114).

A representação dessas criaturas era basicamente “uma descrição física e habitual seguida por uma correspondente moralização (idem, p. 116). Quanto ao leão, Fonseca escreve que “a posição de nobreza hierática e emblemática do leão foi tão completamente instruída para corresponder simbolicamente aos conteúdos mais caros da fé cristã, dentre eles a soberana teofania da ressurreição de Cristo” (idem, p. 117). Nos termos da descrição, a realeza do leão substantiva-se

não só através da palavra rei, mas também através de atributos próprios ao estado de majestade, tais como, coragem no coração, firmeza em sua cabeça, orgulho da força da sua própria natureza, não mistura de sua ferocidade com tudo e todos, desdenho em ter diferentes esposas, temperança e ausência de irascibilidade, misericórdia para com os pequeninos e culpados, comedição reparadora do pecado da gula e do excesso. Tais características evidenciavam, de forma clara, senão qualidades desejáveis a um monarca cristão medieval – segundo o do rei como *topos* (intermediário de Deus) –, o verdadeiro rei de todos os tempos, *vicarius dei* Jesus Cristo (idem, p. 119-120).

Pode-se ver que a descrição e análise que faz o Anônimo em seu *exemplum* acima vai ao encontro dos ricos comentários de Pedro Carlos Fonseca.

ESTRUTURA RETÓRICA CLÁSSICA PARA CONVENCIMENTO

Como a maioria dos textos medievais, o Anônimo usa o prólogo, definido na Retórica por *exordium*. Na Oratória, ele tem como função informar a audiência sobre o assunto de que o discurso trata. Como se

sabe, o intuito é captar a atenção do público e mostrar a relevância do assunto. O Anônimo escreve quatro prólogos em três livros; o curioso é que o Livro III não tem o prólogo e o Livro IV registra dois. O prólogo do Livro I estende-se nas páginas três e sete. De início, o autor relata o motivo de sua obra: honrar e louvar Jesus Cristo e a “bêeta virgem das virgões, Maria, rosa singular e estremada” (Livro I, p. 3). Em seguida, declara ser pecador e indigno de todo bem, demonstrando outro recurso próprio da Oratória: a *captatio benevolentiae* – para roubar a atenção da audiência/do leitor, é preciso que o orador/escritor se mostre humilde. A atenção está ainda em fazer com que o leitor, ao ler o livro e tomar consciência de seu conteúdo, verá que o escritor mente, de forma deliberada, mas não verdadeira, porque, na verdade, ele não é pecador nem indigno de todo bem. É neste momento que diz ter feito a obra a pedido da irmã, que contivesse “fectos antigos e [as] façanhas dos nobres barões e [as] cousas maravilhosas do mundo e das propriedades da animálias...” (idem). O Anônimo vale-se das *auctoritates*²⁷ para justificar sua obra: Santo Agostinho (“os livros das sciencias segraaes alomean o entendimento, pero nom acendem a vōotade pera o amor de Deus” (Livro I, p. 4); Santo Isidoro (“as Sanctas Escripturas ensinam o entendimento da mente e da alma do homem, e tiram-no das vaidades do mundo, e reduzem-no ao amor do Senhor Deus” (idem); São Jerônimo (“aquele que nom sabe as sanctas leteras, este tal nom sabe leteras” (idem); o profeta Baruc (“Aprende u é a prudencia, u é a virtude, u é o entendimento, u é a saude, u é a longura da vida, u é o lume dos olhos, u é a paz, u som os principes das gentes” (idem); Salomão (“Vão é todo homem em que nom é a sciencia de Deus “ (idem); novamente Santo Agostinho (“Mais porque o verbo de

27 Ana Paiva Morais comenta sobre a componente racional que viabiliza o exemplo, isto é, as *auctoritates*: “Embora seja ineludível no *exemplum* antigo um valor probatório da *auctoritas* conferido pela remissão analógica para um tempo e uma palavra prévios à situação de enunciação, isto é, a localização da palavra modelar no passado, é a componente racional que vem consolidar a viabilidade do funcionamento do *exemplum*” (HORTO, 2007, p. XII). Morais ainda reporta sobre os dois tipos de exemplos distinguidos por Aristóteles: um que “se baseia no relato de eventos ocorridos no passado” (exemplo histórico) e aquele “que consiste em ficções inventadas para sustentar a argumentação” (exemplo ficcional) (idem). Na leitura do Horto, percebe-se que o autor vale-se dos dois tipos para seu convencimento (da audiência e dos pregadores).

Deus que é Jhesu Chisto é fonte e original de toda sabedoria divinal e humanal segundo diz Sancto Augustinho” (idem, p. 5) e o escolástico Teófilo²⁸. Como acontece em muitos dos trechos do *Horto*, o autor mistura religiosidade cristã e paganismo: “E pera esto tomemos exemplo de ãus moradores de terra de India em que ha ãu monte mui grande e mui alto. E este ha ãa fonte de que correm rios que regam toda terra em redor” (idem). Diz o Anônimo que há tempos em que a água cessa e os moradores mandam uma virgem à fonte para cantar. “E aas vozes do seu cantar torna a fonte lançar suas aguas pera a terra fazer seu fruito” (idem). Para fazer valer sua crença – e tentar convencer o leitor – o autor vale-se de um fato pagão de origem indiana para dizer que os frutos que nascem de seu livro são iguais a estes contados na lenda da Índia.

O segundo prólogo, o do Livro II, é curto, constando de dois parágrafos. Nele o Anônimo descreve o Paraíso terreno e o compara às Escrituras. Neste *locus amoenus*²⁹, há preciosas plantas, com espécies de muito bom odor, com flores resplandecentes e olorosas; com frutos delicados e deliciosos, temperados com orvalhos; há ventos brandos onde passeiam aves canoras; há rios com fortes sebes – tudo guardado por “guardadores mui previstos [e] com grande vigília” (Livro II, p. 17). Note-se que a descrição é trazida da Bíblia sagrada, emulada pelo ma-

28 Provavelmente Teófilo Escolástico, “um sardônico jovem advogado” que aparecerá no primeiro *exemplum* que o Anônimo apresenta. A história ou lenda de Santa Doroteia é confirmada no *Livro das Santas* de Sarah Gallick (Editora Fontanar, sem indicação de local e de data). No relato de Santa Doroteia, no livro de Gallick, não há registro de páginas; quanto à Santa, a comemoração de sua data dá-se em 6 de fevereiro, justamente porque teria morrido em 6 de fevereiro de 311, na Cesareia, Capadócia, Turquia.

29 Um *locus horrendus* também é descrito pelo Anônimo. É uma metáfora sobre o poder que os reis têm, poder que os fazem destruir a boa aventura, por causa da cobiça, inveja, vingança. Santo Isidoro (Esidero) diz que na Sicília há um monte que chama Athan “de que sae fogo com enxufe assi como Inferno. Este monte tem covas da parte do Averno cheas d’enxufe e chegam ataa o mar e com ondas do mar entram per elas cria-se vvento per elas e com o enxufe geera fogo e saem aa terra chamas fumosas deste monte e torvões. E dizem que muitas vezes aparecem em aquele monte algũas figuras. E os moradores d’arredor ouvem muitas vezes acerca do monte vozes dooridas e gimidos e por em creem muitos que sejam em aquele monte lugares de penas que padecem algũas almas”. E então o autor aproveita a descrição terrível para fechar sua metáfora: “Tal é o mao homem quando ha poder ou dignidade que lança chamas de sanha e de soberva com que empeece a muitos e os destruem. E assi as dignidades empeeceem aos mãos que as ham” (Livro IV, p. 237).

ravilhoso. Neste livro, o autor dedica-se a descrever em termos comparativos o paraíso terreal, desde os enxertos, as plantas, as espécies aromáticas, as flores, as árvores, os frutos, os orvalhos, as ervas, os ventos, os cantares das aves, os rios, o muro do horto, os guardadores do horto. Cada um desses elementos é o título dos capítulos em que a Santa Escritura é comparada ao Paraíso terreal que, por seu lado, é a imagem do Éden na terra. Mesclado com exemplos, o foco é no maravilhoso, volto a repetir, e isto se revela plenamente e eficientemente ficcional.

Inexplicavelmente, o Livro III não contém um *exordium*. O livro todo tem por título “Falamento dos proveitos e condições da Sancta Escripura e de como deve seer leuda e ensinada”. Ao longo de 15 capítulos, como informa o título, dedica-se a ensinar o fiel a ler o livro sagrado, e também clama pelos pregadores como ensinar o documento divino.

Também é curioso que o Livro IV tenha dois prólogos. No primeiro, o autor comenta a relação de Deus e os homens que criou: Jesus não poderia ter sido conhecido pelos homens até “que foi revelado e demonstrado per Deus ante os olhos das creaturas razoaveis que som os homens” (Livro IV, p. 82). Para afirmar essa relação, o Anônimo, como compete ao erudito e cultor da Retórica, vale-se das *auctoritates*, novamente. Mestre Hugo, Santo Agostinho, (que diz que a alma é o meio entre Deus e as criaturas), São Paulo (que diz: “Eu nom faço o bem que quero, mas faço o mal que nom quero e a carne cobiiça contra o spiritu e o spiritu contra a carne” (idem, p. 83). Reproduz o autor o trecho da Bíblia em que o próprio Deus fala: “Fazamos o homem aa nossa imagem e aa nossa simildom” (idem, p. 83). Santo Agostinho é mencionado mais três vezes neste primeiro prólogo, além de Mestre Hugo, uma vez mais. Recorre ainda o Anônimo a Moisés que diz “em no Genesi: Fez Deus nacer da terra toda arvor fremosa para a vista e doce pera comer e a arvor da vida em meo do Paraiso” (idem, p. 83), e mais à frente “Todo nome que chamou Adam da alma vivente, aquele é o seu nome” (idem, p. 84), em resumo pelas dádivas que o homem

havia recebido no Paraíso e nele mesmo havia desprezado tudo que Deus lhe deu. O autor ainda recorre a São Bernardo, São Gregório, Doutor Beda e Santo Isidoro, todos relatando o mal que o homem fez à humanidade quando desobedeceu ao Pai e alimentou-se da fruta proibida. Inserido no prólogo, o Anônimo relata dois *exempla* tendo por motivo o pecado cometido por Adão. No fim do prólogo, recorre ainda a Salomão que teria dito: “Fez Deus o homem dreito e ele se mesturou em questões enfiindas. E ficou cruvo por que leixou o amor do Criador e tornou-se a amar os bões terreaes. E ficou cego e neicio ca desempարou a sabedoria e a luz da sabedoria o desempարou.” (idem, p. 87). No prólogo, percebe-se que o mote para todo seu discurso é a Queda do homem, desobedecendo a Deus e “comendo o fructo defeso por Deus” (idem, p. 82-83), como diz o Mestre Hugo.

No segundo prólogo do mesmo Livro IV, o Anônimo começa a relatar como Deus viu que o homem era cego e desamparado de toda graça e decidiu dar a ele

o seu verbo proprio segundo que é o seu filho, que é fonte de sabedoria devinal, e deu-o por esposo aa natureza humanal. E casou-o com ela e fez vodas antre Deus encarnado e a creatura razoavel que foram feitas em no ventre da Virgem assi como em taambo³⁰ (Livro IV, p. 88).

Ao longo de quatro páginas, o autor vai comentar essa mudança na história da cristandade a partir da entrega por Deus de Seu filho, nascido da Virgem Maria. Para isso, o autor, inevitavelmente se valerá das autoridades: Santo Agostinho, São Paulo, Valério³¹, Jeremias, Santo Anselmo, Boécio, e São Narciso. Aristóteles é citado por uma de suas máximas: “como diz Aristoteles o grande filosafo que toda cousa que é pera seer amada ou é boa ou deleitosa ou proveitosa” (idem, p. 90).

30 Leito nupcial. (HORTO, 2007, 364)

31 Bispo de Saragoça no tempo de Diocleciano, foi mandado em exílio para a Gália, onde morreu em 315 (HORTO, 2007, 395).

Percebe-se que não há pejo no uso de um filósofo pagão e seus ditos que parelham ao pensamento cristão³². Mas, registre-se, o autor tinha por referência a cultura clássica, sendo que Aristóteles e Platão foram venerados pelo abade cisterciense, como disse anteriormente.

OS MILAGRES – EXEMPLOS PARA A EDIFICAÇÃO MORAL CRISTÃ

A referência aos milagres é bem acentuada no *Horto do Esposo*, principalmente por causa do objetivo do Anônimo, o de, através de exemplos da formação da cristandade, pregar uma doutrina de edificação moral. Javier Roberto González comenta que os relatos de milagres pertencem à espécie narrativa do *exemplum* medieval, ao *genus deliberativum*, dos manuais de retórica,

o bien que el milagro literario constituye una especie narrativa *per se*, relacionada con la *laus* y con el *genus demonstrativum* o epidíctico. En lo que respecta al encuadre general del milagro en uno u otro de estos dos *genera*, baste señalar las voces autorizadas de Uda Ebel – defensora de la condición laudatoria del relato milagroso (...) proclive a entenderlo como una subclase del *exemplum*... (GONZÁLEZ, 2013, p. 137).

Os milagres, assim como os exemplos, são, na visão de González (idem, p. 149),

breves textos narrativos cuya función básica no parece ser sola ni primariamente narrar, informar sobre una serie de hechos casualmente encadenados y configurantes de una acción humana, sino [...] probar o demostrar *algo* no del todo

³² Tertuliano, quem adaptou o *exemplum* antigo ao cristianismo, diz, conforme relata Ana Paiva Morais: “os *exempla* serviam finalidades superiores através de testemunhos menores (...) Daí que figuras históricas ou ficcionais da Antiguidade, apesar do contexto profano, pudessem ter lugar de destaque na sua retórica, desde que ilustrassem lições de virtude cristã (MORAIS, 2007, p. XXV).

conocido o aceptado, o bien ilustrar o reforzar una idea ya poseída y admitida, pero que no se identifica sin más con los meros hechos de la acción narrada.

O estudioso David Roas, no capítulo de sua obra *A ameaça do fantástico*, escreve que o “maravilhoso cristão” é uma forma híbrida do maravilhoso com o fantástico. Trata-se de um “tipo de narração de corte lendário e origem popular em que os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa (seu desenlace se deve a uma intervenção divina)” (ROAS, 2014, p. 37). Diz ainda que o fantástico não é percebido como tal porque se refere a uma ordem codificada que é o cristianismo. E, também, “os fenômenos sobrenaturais entram no domínio da fé como acontecimentos extraordinários, mas não impossíveis” (idem), daí a ausência de espanto no narrador e nos personagens. Explica que os relatos estão distantes do narrador, que não foi testemunha, e ainda o fato de esses relatos acontecerem em ambiente rural, e a distância temporal faz com que esses fatos naturalizam o sobrenatural, por estar distante do mundo e do tempo do leitor. Mais à frente, Roas diz que o “‘maravilhoso cristão’ está construído em função desse momento de revelação final onde o *milagre* faz sua aparição (o que o aproxima da estrutura própria da narrativa fantástica *pura*” (idem, p. 39, o primeiro grifo é meu).

Vistos os estudos do fenômeno “milagre”, vou me servir de apenas dois deles para mostrar os elementos de convicção que usa o abade anônimo. A primeira aparição do fenômeno está logo no começo do Livro I, inserido no Prólogo. Tratando-se de um “escolástico letterado”, Teófilo exige a morte de Doroteia porque era seguidora de Cristo. Neste exemplo consta que Teófilo, escarnecendo de Doroteia, ao ser levada para a degola, diz a ela que lhe enviasse do Paraíso, para onde iria ao encontro de seu esposo (Jesus), rosas e maçãs. A crente aceitou o desafio e teria enviado ao Escolástico três maçãs e três rosas pelas mãos de um anjo, provavelmente. Teófilo, apesar das reprimendas de seus sectários, converteu-se ao Cristianismo, dizendo “Verdadeiro Deus é Jhesu Christo” e “Bem aventurados som aqueles que creem em Jhesu

Christo e aquele que dá a ele sua fe é verdadeiro sabedor!” (Livro I, p. 6-7). Note-se que além de exemplificar a relação entre o paraíso terreno e o divino, que se expressa nas Escrituras, o fato de Santa Doroteia, depois de morta, enviar o que Teófilo teria pedido antes de ser degolada revela-se um milagre, pois a explicação não é real, mas sim surreal.

No próximo exemplo do primeiro capítulo do Livro I, que trata do papel de Jesus Cristo como virtude e sabedoria de Deus “e em ele som guardados e escondidos todolos tesouros da sciencia e sabedoria” (Livro I, 6), o autor refere o momento da chegada de São Paulo a Atenas, quando “os grandes filosafo da cidade desputavam com el sobre a fe de Jhesu Christo” (idem, p. 9). O milagre é recorrente na história dos feitos de Cristo, no Novo Testamento, que é a cura de doentes. Um dos filósofos de nome Dinis disse a São Paulo que, se ele fizesse o cego, que estava perto deles, ver, ele creia em Jesus. Mas impôs uma condição, que São Paulo não usasse “de palavras magicas, ca per ventura sabes tu taes palavras que ham este poderio” (idem, p. 10). O santo teria aceitado o desafio: ele não diria as palavras, mas as escreveria e o filósofo leria ao cego. As palavras “mágicas” escritas por Paulo foram “Em no nome de Jhesu Christo, nado da virgem, crucifixo, morto, e que ressurge e sobio aos ceos: vee!” (idem, p. 10). Dinis, lendo o texto para o cego, constatou que ele passou a ver. Então, “Dinis logo creo a fe de Jhesu Christo e depois foi martir glorioso” (idem, p. 10). O Anônimo cisterciense acaba seu exemplo milagroso com uma máxima: “E assi parece que o nome de Jhesu Christo é luz da fe católica” (idem, p. 10). Este mesmo milagre é recontado no Livro III, Capítulo XI, de forma um pouco mais estendida, mas com o mesmo propósito: mostrar a divindade de Cristo. O autor aproveita para relatar que Dinis (Dionísio, assim transcrito desta vez) teria recebido junto com a mulher e família a

fe de Christo e bautizou-se. E depois que foi ensinado per Sam Paulo per tres anos, feze-o bispo de Athenas e ele per sua preegaçom tornou aa fe de Jhesu Christo a cidade de Athenas

e grande parte daquela terra. E depois foi glorioso martir em na cidade de Paris (Livro III, p. 70).

Termina o autor dizendo que a filosofia ajuda algumas vezes na procura da verdade. Mas é de Cristo que saem e nascem todas as sabedorias, tanto as da ciência santa e divina, bem como as dos filósofos. Parafraseando Javier Roberto González, o milagre narra um caso em que Deus dispõe, através de seus agentes intermediários, um mecanismo eficaz de restauração do plano original de salvação da humanidade (GONZÁLEZ, 2013, p. 245-246).

AS PROFECIAS NO *HORTO DO ESPOSO*. ESTREITA RELAÇÃO COM O FUTURO

Javier Roberto González define a profecia como o conhecimento das coisas fora do conhecimento humano. Informa que São Tomás de Aquino define três tipos desse conhecimento:

en primer lugar todo aquello que se encuentra fuera del conocimiento de un hombre determinado, mas no de todos; en segundo lugar lo que está fuera del conocimiento de todos los hombres por defecto de la naturaleza humana; en tercero y último lugar – y sólo este objeto se corresponde con los futuros contingentes – lo que está fuera del conocimiento de todos los hombres por ser de por sí incognoscible (GONZÁLEZ, 2008, p. 38).

Diz ainda o estudioso que esta classificação do Aquinate ficou conservado pela reflexão teológica posterior, que enfatiza que a profecia é muito mais que uma “simple predicción del futuro” (idem). A profecia pode-se dividir em verbal e mental; esta pode subdividir-se em profecia mental em vigília, se o sujeito está acordado, e profecia mental em sonho, quando surgem as imagens oníricas durante o sono (idem, p. 40).

O capítulo XI do Livro III do *Horto* é longo e profícuo em temas. Aparece uma narração sobre os animais, de modo que pertence ao gênero besteiário; também uma narrativa ligada às orações; outra, uma referência à profecia juntamente com o relato do milagre do cego, feito no Livro I, citado acima. A profecia que surge antes do milagre do cego é relatada durante a paixão de Cristo, quando foram feitas trevas por toda a terra e os filósofos de Atenas não conseguiam achar um motivo racional para tal eclipse. E os filósofos disseram que a ordem da natureza fora pervertida ou Deus padece e os elementos se compadecem Dele.

E disse Dionisio: *Esta nocte nova de que nos maravillamos significa que ãa luz verdadeira há de vir ao mundo*. Entom os da cidade de Athenas fizeram ãu altar aaquel deus, por que se fizeram aquelas trevas e poserom-lhe por titulo o altar do Deus nom conocido. E os da cidade quiserom-lhe oferecer sacrificios como faziam aos outros deuses. E disserom-lhe os filosofos: Este Deus nom ha mester os nossos bens, mas ficade os geolhos ameude ante ele e subplacade-lhe humildosamente, ca ele nom demanda ofertas de gaados, mas de devaçom dos corações (Livro III, p. 69-79, grifos meus).

Este fato pertence a uma superestrutura narrativa, assim como a define Javier Roberto González (2008, p. 49-50): “entiendase por *narración* todo enunciado que refiera a *acontecimientos puntuales o perfectivos*, tanto pasados como futuros o presentes, y que se plasme en frases con verbos de acción generalmente en tercera persona” (grifos do autor).

Outra profecia encontra-se no capítulo IV, do Livro IV. Diz o abade que outros males faz a carne à alma. Pois a carne, assim como a mulher, gera de si seis filhos com a ajuda do espírito e da alma. E então esclarece como se mostram esses filhos, em modo metafórico de profecia:

O primeiro filho é cuidaçom maa e perversa de que nace toda mezquindade de pecado. O segundo filho é deleitaçom maa. O terceiro filho é consentimento de maldade. O quarto é a palavra escomungada. O quinto é obra defesa. O sexto é nom haver rependimento de pẽendeça depois o pecado. Mas, se a alma quiser

desencarregar-se do encargo de tal mulher e de taes filhos, faça assi como fez Moises aa Rainha de Ethiopia (Livro IV, p. 98).

O autor cita o fato da Rainha da Etiópia para mostrar como a carne atrapalha a alma, por isso o homem deve “poer ante os olhos de sua carne a imagem da virtude que faz esquecer as cousas terreaes e as maas deleitações” (idem, p. 98). Moisés foi casado com a Rainha e quando quis partir, ela não queria deixá-lo ir tanto que o amava. Moisés então, pela sua sabedoria, fez dois anéis, um que fizesse quem o usasse esquecer o sentimento; este o deu para a Rainha; o outro manteve para si, como lembrança. A esposa usando o anel começou a “esquecer o amor que havia a Moises e leixou-o ir livremente per sua terra” (idem). Diz que isso se compara com a feiura da carne que estorva a alma a alcançar seu lugar que é o céu.

No Capítulo XII do Livro IV, uma profecia profana, tirada da cultura persa, à época do rei Ciro. Este rei entrou em batalha com o rei Cresso que queria vencer o rei persa, mas foi vencido por ele. Ciro ordenou que Cresso fosse queimado e “per vontade e desposiçom de Deus” choveu abundantemente, o fogo foi apagado e Cresso escapou.

E começou de gloriar-se muito porque assi escapara. E disse-lhe ùa sua filha que havia nome Fania: Atende ataa o derradeiro dia da tua vida ca ante dele nom se deve neũu de gloria. E ùa noite sonhou este rei Cresso que estava sobre ùa arvor alta e ali o regava Jupiter com agoa e o sol o secava. E ele contou este sonho a aquela sua filha. Ela lhe disse: *Tu serás preso de rei Ciro e posto em cruz e ali te molhará o ar e te secará o sol.* E assi aconteceu depois. E assi podedes entender como a boa andança do mundo é vãa e mudadiça. (Livro IV, p. 123-124, grifos meus).

Observe-se que a profecia antecede o fato que ocorreu com o rei Cresso. Interessante, mas não raro, é ver a mescla de duas culturas, a pagã e a cristã, sempre com o intuito do autor de mostrar a importância de Cristo, que não enxerga diferenças entre as duas culturas, por ser magnânimo. Observe-se ainda como são construídas as profecias: relato do caso e conclusão em provérbio.

Ainda no Livro IV, Capítulo LXX – o último de toda a obra – o abade anônimo faz um relato sobre a morte. Note-se que justamente o último capítulo tem por tema a morte, o fim. O texto inicia-se por uma declaração, que tem continuação sobre o que se discutiu no capítulo precedente: “Este partimento do ajuntamento da alma com a carne, nom pode seer escusado per neũa maneira” (Livro IV, p. 328). Em seguida cita o ditado de um profeta salmista: “Qual é o homem que nom vera a morte? Quer dizer: neũu” (idem). A partir de então discorre sobre o poder da morte sobre a vida: “E diz outrossi outro profeta: Ex que todos morremos e assi escorremos como a agua em na terra” (idem). Toda a referência à morte vem eivada de profecias, como esta em que Sêneca diz:

A morte chama todos igualmente e nom podemos fugir pera neũu logar aas feridas e golpes das cousas, ca de totalas partes som lançados dardos em nós. E todos somos reservados e guardados pera a morte. E somos semelhantes aaqueles que estam sobre o muro cercados de muitos inmiigos e caem sobre nós seetas e lanças e pedras que nos chagam (idem).

Com esta metáfora, o autor vale-se da sabedoria clássica e a parrelha à sabedoria cristã. Na divisão triádica das superestruturas proféticas definidas por Javier Roberto González, este relato do padre anônimo enquadra-se na superestrutura descritiva, pois “debe entenderse en un sentido más amplio del que sugiere habitualmente el término *descripción*” (GONZÁLEZ, 2008, p. 53); neste caso, a descrição seria ampliada para referir-se a qualidades ou características, a estados permanentes ou durativos ou ainda ações constantes e/ou interativas, de verificação pontual.

El discurso descriptivo así ampliado adquiere cualidades dinámicas y contempla, como la narración, los procesos temporales, sólo que en tanto ésta considera ante todo las acciones perfectivas, la descripción acciones iterativas o estados constantes; de aquí se sigue que los verbos más frecuentes del discurso profético descriptivo serán los entitativos *ser* y *estar*, o cualesquiera otros en presente habitual o pretérito o futuro imperfectos durativos (idem, grifos do autor).

Quanto a esse final um tanto pessimista, Paulo Alexandre Pereira (2007, p. LIX) diz que

O marcado pessimismo existencial, amiúde sustentado por uma retórica de inclinação apocalíptica, focaliza a existência terreno como trânsito efêmero e degredo ante-adventício, isto é, viagem probatória que permitirá ao fiel alcandorar-se ao patamar da salvação” (PEREIRA, 2007, p. LIX).

OH, SENHOR. A COMUNICAÇÃO COM DEUS PELAS ORAÇÕES

As orações no *Horto do Esposo* são, em maioria, referenciadas; algumas são mesmo reprodução da voz do crente, geralmente em agradecimento a uma graça recebida. Conforme diz Javier Roberto González,

la plegaria [oração] se reconoce (...) como una realidad conatural a todo pueblo religiosa, como una inevitable instancia de interrelación entre Dios y sus criaturas humanas, como un movimiento comunicativo capital y máximo de éstas hacia Aquél (GONZÁLEZ, 2008, p. 18).

O estudioso diz, ainda que a oração pode ser verbal ou discursiva ou ainda mental. Tanto uma como outra “constituyen, en rigor, los dos especies principales de la plegaria cristiana” (idem, p. 19), e elas devem se correlacionar com outras, a oração comum ou pública e a oração individual, “dado que la común necesariamente debe ser vocal, en tanto la individual conserva la libre potestad de realizarse como vocal o como mental³³” (idem). Como categoria textual, González registra, ainda, que a oração é um discurso, de que fazem parte os sermões e as cartas, cânones da oratória, que proliferaram durante a

33 González ainda diz que São Tomás prefere a oração vocal, “que conviene más que la mental porque se construye como un signo material externo que a la vez excita la devoción del orante, expresa un servicio a Dios en cuerpo y alma y supone un cierto desbordamiento de ésta sobre aquél por obra de un amor vehemente” (GONZÁLEZ, 2008, p. 19).

Idade Média e serviram de modelo a similares tratados sobre a arte da oração enquanto discurso (idem, p. 29). A oração se configura, dentro do discurso, com um diálogo, em que uma das partes é transcendente (Deus) e por isso a melhor definição seria como um metadiálogo:

el hombre sí dialogo con Dios en su plegaria, y Dios le escucha siempre y le responde siempre, pero lo hace de diversas maneras, digamos, 'metapresenciales' que van desde la 'voz interior' que el orante percibe en el seno mismo de su oración hasta la visión profética directa, pasando por los distintos grados de manifestaciones fácticas o epifánicas con que Dios se revela en la Historia" (idem, p. 246).

A estudiosa argentina María Belén Navarro diz que a única parte que não falta em qualquer oração é a invocação, como apelação direta ou indireta que se dirige à pessoa com quem se comunica o interlocutor. Navarro diz que, em consequência disso,

puede concluirse que el acto de habla básico en el que la plegaria encuentra su origen como género discursivo es un enunciado tú-valorativo, esto es, enunciados cuya función pragmática es la de emitir juicios sobre el alocutario, según se desprende de la apelación latréutica [de adoração, de louvor] en que consiste la *invocatio*, que postula indirectamente un reconocimiento de la superioridad y el poder de la persona trascendente invocada (NAVARRO, 2016, p. 124-125).

A estudiosa diz ainda que cada oração possui uma função específica, a saber 1) "lauréuticas o de adoración - reservada a Dios únicamente, y que encuentra su análogo para los santos en la plegaria de alabanza", 2) "de acción de gracias o eucarísticas," 3) "de petición o impetratorias y de arrepentimiento" 4) "confesión de pecados o propiciatorias" (idem).

No longo Capítulo XI, do Livro III, que começa em forma de bestiário, encontram-se três *exempla*. O mote para o capítulo é como as Escrituras Sagradas devem ser lidas, passadamente sem correria, "porque o coração nom pode entender a sentença delas lendo-as trigosamente". No primeiro exemplo, surge São Jerônimo que se torna o

narrador de sua própria história de amor aos livros pagãos e desprezo pelos da Escritura. Disse que quando deixou a família e a boa vida que tinha dirigiu-se a Jerusalém para servir Jesus. Mas não podia deixar seus livros feitos em Roma com grande trabalho. Cita Túlio, filósofo, e Platão. A leitura dos santos profetas aborrecia-o, porque era cego. Durante a Quaresma, veio-lhe uma súbita doença febril que de tão dolorosa, parecia arrancar-lhe a carne. Neste estado, agora em sonho, foi levado a um juiz em que havia luz “esplandecente”. Perguntaram-lhe qual a condição dele, e ele se disse cristão. Foi acusado de mentir, pois “ca pois mais te pagas de leer pelos livros de Cicerom, gentil filosafo, ca da Sancta Escripura e u é o teu tesouro, alie é o teu coração” (Livro III, p. 67). Dito isso, São Jerônimo foi açoitado, e, enquanto assim era feito, “mais me atormentava a minha consciencia, cuidando em meu coração ãu verso do psalmista que diz: Senhor Deus quem confessará a Ti em no inferno?” (idem, p. 67-68). É a partir disso e da consciência de que venerava os livros das ciências naturais mais que os de Deus, que Jerônimo começa sua oração, bradando e uivando: “Senhor amercea-Te de mim! E esta palavra dizia eu antre os açoites que me davam”. Os que ali estavam suplicaram pelo açoitado, dizendo que ele se retrataria e, para mostrar seu arrependimento, começa nova oração: “Senhor, se eu ja mais tevesse livros de sciencias seglaes, eu Te neguei” (idem, p. 68). Jerônimo foi libertado, todos se maravilharam do feito, e suas lágrimas podiam mostrar a revelação que tivera. O santo comenta que isso foi um sonho que “nom foi vão”; pede que não lhe aconteça cair em tormento novamente “ca eu hei as spadoas cardidas e senti as chagas per sonho. E daqui a diante eu lii com tanto estudo as cousas de Deus, conquanto ante nom leera as scripturas mortaes e mundanaes” (idem, p. 68). De acordo com estudos de Javier Roberto González, essas orações ditas por São Jerônimo enquadram-se numa espécie de “plegarias mixtas”, ou seja, orações eu que se mostram duas ou mais componentes. Especificamente no caso das orações de São Jerônimo, elas apresentam petição, sendo por isso prolépticas,

mas também analépticas, pois há narração e também são analépticas repetitivas porque há confissão dos pecados do santo. Neste caso, diz González (2008, p. 236) que “una mixtura de petición y confesión [...] desatará un juego de anacronías bastante similar al de las plegarias de pura petición con *narratio* analéptica, sólo que aquí la *narratio* se especifica como confesión y los hechos pasados por ella referidos aluden al pecado que se confiesa” (idem)³⁴. Referindo-me ao estudo de María Bén Naarro, percebo que esse tipo de oração pertence à terceira função, a de “de petición o impetratorias y de arrepentimiento”. Percebe-se neste conto, ainda, como o alcobacense anônimo registra o estado de espírito de sua personagem, quase como um estudo psicológico, na mistura entre sonho e realidade – sentir as chagas no sonho.

No capítulo XIV do mesmo Livro, o tema continua a leitura das Santas Escrituras e o bem que ela traz. No exemplo, o autor refere-se ao livro de Santo Agostinho, em que o santo reza: “Senhor Deus, tu chagaste o meu coração com a Tua caridade, assi como seeta” (idem, p. 78); diz que trazia agora no coração as palavras de Deus como setas e que as palavras Dele e de Seus servos, “ajuntadas em no seo da minha cuidaçom, faziam-me temor e grande espanto” (idem) – revela Santo Agostinho que seu estado era de completa paz. Mas o relato do autor ainda deixa transparecer bem que Agostinho estava em estado de transe, como se pode entender pelas palavras ditas pelo santo. Diz ainda Santo Agostinho, em tom oracional, que se sente bem com as palavras divinas e, com clamor, dizia:

Oh, em paz em ele meesmo dormirei e folgarei. Tu, Senhor Deus, es esse meesmo que te nom mudas. Em ti é folgança e em ti folgarei, esquecido de todolos trabalhos. Eu lia todo o salmo em que jaz aquele vesso e ardia porque fora ladrador amargoso e

34 Javier Roberto González (2008, p. 233) explica sua visão de proléptico e analéptico: “Entiéndase por *anacronía* la discordancia establecida entre los órdenes temporales de la historia y relato, vale decir, el adelantamiento de acciones en el plano del relato que corresponden en el plano de la historia a una instancia posterior – *prolepsis* –, o bien inversamente, la mención retardada en el relato de hechos que corresponden a instancias previas y ya pasadas de la historia – *analepsis*”

cego contra as leteras doces com mel do ceo e lumeosas com o teu lume, ó Jhesu Christo, meu ajudador, e estava espantado sobre estas Escripturas (idem, p. 78).

A oração continua com o deslumbramento de Agostinho pela leitura das Santas Escrituras e todos os prazeres em viver neste estado de harmonia com Jesus. Novamente recorro a María Belén Navarro: esta oração de Santo Agostinho enquadra-se na função de “lautréuticas o de adoración - reservada a Dios únicamente, y que encuentra su análogo para los santos en la plegaria de alabanza”. Agostinho encontra em Deus o descanso por todos os trabalhos e esse descanso vem pela leitura das Escrituras que são doces e luminosas.

O Capítulo XLVI, Livro IV apresenta uma interessante aparição do narrador, em primeira pessoa. Parece que o Anônimo se desiludiu, já quase ao fim de sua obra, pelo desprezo que nos dias dele tinham as pessoas, mesmo de alta fidalguia, pelo serviço de Deus. Se um pobre trabalhador dissesse que tudo deixaria para seguir a Deus, logo seria chamado de néscio. Nem mesmo os prelados, os religiosos, cuidavam mais na pregação do serviço a Deus. Expressa o autor, em oração:

Ó salvador Jhesu Christo, assi é escarnida e doestada a tua doutrina e dos teus escolheitos agora em nos nossos tempos, como foi perseguida a tua sancta fe em nos tempos dos pagãos e dos gentis e com maior malicia e com mais grave pecado. Ca eles nom haviam tanto conhecimento da tua sancta fe [...] Mas estes d’agora tõe a tua sancta fe e a sancta doutrina e preegam-na per palavras e per essas mesmas palavras de mau conselho [...] Ó Senhor Jhesu Christo levanta-te e esperta-te. Porque dormes e te esqueces, Senhor, das nossas pobrezas e da nossa tribulaçom? Levanta-te Senhor e nom nos desem-pares ataa a fim! (Livro IV, p. 247-248).

Toda a louvação e amor por Jesus Cristo parecem desaparecer agora que, melancólico, se dirige a Jesus contando que nesses tempos (os do Anônimo), assim como nos remotos, no tempo dos pagãos

que perseguiram os que acreditavam na mensagem do Cristianismo como salvador das almas, tudo desaparece e renasce o descrédito aos ensinamentos cristãos. Por isso, em tom exortativo e de clamor pede a Jesus que desperte e “nom nos desempares ataa a fim!

UM OBJETIVO ALCANÇADO NO *HORTO DO ESPOSO*

Pode-se dizer que os objetivos do monge anônimo foram alcançados? Para uma correta resposta ao questionamento, seria necessária uma pesquisa mais abrangente de como foi recepção da obra do Anônimo, à sua época. Parece-me impossível alcançar esta vontade agora, e, ademais, estaria me desviando do propósito deste breve estudo. Mas creio que posso comentar com segurança que todos os propósitos do monge que foram relatados em seu rico texto, eivado de verdades cristãs, criaram, sem dúvida esperança. Se no último capítulo o autor se revela melancólico, ao longo de todos os seus relatos, o resultado parece inteiramente positivo, pois mostra um crente obsessivo e esperançoso.

Obsessivo porque nos *exempla*, nos relatos de milagres e profecias, na devoção das orações exoradas, o Anônimo propôs-se a seguir estoicamente uma linha de pensamento e de registro retóricos. Ao valer-se da retórica clássica, pode-se dizer que seu texto é perfeito e tem uma função tão cara a Horácio, a de *delectare* e *prodesse* – sua obra dá prazer ao mesmo tempo em que ensina. Ainda recorrendo a Horácio, o monge autor alcança mais uma finalidade que é a de persuadir de forma a induzir à crença e à ação, ou seja, ensinar (*docere*), agradar (*delectare*), comover (*movere*).

Esperançoso porque é parte do crente cristão ter expectativa que algo, geralmente bom, vai acontecer. Nota-se na obra do Anônimo

que a esperança está aliada à fé – o esperançoso acredita em algo que não vê, pois está no futuro (Romanos, 8:24-25). A esperança é a confiança de que Deus nos ajuda a esperar, por isso a fé é necessária. O profeta Jeremias diz que quem deposita sua confiança no Senhor é como uma árvore plantada junto às águas e então o crente não ficará ansioso perante as circunstâncias da vida (Jeremias, 17:7,8). O monge cisterciense foca todo seu discurso na esperança que ele e toda a sua audiência têm em Cristo, com quem esperam estar por toda a eternidade. Como diz o escritor de Hebreus, a esperança de quem crê é “âncora da alma, firme e segura” (Hebreus, 6:19).

REFERÊNCIAS

- CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. *Alegoria*, 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/>>. Acesso em: 31 mar., 2020.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. A nobreza cristológica de animais no bestiário medieval: o exemplo do leão e do unicórnio. In: *Mirabilia*, n. 9, dez. 2009.
- GALLICK, Sarah. *Livro das Santas*. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=_BSxDgAAQBAJ&pg=PT79&lpg=PT79&dq=escol%C3%A1stico+teofilo&source=bl&ots=pgajvBnHe7&sig=ACfU3U-3T8RqOMO-TH_G4pGbjDRY5jLSojw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKewiwws-SEqKzoAhVeHrkGHQpdA8UQ6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=escol%C3%A1stico%20teofilo&f=false>. Acesso em: 15 mar., 2020.
- GOMES, Saul António. “O fogo do teu amor”: orações e meditações de um monge alcobacense em Quatrocentos. In: *Lusitana Sacra*, n. 22, p. 245-246, 2010.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Los milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Buenos Aires: Miño y Dávila Ed., 2013.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Plegaria y profecía*. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo. Buenos Aires: Circeto, 2008
- HORTO do Esposo. Ed. Irene Freire Nunes. Coord. Helder Godinho. Lisboa: Ed. Colibri, 2007.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. Lousã: Ulisseia, 1985.

TINS, Mário. A filosofia do homem e da cultura, no “Horto do Esposo”. In: _____. *Estudos de literatura medieval*. Braga: Livraria Cruz, 1956, p. 435-46.

MARTINS, Mário. À volta do “Horto do Esposo”. In: _____. *Estudos de literatura medieval*. Braga: Livraria Cruz, 1956, p. 423-44.

MORAIS, Ana Paiva. A exigência do sentido: modos de exemplaridade no *exemplum* medieval. In: *Horto do Esposo*. Ed. Irene Freire Nunes. Coord. Helder Godinho. Lisboa: Ed. Colibri, 2007, p. XIII-LII.

NAVARRO, María Belén. La plegaria como microdiscurso de Loores de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo. *Revista Signum*, v. 17, n. 2, p. 120-142, 2016.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Uma didáctica da salvação: o *exemplum* no Horto do Esposo. In: *Horto do Esposo*. Ed. Irene Freire Nunes. Coord. Helder Godinho. Lisboa: Ed. Colibri, 2007, p. LIII-LXXVI.

ROAS, David. A ameaça do fantástico. In: _____. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014, p. 29-74.

6

José Leite Junior
Maria Efigênia Alves Moreira

**UMA ABORDAGEM
SEMIÓTICO-DISCURSIVA
SOBRE O *MEU AMIGO
PINTOR*, DE LYGIA
BOJUNGA**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Iniciaremos esta apreciação da obra *O meu Amigo Pintor*, de Lygia Bojunga, com uma visão geral das etapas de sua produção editorial. Em seguida, serão feitas considerações sobre a opção teórico-metodológica a ser aplicada na análise literária.

Recapitulemos aqui a pré-história dessa história. Afinal uma obra, como dissemos, é um objeto resultante de um trabalho. Um livro pressupõe relações e modo de produção. No caso particular deste livro, tudo começou com uma encomenda feita por uma editora. A proposta era que Lygia escrevesse uma história a partir de nove telas da pintora Tomie Ohtake, ou seja, o contrato editorial sugeria uma tradução intersemiótica³⁵. Inicialmente a autora recusou, alegando não gostar de escrever por encomenda, e sim a partir de suas próprias necessidades subjetivas. No entanto, diante da insistência e promessa de liberdade na escritura, ela aceitou. De posse da imagem das telas, olhava cada uma, esperando diálogos interiores, ecos, vozes, e assim foi constituindo um privilegiado enunciatário do discurso pictórico, enunciatário este que, segundo o pacto editorial, assumiria o papel de enunciador do discurso verbal. Afinal, como se sabe, os discursos constituem entre si cadeias interdiscursivas, sendo estas, na terminologia de Jakobson, intersemióticas, interlinguais e intralinguais.

Segundo a autora, muitas imagens foram suscitadas, especialmente a de um irmão, chamado Cláudio, que já não existia nesta dimensão existencial; lembranças da adolescência, de conversas acolhidas por sombras de árvores... Memórias doídas também a acudiram, como o tolhimento da liberdade de expressão, o sofrimento de colegas na época da ditadura militar e o suicídio de um amigo querido.

35 A denominação de *tradução intersemiótica* foi proposta por Jakobson (1977, p. 63-64) para a tradução entre semióticas distintas, ao lado da intralingual (no âmbito de uma mesma língua) e da interlingual (entre línguas diferentes).

Certamente, nesse momento de sensibilização, a memória do acontecimento aguardava a transição estésica e estética para, no processo criativo, traduzir-se e reinventar-se em memória-acontecimento, como sugere Mariana Luz Pessoa de Barros (2011, p. 266), inspirada na Semiótica Tensiva de Claude Zilberberg:

[...] A *memória do acontecido* pode ser aproximada da figura do arquivo, por construir-se discursivamente como algo que parece estar pronto antes mesmo da redação do texto, como dado prévio. Ela fornece legibilidade ao passado, elaborado com o efeito de exaustividade de informações. Faz do passado lembrado, assim como do texto, objeto que deve ser analisado e explicado a distância, e cuja sustentação é fornecida pelo efeito de referência. Já a *memória-acontecimento* aparece como construção que se realiza ao longo do texto. Ela é capturada em seu devir, em sua ação de fazer aparecer e desaparecer o passado lembrado. É dinâmica, instável. Não cria a ilusão de acabamento, mas a cada pedaço do passado agarra-se um máximo de engajamento afetivo do sujeito que produz o texto tanto quanto é por ele produzido. A *memória-acontecimento* mostra o mínimo com o mais alto grau de força. [...]

Dessa visitação a lugares e tempos vividos, agora sentidos pela memória provocadora de impressões, as cores das telas se misturavam, compondo mosaicos de vidas que se entrelaçavam. E desse emaranhado de cores e sensações, a história foi gestada. O personagem Cláudio contaria para Tomie Ohtake, em forma de cartas, a sua amizade com um amigo pintor, que havia cometido suicídio. O livro sairia com o nome: *Sete cartas e dois sonhos*. Posteriormente a história foi desvinculada das imagens de Tomie Ohtake, e o livro ganhou o nome que tem hoje.

Cabe aqui uma reflexão sobre os efeitos semânticos da retirada da ancoragem entre palavra e imagem. Para Barthes (1990, p. 33), a palavra restringe a polissemia da imagem, seja pela ancoragem semântica que impõe sobre determinada imagem, seja pela ligação que proporciona entre imagens sucessivas:

A fixação é a função mais frequente da mensagem linguística; é comumente encontrada na fotografia jornalística e na publicidade. A função de *relais* é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos.

A disjunção entre imagem e palavra teve o efeito de uma desancoragem. O resultado é que as imagens regressaram para os mistérios de sua polissemia original, e as palavras seguiram novo percurso editorial e discursivo. Quando a história se desvinculou das imagens, impôs-se a alteração do projeto editorial, considerando que se tratava de cartas para a pintora. Quanto ao discursivo, Lygia Bojunga abandonou o gênero epistolar do projeto inicial, cujo enunciatário pressuposto seria a pintora, adaptando o texto para uma espécie de diário, gênero que em geral não define o destinatário. É nesse novo suporte discursivo que Cláudio, que deu corpo figurativo ao actante³⁶ inscrito no enunciado, narra a história de sua amizade com um pintor, seu companheiro no jogo de gamão. Cláudio, o sujeito da enunciação³⁷ inscrito em *O meu amigo pintor*, é então uma criança.

Para além dessas adequações textuais, o enredo também recebeu sua versão para o teatro. Com adaptação de Bia Lessa e então com um título mais breve, *O pintor*, a nova versão arrematou prêmios importantes teatrais da época, como o Molière e Mambembe.

Narrativa em primeira pessoa, *O meu amigo Pintor* conta uma comovente relação de amizade de um menino com um artista solitário e de alma atribulada. Nessa obra, o suicídio é cuidadosamente enfrentado no âmbito da literatura infanto-juvenil. Assumindo os óbvios riscos

36 "O conceito de actante substitui com vantagem mormente na semiótica literária, o termo personagem, [...] visto que cobre não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos." (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 21).

37 "O termo 'sujeito da enunciação' empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário." (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 171).

de focalizar um tabu, a autora colocava à prova o contrato fiduciário³⁸ entre enunciador e enunciatário. O Pintor, como é dado a ser conhecido ao leitor/enunciatário, vive sozinho e julga-se fracassado em sua arte, o que lhe traz tristeza e frustração. Mesmo quando encorajado pelo amigo Cláudio, mostra-se nada indulgente com sua produção artística:

– Mas você é um bom pintor!

– Não! não, eu não sou. Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; trabalho e trabalho pra ver se dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas. – Foi apontando com o pincel: – Olha. Olha! Olha!! não dá pra sentir que a minha pintura não tem vida? – E aí ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter (BOJUNGA, 2011, p. 61).

A negatividade com que sanciona sua arte liga-se a outros problemas que o oprimem. No plano afetivo, ele sofrera a perda do amor de Clarice, sua primeira namorada. Perseguido pela ditadura por suas ideias e ideais, ele foi preso. Tentou se comunicar com ela através de cartas, mas estas nunca chegaram ao seu destino. Quando sai da prisão, ela já está casada.

Buscando compensar essa ausência, Clarice está sempre presente em seus quadros. Em meio às variantes temático-figurativas dos trabalhos, Cláudio percebe a reiteração invariante:

– Por que que tudo que é mulher que você pinta tem um jeito igual?

Ele continuou pintando; custou pra responder:

– Tem uma mulher que mora no meu pensamento, sabe; eu nem vejo quando ela sai da minha cabeça e entra na minha pintura (BOJUNGA, 2011, p. 60).

³⁸ Contrato fiduciário diz respeito ao fazer persuasivo e fazer interpretativo entre enunciador e enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao fazer verdadeiro) do discurso enunciado. (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 101).

Se para o amigo a liquidação dessa falta parece efetivar-se pela reiteração temático-figurativa no suporte pictórico, para Cláudio, herdeiro desse legado afetivo, a liquidação da falta se faz pelo suporte do texto escrito, o seu diário. É nesse suporte que as palavras experimentam a tensão entre os estados de alma vividos e os estados de coisas manifestados pela escrita. Em ambos – e aí está uma das mais significativas chaves de leitura dessa obra –, se opera a experiência existencial da frustração, estado assim percebido pela Semiótica das Paixões:

Explicar uma paixão como a *frustração* que se define como “estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade”, significa não apenas dizer que esse efeito passional decorre da combinação do /querer-ser/ com o /saber não poder ser/, mas pressupor um percurso narrativo com, pelo menos, duas etapas: a da felicidade ou satisfação, em que o sujeito espera confiante os valores desejados (querer ser e saber poder ser) e a da frustração propriamente dita, em que o sujeito continua a desejar os valores, mas sabe ser impossível a realização de seus anseios (BARROS, 1990, p. 64).

O Pintor quer a restauração de sua vida afetiva, mas tem consciência de sua impossibilidade, vitimado que foi pela violência do regime militar; de sua parte, Cláudio quer o compartilhamento de sua amizade, mas sabe que está diante de uma disjunção irreversível, já que seu amigo está morto. O primeiro procura liquidar essa falta pela pintura; o segundo busca o amparo de seu diário. Em ambos, a dimensão estética, como um suporte, recebe as projeções da memória, tornando-as um objeto sobre o qual o sujeito busca a construção de um sentido. De algum modo, seja pela pintura, seja pela escrita, a colocação em discurso da experiência existencial possibilita algum controle racional.

Entre as angústias do Pintor, torturado pela frustração amorosa e a seu desalento na arte, está Cláudio, o vínculo com a infância, a ternura, seu amigo-menino, com o qual joga gamão e conversa sobre muitos aspectos da vida:

De tudo que eu conversava com o meu Amigo, tem duas coisas que eu lembro mais... O meu amigo levantou, acendeu o cachimbo, começou a preparar umas tintas e então conversou de amor. Amor de trabalhar. De pintar, Amor de homem e de mulher, de pai, de mãe, amor de cidade-de-país-e-de-mundo onde a gente mora, amor de filho, de amigo (BOJUNGA, 2011, p. 56).

A amizade do menino funcionava, de certa forma, como refúgio para a alma atormentada do artista. “Entre uma partida e outra de gamão (uma vez ele disse pra minha mãe que jogar gamão comigo fazia bem pra cuca dele) ele me mostrava livro de pintura, contava caso de artista, e muitas vezes eu não entendia a pintura que ele mostrava”. (BOJUNGA, 2011, p. 20). Para além das interlocuções, desenvolve-se uma comunicação a um tempo lúdica, pelo jogo de gamão, e estética, pelas cores das telas.

Unidos na amizade, no entanto o percurso patêmico desses amigos segue caminhos diferentes. Para compreender essa diferença, recorremos aqui a Diana Barros (1990, p. 63), que explica a diversidade de percursos diante de uma espera (em ambos frustrada: /querer ser/, mas /saber não poder ser/) como uma variação tensiva, a depender do arranjo de modalizações em torno do /querer ser/. Para a semiótica, há um relaxamento no estado de felicidade, já que o /saber poder ser/ sobremodaliza o /querer ser/; da negação desse relaxamento vem a infelicidade, que se explica pela sobremodalização do /saber não poder ser/ sobre o /querer ser/; a infelicidade implica a aflição, estado de maior tensão, resultante da sobremodalização do /saber poder não ser/ sobre o /querer ser/; já o alívio vem ser a negação desse estado tensivo, o que se explica pela sobremodalização do /saber não poder não ser/ sobre o /querer ser/; finalmente, a implicação do alívio implica um retorno à felicidade. Para o Pintor, o percurso tensivo foi felicidade > infelicidade > aflição. Até que ele buscou o alívio pela arte, mas não conseguiu sair da tensão aflitiva, daí ter recorrido ao desfecho trágico de seu “programa reparador”, que, como entende Barros (1990, p. 66), “liquida ora a falta de objeto – efetuam-se novas tentativas de conjunção

– ora a falta de confiança.” Como as “novas tentativas de conjugação” pelo recurso da pintura mostraram-se frustrantes ao Pintor, e ele mesmo se sanciona incompetente para a realização dessa substituição de objeto de valor, acaba não encontrando sentido em lutar pela vida. Para Cláudio, tudo indica que o caminho seguido foi o da resignação, encontrando no diário um meio de se conformar com a irreparável perda do amigo. A propósito, Barros (1990, p. 66) sugere que essa liquidação pode ser resolvida “de três formas diferentes: pelo prolongamento da aflição e insegurança na ‘paixão’ relaxada da resignação e da conformação; pela volta à situação de confiança[;] e, finalmente, na reparação.” Com o recurso do diário, o percurso passional de Cláudio se estende ao alívio, trazido pelo consolo das palavras, prática discursiva que tem início três dias depois da morte do Pintor.

Esse progressivo relaxamento tensivo é explicado por Claude Zilberberg (2006, p. 172-175) como uma correlação inversa entre o estado de alma e o estado de coisas, na experiência sensível, ou seja, quanto mais a memória se traduz e se estende na escrita do diário, menor é a intensidade do sofrimento. E assim os sobressaltos da lembrança, o sofrimento, que tendem a ser tônicos e acelerados, vão cedendo ao exercício reflexivo do texto, de modo a enquadrar nas coordenadas do tempo e do espaço os seres trazidos pela memória.

O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Partindo do pressuposto de que a Semiótica se presta à compreensão de qualquer discurso, Greimas propôs um esquema de análise, chamado de percurso gerativo de sentido, o qual é constituído de três etapas: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Cada um desses níveis tem um componente semântico (atribuição de sentido) e um componente sintático (dinâmica de relações).

No percurso gerativo de sentido, o nível mais abstrato, ou seja, o das estruturas fundamentais, pressupõe oposições semânticas “a partir das quais se constrói o sentido do texto” (BARROS, 2005, p. 14). Essas oposições estão relacionadas a um tempo pela identidade e pela diferença semântica. A respeito disso, Fiorin (2016b) afirma que a significação se constrói sobre a diferença, mas esta se ergue sobre a identidade, a exemplo da dicotomia /vida versus morte/ ou /natureza versus cultura/, que a um tempo se ligam e se opõem semanticamente.

A dinâmica narrativa de *O meu amigo Pintor* se constrói a partir da oposição semântica /vida versus morte/, diante do dilema do suicídio: “Só que não deu pra falar com o meu amigo pintor; ele morreu” (BOJUNGA, 2011, p. 11). É dessa dicotomia fundamental que vão se constituir, por homologia, os mais diversos arranjos semânticos nos níveis narrativo e discursivo do percurso gerativo do sentido, como neste trecho: “Também, com esse branco todo do relógio que não bate, e com esse tabuleiro de gamão aqui parado, me olhando com cara de que hoje era dia da gente jogar, é claro que a saudade só tem que aumentar” (BOJUNGA, 2011, p. 35). No nível narrativo, percebe-se um sujeito em disjunção com um objeto de valor, sendo o sujeito identificado como o narrador e o objeto como sua amizade, interrompida pela morte de Pintor, focalizando-se precisamente nesse estado disjuntivo o interesse da construção textual. No nível discursivo, elementos figurativos, lexicalizados pelas sugestões de cor (“branco”) e por objetos (“relógio” e “jogo de gamão”) associam-se tematicamente à ausência causada pela morte, constituindo reiterações semânticas (isotopias) que recuperam o par fundamental /vida versus morte/. Assim como o relógio e o tabuleiro de gamão, que acentuam a saudosa percepção da ausência do amigo, outras lexicalizações se revezam em conexão isotópica: céu/inferno: “– Ele se matou. E diz que quem se mata vai pro inferno” (BOJUNGA, 2011, p. 23); saúde/doença: “– Porque ele estava doente, meu filho” (BOJUNGA, 2011, p. 31); preto/branco: “Era só branco e preto, depois começaram as outras cores...” (BOJUNGA, 2011, p.10).

O segundo patamar do percurso gerativo de sentido é o narrativo, que pode ser examinado por um arranjo actancial e sua dinâmica num ou mais percursos narrativos. Esses percursos são constituídos ora de enunciados de estado (o sujeito está em conjunção ou em disjunção com um objeto de valor), ora de enunciados de fazer, que Fiorin (2016b, p. 27) explica como “uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes” (a perda ou a aquisição de um objeto de valor pelo sujeito). É no nível narrativo que são distribuídos os valores dos objetos, conforme o programa seja de base (o objeto é um fim) ou de uso (o objeto é um meio para atingir um fim). É no nível narrativo que se operam as modalizações, ou seja, a sobreposição entre enunciados. Exemplificando, um enunciado de querer pode modalizar um enunciado de fazer, como em “querer escrever”; ou pode modalizar um enunciado de estado, como em “querer ser escritor”. Por ser frequente nos relatos tradicionais, o percurso narrativo canônico é constituído de quatro etapas: *manipulação*, *competência*, *performance* e *sanção* (FIORIN, 2016).

A *manipulação* ocorre quando um actante age sobre outro para levá-lo a *querer e/ou dever* fazer alguma coisa. Importa lembrar que a manipulação coloca em negociação valores sociais, estando estes sujeitos a permissões ou interdições. O suicídio envolve toda uma interdição, inclusive o acesso ao saber, devendo estar em segredo, o que se acentua em se tratando de um virtual enunciatário infantil. Em *O meu amigo Pintor*, percebe-se isso na manipulação de Clarice, visto que tenta manipular o menino, procurando fazê-lo crer que não houve realmente suicídio: “– Ele não se matou, não. Ele morreu que nem... que nem todo mundo um dia morre” (BOJUNGA, 2011, p. 25). Haveria, assim, uma morte natural e outra morte resultante da negação da natureza, portanto, uma morte cultural... Clarice usa a estratégia da sedução, mas parece não ser bem-sucedida: “Eu sei como você gostava dele. Quando a gente gosta assim, é muito difícil viver com uma lembrança que a gente não entende” (BOJUNGA, 2011, p. 80). O certo é que o destinatário rejeita essa manipulação, achando mais

crível a versão do pai, após um confronto com a gestualidade com que esses adultos lhe comunicaram o falecimento do amigo: “Achei que o meu pai estava com mais cara de verdade do que Dona Clarice. Não é porque ele era meu pai, não: era pelo jeito dele olhar tanto no meu olho e dela olhar tanto pro chão. [...] E fico pensando: será que foi mesmo? E se foi mesmo, foi por quê?” (BOJUNGA, 2011, p. 32). Interessante a expressão “cara de verdade”, de valor veridictório, sabendo-se que a verdade é a junção do ser com o parecer. Já a manipulação de Clarice soa como mentira, pois sugere um parecer que deixa pistas gestuais de um não ser. É o momento em que se opera, na perspectiva do menino, o desmascaramento da conhecida mentira social, já que esconde o que não seria conveniente do ponto de vista das convenções sociais: há assuntos que as crianças não devem saber...

Está em jogo tanto a competência do manipulador, em seu fazer persuasivo (fazer crer), como a do destinatário, em seu fazer interpretativo, na construção de uma versão fidedigna sobre a morte do amigo (crer ser): “Então tinha sido mesmo uma morte de propósito. Mas por quê?” (BOJUNGA, 2011, p. 34). Sobre esse posicionamento resistente em relação à manipulação, assim reflete Barros (2005, p. 35):

Na interpretação, o destinador julga o sujeito, pela verificação de suas ações e dos valores com que se relaciona. Essa operação cognitiva de leitura, ou melhor, de reconhecimento do sujeito, consiste na interpretação veridictória dos estados resultantes do fazer do sujeito. Os estados são, dessa forma, definidos como verdadeiros (que parecem e são) ou falsos (que não parecem e não são) ou mentirosos (que parecem, mas não são) ou secretos (que não parecem, mas são), e o destinador-julgador verifica a conformidade ou não da conduta do sujeito com o sistema de valores que representa e com os valores do contrato inicial estabelecido com o destinador-manipulador.

Na falta da competência do saber, fica em suspenso a *performance*, que é “a fase em que se dá a transformação (mudança de um estado a outro) central da narrativa” (FIORIN, 2016b, p. 31). Como nessa história,

diferentemente de tantas outras destinadas ao público infanto-juvenil, não há tanta ênfase nos enunciados de fazer, mas nos de estado, as descobertas por aqui não transitarão pelos espaços das aventuras, e sim pelo terreno da introspecção, sendo o diário o meio adequado para essa especulação e tomada de consciência. De um lado há o estado disjuntivo do Pintor, privado de sua relação amorosa com Clarice; de outro, o de Cláudio, que sofre a privação de uma grande amizade. Assim entendida, a construção da competência do saber representa a transição de um estado de inocência para o de consciência da condição existencial, particularmente trágica, em se tratando do suicídio. Daí serem até positivas as perguntas que ficam rondando a sua cabeça: “E comecei a gostar de pensar assim. Acho que se eu continuo gostando de cada por quê? que aparece, eu acabo entendendo um por um.” (BOJUNGA, 2011, p. 86).

A última etapa do percurso gerativo de sentido é o nível discursivo, por sua vez conversão das estruturas narrativas. No componente semântico desse nível constituem-se as isotopias temático-figurativas. Também nesse nível, mas no componente sintático, projetam-se as noções de pessoa, tempo e lugar, necessárias à discursivização, pelas estratégias de *debregens* (afastamento em relação ao enunciador) e *embregens* (aproximação em relação à instância do enunciador), mecanismos responsáveis por produzir simulacros, ou seja, efeitos de sentido de verdade, subjetividade/objetividade, generalizações, aproximações e outros, decorrentes na instauração do *eu, aqui, agora* (*debregem enunciativa*) ou o *tu, alhures, então* (*debregem enunciva*) (FIORIN, 2016b). Ainda segundo Fiorin (2016b), essas marcas da enunciação configuram os procedimentos de discursivização: *actorialização*, *espacialização* e *temporalização*, correspondentes a pessoa, espaço e tempo, respectivamente.

a. **Sintaxe discursiva**

Passamos agora ao terceiro nível do percurso gerativo do sentido. Segundo Barros (2005), esse é o lugar primordial onde a enunciação revela os valores sobre os quais se ancora o texto. É na instância

discursiva que se manifestam as relações entre enunciador e enunciatário, que são as duas faces do sujeito da enunciação no compartilhamento nem sempre pacífico da construção de sentido do enunciado.

O meu amigo pintor não segue uma linearidade, ainda que organizado na forma de diário. Conforme o narrador vai escrevendo o seu diário, os fatos vão sendo memorados e ganhando encaixes. Como “O sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir”. (BARROS, 2005, p. 54), não é obra do acaso a escolha de um narrador na faixa etária de dez ou onze anos: “Uma vez (isso foi no ano retrasado, eu ainda ia fazer nove anos) [...]” (BOJUNGA, 2011, p. 18). A infância, claro, é pressuposta, simulada e percebida a partir de marcas discursivas, como a linguagem coloquial: “olhei, olhei, toca a olhar...”; pelo fluxo entrecortado da escrita, com digressões situadas ora no tempo da enunciação (enunciada), ora no tempo do enunciado: “– Foi porque você acha que eu sou criança? – eu falei (depois que eu achei que ela não ia mais responder)”. (BOJUNGA, 2011, p. 11; 77). Também contribui na construção do simulacro discursivo a simulação de uma criativa vocalização infanto-juvenil, como nos trechos seguintes: “Tipo da coisa que não tava ensaiada e saiu feito tivesse; e eu, que tinha ensaiado tão bem a minha fala, empaquei”; “O síndico não: ele tem um vozeirão que, nossa senhora!, até o cochicho dele é um cochichão que a gente ouve lá da esquina. E então ele foi cochichãozando...”; ou ainda “Eu acho que vai custar muito tempo pra arranjar um amigo que saque também esse negócio de esborrachar e amarronzar coração”. (BOJUNGA, 2011, p. 75; 29; 54). É comum as crianças alterarem a formação das palavras, chegando, em alguns casos, a neologismos não intencionados, como ocorreu no exemplo acima, o que confere ao texto verossimilhança, fortalecendo o contrato de fidedignidade entre o enunciatário e o enunciador, que se apresenta discursivamente como criança desde o início da obra. A voz da infância também se percebe quando o narrador, mostrando seu espírito lúdico, abre parênteses para fazer graça: “A minha mãe preparou

sanduíche. No chão tinha um matinho novo, bem curto. A gente sentou nele e comeu (não o mato: o sanduíche)” (BOJUNGA, 2011, p. 62). Em outro momento, mostra-se a incompreensão da infância frente a assuntos adultos, como a paixão pela política: “– Mas quando eu vejo político falando na televisão eu acho aquele negócio tão complicado, tão chato: como é que pode virar paixão?” (BOJUNGA, 2011, p. 65).

O ponto de vista infantil é cuidadosamente demarcado, não sendo raras as vezes em que se afirma euforicamente sua resistência em relação à visão de mundo dos adultos. No trecho a seguir, a mãe do narrador, assumindo a voz social dominante, o repreende, diante da curiosidade sobre a morte do amigo Pintor: “– Você não tem mais que ficar pensando nisso, Cláudio. Na sua idade a gente tem que pensar é na vida e não na morte” (BOJUNGA, 2011, p. 32). Mas o pequeno Cláudio não é, como vimos, tão manipulável. Em outro momento do texto, ele questiona por que alguns assuntos são tranquilos para serem discutidos diante de crianças e outros não, reafirmando ser ele um menino: “Se um cara vai preso porque matou, porque roubou, gente assim da minha idade fica sempre por dentro; por que então, se dizem ‘ele é um preso político’, gente da minha idade nunca entende direito o que que isso quer dizer, por quê?” (BOJUNGA, 2011, p. 35). Ainda em outro trecho, tentando compreender por que estavam escondendo dele que a morte do Pintor foi suicídio, o enunciatador se apresenta explicitamente como criança: “– Foi porque você acha que eu sou criança?... Lá em casa eles acham que esse assunto não é coisa de criança... Você também é assim? Foi por isso que mentiu pra mim?” (BOJUNGA, 2011, p. 77).

Semioticamente falando, “O aqui é o espaço do eu e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve” (FIORIN, 2016a, p. 36), como é possível perceber na narrativa em análise: “Quanto mais eu olhava pr’aquele barco, mais eu achava que a Dona Clarice tinha mentido pra mim” (BOJUNGA, 2011, p. 34). O agora é o tempo da escrita do diário e o

alhures são as lembranças das experiências vividas com o pintor ou os sonhos que conta: “Mas hoje, quando eu acordei, tinha um azul incrível entrando na minha janela. E tinha um sol que era uma coisa linda de tão amarelo... Lembrei da pintura que o meu Amigo tinha feito no fim do álbum: era também um céu assim de verão.” (BOJUNGA, 2011, p. 85).

No trecho a seguir, o narrador simula uma criança, convivendo com dilemas existenciais, diante do suicídio do amigo:

Ele gostava tanto de pintar, de jogar gamão, de comer, de pensar, ele gostava do relógio tocando e se via uma flor lá embaixo logo debruçava na janela pra me dizer, olha que coisa bonita. E ele vai e acaba com tudo isso que era tão bom?... Se na hora de debruçar pra ver a flor ele caía da janela... mas, assim? Resolvendo ele mesmo? Eu vou me acabar é agora? Por que, por que, por quê?! (BOJUNGA, 2011, p. 85).

A debreagem realizada é a enunciativa, “aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora).” (FIORIN, 2016a, p. 38). Sobre a construção de sentido dessa dinâmica temporal, Fiorin (2016b, p. 61) afirmou que:

Os valores temporais é que constituem, de fato, o tempo, que é a categoria pela qual se indica se um acontecimento é concomitante, anterior ou posterior em relação a um momento de referência presente, pretérito ou futuro, ordenado em relação ao momento da enunciação.

No texto em análise, o tempo vai sendo assinalado por diferentes marcadores. À medida que o narrador vai situando o tempo, o espaço também vai sendo apontado, visto que estão interligados. A primeira marcação vem da página do diário, sexta-feira, quando o narrador começa contando a história. Dessa marcação sabe-se que o pintor morreu na terça-feira: “Hoje está fazendo três dias que ele morreu”. (BOJUNGA, 2011, p. 11).

O narrador chegou da escola e soube da morte. Eles moravam no mesmo prédio e o menino foi vê-lo, mas não conseguiu ficar muito tempo. “Meio-dia” ele já estava no quarto. Essa marcação é feita pelo relógio do apartamento do pintor, que tocou. As marcas dos dias idos seguem pelos dias da semana em que o narrador vai fazendo suas anotações e outros marcadores temporais.

O leitor vai acompanhando o fluxo do tempo, além do dia da semana anotado no diário, pelos fatos que acontecem em diferentes turnos. Alguns desses momentos são memórias do acontecido, na terminologia de Mariana Barros já vista. Tais registros apontam o lugar, como quarto, sala e ambientes externos à casa. “E de noite eu falei no jantar [...]”; “Corri pra sala”; “É que eu esbarrei na porta do elevador com a Dona Clarice”; “Parou perto de uma floresta” (BOJUNGA, 2011, p. 18; 19; 23; 62). Mas não seguem cronologia. Alguns vêm como memória-acontecimento, também na acepção de Mariana Barros, quando a demarcação espaço-temporal já não é tão precisa, deslocando-se a memória para o momento de sua colocação em discurso: “A outra lembrança que fica vindo na minha cabeça é a de um passeio que a gente fez logo depois de resolver que ele ia me ensinar a pintar”. (BOJUNGA, 2011, p. 62); “A essas alturas ele já torrou no inferno [...]” (BOJUNGA, 2011, p. 10; 28; 29; 22).

Essas escolhas feitas pela autora credenciam o enunciador, uma criança em seu descobrimento do mundo, acerca das complexas relações que se estabelecem, das tragédias humanas, das dores do existir. Diante dos recursos discursivos utilizados, o enunciatário sabe que é uma criança que fala, com suas dúvidas, a perplexidade diante da vida, incompreensão de fenômenos e questões quase sempre sem respostas.

b. **Isotopias temático-figurativas**

No âmbito da semântica discursiva, temos a tematização e a figurativização, elementos linguísticos importantes na constituição de sentido. Fiorin (2016b, p. 91) define *figura* como “o termo que

remete a algo existente no mundo natural: árvore, vaga-lume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc.". Na narrativa em análise, o Pintor tenta apresentar o mundo de sentimentos ao menino a partir das cores, que são figuras. Para Fiorin (2016b), a figura cria um efeito de verdade, ou seja, um simulacro da realidade, ao remeter a figuras que existem no mundo real/natural. Assim, os discursos figurativos se ocupam de descrever e representar a pressuposta realidade.

A reiteração temático-figurativa forma cadeias semânticas, chamadas de isotopias:

Essa dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso a sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, experimentar (BERTRAND, 2003, p. 29).

No caso específico da obra em análise, é notável o efeito das cores, que vão sendo tematizadas pateticamente a partir do investimento semântico que vão ganhando. Para o Pintor, cada cor representa um "estado de espírito", que oscila conforme as sensações captadas do mundo, a percepção interior dos fenômenos. Presente em toda a narração, as cores vão norteando os sentimentos e costurando o enredo. O amarelo, ao mesmo tempo que simboliza a alegria, representa também a ambivalência, na medida em que, sendo ela a cor da alegria, ver os quadros amarelados traz tristeza ao narrador, pela morte do Pintor. A amada Clarice aparece nos quadros pintada de amarelo, mas a sua ausência trazia angústia para o artista. Quando o narrador vai ver o seu Amigo morto, retorna do apartamento correndo para o seu quarto: "De repente, comecei a me sentir todo escuro por dentro. Tão escuro, que não dava pra enxergar mais nada dentro de mim". (BOJUNGA, 2011, p. 13). Nesse momento, tal tal é a invasão sofrida no espaço sensível do sujeito, que não havia como estender esse sobrevir sobre alguma ordem de compreensão que o separasse do próprio objeto que assaltava seu

estado de alma. Aos poucos o menino vai compreendendo a simbologia figurativa das cores, que vão ocupando a profundidade espaço-temporal necessária à recomposição do sujeito, de modo que se apodere do objeto afetante, chegando a se identificar estésica e esteticamente com esse cromatismo à medida que vai captando pela sensibilidade os dramas do mundo, como o suicídio. “Saqueei o que você me disse naquele dia! estou entendendo demais esse preto [...]”. (BOJUNGA, 2011, p. 11). E assim as cores vão metaforizando o seu modo de ser diante da vida.

O branco, nesse contexto, tematiza passionalmente o silêncio e a dor: “Nada. Só aquele branco todo. Eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco. E aí, sim, eu vi mesmo que meu amigo tinha morrido e que branco doía mais que preto”. (BOJUNGA, 2011, p. 15). A cor vermelha tematiza estados de alma como a dúvida e a incompreensão. O narrador e seu amigo partilhavam do mesmo sentimento a respeito do vermelho. Nas primeiras páginas o menino diz: “[...] vermelho é cor de coisa que eu queria entender” (BOJUNGA, 2011, p. 18), e o seu amigo afirma em diálogo posterior: “– Vermelho é mesmo uma cor complicada”. (BOJUNGA, 2011, p. 20). O vermelho, assim identitário e complicado, também se associa à incompreensão do fenômeno da morte, principalmente quando ela é deliberada, como revela o narrador: “Pra mim, morte também é coisa vermelha, coisa difícil de entender” (BOJUNGA, 2011, p. 25).

Como é possível perceber, as cores são figurativizadas e vão tematizando as sensações e estados de alma evocados pela memória do narrador. Interpretar as cores significa compreender os sentimentos do mundo, as dores existenciais e as alegrias. Essa percepção leva o menino a acompanhar ativamente os próprios sentimentos, colorindo-se diante da vida, como se ela toda fosse uma grande aquarela, que vai mudando os tons e se permitindo aos pouquinhos ser apreendida diante dos olhos atentos de uma criança, pressuposta pelo discurso.

As cores, constantemente utilizadas na narrativa *O meu amigo Pintor*, são conexões isotópicas, elas são responsáveis por ir

imprimindo sentido, ao situar o enunciatário do emocional do enunciadador. A simbologia das cores é recorrente, conduzindo o fio da narrativa e interligando mundo exterior e interior. Esses enunciados, por condizerem com os conhecimentos prévios que o leitor traz, tanto de sua possível experiência leitora, mas principalmente pela experiência de vida, vão vivificando o imaginário, aproximando a realidade do narrador da realidade de quem lê, mesmo quando descrita as experiências subjetivas de sofrimento ou alegria: “E aqui na testa, feito jogador de tênis, a Janaína botou uma tira do vestido que ela estava usando. Aí eu fui e me apaixonei por ela” (BOJUNGA, 2011, p. 18).

Diante da descrição feita, é possível visualizar a cena. As imagens sugeridas, revestidas de um cromatismo simbólico, compõem quadros imaginários onde o leitor vai construindo a realidade do enredo. E neste último insinua-se alegoricamente um ritual de passagem: Cláudio perdeu um amigo, mas recebe uma nova oportunidade de preencher seu coração. Já não é uma criança, e não lhe tardará a adolescência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem pretensão de exaustividade, mas antes pretextando um convite à leitura dessa e de outras obras da autora, acreditamos que foi possível reconhecer importantes recursos discursivos utilizados na obra *O meu amigo Pintor*, de Lygia Bojunga.

A linguagem utilizada no âmbito do discurso, as debreagens realizadas, a tematização e figurativização foram imprimindo um simulacro de realidade, confirmando-se o contrato veridictório entre enunciadador e enunciatário no pacto de leitura. É notável como o texto simula os estados de alma de um pré-adolescente, na vivência progressiva da aprendizagem sobre as dores existenciais, aliás, dores e cores existenciais. As instâncias

actorial, espacial e temporal exploradas contribuem para a presença discursiva da infância, configurando sentido, numa obra que já foi epistolar, teatral e agora se manifesta na aparente singeleza de um diário.

Cabe uma reflexão sobre a ousadia e a habilidade com que um tabu foi colocado na perspectiva narrativa de alguém que ainda está experimentando o passo decisivo da passagem da infância para a adolescência.

Acreditamos que esta apreciação possa convocar outros estudos de semiótica literária, trazendo sua contribuição à fortuna crítica da consagrada obra de Lygia Bojunga.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro Semiótico*, Porto, n. 11-12, p. 60-73, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível*. 2011. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, teatro e música*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BOJUNGA, Lygia. *O meu amigo pintor*. 24. ed. Rio de Janeiro: Editora Casa Lygia Bojunga, 2011.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2016a.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2016b.

GREIMAS, Algirdas Juliens; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2016.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 33, n. 25, p. 163-204, 23 jun. 2006.



Leila Maria Araújo Tabosa

Yuri Brunello

LITERATURA E TEATRO:

denúncia social, paródia
e drama (neo) barroco
em *O Cristo cigano*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

*A poesia parece estar mais
do lado da música e das artes plásticas
e visuais do que da Literatura.*

Décio Pignatari

Uma pesquisa de pós-doutorado³⁹ que almeja abraçar a Literatura em sua extensão performática sob o signo do neobarroco a partir de estudos realizados com base na literatura portuguesa contemporânea de autoria feminina é uma ambição, por si só – barroca. Um exagero? Talvez. O inusitado? Pode ser visto assim. O que é? É sim um desafio, uma ambição possível. Este projeto é definido como algo fruto de um desejo que alimenta a busca pela Literatura feminina em sua extensão poética que pode ser lida de forma teatral da poeta contemporânea combativa Sophia de Mello Breyner Andresen em um perscrutar das (multi)formas e da dimensão artística e cênica de *O Cristo Cigano* que se vê/verá em cena-análise. A epígrafe de Décio Pignatari chama atenção para a plasticidade da poesia, para o apelo da poesia para artes visuais e isso comunga com o trabalho que se pretende fazer com o estudo de *O Cristo Cigano*: mostrar a poética teatral – percebida sob o signo do neobarroco no contexto da pós-modernidade – por meio da plasticidade que a lenda andaluza permite exibir em cena.

Sophia de Mello (1919-2004), a poeta portuguesa nascida no Porto, de ascendência dinamarquesa é pintora literária de reminiscências, poeta do mar e também é escritora da lenda *O Cristo Cigano* em forma

³⁹ O artigo origina-se de pesquisa de pós-doutorado de Leila Maria Araújo Tabosa, supervisionada pelo professor Yuri Brunello.

de versos. Ela é também autora de memórias, de sua família aristocrática e de seu berço intelectual de desde sempre às denúncias vividas em sua contemporaneidade ao regime ditatorial em Portugal. Sophia, autora de prosa infantil, tradutora literária para seu gozo, e principalmente, para seu sustento e o da sua família quando das perseguições e agruras do regime salazarista. Sophia, poeta de luta e dama literária de mergulhos profundos no mar e nas letras é ainda escritora de peças teatrais. Ensaísta, contista e poeta premiada, recebeu os prêmios literários: “Grande Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores (1964)”, “O Prêmio Camões” (1999), o Prêmio Rainha Sofia de poesia Ibero-americana (2003), dentre outros prêmios-condecorações-respeito-prestígio-admiração.

Sophia de Mello dedicou mais de sessenta anos de sua vida à atividade literária e tudo o que a isso se agrega, cultuando variada forma de escrita literária: livros de poemas são mais de dez em sua Obra poética completa – *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No tempo dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), dentre outros – além de poemas dispersos; literatura infantil – quando da necessidade de literatura nesse segmento para suas filhas, decidiu ela mesma escrever literatura para crianças – a exemplo das obras como *A Menina do Mar* (1958), *A Fada Oriana* (1958), *O rapaz de Bronze* (1966).

A poética de Sophia é também de visualidade pura e, certamente, pode ser exibida por meio do teatro. Poesia, exibição, drama, teatralidade, *performance*: neobarroco. Estudar *O Cristo Cigano*, poética que registra a Andaluzia, ou seja, a longa tradição moura e *gitana* do sul da Espanha é a representação de uma singularidade visual que descreve a morte-viva e a vida-morte em planos de iguais pedestais para culminância da arte. O neobarroco⁴⁰, campo da ambiguidade sarduyana, presta-se à extravagância do imagético como culminância apoteótica da cena-narrada-descrita por Sophia. Nesse movimento pictórico que

40 O neobarroco no conceito de Severo Sarduy (1979, p. 57) está no plano “da apoteose do artifício, do primitivo, da paródia e da intertextualidade, da superabundância, do erotismo, da artificialidade, do desequilíbrio e do desperdício”.

narra descrevendo, a movimentação do Cristo *paródico* encarna a alegoria de ambição barroca: cristianismo e paganismo. O drama (neo) barroco⁴¹ poético que aqui se justifica e norteia-se pela arte barroca e suas potencialidades teatrais de *O Cristo Cigano* e o cristo *gitano*-personagem possui seu drama, drama da morte no instante da vida; drama da vida na fração da morte.

CAMARIM E COXIA. UM CENTENÁRIO. DOIS CENTENÁRIOS. SOPHIA, JOÃO E O NASCIMENTO DE *O CRISTO CIGANO*

O centenário de nascimento do poeta João Cabral de Melo Neto (1920-1999) ocorreu no ano de 2020; o centenário de nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) fora em 2019. Este estudo, pesquisa de pós-doutorado realizada entre 2019 e 2020 sob a supervisão do Professor Doutor Yuri Brunello na Universidade Federal do Ceará, tem como objetivo realizar uma leitura literária sob o signo do drama (neo) barroco da obra *O Cristo Cigano*, de Sophia de Mello, em busca das potencialidades neobarrocas da obra poética – lendária. A obra feita em homenagem a João Cabral de Melo Neto é uma lenda andaluza escrita em forma de poemas que se configura como uma joia, uma pérola – talvez irregular – ou dissonante (aparentemente), do conjunto da obra da poeta portuguesa. O fato de haver Sophia escrito *O Cristo* para homenagear ao pernambucano João Cabral, um dos grandes poetas neobarrocos da América – figura como nossa área de interesse porque trata de um plantio feito pelo poeta brasileiro com sementes andaluzas em cena portuguesa que fez reverberar pelas mãos poéticas de Sophia a escrita d'*O Cristo*.

41 Quando do surgimento da palavra (neo)barroco com o prefixo entre parênteses, sempre estará junto da palavra drama para associá-lo à teoria benjaminiana do drama barroco. Compreendemos uma evolução teórica que abraça as teorias neobarrocas e as combina com o drama de Walter Benjamin (1974). Quando do surgimento da palavra neobarroco, ela se referirá à gama teórica em questão.

João Cabral, contextualizado nos compêndios de literatura como pertencente à Geração de 45 do Modernismo brasileiro é inserido, de acordo com as pesquisas teóricas acerca do neobarroco, a exemplo do estudo de Afonso Ávila (1994) no qual insere o poeta em uma linha de tradição criativa do barroco – como sendo o poeta de *Morte e Vida Severina*, um (neo) barroco. Investigar a historiografia da literatura portuguesa de autoria feminina em sua feição sincrética traduz Sophia como sendo pertencente à geração dos *Cadernos de Poesia*, no contexto da pós-modernidade – conforme pesquisa de Luis Ricardo Pereira (2003), mas também a inserimos na geração pós-moderna que se alinha ao chamado neobarroco naquilo que a poeta mais realiza na obra em estudo: experimentação da linguagem, da linguagem como ideia em forma de drama (BENJAMIN, 1984) no que se refere a *O Cristo Cigano*.

Em 1958 Sophia de Mello e João Cabral se conhecem. O dado de Eucanaã Ferraz diz que “os dois conheceram-se em 1958, em Sevilha, onde morava o poeta e diplomata” (FERRAZ, 2018, p. 25). Em 1959 a poeta escreve *O Cristo Cigano* e no ano de 1961 publica-o. Sobre a afinidade aparentemente nada alinhada entre Sophia e João Cabral, trazemos as vozes das pesquisadoras Cleonice Antunes e Joelma Siqueira quando dizem que “assim como Sophia, o poeta começa e escrever na década de 1940, e, com o tempo, a presença do tema social em seus textos se torna mais significativa” (ANTUNES & SIQUEIRA, 2017, p. 141). De acordo com as pesquisadoras, reiteramos, ampliando a luta de ambas as poéticas com a palavra e pela palavra, para trazer à cena a denúncia social e suas lutas por meio da palavra-lâmina das plumas de ambos: Sophia, a militante das palavras contra a ditadura do regime de Salazar, “O Velho Abutre”; João Cabral, o lutador da faca só lâmina que deu voz ao “Cão sem plumas” e aos muitos Severinos que somos todas e todos nós. Mais ainda, afirma-se ser outro grande ponto de afinidade entre as poéticas da América e de Portugal o encontro neobarroco cuja matéria de poesia é a lenda da Andaluzia: o presente cujo teor pertence ao imaginário popular cênico sevilhano e também às pesquisas de João Cabral no Arquivo de Sevilha, Espanha, quando morava na capital da Andaluzia.

Sobre a obra em estudo, no prefácio da Edição da Assió & Alvim, Rosa Maria Martelo (2014) afirma que *O Cristo Cigano* é um livro singular no conjunto da poética da escritora, confirmando que “ao que não será alheio o facto de ter sido escrito sob o signo do encontro da autora com um poeta que também tinha a paixão da geometria e do concreto e a mesma solidariedade com o sofrimento humano” (MARTELO, 2014, p. 15). Assim, revela a pesquisadora sobre a influência do poeta brasileiro João Cabral na escrita de *O Cristo Cigano*. No mesmo prefácio, Maria Martelo traz a voz de Sophia em uma entrevista concedida a Luiz Manuel de Gaspar durante a qual revela Sophia:

O pretexto deste poema foi a lenda do Cristo Cachorro que me contou em Sevilha, numa igreja de Triana, o poeta João Cabral de Melo, a quem um cigano a tinha contado. Segundo essa lenda, a imagem chama-se Cristo Cachorro, porque o modelo do escultor tinha sido um cigano de nome Cachorro que o próprio escultor havia apunhalado (ANDRESEN *apud* MARTELO, 2014, p. 15).

O encontro literário cujo fruto será o registro poético da lenda pela escritora portuguesa narrado pela poeta em entrevista e acontecido no bairro cigano de Triana, ocorre fisicamente entre ela – a poeta engajada e também do Mar – com João Cabral – o poeta engenheiro e d’*“A Pedra do Sono”* – e esse é o evento que mais aproxima as biografias quando se dá o episódio do encontro entre os escritores que “ocorreu em Sevilha. Entre 1956 e 1958, quando os poetas se encontraram, João Cabral narrou a Sophia a lenda por trás da escultura barroca *Cristo da la expiación*, de Francisco Antonio Ruiz Gijón” (ANTUNES & SIQUEIRA, 2017, p. 143). Da lenda, uma escultura barroca; da literatura, um encontro; de João Cabral, o sopro da escultura que quer falar e fala como presente para Sophia; de Sophia, poesia em presente para o poeta de Pernambuco.

A escultura de Francisco Ruiz Gijón (1653-170) data do ano de 1682, de acordo com a pesquisa bibliográfica da obra do escultor feita pelo pesquisador Roda Peña (2003). O ano da escultura feita por Ruiz

Gijón é no século essencialmente barroco, o século XVII. Ainda de acordo com os estudos de Roda Peña e das lendas que circundam o imaginário popular sevillano, a face esculpida pelo artista barroco é inspirada no rosto de uma cigana famosa no século VII de Triana, bairro cigano. João Cabral que viveu em Sevilha durante alguns anos na segunda metade do século XX e Sophia que o conheceu na capital Andaluz, tiveram acesso à arte escultória de tão insigne lenda durante o encontro na igreja. A escultura exhibe a dor não como tragédia, mas como drama barroco na concepção teórica benjaminiana de *Tuerspiel*, o retrato do luto, do jogo do luto, da exibição de uma linguagem que comunica gêneros e sentidos: esse é o drama (neo) barroco da obra de Sophia.

ENSAIANDO-VERTENTES-TEORIAS. DO BARROCO AO NEOBARROCO PARA O CRISTO CIGANO

O começo da revisitação para nova reflexão acerca do Barroco a fim de situá-lo para além da conceitual restrição ao campo da arquitetura e das artes plásticas, embora o crítico trate de obras arquitetônicas, ocorre com Heinrich Wölfflin⁴² (2005), na obra *Renascença e Barroco*. O pesquisador estende o conceito à literatura quando da primeira publicação de sua tese, em 1888, a qual trata da transição da Renascença para o Barroco a partir da análise de obras arquitetônicas de Roma.

42 João Adolfo Hansen (2001), em *Barroco, Neobarroco e outras Ruínas*, endossa a importância da obra de Wölfflin (2005) para a compreensão do barroco. “Melhor dizendo”, acrescenta Hansen (2001), “a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascença e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de ‘clássico’ e ‘barroco’, aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII” (HANSEN, 2001, p. 12). Hansen (2001) acrescenta ainda a existência de um teórico anterior a Wölfflin (2005), que se propôs a investigar o barroco a partir da ideia de transgressão ao classicismo: “Antes de Wölfflin, em 1855, indiciando o crescente interesse pela noção, Jacob Burckhardt havia proposto que o *Barockstyl* era um “dialecto selvagem” da linguagem renascentista” (HANSEN, 2001, p. 12).

O estudo dedica-se a buscar compreender o efeito pictórico defendido como sendo gerado pelo movimento de linhas mais livres na arquitetura, assim como nos jogos de luzes e sombras que conferem movimento às pinturas Barrocas. O autor afirma o nascimento de uma forma, observando a hibridização cultural preconizada pela arte barroca, pois, “depois de 1520”, esclarece Wölfflin (2005, p. 28), “não deve ter havido uma só obra absolutamente pura”, antes de prosseguir: “aqui e ali já aparecem os prenúncios do estilo novo; tornam-se mais numerosos, começam a predominar, apoderam-se de tudo: nasce o barroco”.

A questão do preconceito acerca do barroco como arte pejorativa é matéria superada. Desde Wölfflin, em 1888 (edição original), os estudiosos vêm se dedicando ao que ele apontou no século XIX sobre a presença do barroco como arte pictórica, de movimento e em várias áreas, especialmente na literatura. Assim, estudar a obra *gitana* de Sophia de Mello como obra que se lê sob uma ótica (neo)barroca vem acompanhada de uma corrente teórica que dialoga com Wölfflin (2005), a exemplo de d’Ors (1990), o que vê o barroco como constante atemporal e como episódio literário-artístico que pode ocorrer em qualquer fase da história. *O Cristo Cigano* também pode ser lido sob a perspectiva dos estudos acerca de barroco e de neobarroco na vertente do teórico Severo Sarduy (1979) que vê o neobarroco como a apoteose do artifício e clímax da experimentação da linguagem, trazendo o modelo do artifício paródico como traço neobarroco que se pode perceber no *Cristo* de Sophia. Também é possível ler a obra *O Cristo Cigano* por meio do seu potencial teatral e dramático de sua tessitura poética alinhada à obra *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin (1984), compreendendo o drama barroco como *Tuerspiel*, como o jogo do luto entre o limite entre a arte, a vida e a morte.

A jornada de verificação da obra portuguesa contemporânea como cifra neobarroca começa pela provocação do seu título: *O Cristo Cigano*. Este início também alinha-se à compreensão do barroco como

estética atemporal dorsiana do 'eon' – barroco como estética da condição humana perene. O jogo lúdico e que traz em seu título a poética da visualidade paródico-alegórica que elabora duas formas visuais aparentemente antagônicas no mesmo movimento-ação: a lenda e a poética. *O Cristo Cigano* é a representação do movimento barroco-neobarroco pictórico que se exhibe e movimenta na cena teatral a qual está proposta neste estudo: exhibir as potencialidades experimentais em movimento do neobarroco na cena teatral cujo *corpus* é a obra de Sophia

Severo Sarduy (1979) no livro *Escrito sobre um corpo*, traz um capítulo teórico acerca de barroco e neobarroco cujo título é “Por uma ética do desperdício”. Se se pensar de fato, na expressão dada pelo escritor, crítico, teórico cubano, pode-se refletir sobre a estética do neobarroco como abundância do artifício, traço que se manifesta no neobarroco de modo potencializado e por meio de categorias artificiosas, dentre as quais, teoriza Sarduy: a *substituição* (retirada de elementos de seus lugares comuns para reinserção em contextos aparentemente díspares), a *condensação* (quadro de expectativa mutável), a *proliferação* (acumulação de unidades complementares), a *paródia* que estaria o espaço do neobarroco no campo “da apoteose do artifício, do primitivo, da paródia e da intertextualidade” (1979, p. 57). O maior veio de aproximação ao *Cristo Gitano* de Sophia é o da *paródia* como categoria teórica mais eleita em que, na concepção de Sarduy, o qual cita Bakhtin e a origem do gênero cômico-sério no nascimento do gênero na origem da paródia, abunda o profano e a ambivalência em cuja ação mais extrema é uma coroação paródica, ou seja, uma apoteose que esconde uma irrisão por meio da intertextualidade (SARDUY, 1979).

Outro estudioso contemporâneo dedica-se à compreensão do Neobarroco. O estudioso contemporâneo Samuel Arriarán (2007), em *Barroco y Neobarroco en América Latina: estudios sobre la otra modernidad*. Para Arriarán, Neobarroco seria “una nueva situación en la que

desaparece el sujeto” (ARRIARÁN, 2007, p. 101), ou seja, “la representación no tiene un referente real sino siempre otra representación” (ARRIARÁN, 2007, p. 101). Dessa forma, “Al no existir una realidad objetiva todo es ilusión, un juego de espejos y un vacío eterno o un significado sin sentido” (ARRIARÁN, 2007, p. 101). Pelo entendimento do pesquisador, existe uma espécie de morte do referente principal o que dá lugar a uma nova e outra representação. Essa representação mutável pode dar um lugar de abrigo teórico em que se verifique *O Cristo Cigano* de Sophia de Mello como a nova representação após a queda do Cristo central contrarreformista, o qual sempre apontou na lição sarduyana como categoria móvel cujo centro é a elipse movente e toda e qualquer parte pode ser configurada como principal.

Em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin (1984), traz a teoria do drama barroco e teoria da alegoria. Ele divide seu tratado em subcapítulos. No subcapítulo acerca da teoria do conhecimento, Benjamin faz uma reflexão sobre as ideias e as coisas. As ideias, materializadas no conceito, podem ser representadas em seus elementos materiais. Então, a estética do drama barroco é uma aplicação a essa atitude reflexiva sobre as ideias. Na teoria do drama barroco, o princípio do teórico é o de isolar os fenômenos em seus elementos por realçar seus extremos. Para tratar sobre alegoria, ele reitera o fato de o drama barroco ter origem na concepção da história natural, como também a mediação entre a origem e a estrutura feita pela alegoria. A alegoria gira, então, em torno da origem da morte como princípio estruturador. As ideias benjaminianas procuram se fundamentar nos extremos, em cuja “apoteose barroca é dialética. Ela se consuma no movimento entre os extremos” (BENJAMIN, 1984, p. 182). Esse procedimento implica a descrição do drama como objeto e como ideia e essas ideias estão na linguagem. E está na linguagem a tensão dialética entre nome e palavra. A ideia é a mônada que contém, em sua miniatura, o universo dos extremos. O paradigma de Benjamin é a leitura monológica do particular para revelar as leis

do todo. A alegoria seria, então, a mediação entre a origem histórica do drama barroco e sua expressão estrutural, a responsável por reunir a alegoria dos extremos de morte e vida em um mesmo cenário. Além disso, Benjamin defende “que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Para ler *O Cristo Cigano* à luz do drama barroco benjaminiano, que aqui, pedimos permissão par lê-lo como drama (neo)barroco, dadas as condições contemporâneas contextuais e teóricas que em muito avançaram no entrecruzamento de barroco-neobarroco, segue-se para o alinhamento analítico do par extremo entre a morte e arte como drama (neo)barroco reinventado sob a alegoria d’*O Cristo Cigano*.

Assim, o neobarroco é percebido em Sophia de Mello, em teoria e traços biográficos a partir do encontro da poeta com o poeta brasileiro neobarroco da vida e da morte, João Cabral, o qual não se furtou de narrar a sua paixão, Sevilha lendária e cigana, à poeta portuguesa. A poeta combativa que jamais fugiu à palavra, fisgada pelo tom da palavra-dom do poeta brasileiro, também não se furtou de escrever em versos a lenda do Cristo Cachorro e aqui afirma-se, ao modo neobarroco, como um instrumento de crítica social sobre o lugar que – muitas vezes – ocupa o cigano-sul-andaluz na cultura espanhola.

PASSAGEM DE TEXTO. SOBRE *O CRISTO CIGANO*: A LENDA DO CRISTO CACHORRO

O Cristo Cigano encarna uma subversão *paródica* e *alegórica* a partir do título que aponta para duas sentenças aparentemente irreconciliáveis: o cristianismo e a crença religiosa e sincrética dos ciganos. O título que desenha uma imagem ambivalente exhibe um Cristo inserido na cultura do sul da Espanha, a Andaluzia – terra de

ancestralidade *gitana*-moura e que guarda a tradição até os dias de hoje. *O Cristo Cigano* é um diálogo poético cifrado na tradição moura presente na Europa e que se revela gratidão-fruto do encontro entre a poeta portuguesa e o poeta brasileiro. A obra-presente-homenagem de Sophia de Mello a João Cabral de Melo Neto é uma honraria da poeta para o poeta. Sophia cria um atavio profundo para o poeta brasileiro que amou o sul cigano da Espanha para quem escreveu dois livros de poemas *Andando Sevilha* e *Sevilha Andando*, dentre outros poemas de homenagem espalhados em sua obra completa e nos quais João Cabral demonstra sentir-se em casa, ou seja, no nordeste brasileiro, na América Latina, estando no sul da Espanha cigana.

O drama lendário de um cigano cujo nome, Cachorro, desafia a imaginação para outra ordem, para uma nova ordem canônica. O Cristo católico e “normativo”, cuja imagem se aprecia na mitologia cristã é a de um homem de pele branca e olhos claros com cabelos castanhos, de traços europeizantes – ainda que seja um homem popular de seu tempo de variada etnia e, a partir dessa imagem sacralizada, a imaginação cristã não abre brecha para algo diferente do estereótipo criado no imaginário cristão. A lenda andaluza traz um homem do povo e para ela, a lenda, “há duas versões da história, mas ambas têm como protagonista um belo cigano conhecido como ‘El Cachorro’ que, vivendo nas zonas comuns à população marginalizada da cidade, é assassinado quando atravessa para a área aristocrática” (ANTUNES & SIQUEIRA, 2017, p. 143).

O que difere das versões contadas é sobre a autoria do assassinato: se fora cometida por alguém desconhecido e em sigilo até hoje ou se o próprio escultor o cometera. A versão lida em *O Cristo Cigano* é a de que o escultor esfaqueara o cigano obcecado por encontrar a imagem perfeita para a sua escultura. A faca é o elemento emblemático eleito por Sophia para que “Azul e afiada” atravessasse a história e um homem do povo, não importando quem desferira o golpe mortal, mas a denúncia social do assassinio contra o cigano, representando um coletivo

perseguido. Sophia está à vontade para denunciar, ela tem as credenciais necessárias e tem voz para ser a porta-voz da lenda narrada⁴³.

Sophia de Melo Breyner ao poetizar a morte, poetiza a vida, tal qual Caravaggio observado por Arriarán ao dizer que “lo curioso es que al pintar la muerte tal como es, Caravaggio (un verdadero ejemplo del arte barroco en su conjunto) exalta a la vida” (ARRIARÁN, 2007, p. 31). Essa exaltação da vida sobre a morte ou ambos os eventos no mesmo plano de expressão é também a ambição de João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina*. A poeta portuguesa trata da filigrana da morte até seu último *átimo* e, assim, neobarrocamemente exalta a vida atormentada como nódoa que carregará na alma assassina do escultor e essa exaltação vital se apresenta como um fractal-fragmento, uma alegoria, a vida que se converte em arte, em arte escultórica. Ou seja, “no se trata de representar lo exterior sino de expresar lo interior, el tormento, la angustia de su propia interioridad” (ARRIARÁN, 2007, p. 31). Exemplos, em arte, de morte na vida/vida-morte são a expiação de Cristo de Caravaggio e “El Cristo de la Expiración” a lenda do Cristo cigano ou cristo cachorro, escultura a Ruiz Gijón de Sevilla. Em ambas as realizações artísticas tem-se a representação da morte em cuja vida *é* celebrada: Caravaggio ostenta vida na morte e Ruiz Gijón exhibe o olhar de vida-vítreo no instante da morte do cigano andaluz. As duas obras representam passado transfigurado no presente por meio da lenda descrita em versos por Sophia, reafirmando o neobarroco como “prática semiótica contemporânea que “cita” o passado, reproduzindo-o – transfigurando-o – no contexto do

43 “Da narrativa, resulta *O Cristo Cigano ou A Lenda do Cristo Cachorro*, de 1961, sétimo livro de poesia de Sophia de Melo Breyner. Seis anos após esta publicação, João Cabral dá à estampa “Elogio da usina e de Sophia de Melo Breiner Andresen”, na obra *A Educação pela Pedra* (1966). O poema encerra uma visão crítica sobre o fazer poético de Breyner, demonstrando seu apreço pela poesia da escritora. Como resposta a esse elogio, posteriormente, observam-se as dedicatórias de *O Cristo Cigano* dirigidas a João Cabral de Melo Neto. Assim, no poema intitulado “Dedicatória da Segunda Edição do ‘Cristo Cigano’ a João Cabral de Melo Neto”, que só veio a ser publicado em 1978, lê-se: ‘João Cabral de Melo Neto/ Esta história me contou/ Venho agora recontá-la poeta/ verdadeira mestra ensina’ (ANTUNES & SIQUEIRA, 2017, p. 143).

presente” (CAMPOS, 1996, p.5). A *paródia* do mito cristão se faz presente como (re)formado e transmutado em mito cigano é uma forma de inserção do subversivo como cena primeva, uma *substituição* sarduyana que traduz a alegoria da morte travestida em forma de arte.

O PALCO: UM POEMA-EPÍGRAFE E 11 POEMAS DE UM DRAMA (NEO)BARROCO EM CENA

O Barroco como a Arte Moderna é uma pluralidade de tempos históricos, desde o mais antigo ao mais atual; desde o mais distante ao mais próximo. É a contemporaneidade, uma sincronicidade de acontecimentos históricos que a consciência artística reúne como um momento sublime e especial.

Francisco Ivan da Silva

“A atitude experimental do artista barroco assemelha-se à prática dos adeptos” (BENJAMIN, 1984, p. 200). É na dimensão da experimentação da linguagem a partir da quebra-união dos gêneros poema-lenda-narrativa-epopeia e na paródia construída que Sophia de Mello Breyner, poeta pós-moderna, abre uma brecha de autorização para que seja lido *O Cristo Cigano* como obra neobarroca, mais ainda, como um drama (neo)barroco. A epígrafe do poeta e professor Francisco Ivan da Silva ensina que o barroco é uma Arte Moderna formada por uma pluralidade de tempos históricos, além de mostrar que há na contemporaneidade uma sincronicidade que reúne acontecimentos históricos e que o artista faz dessa reunião um acontecimento especial. Francisco Ivan mostra a atemporalidade barroca como arte moderna que poderá ser vista em *O Cristo Cigano* e que, independente da sobreposição da morte à vida, podemos ler como um momento sublime da poesia, da delicadeza da poesia, e, em Sophia, da delicadeza da faca-palavra de Sophia em sua jornada de denúncia de uma minoria oprimida.

O livro inteiro de Sophia Andresen possui 11 poemas que narram uma lenda popular em versos, além do poema-epígrafe em homenagem a João Cabral que traz a edição em uso neste estudo⁴⁴. Temos 12 peças em separadas e enumeradas a partir do primeiro poema imediatamente após a epígrafe que narram poeticamente um Destino. Estruturalmente *O Cristo Cigano* organiza-se como um livro de poemas composto por onze poemas – I “O Escultor e a Tarde”; II “O Destino”; III “Busca”; IV “O Encontro”; V “O Amor”; VI “A Solidão”; VII “Trevas”; VIII “Canção de Matar”; IX “Morte do Cigano”; X “Aparição”; XI “Final” – que compõem uma só unidade que trata da lenda do Cristo Cachorro, além do poema-epígrafe intitulado “A PALAVRA FACA” dedicado a João Cabral:

O Poema- Epígrafe

A PALAVRA FACA

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada.
(ANDRESEN, 2003, p. 7)

A homenagem de Sophia a João Cabral, além do inteiro livro, *O Cristo Cigano*, estampa a primeira página-epígrafe do livro. “A Palavra Faca” de Sophia é uma justa homenagem ao poema “Uma faca só lâmina”, de 1955, do poeta diplomata brasileiro. As atribuições de sentido e de símbolo das nas diversas culturas populares são múltiplas. No poema transcrito, a poeta portuguesa chama a atenção para o uso

44 A edição utilizada neste estudo é *O Cristo Cigano*. Alfragide: Editorial Caminho, 2003.

universal da palavra e que agora fará uso dela, da palavra faca, que aqui tem cor e atravessará a lenda contada pelo poeta. No Nordeste brasileiro a faca tem muitos significados; no poema português de Sophia é o instrumento da morte que culmina na morte do cigano para nascimento da arte, santificada na cena artística. “Assim, [...] diante da questão de como o drama barroco pode deleitar, e sua resposta é que se não pode fazê-lo por seu conteúdo, pode fazê-lo por sua expressão teatral” (BENJAMIN, 1984, p. 73). Ou seja, a obra que será em trechos poéticos não é de prazer literário ou de romantismo literário derramado, trata-se de uma denúncia feroz de expressão teatral que não se presta ao deleite, mas ao incômodo das consciências humanas.

I O ESCULTOR E A TARDE

[...]

No meio da tarde

O escultor caminha:

Por trás de uma porta

Que se abre sozinha

O Destino espera.

[...]

(ANDRESEN, 2003, p. 9)

A multiplicidade e a ruptura de gênero se exibem na escrita da imagem do poema “O ESCULTOR E A TARDE”, assim como nos demais poemas evoca a lenda popular narrada oralmente por João Cabral de Melo Neto à Sophia de Mello Breyner Andresen que a transforma em poema e aqui é lido como drama, um drama (neo)barroco. Um escultor caminha no meio da tarde na Andaluzia, em *Sevilla*, terras de origem moura que abriga vasta tradição *gitana* em sua essência cultural de forma prática, categórica e resistente até os dias de hoje. Sophia de Mello Breyner, a poeta combativa, trava novo combate em sua obra com a escrita d’*O Cristo Cigano*: põe em cena o lugar cigano da Espanha, sua mais profunda origem, com seu mais profundo

representante como Destino anunciado nesta cena. Não, não se trata do escultor. A abertura de uma porta para o artista plástico se abre de modo misterioso. A porta para o Destino *gitano*, o destino de um coletivo cultural. Sophia não muda o tom necessário em suas denúncias sociais e políticas em grande parte de sua obra. Sophia segue denunciando socialmente assim como João Cabral em sua obra.

A porta que se abre para um destino prenuncia algo: um caminho que se aponta para cumprimento de uma sentença pelo artista plástico, o Escultor. O lugar escolhido para a denúncia de Sophia é o Sul da Espanha e seu povo oprimido: o cigano. O drama que se inicia no poema transcrito encarna a referenciação teórica benjaminina ao representar o Destino. O que é o Destino ou quem são o Destino? A porta se abre e a luz cênica se acende: o jogo do *Tuerspiel* do drama barroco benjaminiano, o jogo da morte, o jogo do luto, o luto dramático de uma sentença predestinada, pois “o estudo dos extremos permite levar em conta a teoria barroca do drama (BENJAMIN, 1984, p. 82). Os extremos aqui são morte e vida; arte e assassinio; silêncio e denúncia; cristianismo e paganismo; via crucis cristã e via crucis do homem cigano. A *paródia* neobarroca se inicia, o lugar é o deslugar. O lugar textual, Jesus Cristo; O deslugar lendário, *O Cristo Cigano* que também é o Cachorro, por nome e a paródia sarduyana corporifica-se e interage, pois confirma no poema que “a intertextualidade é uma interação de diferentes estratos, de outros textos, de caráter polifônico [...], incorporando um neologismo da obra barroca, de todo código barroco, literário ou não” (SARDUY, 1979, p. 69).

II O DESTINO

O destino eram
Os homens escuros
Que assim lhe disseram;
- Tu esculpirás Seu rosto
de morte e de agonia.

(ANDRESEN, 2003, p. 7)

O poema II, intitulado “O DESTINO” continua a sentença do poema I pronunciada pelo escultor que andava pela tarde. A porta já estava aberta desde antes e agora se evidencia, mais ainda, quem é o Destino. Quem são o Destino: *os homens escuros*. Assim como a porta se abriu ao escultor o prenúncio segue a profecia por meio de uma voz ínfima que ordena que se esculpa um rosto de um homem escuro de morte e agonia, corroborando a ideia de barroco transtemporal dorisiana de que “qualquer arte de reminiscência ou de profecia é sempre mais ou menos barroca” (D’ORS, 1990, p. 28).

O trecho poético não permite identificar hesitação alguma do enviado, apenas uma resignação para o cumprimento de tão doloroso Destino. Sophia de Mello, a mesmíssima de “O Velho Abutre”, com seu livro-lenda-poema-drama denuncia o preconceito existente contra a região sul da Espanha e suas vis motivações. A perseguição aos ciganos é destacada na cena. O Cristo é substituído pela poeta, a *paródia* neobarroca sarduyana se circunscreve quando o processo de *substituição* é operado pela escritora: o Cristo é Cigano! A voz que diz em versos ao escultor que “Tu esculpirás teu rosto/ de morte e de agonia mostra a *paródia* “no campo da ambiguidade, do bizarro chocante (SARDUY, 1979, p. 59).

III BUSCA

[...]

A ti me enviaram

E sei que me esperas

[...]

É verdade que passas

Pela cidade às vezes

Nos caixões de chumbo:

Mas viro o meu rosto

Pois não te compreendo

És um pesadelo

Uma coisa inventada
Que o vento desmente
[...]
Onde a tua imagem
Ou o teu retrato
Nas coisas que eu vejo?

É verdade que passas
Pela cidade às vezes
Com teu vestido roxo
Entre velas e incenso:
Mas eu te renego e o vento te nega

(ANDRESEN, 2003, p. 13-15)

No poema III, intitulado “BUSCA”, o escultor procura o rosto predestinado. Assombrado, o artista flana pelas ruas de Sevilla falando ao vento as palavras de predestinação a ele orientadas sobre o Destino dos homens de pele escura, os ciganos, do sul da Espanha. O interlocutor faz um monólogo na cena dramática e relata que já quase o vira, o cigano, em situações de funeral “nos caixões de chumbo” e “com teu vestido roxo. Porém, o artista plástico renega vê-lo, pois julga-o um pesadelo por não o compreender. A cena ilustra dramaticamente a morte dos ciganos como categoria, que se pode inferir, perseguida, muitas vezes, a contar pelos versos que dizem: “É verdade que passas” / “Pela cidade às vezes”.

A expressão às vezes revela ironia da poética de Sophia que denuncia a recorrência com que os ciganos são discriminados-eliminados da sociedade espanhola. E no caso específico da busca do artista plástico, a poética revela o pavor do eu poético na cena por sua missão predestinada, pois ele crê que se trata de um fantasma, algo imaterial. Na contemporaneidade o barroco se exige sob o signo de neobarroco não mais para agir em favor da religião católica ou protestante (em alguns países), como o centro de referência, cai o Cristo modelo. A tradição apresenta a ruptura porque “o barroco teve que abrir-se, teve que

sugerir, teve que excitar, teve que propiciar a coparticipação imaginadora do homem comum” (ÁVILA, 1994, p. 27). Essa nova tez é a que vemos no neobarroco: o homem do povo cigano com todas as luzes sobre si em cena para identificação coletiva em forma de denúncia poética.

IV O ENCONTRO

[...]

Sozinho o cigano

Sozinho na tarde

Na margem do rio

[...]

Semelhante à lua

E semelhante ao brilho

De uma faca nua.

[...]

(ANDRESEN, 2003, p. 17)

Nos trechos transcritos do poema IV, “O ENCONTRO”, o cigano é visto pelo escultor. A solidão do cigano no entardecer à margem do rio. A imagem surge “na margem do rio”. O rio em questão é o rio Guadalquivir, cantado por longa tradição poética Espanhola, com destaque para Federico García Lorca, grande poeta andaluz, fuzilado pela Ditadura espanhola de Franco. No contexto em que se passa a cena-lenda, o rio possui duas margens: à margem da esquerda ficam os bairros nobres, a burguesia; do outro lado do rio ficam os ciganos, no bairro Gitano da Triana. A cena mostra a aparição do cigano no lado esquerdo do rio, no lado da intolerância. Tem-se um contexto da Ditadura Franquista que na Espanha durou até 1975. Sophia, combativa e com infeliz experiência portuguesa do Salazarismo, não se esquivou ao registro por meio do Gitano Cristo, por ela parodizado em forma de experimentação escrita de poema lendário que se pode ler em cena.

O cigano surge à margem do Guadalquivir, do lado “errado” para ele. Ele surge solitário, portanto, vulnerável e surge semelhante

à luz em brilho e tão reluzente quanto o brilho de uma faca despida. A alusão-homenagem a João Cabral de Melo Neto e ao poema “Uma faca só lâmina” ficam explícitas na cena. Está, pois, o *Gitano*, brilhante e desnudo de segurança alguma. Ele é luzente, vítima. O cigano de Triana, do outro lado do rio, não “deveria” atravessar, atravessou. Para o escultor, o Destino. Para Sophia, infeliz e injusta perseguição que culmina em um triste Destino, mas que precisa ser registrado, lido, refletido: denúncia do destino dos homens de pele escura, os ciganos da Andaluzia, por meio da arte poética em forma benjaminiana de drama (neo)barroco em cujo jogo do luto é necessário ao drama artístico.?

V O AMOR

Não há para mim outro amor nem tardes limpas
A minha própria vida me desertei
Só existe o teu rosto geometria
Clara que sem descanso esculpirei
e noite sem fim me afundarei.
(ANDRESEN, 2003, p. 19)

O poema V, “O AMOR”, é dos mais líricos de todo o conjunto que compõe *O Cristo Cigano*. O amor é um sentimento registrado pelo eu poético em forma de uma declaração angustiada: ao mesmo tempo em que diz que “Não há para mim outro amor”; afirma “e noite sem fim me afundarei”. A relação é um paradoxo típico do drama barroco, e no contexto da pós-modernidade em que se insere Sophia, pode-se falar em drama (neo)barroco. A tez dramática cujo monólogo do escultor declara amor não é romântica, é obsessão artística que explica, mas não justifica o assassinio logo aí, quase chegando. O verso “só existe teu o rosto geometria” reafirma a predestinação em forma de homenagem explícita a João Cabral de Melo Neto, o poeta engenheiro, certo, preciso com as palavras como precisará ser o escultor com a lâmina de uma faca.

VI A SOLIDÃO

A noite abre os seus ângulos de lua
E em todas as paredes te procuro

A noite ergue as suas esquinas azuis
E em todas as solidões eu te procuro

Ao longo do rio a noite acende as suas luzes
Roxas verdes azuis.

Eu te procuro.

(ANDRESEN, 2003, p. 21)

Do poema V, “O AMOR”; ao poema VI, “A SOLIDÃO”. A solidão-poema é a solidão do artista que busca cumprir uma profecia. A profecia vespertina proferida pela voz segue ao longo do conjunto de poemas ao ocaso do entardecer para encontrar a Lua. O escultor procura o rosto cigano em todas as paredes e percebe as esquinas azuis, da cor da faca do poema-epígrafe. A noite é de busca, de procura, de percepções visuais que as luzes trazem ao se acenderem no lusco-fusco do momento. O rio espelha as luzes coloridas “roxas, verdes, azuis”. A cena traduz o movimento pictórico wolffliniano cujo movimento sutilmente presente, ilumina em quase arco-íris toda a imagem poética do momento no rio Guadalquivir: a arte em à procura do jogo da morte; drama (neo)barroco.

O Poema “A SOLIDÃO” pode ser visto como alegoria da morte, do drama da morte, que inquieta o escultor desde o início da tarde, desde o sopro da voz. O rosto da morte é espelhado na água do rio, rio de tanta história, de tanta poesia, de tanta natureza exibida no poema como um jogo de luzes sobre o rio, espelho furta-cor. Benjamin diz que “fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Eis a ruína da natureza como cenário de espelho artificial, como prenúncio do declínio, a morte. Ou seja, “sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 200) e o que declina é a morte, a morte no drama (neo)barroco não mais do centro, mas do homem descentrado, do

homem “comum”, que sai de seu coletivo cultural cigano e a partir daí, seu Destino é vulnerabilidade, tema barroco primevo: efemeridade da vida lido sob a forma mais cruel, a do assassinio.

VII TREVAS

O que foi antigamente manhã limpa
Serenos amor das coisas e da vida
É hoje busca desesperada busca.
De um corpo cuja face não é oculta.
(ANDRESEN, 2003, p. 23)

Da solidão da procura ao destino de TREVAS, poema VII. Sim, a profecia lançada, o artista plástico já inteirado de seu ofício, vem, ao longo dos poemas-jornada, fatigado e reclamando em murmúrios de gestos e ações o seu também Destino o lamenta. O escultor afirma que o antes fora tempo de claras manhãs serenas de amor e de vida, hoje, neste anoitecer, é uma “busca desesperada busca”. A quem procura o artista? A um rosto cuja face não é oculta, a face do cigano de Triana. A sentença poética é dura ao mostrar aquele Destino dos “de pele escura” em *Sevilla*. A sentença poética também demonstra a dor do artista predestinado, pois a busca é desesperadora por saber ele o que se dará.

Lacan (1985), em “Do Barroco”, edição do Seminário XX, “Mais Ainda”, ensina que o Barroco começou com a historietta de Cisto. Sophia amplia essa noção e traduz como paródia e drama neobarroco a morte de um homem cujo Destino estava predestinado por uma ordem social absurda, mas que ao ser sacrificado, vive mais, mais ainda em nome do seu coletivo e hoje é texto poético registrado em comunhão com a oralidade andaluza. Sophia traz parodicamente a ilustração da teoria de Sarduy, traduz o novo a partir do antigo, mas não o faz frivolamente ornamentado, o faz com justeza de causa militante que revela uma poética cujo esquema é de operação textual precisa (SARDUY, 1979) por meio da denúncia com seus versos crus.

VIII CANÇÃO DE MATAR

[...]

Tudo o que em mim vive
traz dentro uma faca
O teu amor em mim
que por dentro me corta
Com uma faca limpa
Me libertarei
Do teu sangue que põe
Na minha alma nódoas

[...]

(ANDRESEN, 2003, p. 25)

“CANÇÃO DE MATAR”, oitavo poema, traz nos dois primeiros versos da primeira estrofe selecionada: “Tudo o que em mim vive/ traz dentro uma faca”. Todo o viver do eu poético, o escultor, traz dentro de si uma faca. A faca, nos versos seguintes, surge como elemento que apunhala por dentro o artista ante sua ação predestinada. Em “O teu amor em mim/ que por dentro me corta” revela que o amor do artista à arte, dentro dele latente, também o dilacera. Na estrofe seguinte, recuada, como refrão do conto, como no original da edição em uso para este estudo, demonstra a mudança de tom do artista, que imprime à estrofe recuada outro tom, um tom de revelação de que a mesma faca que o dilacera e fere por amor ao ofício de escultor, o libertará, mas que o sangue em suas mãos viverá como nódoa em sua alma. O canto da canção de matar é o canto paralelo, significado etimológico do vocábulo “Paródia”. Qual é o canto? O canto da morte do corpo do cigano e canto da morte da alma do artista.

IX MORTE DO CIGANO

Branças as paredes viram como se mata
Viram o brilho fantástico da faca
A sua luz de relâmpago e a sua rapidez.

(ANDRESEN, 2003, p. 7)

No poema “MORTE DO CIGANO” as testemunhas são as paredes brancas, omissas. Alegorias da sociedade que não se posiciona?! As brancas paredes viram como se matam, elas, animadas?! Ou inanimadas?! Elas presenciaram o brilho fantástico da faca, a sua luz mortal veloz como relâmpago, sua precisão. O que fizeram as brancas paredes? Nada, só omissão. O silêncio solene também comunica uma cumplicidade criminal. Quem são as Brancas paredes? A sociedade?! Não se duvida dessa hipótese por se conhecer o conjunto da obra de Sophia e o modo de denúncia costumeira que ela faz em sua literatura, aqui, mais cifrado, mais dolorido ainda, pois até os inanimados são personificados para não saírem ilesos, mas são mesmo cúmplices do assassínio.

Neste poema da série que compõe *O Cristo Cigano*, pode dialogar com Arriarán quando o teórico afirma que “el barroco se define entonces como una voluntad de forma que reacciona frente al espíritu renacentista mediante la representación crítica, irónica, paródica, descentrada de lo humano” (ARRIARÁN. 2007, p. 17). Ou seja, no poema, pode-se ler a expressão moderna do barroco quando os versos de Sophia trazem a representação crítica da sociedade em forma de denúncia social, ironizando os grupos de poder que emudecem ante as injustiças sociais, transformando alegoricamente pessoas em paredes brancas, desprovidas de seu lado humano.

X APARIÇÃO

Devagar devagar um homem morre

[...]

Veloz veloz o sangue foge

[...]

Somente em sua frente vê paredes

Paredes onde o branco se retrata

Seus olhos devagar ficam de vidro

Uma ferida no seu flanco o mata

[...]

E devagar devagar o rosto surge
O rosto onde outro rosto se retrata
O rosto desde sempre pressentido
Por aquele que ao viver o mata
[...]

(ANDRESEN, 2003, p. 29)

O poema “APARIÇÃO” é a sequência do poema anterior, “A MORTE DO CIGANO”. Se antes as brancas paredes omissas permaneciam em um silêncio ensurdecedor e revoltante compondo a cena da veloz faca em assassinio, agora o foco filigranado descreve que “devagar devagar um homem morre” e “Veloz veloz o sangue foge. Sangue que será nódoa eterna na alma do escultor. A imagem descrita chama novamente a atenção para as paredes omissas, brancas, única visão da vítima: ele olha para as paredes brancas como que pedindo socorro em súplica, mas elas, nada fazem, são omissas, mesmo no poema podendo ser lidas como a personificação cúmplice da sociedade que silencia e se petrifica quando convém a seus interesses. Os olhos do cigano vitrificam e a ferida aberta pela faca o mata.

Eis que surge a aparição predestinada ao artista: a agonia do rosto em morrer. E lentamente, ao morrer, o rosto procurado surge em dor e agonia, “o rosto onde outro rosto se retrata”, aquele sempre pressentido desde que o escultor encontrara a tarde e iniciara sua busca horrenda de maligno destino e o rosto do homem de pele escura como cobaia que em sua consciência sabe, que ao esculpir e seguir vivo, também se mata com a nódoa na alma por todo o sempre. São dois mortos e uma viva. Morre o cigano em corpo, morre o artista em alma e viva, apenas a arte escultórica.

Eis que surge a ruína pela qual se interessa o barroco no drama, o declínio, tem-se a alegoria do Cristo Cristão por meio da paródia do Cristo Cachorro, *substituição* sarduyana do Cristo para *O Cristo Cigano* artificializado-exibido como denúncia feita por Sophia de Mello Breyner

Andresen de uma categoria que vive à margem não só do rio Guadalquivir, mas à margem da sociedade espanhola. E nesse processo paródico e alegórico, “a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto do barroco das ruínas” (BENJAMIN, 1984, p. 201). Ou seja, a morte do cigano é a ruína, a morte em relação paradoxal com a arte é a representação do drama barroco benjaminiano e que, em Sophia, é o retrato contemporâneo do drama (neo)barroco.

XI FINAL

Assim termina a lenda

Daquele escultor:

Nem pedra nem planta

Nem jardim nem flor

Foram seu modelo.

(ANDRESEN, 2003, p. 31)

O poema final tem o título “FINAL”. A poética registra como se encerra a lenda do escultor. Mais denúncia ao modo Sophia, palavras cortantes em versos curtos que esfaqueiam a consciência do leitor e o fazem refletir para o fato de que no ato da criação, não foram modelo nem pedra, ou planta, ou jardim, ou flor. A poeta já não diz que o modelo for a o cigano, o homem de pele escura, isso fica dentro do leitor que acompanhou a travessia que atravessou de uma margem à outra o cigano de Triana. Cabe trazer aqui uma música elaborada por Sophia de Mello, a mulher que vivenciou o salazarismo, em ciência e circunstância com seu companheiro de vida e de luta. Sophia lutou por meio das palavras-versos em distintos estratos da sociedade portuguesa e em algumas manifestações. Uma das manifestações em que esteve presente fora a que foi cantada a denúncia “Cantata da Paz”, música elaborada para marcar a resistência ao regime ditatorial em Portugal, em defesa da liberdade das colônias portuguesas e dos artistas, ativistas, estudantes africanos que eram perseguidos pelo PIDE. Diz a

letra militante em seu refrão “Vemos, Ouvimos e Lemos. Não podemos ignorar!” (ANDRESEN *apud* ALVES, 1969). Sophia viu *Sevilla*; Ouviu João Cabral; Leu o cigano andaluz em sua essência mais profunda. Ela não pôde ignorar. Fez seu canto paralelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler *O Cristo Cigano* como obra neobarroca teve sua pertinência. O neobarroco fora apresentado como um resgate da cultura do século XVII nos atuais dias como resposta ou busca dessa revisão e, ao mesmo tempo, identificação de nossos atuais conflitos, os quais começaram a ter por base a modernidade do século XVII. Os conflitos apresentados em *O Cristo Cigano* revelam a angústia do existir à margem da sociedade e todas as dores e consequências porque passam as minorias no cenário da pós-guerra civil espanhola, mas que ainda sofria as consequências da ditadura franquista.

O conceito teórico de neobarroco foi trazido como instrumento de análise para verificação do artifício da paródia sarduyana em *O Cristo Cigano* e sua capacidade experimental como um meio de aproximação ao drama barroco, que ao longo do estudo, ao se referir ao *Cristo*, foi tratado como drama (neo)barroco. Para isso fizemos uso de aproximação à obra de Sophia de Mello nomes como Severo Sarduy (1989); d’Ors (1990); Walter Benjamin (1984); Samuel Arriarán (2007), dentre outros.

Observou-se, com a pesquisa, que *O Cristo Cigano*, é parte mais que integrante e nada dissonante da obra sophiana. Perceber *O Cristo Cigano* como obra de denúncia social que faz uso do artifício da paródia e da alegoria como meios de representação do drama (neo) barroco que iluminou toda a cena-jornada do conflito e da angústia do destino do cigano andaluz principia por reconhecer uma operação de

passagem: uma nova percepção das teorias neobarrocas em aproximação de obras contemporâneas consideradas engajadas. Ou seja, a compreensão d'*O Cristo* de Sophia que já nasce subversivo como o barroco da América de João Cabral, assim se impõe, pois já quebra a noção na arte barroca americana por meio de imagens e personagens vistos a partir de novos epítetos: o cristo de Sophia é cigano, tropo do título ao se abrir e ao se fechar.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José da Felicidade. *Católicos e política*: de Humberto Delgado a Marcello Caetano. Lisboa: Tipografia Leandro, 1969.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Cristo Cigano*. Alfragide: Editorial Caminho, 2003.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas Escolhidos*. Seleção e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Coral e Outros Poemas*. Seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz, 2018.
- ANTUNES, Cleonice; SIQUEIRA, Joelma. Poesia e crítica: Melo Neto e Breyner Andresen. In: *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 139-153, set.-dez. 2017.
- ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina*. México: Itaca Piraña, 2007.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2 v.
- ÁVILA, Affonso (Org). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- D'ORS, Eugênio. *O barroco*. Tradução Luiz Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990.
- BENJAMIN Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Haroldo. *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 10-66, 2001.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20: mais ainda*. 3. ed. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARTELO, Rosa Maria. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Cristo cigano*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

RODA PEÑA, José. *Francisco Antonio Ruiz Gijón* escultor utrerano. Utrera, Espanha: Siarum Editores, 2003.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lygia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Francisco Ivan. *Ensaios para um Concerto Barroco*. Natal: EDUFRN, 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2012.



8

Leonildo Cerqueira
Elizabeth Dias Martins

RESIDUALIDADE MEDIÉVICA NO SERTÃO ROSIANO:

o processo de santificação
de Augusto Matraga

RESIDUALIDADE E LITERATURA REGIONALISTA: ALGUMAS REFLEXÕES INICIAIS

A literatura regionalista é um desafio complexo e antigo na nossa crítica. Costumeiramente posta como originária do projeto nacionalista do Romantismo brasileiro, estende-se ao longo de nossa história, manifestando-se de diferentes maneiras: ora associada a um resgate identitário e mitificado da nação, como foi durante o Romantismo, ora vinculada a um realismo engajado e denunciador das desigualdades sociais, expressão de relevo durante a década de 1930, através de inúmeros romances, sobretudo nordestinos. Estas desigualdades eram abordadas a partir do processo modernizador dos grandes centros urbanos em contraposição ao atraso negligente do interior do país. Com *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos e, principalmente, a partir da Geração de 45, a literatura regionalista tende a adquirir uma dimensão mais psicológica dos problemas e dos homens rurais ou sertanejos, um super-regionalismo, diria Antonio Candido (1975), em que Guimarães Rosa seria o seu expoente.

Conforme inferimos do estudo de Lígia Chiappini (1995), “Do Beco ao Belo: Dez Teses Sobre o Regionalismo na Literatura”, independentemente das formas que a literatura regionalista tome a cada tempo, há denominadores comuns entre as obras de todos esses séculos – e não somente no Brasil – que as fazem partícipes de um mesmo filão, o regionalista. Desses elementos, podemos citar a ênfase em situações e valores muito particulares – gosto local –; certo exotismo que confere àquela região e àquele povo um sentido único, diferente dos demais⁴⁵; há ainda o aspecto ruralista, uma vez que, em geral, as obras

45 Neste exotismo residiria o pitoresco, elemento perigosamente fácil de tornar-se artificial porque vizinho do estereótipo, inclusive de sentido pejorativo. A centralidade de uma obra no pitoresco, entendemos, tende a reduzir a língua, o vestuário, a cultura, enfim, dos sujeitos, alienando-os, como defende Antonio Candido, para o puro “deleite estético do homem da cidade” (CANDIDO, 1975, p. 368). Roberto Pontes observa igualmente o problema, qualificando-o de *Nível do Estereótipo*, que consiste numa deformação do real por certos autores (PONTES, 1991, p. 149-157).

consensualmente entendidas como regionais situam-se em contextos rurais ou, pelo menos, distantes das grandes cidades:

O regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento – ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos cidadãos, sobretudo das grandes capitais – quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores (CHIAPPINI, 1995, p. 153 – 154).

O regionalismo, assim, não deve ser compreendido apenas como um modismo ou um programa estético localizado em um tempo específico – mais um “ismo” – da historiografia literária, pois como afirma José Maurício Gomes de Almeida (1999), qualquer fixação de conceito de regionalismo é limitada e relativa. Isto porque o regionalismo transcende a mera execução técnica programática e direciona-se no sentido de ser um modo todo próprio de ver e retratar o homem em sua relação com o seu meio.

Em todo caso, por ser uma literatura em que se ressaltam valores arraigados às tradições de povos, dá ênfase conseqüentemente ao identitário, a imaginários, a símbolos e cosmovisões; a obra regionalista assim pulsa enquanto referto campo de investigação para a Teoria da Residualidade. Com a referida teoria, é possível investigar elementos característicos de regiões, grupos sociais, tipos humanos, e compreender variados aspectos inerentes à formação de sistemas culturais. Estes, se em primeira análise, particularizam grupos sociais, num segundo momento, demonstram ser mais universais do que parecem e fazem-nos perceber como os sujeitos estão interligados, e a via de acesso a essas ligações é o que chamamos de resíduo: “O *resíduo*, temos repetido por diversas vezes, refere-se a certas *formações mentais* persistentes através de *longas durações*. [...] É aquilo que *remanesce* de uma época noutra e tem força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária” (PONTES, 2020, p. 34).

Neste sentido, não poderíamos dizer que a obra regionalista, se analisada através do olhar da Residualidade, seria tão universal quanto a de um Machado de Assis ou um Dostoiévski? E, pois, ao investigar aquilo que, em dada cultura remanesce de tempos e espaços anteriores, entendemos que valores, visões, costumes, crenças e tudo o mais a formar um sistema cultural é fruto de um processo de permanência de traços mentais sedimentados e aclimatados a novos contextos socioculturais.

O UNIVERSO REGIONALISTA E A RESIDUALIDADE MEDIÉVICA

A princípio, tecer relações entre as tradições populares do sertão brasileiro e as de uma Europa medieval pode parecer inusitado, mas, conforme os princípios da Teoria da Residualidade, isto é possível porque toda manifestação cultural alarga-se no tempo e no espaço através de resquícios que vão sendo passados adiante, os chamados resíduos e, para tanto, independe, como no caso do Brasil, de ter havido uma Idade Média cronológica, como na Europa. Toda a disposição mental que vigorava no velho continente foi chegando paulatinamente, por meio do intenso contato entre os povos, a partir do século XVI, num processo socioantropológico de hibridação cultural.

Dito isto, é pela via do resíduo, por exemplo, que conseguimos aproximar a tradição colonial do mandonismo e da subserviência nos sertões nordestinos ao sistema feudal europeu, o qual, segundo estudiosos como Luís Weckmann (1993), teria sido ideologicamente transposto para o Brasil, a partir da divisão das terras de cá por meio do sistema de Capitânicas Hereditárias, iniciado por volta de 1530. As capitânicas, por sua vez, eram divididas em partes menores, denominadas “sesmarias”, destinadas ao cultivo e ao povoamento e submetidas ao jugo do donatário. Isto possibilitou o estabelecimento de uma hierarquia de vassalagem própria do feudalismo.

Na literatura, ilustra adequadamente esta situação o romance considerado iniciador da tradição regionalista de 1930 no Brasil, *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928. Tendo como cenário principal o Engenho do Marzagão, propriedade de Dagoberto Marçau, latifundiário poderoso e autoritário, em cujas terras sua palavra era a lei imperiosa, o romance evidencia um sistema de pertencimento ao senhor de engenho relativo a tudo o que está sob seu domínio, inclusive a produção, as construções e as pessoas. Com isto, o romance denuncia a prática e a manutenção do mandonismo e da servidão mesmo muitos séculos depois do início da colonização e da vigência do sistema econômico que teria se formado ainda na Europa medieval.⁴⁶

Na mesma esteira, tivemos a oportunidade de investigar esta relação na poesia, através de dois poemas, “Pergunta de Moradô”, de Geraldo Gonçalves de Alencar e “Resposta de Patrão”, de Patativa do Assaré. Os poemas complementam-se, estabelecendo uma conversa entre patrão e empregado, ao longo da qual fica evidente o contraste entre os dois: de um lado, o homem pobre, explorado na lida com a terra, humilhado, mas ainda assim devedor de lealdade; do outro, o senhor inquestionável, abastado, poderoso e detentor de terras, nas quais aquele trabalha para sustentar-se e acumular ainda mais a riqueza do patrão. Em uma análise detida dos discursos presentes em ambos os poemas, podemos compreender este vínculo de mando e servidão como um modelo atualizado de vassalagem feudal⁴⁷.

Ainda no universo poético, especificamente na literatura de cordel, expressão literária indubitavelmente popular e regionalista,

46 Em Portugal, poderíamos citar o romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1939, com tônica regionalista e que denuncia, em pleno século XX, a mesma persistência de um sistema de exploração e mandonismo, cujas aproximações com o sistema feudal poderiam ser devidamente estabelecidas, sobretudo, na relação patrão e empregado (alugado).

47 Investigamos mais detidamente esse tema em dois artigos, ambos publicados nos Anais do I Congresso Nacional de Literatura – Eu: cem anos de poesia, ocorrido em João Pessoa (PB), em 2012, cujos títulos são: “*A Bagaceira*: Um Resíduo Medieval no Nordeste Brasileiro” e “Um Diálogo Feudal na Poesia Popular Nordestina”. Os textos estão disponíveis em: <<https://www.dropbox.com/s/vzaphtzjaixjvnr/Anais%20Conali.pdf>>.

também é patente a presença de resíduos culturais provindos de longe, como demonstrou Cássia Alves da Silva, na sua dissertação de mestrado *Resíduos Medievais do Grotresco no Cordel de Metamorfose Contemporâneo* (2010). Para a residualista, o cordel do tipo metamorfose embasa-se na tradição religiosa cristã de castigo decorrente da transgressão dos princípios católicos, conformados na Idade Média, e legados à cultura popular que alcançou o Nordeste brasileiro:

a *mentalidade* do grotresco encontrado no cordel de metamorfose é um *resíduo* medieval que se *crystalizou* no decorrer dos séculos e através da *hibridação cultural* e da *endoculturação* alcançou a cultura do Nordeste. [...] consideramos o grotresco como aquilo que foge aos padrões do cristianismo estabelecidos na Idade Média. Esses padrões permanecem residualmente no Nordeste e fazem com que a não observância deles ocasione o grotresco (SILVA, 2010, p. 159).

Como vemos, a cristandade, sobretudo a de vertente católica medieval, estabeleceu-se no sertão nordestino com todo o seu imaginário, criando uma tradição religiosa muito característica, com raízes em todos os aspectos da vida sertaneja. A fé do homem rural é sempre retratada de maneira muito mística, testemunha do cotidiano milagreiro, das visagens assombrosas, das artimanhas do diabo e dos pactos com ele. Isto pode ser encontrado tanto na literatura popular, nos folhetos de cordel, como na literatura dita escolarizada, a exemplo da de Guimarães Rosa que, passeando pelo universo regionalista do homem do campo e da vida rural, também incorporou à sua narrativa a cosmovisão do homem sertanejo. Em artigo intitulado “Guimarães Rosa e os resíduos do Diabo medieval em *Grande Sertão: Veredas*”, Francisco Wellington Rodrigues de Lima (2015) analisa justamente como determinadas imagens medievais em torno da figura diabólica permanecem na tradição religiosa do sertão brasileiro: o diabo logrado, o pacto e as maldades em geral. Essas imagens são justamente os resíduos constituintes do imaginário sertanejo/medieval, os quais são:

Um campo de intermediação privilegiado entre o mental e o sociocultural, sendo, ademais, uma via de mão dupla, pois

toda imagem material é a expressão de uma imagem interior a qual é por sua vez, constituída por elementos de uma determinada realidade sociocultural (AMARAL, 2013, p. 38).

E assim como as imagens, são os resíduos, pois têm “poder criador” e capacidade de reconstruir os modelos socioculturais vigentes, segundo palavras de Hilário Franco Jr. referendadas por Ronaldo Amaral (2013, p. 38). Daí que as imagens/resíduos de imaginários de outros espaços e tempos havidos no inconsciente, na interioridade dos indivíduos, ressurgem de forma recriada quando se manifestam em outra realidade cultural, porque a imagem/resíduo:

Nunca descreve objetivamente seu modelo arquetípico, pois o modifica, e isso, tanto por parte de quem a formula, quanto por parte do observador que lhe dá necessariamente um sentido e uma impressão próprios; disso resulta sua estreita relação com o imaginário, pois o suscita e o compõe (AMARAL, 2013, p. 38).

A partir da compreensão desse universo relacional entre imagem/resíduo e imaginário, apontamos outro elemento claramente residual na obra rosiana, também pertencente ao universo da religiosidade mediéfica: a elevação de indivíduos à condição de santos, por meio de obras de caridade, de intensa devoção a Deus, do desapego à materialidade terrena e do sacrifício ascético, este último, capaz de conferir a condição de mártir, daquele que morre em nome da fé, da justiça ou do bem. É nisto que, a partir de agora, centrar-nos-emos, através da análise da novela rosiana “A hora e vez de Augusto Matraga”.

O PROCESSO DE SANTIFICAÇÃO DE AUGUSTO MATRAGA

A novela “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, é um dos textos que compõem *Sagarana*, obra de 1946. Na referida novela,

analisaremos o processo de transformação espiritual da personagem protagonista, na tentativa de compreender como essa figura vai-se constituindo aos poucos como santo. Augusto Matraga passa por episódios os quais operam profunda metamorfose em sua personalidade, a ponto de ser possível aproximar sua nova conduta com a de um indivíduo em busca de uma vida santificada, nos moldes de como se conduziam alguns santos da Idade Média. Isto significaria dizer que os estágios pelos quais passa Augusto Matraga até alcançar a elevação espiritual, são comparáveis aos de um santo católico, residualmente, sendo os mesmos por que passaram outros que, na tradição medieval, foram alçados à condição de santidade, a exemplo de Francisco de Assis.

A novela conta a história de Augusto Estêves, fazendeiro da região das Pindaíbas e do Saco-da-Embira, arrogante e inconsequente, que amedronta a todos e, por isso, é temido pelo povo do lugar. A narrativa começa com um leilão, realizado atrás da igreja, durante uma novena, no qual Augusto Matraga arremata Sariema, uma “moça à-toa”, como diz o narrador, ganhando o ódio de um rapaz da região enamorado da jovem. Ao afastarem-se do lugar, à luz de um candeeiro, Matraga percebe que Sariema tem pernas finas e, por isso, a humilha, mandando-a embora. Após isto, encontra um recadeiro seu, Quim, que lhe traz um pedido de sua esposa para retornar a casa, pois haviam acertado de viajar para Morro Azul. Contudo, Augusto Matraga despreza o recado e ordena que o empregado se encarregue de levar Dionóra e a filha ao referido lugar, pois ele só deverá seguir noutro dia.

Dessa forma, Dionóra e a filha partem e, dias depois, encontram no meio do caminho, o senhor Ovídio, com quem a mulher decide viver junto, mandando Quim levar recado a Matraga. O recadeiro chega, na verdade, com dois avisos: o da desonra causada por Ovídio e o da traição dos capangas do fazendeiro, que, por falta de pagamento e pelos boatos de falência, passaram a servir o seu inimigo, coronel Consilva. Arruinado, portanto, moral e economicamente e arrebatado pela fúria de

ambos os fatos, Matraga decide, primeiramente, prestar contas com o tal coronel e, em seguida, perseguir Ovídio e a esposa, a fim de matá-los.

Entretanto, ao chegar à fazenda de Consilva, Matraga é surpreendido por todos os capangas do coronel, entre os quais, os que o serviam até pouco tempo. Entre todos, reconhece o capiau enamorado de Sariema, o qual lhe imprime mais ódio nos golpes. A violência empreendida pelos capangas é um expurgo para aqueles diretamente ofendidos pelos atos de Augusto, de modo que os homens de Consilva quase não participam das agressões físicas, assumindo uma posição muito mais de observação: “Os jagunços veteranos da chácara do Major Consilva acenderam seus cigarros, com descanso, mal interessados na execução” (ROSA, 2001, p. 375).

Tomado por quase morto, o coronel ordena seja levado o sujeito para longe dali, onde deveriam marcá-lo a ferro em brasa e, em seguida, matá-lo. Desacordado, o ferido é levado até próximo de um barranco e, no momento em que lhe imprimem o ferro nas nádegas, a tremenda dor o faz despertar, se erguer rapidamente e, desorientado, vai rumo ao barranco, onde cai, levando todos a crerem na sua morte certa, uma vez que o lugar era alto, bastante acidentado, e sem volta por ali: “Mas já ele alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço. Era uma altura. O corpo rolou, lá em baixo, nas moitas, se sumindo” (ROSA, 2001, p. 376).

A forma violenta como Matraga foi tratado pelos capangas, aliada à sua personalidade autoritária e cruel, fez com que até mesmo o caminho por onde foi arrastado ferido ganhasse atributos supersticiosos, extensão do medo que aquele homem causava ali: “Puxaram e arrastaram Nhô Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, *que ficou sendo um caminho de pragas e judiação*” (ROSA, 2001, p. 375, grifo nosso).

Sobre o caráter dessa personagem, podemos citar, para melhor ilustração, a seguinte passagem:

Duro, doido, sem detença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre fechado em si. Nem com a menina se importava. Dela, Dionóra, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda — no Saco-da-Embira, nas Pindaíbas, ou no retiro do Morro Azul — ele tinha prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas (ROSA, 2001, p. 368-369).

Ressalte-se, neste momento, o jogo semântico significativo entre o modo de ser maléfico, amedrontador e malvado do personagem em comento, com o apelido a ele dado, “matraga”. A alcunha que acaba compondo seu nome, servindo-lhe de sobrenome, na verdade traduz o que era, de fato, o personagem Augusto Esteves, um “mal tragado”, mal aceito, mal absorvido por quase todos. E dizemos “quase”, porque o seu pobre recadeiro, Pedro Quim, de modo servil, presta fidelidade ao seu senhor até morrer. E embora tenha se declarado medroso, teve a vida ceifada ao tentar vingar a morte de Nhô Augusto. Eis que agiu como um escudeiro medieval, em favor e honra de seu rei.

A surra e a quase morte, entretanto, servirão como um marco de transformação desse homem dado aos prazeres do mundo material, sem limites e cruel. Após a queda no barranco, Augusto será salvo por um casal de negros, muito simples, que morava próximo ao pé do barranco. A partir desse momento, tendo experimentado o limite da existência, pois quase não resiste aos ferimentos, a personagem passará por uma série de mudanças espirituais, modificando seu modo de ser. Dois serão os pilares da vida de Matraga daí em diante: trabalho e caridade. Veremos surgir a figura de um homem em busca de vida pura e devotada a Deus, almejando a salvação. Sua conduta passa a ser admirada por todos com os quais convive nesta nova fase, chegando a ser chamado de “santo”.

O processo de conversão vislumbrado em Augusto, que o leva cada vez mais em direção à elevação do espírito, remete-nos de pronto à história de alguns santos católicos medievais e notamos haver

similitude entre o caminho percorrido por tais convertidos e o trilhado pelo personagem rosiano. Esse processo é composto de determinados estágios, os quais, uma vez cumpridos, satisfazem a condição espiritual necessária para alcançar a santidade e estar próximo de Deus, de modo a ser perfeitamente possível que aquele indivíduo, agora alma santa, possa interceder pelos demais pecadores, junto à misericórdia divina.

De início, podemos citar Francisco de Assis, o qual, por meio de uma mudança profunda em seu espírito, alcançou dos homens a veneração sacra, tornando-se um dos mais célebres santos que a medievalidade legou ao mundo. Assim como Augusto Matraga desce ao nível mais baixo de sua existência, sendo agredido violentamente, arrastado e, depois, acometido de enfermidades que quase o levam à morte, Francisco de Assis também passou por episódios humilhantes, a saber, uma surra de ladrões e o contato com leprosos, dos quais era uma temeridade sequer aproximar-se, e inimaginável o convívio; conforme ele próprio pensava antes da conversão:

16 ¹ Vestido agora com andrajos aquele que outrora usava escarlate, ao caminhar por um bosque e cantar louvores ao Senhor em língua francesa, de repente ladrões caíram sobre ele. ² Perguntando-lhe eles com espírito feroz quem ele era, o homem de Deus respondeu com confiança à plena voz, dizendo: “Sou o arauto do grande Rei (cf. Sl 47,3; Mt 27,4)! Que vos importa?” ³ E eles, batendo nele, atiraram-no em um lugar cavado, cheio de muita neve, dizendo: “Fica aí, ó grosseiro arauto de Deus!” ⁴ E ele, revolvendo-se daqui e dali, sacudindo de si a neve, depois que eles se retiraram, saltou para fora da fossa e, alegrando-se com grande júbilo, começou a cantar em alta voz pelos bosques louvores ao Criador de todas as coisas. ⁵ Finalmente, chegando a um mosteiro de monges, estando durante muitos dias vestido somente com uma camisa barata como servente na cozinha, ele desejou saciar-se ao menos com o caldo. ⁶ Mas, tendo sido retirada toda comiseração e não podendo ele adquirir uma veste velha sequer, saindo dali, não movido pela ira, mas pela necessidade, chegou à cidade de Gubbio onde um antigo amigo adquiriu para ele uma túnica. – ⁷ Mas, depois destas coisas,

decorrido então pouco tempo, quando a fama do homem de Deus se difundia por toda parte e o nome dele se divulgava (cf. 2Cr 26,8; Lc 4,37) no meio do povo, o prior do mencionado mosteiro, recordando e compreendendo o que fora feito ao homem de Deus, foi ter com ele e, por reverência ao Salvador, pediu-lhe humildemente perdão para si e para os seus.

17 ¹ Em seguida, o santo amante de toda humildade transferiu-se para junto dos leprosos e permanecia com eles, servindo com o maior cuidado a todos por amor de Deus e, lavando deles toda a podridão, limpava também a secreção purulenta das úlceras, como ele próprio fala em seu Testamento, dizendo: ²“Porque, como eu estivesse em pecados, parecia-me sobremaneira amargo ver leprosos, e o Senhor conduziu-me entre eles, e fiz misericórdia com eles”. – ³Pois, como ele dizia, antigamente era-lhe tão amargo ver leprosos que, quando no tempo de sua vaidade via as casas deles a uma distância de quase duas milhas, tapava o nariz com suas próprias mãos. ⁴Mas, como pela graça e virtude do Altíssimo começasse a pensar coisas santas e úteis (cf. Lc 1,35; Tt 3,8), vivendo ainda no hábito secular, num certo dia encontrou um leproso e, superando-se a si mesmo, aproximou-se e beijou-o (cf. Mc 14,45). – ⁵E, a partir de então, *começou a desprezar-se mais e mais até chegar*, pela misericórdia do Redentor, à perfeita vitória sobre si mesmo (CELANO, 2018, p. 33-34, grifo nosso).

Como vemos, a humilhação é condição primeira para aquele que se despe de todos os valores da vida material, a fim de alcançar a vida santificada. No caso de Augusto Matraga, isso acontecerá depois da surra e durante a convalescença; a transformação, portanto, é consequência do que se passara.

No momento em que Matraga chega à fazenda de Consilva, os capangas correm ao seu encontro e colocam em prática a ordem de executá-lo: “Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinchãs na rede. Pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas. Nhô Augusto desdeu o corpo e caiu” (ROSA, 2001, p. 374). Vejamos, agora, em que condições Matraga fica, quando começa a ser tratado pelo casal de velhos que o encontram:

Deitado na esteira, no meio de molambos, no canto escuro da choça de chão de terra, Nhô Augusto, dias depois, quando voltou a ter noção das coisas, viu que tinha as pernas metidas em toscas talas de taboca e acomodadas em regos de telhas, porque a esquerda estava partida em dois lugares, e a direita num só, mas com ferida aberta. As moscas esvoaçavam e pou-savam, e o corpo todo lhe doía, com costelas também partidas, e mais um braço, e um sofrimento de machucaduras e cortes, e a queimadura da marca de ferro, como se o seu pobre corpo tivesse ficado imenso (ROSA, 2001, p. 377).

É nessas condições que a personagem começa a desapegar-se dos sentimentos mesquinhos, como a vingança e o ódio, sobretudo contra a esposa, apesar de fugida com outro: “As dores melhoraram. E, aí, nhô Augusto se lembrou da mulher e da filha. Sem raiva, sem sofrimento, mesmo [...] e era como se o corpo não fosse mais seu” (ROSA, 2001, p. 378). Nisso, ao ver o homem cair em prantos, a velha lhe dá algumas relíquias sacras que, conforme atenta Huizinga (2010), são coisas que, na Idade Média, ganharam a força de amuletos e, como notamos, perpetuaram-se ao longo do tempo. As relíquias serviam para a proteção do indivíduo que as portasse; e assim continuaram sendo entendidas através dos séculos. Desse modo, a entrega da estampa de Nossa Senhora do Rosário e o terço para Augusto, no momento de desespero, presentifica um imaginário religioso propriamente medieval na cena.

A entrega de tais objetos a Matraga é significativa porque nessa hora surge o novo Augusto, arrependido, sentindo remorso pelo que fizera durante a vida toda, lamentando pela esposa e pela filha e, por fim, pedindo um padre confessor. Uma vez atendido, o padre o aconselha dois caminhos redentores: trabalho e caridade. Com isso, decide-se por alongar-se dali com seus dois cuidadores para recomeçar a vida.

Neste ponto da narrativa, é inevitável associarmos a via percorrida por Augusto Matraga às peregrinações realizadas na Idade Média, com o fito de empreender uma purificação da alma. No caso da

personagem em análise, além dessa espécie de expiação, a caminhada longínqua evidencia o isolamento a que Augusto pretendeu se submeter:

Foram norte a fora, na derrota dos criminosos fugidos, dormindo de dia e viajando de noite, como cativos amocambados, de quilombo a quilombo. Para além do Bacupari, do Boqueirão, da Broa, da Vaca e da Vacaria, do Peixe-Bravo, dos Tachos, do Tamanduá, da Serra-Fria, e de todos os muitos arraiais jazentes na reta das léguas (ROSA, 2001, p. 381-382).

Comparativamente, temos o exemplo do beato Carlos de Blois, duque da Bretanha (1319 – 1364), que após libertar-se de um cativeiro, empreendeu uma peregrinação descalço. Ao saber disso, a gente do lugar por onde passaria, cobriu o caminho com mantos para suavizar o suplício:

Após sua libertação ele pretendia atravessar descalço as terras cobertas de neve de La Roche-Derrien, onde fora aprisionado, até Tréguier, local do santuário de Santo Ivo [...]. O povo fica sabendo disso e cobre seu caminho com palha e mantas, mas o conde de Blois escolhe um outro trajeto e machuca tanto os pés que fica impossibilitado de andar por quinze semanas (HUIZINGA, 2010, p. 298).

Se peregrinar é um fato na vida de homens santos, a devoção à caridade e ao trabalho é determinante para fazê-los cair na graça do povo, que vê em tais sujeitos exemplo de abnegação e de altruísmo, ambos valores caros a Deus, conforme a visão teológica da vida. Assim, Augusto Matraga alcança, aos olhos dos homens da região, a condição de santo: “Mas todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo; e compreender deixaram para depois” (ROSA, 2001, p. 382). E ainda:

Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: *o que vivia era querendo ajudar os outros*. Capinava para si e para os vizinhos do seu fogo, *no querer repartir, dando de amor o que possuísse*. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca ou nenhuma conversa (ROSA, 2001, p. 382, grifo nosso).

Como podemos observar, especialmente nas passagens grifadas, Nhô Augusto começa a praticar a caridade com o próximo e, naturalmente, ganha a simpatia e a admiração das pessoas. O processo de santificação continua no fato de ele não sofrer mais tentações, de estar livre dos desejos, de não ligar mais para as mulheres, e de ter uma vida pacífica, sem discussões, sem iras. É nesse extremo de abnegação que se encontra o ideal de santidade desde a Idade Média, conforme Johan Huizinga (2010) defende. Para ele, esse ideal nasce do exemplo de uma vida plena, representada por um indivíduo, que obtém “a reputação de santidade quando suas ações estão impregnadas de um ardor sobrenatural” (HUIZINGA, 2010, p.297). Essa plenitude de vida é alcançada através da humildade e da abstinência, muito mais que por feitos religiosos. Augusto Matraga, portanto, encontra-se nesse caminho, quando lemos a seguinte passagem: “Também, não fumava mais, não bebia, não olhava para o bom-padecer das mulheres, não falava junto em discussão” (ROSA, 2001, p. 383).

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva analisa também o processo de santificação de São Domingos de Silo (1000-1073), através das páginas da *Vida de São Domingos de Silos*, do poeta clérigo castelhano Gonzalo de Berceo (1198-1264), e destaca também os atributos de obediência, serviço e desapego como elementos constituintes da conduta de um santo:

Segundo este poema, o biografado serviu ao seus pais com boa vontade e humildade (VSD 10ab); era obediente (VSD 19c) e cumpria todas as tarefas que lhe eram designadas (VSD 19); era tão correto que chegava a impressionar os vizinhos (VSD 10cd). Mesmo sendo uma criança, não se interessava por jogos nem os observava (VSD 11ab). Procurava evitar os risos, falar ou envolver-se com coisas “pouco edificantes” (VSD 12) (SILVA, 2003, p. 642).

Este comportamento de renúncia aos prazeres do mundo encontra sua força na oração constante. Voltar o pensamento diariamente para Deus, por meio da reza, é estratégia comum para resistir às tentações

que acometem o ser humano e põem à prova seu ardor religioso. Augusto Matraga sabe disso: “Sim, era melhor rezar mais, trabalhar mais e escorar firme, para poder alcançar o reino-do-céu.” (ROSA, 2001, p. 385). De modo semelhante, destacamos o exemplo do beato Dionísio Cartuxo (1402-1471), sobre quem Johan Huizinga diz: “Ele não sabia o que era descanso. Recitava diariamente quase todos os salmos: ‘Pelo menos a metade é necessária’, declara. Durante todas as suas atividades, ao se vestir e se despir, ele reza” (HUIZINGA, 2010, p. 306).

A abnegação das coisas terrenas é de tal modo extrema que podemos associar esse desprendimento à ideia de uma morte simbólica dos indivíduos, cujo renascimento se dá na direção mais espiritualizada possível. Neste sentido, certa vez, Matraga encontra um velho conhecido, Tião da Thereza, a quem pede não contar a ninguém das Pindaíbas sobre o encontro e a sua transformação: “Só te peço é para fazer de conta que não me viu, [...] Não é mentira muita, porque é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, Tião...” (ROSA, 2001, p. 384). Esse episódio leva-nos imediatamente a relacionar o ocorrido com o dia em que Francisco de Assis deixou tudo para trás, abrindo mão do que era, de todo o dinheiro e dos bens da família, inclusive das próprias vestes, como forma, dissemos há pouco, de “morrer” completamente para a vida até então levada, para renascer na missão assumida. Como relata Tomás de Celano:

15 ¹E depois que foi conduzido à presença do bispo, não suporta delonga nem hesita a respeito de nada; não espera nem profere palavra, mas imediatamente, tendo deposto e atirado todas as vestes, restitui-as ao pai. ²Além disso, sem reter sequer os calções, desnuda-se totalmente diante de todos. ³E o bispo, percebendo a coragem e admirando muito o fervor e firmeza dele, levantou-se imediatamente e, acolhendo-o entre seus braços, cobriu-o com o manto com que estava vestido. ⁴Compreendeu claramente que era um desígnio divino e reconheceu que as atitudes do homem de Deus que ele vira pessoalmente continham

um mistério. ⁵Por esta razão, tornou-se em seguida auxílio (cf. Sl 29,11) para ele e, animando-o e confortando-o, abraçou-o com entranhas da caridade. ⁶Eis que agora o nu luta com o nu e, tendo desprezado todas as coisas que são do mundo (cf. 1Cor 7,33), lembra-se tão somente da justiça divina. ⁷Então, esforça-se por desprezar a própria vida, deixando de lado toda preocupação por ela, de modo que, como pobre, tinha paz num caminho cercado [de insídias], e somente a parede da carne o separava por enquanto da visão de Deus (CELANO, 2018, p. 32).

A adesão a um estilo de vida devoto por parte de determinados sujeitos, combinada à necessidade humana de aproximação com o divino, como forma de amparo e de atendimento de súplicas, favorece o estabelecimento de um canal direto de comunicação com Deus. Isto se dá porque os indivíduos que gozam de uma vida em santidade teriam uma natural proximidade com os mistérios celestiais e, portanto, teriam suas orações atendidas em prol dos necessitados. O santo é, assim, um intercessor.

Ao despedir-se do bando de jagunços de Joãozinho Bem-Bem, Augusto Matraga é chamado em particular por um dos homens, Juruminho, e recebe o seguinte pedido: “— Amigo, reza por uma irmãzinha que eu tenho, que sofre de doença com muitas dores e vive na cama entrevada, lá no arraial do Urubu...” (ROSA, 2001, p. 396). Apesar de ligeira, essa passagem tem muito significado para esse processo de santificação. Matraga ganha papel de intercessor, ou seja, se faz canal direto com Deus. Na Idade Média isso era comum, pois “Os santos viviam como deuses no espírito do povo” (HUIZINGA, 2010, p. 279), atendendo aos pedidos de cura e operando milagres.

Sobre esse papel de intercessor, a vida de Francisco de Assis também coleciona alguns episódios em que sua intercessão junto a Deus teria auxiliado os necessitados. Na passagem a seguir, Francisco entra num navio, escondido, a fim de ir a outras terras pregar e, no meio da viagem, os marinheiros passam dificuldades durante

uma longa tormenta, o que faz com que toda a comida da tripulação acabe. Entretanto, a que o santo levava é multiplicada e dividida entre todos, até a chegada com segurança ao destino. Sobre esse episódio, Celano escreveu:

suplicou a alguns navegantes que se dirigiam a Ancona que o levassem consigo, porque naquele ano dificilmente pôde algum navio atravessar para a região da Síria. ⁵E, recusando eles firmemente a fazê-lo pela falta [do pagamento] das despesas, o santo de Deus, confiando muito na bondade do Senhor, entrou às escondidas no navio com o companheiro. ⁶Pela divina providência, apresentou-se alguém, desconhecido de todos, que trazia consigo as coisas necessárias em alimento, o qual chamou a si al alguém do navio que temia a Deus (cf. Jó 1,1) e disse-lhe: “Leva contigo (cf. Tb 11,4) todas estas coisas e fornecerás com fidelidade em tempo de necessidade (cf. Sir 8,12) a esses pobres que se escondem no navio”. ⁷E assim aconteceu que, tendo surgido grande tempestade, depois que consumiram todos os víveres, pelejando em remar (cf. Mc 6,48) por muitos dias, somente tinham sobrado os víveres do pobre Francisco. – ⁸Esses víveres, pela graça e poder divino, se multiplicaram tanto que, como ainda houvesse muitos dias de navegação, de sua abundância proveram plenamente às necessidades de todos até ao porto de Ancona. ⁹E assim, vendo os navegantes que tinham escapado dos perigos do mar por meio de Francisco, o servo de Deus, renderam graças a Deus onipotente (cf. Sir 50,19) que sempre se mostra admirável e amável em seus santos (CELANO, 2018, p. 60-61).

Além da própria “multiplicação do pão”, é curiosa a presença de um desconhecido trazendo alimento suficiente para que Francisco possa sustentar outros passageiros clandestinos. Como o relato faz questão de sublinhar, trata-se de uma providência divina. Quem seria, então, este desconhecido, um enviado? Isto coloca Francisco em condição de graça que o faz ser visto cada vez mais como um santo extremamente próximo de Deus. Outro exemplo da função intercessora de tais sujeitos está em São Domingos, conforme menciona Andréia da Silva: “o santo clamava pela ajuda de Deus. [...] o

santo intercedia pelos enfermos, cativos, pagãos, hereges, mortos e por si mesmo” (SILVA, 2003, p. 643).

Na cena final do texto rosiano, o papel de intercessor recai novamente sobre Augusto Matraga, sendo por meio dele que Deus intervém na situação que se arma. O convertido, por alguma força interior, sente necessidade de partir do povoado do Tombador em busca da tão misteriosa “hora e vez”, que havia de chegar e, por isso, deveria estar em qualquer parte. Vai-se, então, montado em um jumento, sob as recordações da velha Quitéria, dizendo que se tratava de “um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 2001, p. 401). É, portanto, montado nesse bicho sacro que o peregrino adentra o povoado onde, sem saber até então, salvará uma família da vingança de Joãozinho Bem-Bem. Lá encontra um velho aos pés do jagunço, pedindo-lhe misericórdia, pois um dos seus filhos teria assassinado Juruminho, à traição, e depois escapado. O chefe do bando, agora, exigia o sangue de um dos irmãos do foragido e, para completar a sua vingança, tencionava distribuir as filhas do pobre velho entre os seus homens.

Após muitas súplicas redundando inúteis, o velho levanta-se e, encarando o homem, afronta-o: “— Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus pr’a ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!” (ROSA, 2001, p. 409). De imediato, logo após o rogo do velho pela força de Deus, Augusto Matraga intervém, falando:

– Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz! (ROSA, 2001, p. 409)

A intervenção verbal de Augusto na sequência da prece levamos à súbita associação entre a súplica de um necessitado e o atendimento a ela, por meio de um homem santo. O jagunço, entretanto,

não atenderá ao pedido do amigo, insistindo na vingança. É, portanto, chegada a vez e hora de Augusto Matraga, que se levanta contra o bando e, em defesa do velho e de sua família, diz que os jagunços terão de passar por ele, antes de executarem a vingança. Dessa forma, dá-se confusão dentro da casa, até que rolam para a frente, ao ar livre, apenas Matraga e Bem-Bem. Este, esfaqueado de repente, cai e morre tão logo. Aquele, por conta dos tiros levados ainda dentro da casa, começa a perder as forças e cai, morrendo lentamente. Pede, portanto, que lhe tragam um padre, com urgência.

Augusto estabelece-se, aí, como instrumento de intervenção divina. É um santo que morre por uma causa justa, pelo bem alheio; torna-se um mártir. A imagem de um homem adentrando a cidade, montado no jumento, para salvar aquele povo é digno de nota, pois isto é uma aproximação clara com o próprio Cristo, e ao fazer isto, Guimarães Rosa quer elevar exponencialmente a imagem santificada alcançada pelo coronel convertido. O texto rosiano sublinha esta imagem na passagem: “E o povo, enquanto isso, dizia: - ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!’” (ROSA, 2001, p. 412).

A última referência à santidade de Nhô Augusto é feita pelo próprio velho suplicante, e de modo muito forte. É o que poderíamos chamar de coroamento desse processo de santificação. O velho, desesperado com a morte de seu salvador, manda trazerem os filhos para beijar os pés daquele homem: “— Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!...” (ROSA, 2001, p. 412). Beijar os pés é um sinal de devoção e de agradecimento; portanto, estava concluída e alcançada ali a santificação de Augusto Matraga, que certamente permaneceria na recordação da gente do povoado como um salvador, pois com o sacrifício do próprio sangue, libertara aquelas pessoas do opressor. O velho gritava, ainda: “Não deixem esse santo morrer assim...” (ROSA, 2001, p. 412).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutimos, a literatura regionalista se constitui num amplo campo de pesquisa em residualidade, pois, conforme afirmamos, trata-se de um filão que tem como nota os elementos mais tradicionais e peculiares de um povo específico ou de uma região. Não obstante, todo constituinte cultural é formado a partir de uma gama de elementos que se hibridizam e cristalizam com o passar do tempo, provindos de outras fontes culturais, pois o resíduo “é o que resta, o que remanesce de um tempo em outro” (PONTES, 2017, p. 14). E, se assim é, conforme questionamento ora levantado por nós, a obra regionalista tem forte aspecto universalista porque, ao investigá-la a fundo a partir da Teoria da Residualidade, perceberemos como as tradições, por mais particulares que possam parecer, compartilham de elementos comuns, os resíduos.

Transpondo tempos e espaços, algumas disposições mentais vão sendo passadas adiante, constituindo residualmente outras formas pelas quais se manifestam. Por isso, defendemos haver traços mentais mediévidicos perfeitamente identificáveis no imaginário do sertanejo brasileiro, oriundos do processo colonizador do país, o qual trouxe consigo muito da cosmovisão daquela época. Essa manifestação intertemporal se explica no fato de que:

O imaginário intermedeia realidades socioculturais que, embora mais ou menos estranhas entre si, pela temporalidade e por suas conjunturas próprias que as particularizam, encontram nele seu ponto de intersecção. Ou seja, nele se conjuga o tempo da longa duração do mental com o tempo da dinâmica histórica, criando essa realidade singular que é e não é nenhuma delas mais em específico, porém, ambas em potencial. O imaginário é uma realidade híbrida, nascida da junção da realidade mental e da realidade histórica sociocultural (AMARAL, 2013, p. 40).

No caso da novela rosiana foco deste trabalho, investigamos a permanência de um modo de pensar medieval na constituição dos

santos no meio popular. A partir das comparações com Francisco de Assis e outros exemplos lançados à luz nestas páginas, pudemos observar que o percurso de elevação espiritual de um homem, mesmo aquele de conduta desregrada, distante dos propósitos divinos, ligado às coisas terrenas, tende a ser o mesmo que Augusto Matraga percorreu. Nossa personagem, como os santos referidos ao longo da presente argumentação, começa por um profundo mergulho na humilhação, a qual geralmente funciona como rito de desapego de tudo o que é terreno, para alcançar a humildade plena e viver segundo os princípios da caridade, do trabalho, da benevolência e do sacrifício. Somente por meio dessa “visão devota, ascética, que se apropria de todas as concepções éticas” (HUIZINGA, 2010, p. 293) é que se alcança a santidade. Matraga, por sua vez, conseguiu impregnar a própria vida desses princípios. E o livro de Rosa vem residualmente cumprir a função de uma obra de *exemplum*, ao narrar o percurso de Matraga ao modo de uma hagiografia ficcional, ou ainda, à maneira de le(ge)nda⁴⁸. Vejamos como o texto rosiano cabe, perfeitamente, nessa definição:

é um relato sobre vida de santo [...] com o objetivo de transmitir uma lição aos ouvintes. Entre a norma e o dogma, o lazer e a edificação, produz uma visualização dos milagres, do martírio e dos lugares de devoção. O clímax do texto está na conversão, que, na Legenda Áurea, se dá muitas vezes diante do martírio. Numa combinação de torturas, resistência, corpos mutilados e, ao mesmo tempo, intocáveis, odores e sangue, o santo se revela como um ser de exceção, caracterizado como intercessor pelos homens junto a Deus. A forma básica do texto é o *exemplum*. Definido como um “conto breve dado como verídico (= histórico) e destinado a ser inserido num discurso (em geral, um sermão) a fim de convencer um auditório por meio de uma lição salutar”. O *exemplum* era um recurso oratório da Antiguidade que sofreu modificações até assumir esta forma narrativa na Idade Média central. Ligado ao narrativo está baseado num

48 Quando aproximamos o texto rosiano dos contos de legenda, não só temos uma atualização do processo santificador em si, como o próprio texto se torna uma atualização do gênero. É um resíduo formal porque enquanto novela modernista apresenta-se numa estrutura de legenda medieval, através do *exemplum*.

tempo sucessivo e persuasivo. Daí sua relação com a memória, a consciência espiritual e moral (TEIXEIRA, 2013, p. 201).

Inferimos, portanto, que através da Teoria da Residualidade, esse tipo de resíduo ocorre porque possui significado vivo na alma do povo, que ainda tem necessidade de criar seus santos, como forma de reforçar o elo com o divino e de facilitar o acesso às graças almeçadas. Os santos, por isso mesmo, continuam a surgir e constituem seus perfis sob o exemplo dos já consagrados pela tradição medieval. Através dos mesmos meios, perfazem semelhante caminho: os antigos santos vivem no novo; o que muda são os tempos, as motivações.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ronaldo. *Santos imaginários, santos reais: a literatura hagiográfica como fonte histórica*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1975.
- CELANO, Tomás de. *Vida de São Francisco de Assis*. Trad. Frei Celso M. Teixeira. Petrópolis: Vozes; Brasília: CFFB Conferência da Família Franciscana do Brasil. 2018.
- CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995.
- LIMA, Francisco Wellington Rodrigues de. Guimarães Rosa e os resíduos do Diabo medieval em Grande Sertão: veredas. *Letras Escreve*, Macapá, v. 5, n. 2, p. 183-198, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/viewFile/1895/1048>>. Acesso em: 09 nov. 2021.
- HUZINGA, Johan. A representação do sagrado; Os tipos de vida religiosa; Comoção religiosa e fantasia religiosa. In: _____. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 247-307.
- PONTES, Roberto. Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade. In: LIMA, Francisco Wellington Rodrigues de et al. *Matizes de sempre-viva*. Macapá: Unifap, 2020, p. 13-44.

PONTES, Roberto. A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. In: PONTES, Roberto *et al.* *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: CRV, 2017, p. 13-18.

PONTES, Roberto. Três modos de tratar a memória coletiva nacional. *Anais do II Congresso da ABRALIC – Literatura e memória cultural*, Belo Horizonte, vol. 2. Belo Horizonte: ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada. 1991, p. 149-157.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. A santidade como construção histórica: o caso de Santo Domingo de Silos. In: LEÃO, Ângela Vaz; BITTENCOURT, Vanda O. (Orgs.). *Anais do IV Encontro de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 640-648.

SILVA, Cássia Alves da. *Resíduos Medievais do Grotesco no Cordel de Metamorfose Contemporâneo*. 171f. Dissertação—(Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

TEIXEIRA, Igor. S. Literatura, tempo e verdade: o fazer hagiográfico na Legenda Áurea. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 59, p. 193-216, jul.-dez. 2013.

Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/104237/000929216.pdf?sequence=1>>. (Acesso em: 30 nov. 2021).

WECKMANN, Luís. *La herencia medieval del Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

9

Márcio Ferreira Rodrigues Pereira

NOTAS PARA UMA TRAVESSIA: relacionalidade e solidariedade em tempos de pandemia⁴⁹

⁴⁹ O presente texto é uma transcrição, com algumas adaptações para a linguagem escrita, de uma fala que fiz, em maio de 2020, para o projeto "Filosofia com carne" da Aliança Francesa Salvador, a respeito de alguns aspectos da pandemia que estamos atravessando. Realizada à *chaud*, num mês de pico da pandemia, a fala/texto toca em temas como relacionalidade e solidariedade, e também se arrisca a pensar em algumas brechas sobre o presente contexto.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Se há tempos atrás alguém voltasse do futuro para nos contar sobre as abruptas mudanças pelas quais passaríamos no primeiro semestre de 2020 (e, em relação às quais, ainda estamos muito longe de compreender), como reagiríamos? Seguro que muitos se surpreenderiam com a notícia de que economias inteiras quase pararam; que as engrenagens do encarceramento em massa, por décadas criticada, sofreram uma rápida reavaliação; que pautas até então consideradas excêntricas, como a da renda universal, foram, da noite para o dia, colocadas em prática; que diversas pessoas, ainda que do confinamento de suas casas, foram capazes de rapidamente erguer redes de solidariedade, mesmo a despeito de habitarem cidades dominadas pela lógica do condomínio fechado. Ao ouvir tais notícias, talvez, muitos retrucariam: “Impossível!”. Mas, impossível aqui não seria acreditar que poderíamos continuar a habitar neste planeta da mesma maneira ad infinitum; mantendo as mesmas relações de extração com as outras espécies? Seja como for, o fato é que as notícias de nosso viajante do tempo (e são tantas!) acabaram se tornando realidade em diversos locais, embaralhando muitas das coordenadas que carregávamos até aqui. Assim, o melhor é talvez reconhecer como ponto de partida o seguinte: estamos todos em um denso nevoeiro. E é em meio a ele que gostaria de refletir sobre algumas questões. Dentre outras coisas, desejo pensar em certas possibilidades em meio à impossibilidade daquilo que vínhamos chamando de normalidade.

RELACIONALIDADE

A pandemia é daqueles eventos que põe em evidência algo que, embora elementar, muitos de nós tentamos, por vezes, camuflar ou

negar. Ela lança para o primeiro plano a nossa realidade relacional, isto é, o fato de que, nós, humanos, estamos não apenas conectados uns aos outros, mas também aos demais seres não humanos. Mas como exatamente a pandemia coloca em evidência essa realidade relacional? Lembremos como tudo começou.

Embora acredite que o leitor esteja a par da provável origem da pandemia, haja vista a quantidade de informações que circulou durante o início do ano de 2020 a esse respeito, permita-me, ainda assim, revisitar o tema para melhor construir meu argumento. Uma das teses mais influentes sobre a eclosão do novo coronavírus (ao menos até o momento da escrita deste texto) é a do transbordamento zoonótico (“zoonotic spillover”) (PERLMAN, 2020; LAU *et al.*, 2020). Esse transbordamento teria ocorrido, provavelmente, entre uma espécie de morcego (horseshoe bat) que habita as florestas chinesas e o ser humano (LAU *et al.*, 2020). Certos habitantes das florestas, como os morcegos, costumam hospedar viroses que, embora possam com elas conviver sem lhes causar mal, quando transmitidas a humanos, podem ser fatais (como é o caso do novo coronavírus). Segundo ainda a tese, os primeiros casos do novo vírus foram detectados em um grande mercado de Wuhan, na China, onde, dentre outras coisas, são vendidos animais selvagens vivos, inclusive morcegos. Como lembra Lagrou (2020), esse transbordamento entre floresta e cidade não foi o primeiro (epidemias como a malária, AIDS e febre amarela também foram resultantes de transbordamentos) e, ao que tudo indica, não será o último.

A tese do transbordamento zoonótico, e sua consequência, a pandemia, já é capaz de pôr em relevo a nossa realidade relacional. É que tal tese, ao explicitar que viroses podem transbordar de animais para humanos, toca no fato de que nossa relação com o planeta pode, por exemplo, acarretar na eclosão de uma pandemia mortal. Mas a nossa realidade relacional fica ainda mais visível quando investigamos os porquês do presente transbordamento.

A transmissão de vírus animais para humanos é um fenômeno antigo, mas parece estar ocorrendo com mais frequência nas últimas décadas (QUAMMNNEN, 2013). Dentre as hipóteses que explicam esse aumento, argumenta-se que a drástica redução das áreas de floresta em várias regiões do planeta, áreas nas quais hospedeiros de agentes patogênicos convivem com as viroses (sem que estas lhes causem mal, nem acarretem na transmissão aos humanos), é o motivo determinante para os recorrentes transbordamentos (QUAMMNNEN, 2013). Dito de outra forma, a expansão ilimitada das cidades e de suas áreas transitórias sobre as florestas, explica a recorrência da transferência de viroses para outros seres, incluindo para os humanos. É, portanto, a ação humana o fator que tem sido apontado como preponderante para esses seguidos transbordamentos. O exame dos recorrentes transbordamentos torna a nossa realidade relacional ainda mais evidente.

Por outro lado, a novidade da presente pandemia, conforme apontam alguns autores, é uma perigosa combinação: por um lado, temos uma acentuada redução das áreas de floresta; por outro, temos um mundo atravessado por uma intensa circulação de pessoas, animais e mercadorias. E não só circulação, mas, aglomeração também, na qual diversas espécies nunca (ou raramente) antes postas em contato passam a conviver em um mesmo espaço confinado. A combinação desses fatores faz com que viroses possam transbordar, viajar e se multiplicar no meio humano na velocidade que estamos presenciando hoje (LAGROU, 2020).

Mas antes de prosseguir gostaria de sublinhar um ponto. Não é propriamente o fato de os seres humanos consumirem caça (morcegos, pangolins, cobras, etc.) que acarreta nos recorrentes transbordamentos zoonóticos. Estes, na verdade, têm sido produzidos por aquilo que dissemos antes: uma relação de intensa extração que mantemos com as outras espécies (reduzindo drasticamente áreas de floresta; confinando juntas espécies que raramente interagem; aglomerando uma mesma espécie em um mesmo local; etc).

Por outro lado, segundo diz Lagrou (2020), a nossa realidade relacional é, ao mesmo tempo, causa e solução para o tipo de problema que estamos enfrentando. Dito de outra forma, as saídas para situações como a presente devem ser buscadas na grande rede que conecta humanos e não humanos. Como afirma:

Vivemos, em escala planetária, um problema em comum; sua solução também terá de ser comum. Virá da troca interdisciplinar e internacional de informações, mas virá sobretudo do que podemos aprender de outras tradições de pensamento que não se construíram sobre a separação dualista entre natureza e cultura (LAGROU, 2020).

Gostaria de refletir por um momento sobre a parte final dessa citação, oportunidade em que a autora destaca a importância de aprendermos com outras tradições de pensamento. Afinal, que outras tradições de pensamento seriam essas; no que elas se diferenciariam da nossa tradição; e o que teriam elas a nos ensinar? Começemos pela nossa tradição.

Não há espaço aqui para uma exposição detalhada do assunto. Assim, gostaria apenas de sublinhar que a tradição dominante do pensamento ocidental, com louváveis exceções, obviamente, costuma vir marcada por um dualismo entre ser humano e natureza; ou entre cultura e natureza (LATOURET, 1994). Grosso modo, essa tradição, por diferentes caminhos, tende a pensar o ser humano como que apartado da natureza, como que vivendo em realidade separada das demais espécies. Forja-se, assim, uma espécie de excepcionalidade ou de autonomia humana. Esse tipo de pensamento tem implicações bastante práticas, como, por exemplo, na forma como nos relacionamos com os outros seres, coisificando-os e os reduzindo a recursos a serem explorados. Em última análise, pode-se dizer que, certas linhas dessa tradição de pensamento, escamoteia nossa própria realidade relacional. Segundo Krenak (2020, loc. 51):

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.

Por outro lado, outras tantas tradições de pensamento, como a ameríndia, podem ser lidas como uma verdadeira afirmação de nossa realidade relacional. Algumas dessas tradições, por exemplo, reconhecem como sujeitos a multiplicidade de espécies que habitam o universo da floresta (LAGROU, 2020). Por conta disso, existe toda uma negociação entre os seres humanos e os demais seres a respeito do direito ao espaço e à própria vida.

Das coisas que podemos aprender com essas tradições estão, sobretudo, a descoisificação das demais espécies (e de nós mesmos); e, como consequência, a necessidade de com elas negociar o direito ao espaço e à vida neste planeta (nesta grande floresta que todos habitamos). Em última análise, podemos aprender com essas tradições a, de fato, afirmar a nossa realidade relacional (ao invés de escamoteá-la), reelaborando, assim, o nosso vínculo com os demais seres. E essa linha de aprendizado pode nos conduzir a algo inclusive mais profundo. Mais do que inter-relacionalidade (estamos ligados aos outros seres), podemos vir a reconhecer a nossa intra-relacionalidade (de certa maneira, somos os outros seres; ou, dito de outra forma, somos compostos por outros seres e por relações num contínuo processo de tornar-se-com). Lagrou (2020), inspirada em uma palestra de Donna Haraway, expõe essa ideia da seguinte forma:

Todos os seres, incluindo os humanos, são compostos de outros seres e emaranhados numa malha densa de devir-com. Em vez de inter-relacionalidade, estamos lidando com intra-relacionalidade; somos entidades compostas de relações, entrecruzadas por outras agências e habitadas por subjetividades diferentes. Somos múltiplos e divíduos em vez de indivíduos; somos

fractais. Somos habitados por bactérias e vírus saudáveis e nocivos que travam batalhas intermináveis (LAGROU, 2020).

Colocando em relevo, ainda que de forma dolorosa, a nossa realidade relacional, o evento-pandemia, dentre tantas coisas, pode significar um convite a outros modos de pensar e agir; modos que, privilegiando as noções de relacionalidade e compartilhamento, sejam capazes de fomentar a reelaboração de nossos vínculos com os demais seres. Parafraçando Haraway (2016), relacionar-se é, em última análise, responsabilizar-se. A relação que travamos com o planeta é parte essencial da direção para a qual desejamos levá-lo.

SOLIDARIEDADE

Das coisas que me surpreenderam nos primeiros meses da pandemia no Brasil, destaco as diversas redes de solidariedade que rapidamente emergiram. Foram muitas as iniciativas pelo país: de ações voltadas para pessoas em situação de rua, a psicanalistas oferecendo atendimento gratuito remoto, a vizinhos prestando auxílio a moradores em grupo de risco, dentre tantas outras. Mas, aqui, gostaria de refletir sobre uma iniciativa específica por considerá-la particularmente interessante.

Organizando-se em grupos de WhatsApp, moradores de diferentes bairros da cidade de Salvador mapearam trabalhadores informais da região (pipoqueiros, lavadores de carro, vendedores de picolé, etc.) e, descobrindo a conta bancária dessas pessoas (ou de parentes seus), transferiram diretamente dinheiro para suas contas, numa tentativa de proporcionar uma renda emergencial para essas pessoas durante a pandemia.⁵⁰ Como se sabe, os trabalhadores informais foram um dos grupos mais atingidos pela pandemia. Além de, muitas vezes, dependerem

50 Ver: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/salvador-unida-moradores-do-rio-vermelho-criam-campanha-para-ajudar-ambulantes/>>.

da circulação de pessoas nas ruas para poderem comercializar seus produtos (camelôs, p. ex.), os informais não contam com a proteção social que os formais (ainda) possuem, como licença médica remunerada, seguro-desemprego, etc. Mas, voltando à rede de solidariedade em análise. Em diversas situações, o montante arrecadado para doar aos trabalhadores informais chegou próximo ao valor do salário mínimo e foi mantido por cerca de dois a três meses, criando uma espécie de renda universal mínima gerida pelos próprios doadores. Em apenas um bairro, por exemplo, conseguiu-se manter essas doações para cerca de 33 trabalhadores informais que atuam na região. Cito apenas um dos casos que acompanhei de perto. Um vendedor de picolé que trabalhava em frente à uma escola da cidade viu sua renda tombar com o advento da pandemia. Com a suspensão das aulas presenciais do colégio, seus clientes, alunos, sobretudo, praticamente desapareceram. Diante dessa situação, moradores do bairro e pais dos alunos da escola onde o vendedor atuava, organizando-se por meio de grupos de WhatsApp, conseguiram o contato telefônico daquele através de um porteiro de um prédio vizinho à escola e, contatando-o, tiveram acesso aos seus dados bancários (de sua filha, na verdade) para realizar a transferência do valor que haviam conseguido arrecadar (cerca de R\$ 900). Este mesmo valor foi depositado por mais dois meses.

Gostaria de sublinhar alguns pontos sobre esse tipo de rede de solidariedade. O primeiro aspecto que chama a atenção é o fato de as doações terem ocorrido em dinheiro, ao invés de, por exemplo, cesta básica. O argumento senso-comum (e elitista) de que não se deve doar dinheiro às pessoas economicamente vulneráveis uma vez que elas poderão vir a fazer “mal-uso” daquele (argumento que também costuma aparecer em discussões sobre programas de transferência de renda, como o bolsa família, ou em debates sobre a renda universal) foi, felizmente, deixado de lado nesse caso. A doação, como dito, foi feita em dinheiro e diretamente para a conta desses trabalhadores.

Segundo, devemos lembrar que a rede de solidariedade acima descrita emergiu em um país cujas cidades, sobretudo as de médio e grande porte, são amplamente dominadas pela lógica do condomínio; lógica essa que, ao considerar a rua e os espaços públicos como essencialmente perigosos e ameaçadores, reduz significativamente a pluralidade dos nossos encontros e as possibilidades de implicação na diferença (DUNKER, 2014). Note-se que a rede acima descrita operou não apenas em uma cidade atravessada pela lógica do condomínio, mas, mais que isso, operou em bairros de classe média e média alta; espaços que comumente estão ainda mais fortemente inscritos na lógica condominial. Ou seja, não estamos tratando aqui de bairros populares ou periféricos que, pelas inúmeras dificuldades que normalmente enfrentam, costumam apresentar, de modo permanente, inclusive, redes de apoio mútuo. Estamos falando, pelo contrário, de bairros que costumam encarnar a expressão mais bem-acabada da lógica do condomínio. Nesses espaços é que me surpreenderam o surgimento de redes de solidariedade, especialmente aquelas voltadas para trabalhadores informais. É dizer, se nesses bairros, em tempos “normais”, tais trabalhadores informais são, muitas vezes, submetidos a um regime de invisibilidade social, era de se esperar que, durante o período de isolamento social da pandemia (onde o distanciamento em relação ao outro se torna ainda mais agudo), tais trabalhadores passassem a um regime de, por assim dizer, completo esquecimento. Entretanto, não foi isso que se passou.

Também é preciso lembrar que tais redes emergiram em um país cujo atual ocupante da presidência, além de ter negado reiteradas vezes a gravidade da pandemia (quando não a própria existência desta), sabota o quanto pode o isolamento social, bem como, de um modo geral, as demais medidas sanitárias relacionadas ao novo vírus – e age assim, lembremos, à revelia das recomendações sanitárias mais influentes sobre o tema. Com receio de que o isolamento social possa produzir uma crise econômica capaz de abalar sua popularidade, derretendo, assim, o projeto de reeleição, o ocupante da presidência,

a despeito de um número de óbitos cada vez maior em decorrência do vírus, promove uma intensa campanha de abandono das medidas sanitárias e de retomada das atividades econômicas e sociais. O argumento mistificador utilizado pelo governo em sua campanha contra o isolamento é, em síntese, que a crise econômica que o isolamento estaria gerando é um evento pior do que a própria pandemia. Forja-se no discurso governamental uma espécie de “economia da sobrevivência”, por meio da qual há apenas duas alternativas: voltar ao trabalho e correr o risco de adoecer/morrer (um risco); ou permanecer em casa e morrer de fome (uma morte certa) (MULTINÔMADE, 2020). Fica, desse modo, sugerido à população que seria mais vantajoso voltar ao trabalho e aceitar o risco do adoecimento/morte a isolar-se e ter como desdobramento uma morte certa num futuro próximo. Busca-se, assim, naturalizar a morte no mundo do trabalho pandêmico (e pós-pandêmico também); a morte como externalidade que passaria a compor o rol de reveses que podem vir a acometer aquele que precisa trabalhar. Nesse sentido, qualquer tentativa de criar um sistema emergencial de proteção aos trabalhadores (renda emergencial, crédito emergencial para pequenos empresários, etc.), propostas essas que permitiram a manutenção do isolamento, é duramente rechaçada pela presidência e só a contragosto implementada quando determinada pela via judicial ou por meio de processo legislativo.

Diante desse cenário, pode-se dizer que redes de solidariedade como as que apresentei anteriormente se constituíram em ferramentas de resistência à necropolítica promovida pelo governo federal, auxiliando diversas pessoas a atravessarem a crise sanitária sem precisarem arriscar a própria vida (MULTINÔMADE, 2020).

Para além disso, o tipo de rede que se formou no período pandêmico mostra-se também avesso à guerra cultural promovida pelo atual ocupante da presidência. Operando com a lógica do “nós versus eles”, a guerra cultural presidencial funciona mobilizando sua base de apoio

por meio da contínua criação de inimigos a serem combatidos: em um momento, o Partido dos Trabalhadores; noutro, a imprensa; mais adiante, o STF; os governadores; e assim sucessivamente. Há sempre pelo menos um inimigo da vez a impedir o ocupante da presidência de governar “livremente” (leia-se: autocraticamente) e, por conta disso, tal inimigo precisa ser combatido e derrotado. Um dos inúmeros efeitos nocivos dessa guerra é o sequestro do debate público, fazendo com que inúmeros temas prementes deixem de ser devidamente discutidos e encaminhados. Por outro lado, as redes de solidariedade que eclodiram, ao enfrentarem um “inimigo” real (no caso, o vírus), contornaram (e, pode-se mesmo dizer, desestabilizaram), por algum período e até certo ponto, a guerra cultural presidencial. Pela primeira vez em algum tempo, é possível dizer que pessoas de diferentes inclinações políticas e não necessariamente ligadas umas às outras se mobilizaram em torno de um problema real (um “inimigo” comum) à revelia da guerra cultural promovida pelo atual ocupante da presidência.

NORMALIDADE COMO PROBLEMA

Finalmente, ainda em relação às redes de solidariedade, pude perceber que, mesmo atravessando um período doloroso e angustiante como o da pandemia, diversas das pessoas que se vincularam a essas redes manifestaram uma estranha alegria. Tal fato me fez lembrar de um interessante livro de Rebecca Solnit, “A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster” (“Um paraíso construído no inferno: as comunidades extraordinárias que surgem em desastres”), em que a autora examina essa estranha alegria. Mas antes de entrar no tema específico, vale uma contextualização rápida a respeito da obra.

O livro consiste em uma investigação de fôlego sobre as redes de solidariedade que emergiram em meio a algumas catástrofes

contemporâneas, como o terremoto de 1985 na cidade do México, os atentados às torres gêmeas de 2001 em Nova York, o furacão Katrina de 2005, dentre outras. Mais especificamente, no livro, Solnit (2009) realiza uma série de entrevistas, tanto com sobreviventes dessas catástrofes, como com pessoas que se engajaram nas redes de solidariedade que atuaram nesses eventos. Segundo a autora, um dos aspectos mais surpreendentes sobre esses desastres não é o fato de tantas pessoas se solidarizarem nessas ocasiões, mas de o fazerem com alegria, uma estranha alegria. Solnit (2009) destaca, inclusive, a presença de uma certa nostalgia entre os entrevistados que participaram de redes de apoio, como que sentindo falta do período catastrófico. A hipótese da autora é que essa alegria revela um anseio geralmente não atendido por comunidade, por propósito e por um trabalho gratificante que o período de desastre geralmente proporciona. De modo provocativo, Solnit (2009) sugere que o verdadeiro desastre é o tipo de sociabilidade que observamos predominar nas sociedades contemporâneas, representando estas, no mais das vezes, formas empobrecidas de fazer comunidade.

As redes de solidariedade (sejam as examinadas por Solnit (2009), sejam as que surgiram durante a pandemia) podem assim ser bem mais do que ações pontuais e altruístas que realizamos em determinados contextos urgentes. Com efeito, tais agenciamentos podem ser encarados como verdadeiras plataformas sociais, apontando para formas potentes de fazer comunidade, de viver em conjunto. Nesse sentido, penso que diversas das redes que despontaram no país nos últimos meses (muitas apresentando formas notáveis de organização para, por exemplo, o campo do trabalho) poderiam não apenas ser mantidas, mas expandidas.

Assim, das muitas lutas que hoje se apresentam a nós, uma das mais prementes parece-me ser aquela que se coloca contra o retorno da “normalidade” em um mundo pós-pandêmico (o que quer que venha ser esse mundo). A “normalidade”, enquanto relação com os outros seres,

enquanto sociabilidade, enquanto, em última análise, modo de vida, nos trouxe, ao que tudo indica, ao ponto crítico em que nos encontramos hoje e, precisamente por isso, deve ser recusada e ultrapassada.

REFERÊNCIAS

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2014.

HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

LAGROU, Els. *Nisun: A vingança do povo morcego e o que ele pode nos ensinar sobre o novo coronavírus*. Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2020/04/13/nisun-a-vinganca-do-povo-morcego-e-o-que-ele-pode-nos-ensinar-sobre-o-novo-corona-virus-por-els-lagrou/#_ednref5>. Acesso em: 28 jul. 2020.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAU SK et al. *Possible Bat Origin of Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus 2. Emerging Infectious Diseases*. Nova York: U.S. Centers for Disease Control and Prevention. doi:10.3201/eid2607.200092

MULTINÔMADE. *A sabotagem política ou o fluxo da cooperação – O vírus e o paradoxo da democracia II*. Rio de Janeiro: Uninômade. Disponível em: <<https://uninomade.net/tenda/a-sabotagem-politica-ou-o-fluxo-da-cooperacao-o-virus-e-o-paradoxo-da-democracia-ii/>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PERLMAN, Stanley. Another Decade, Another Coronavirus. *The New England Journal of Medicine*, Londres: v. 8, n. 382 p. 760–762. doi:10.1056/NEJ-Me2001126

QUAMMEN, David. *Spillover: Animal Infections and the Next Human Pandemic*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2012.

SOLNIT, Rebecca. *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster*. Nova York: Penguin, 2010.



10

Marlúcia Nogueira do Nascimento
Fernanda Coutinho

**FACES DO OUTRO
NA LITERATURA:**
memórias de árvores

*“Árvore da vida
Árvore querida
Perdão pelo coração
Que eu desenhei em você”*

Arnaldo Antunes

No domínio da ficção literária, os elementos não humanos compõem um rol complementar de seu variado quadro de personagens. Assim como objetos e animais, as árvores são figuras assíduas, não só na constituição de paisagens, generalizadas no todo dos bosques ou das florestas, mas também individualizadas, personificadas, seres que possuem funções específicas no enredo, compreendendo uma temática de abrangência universal.

Mitos, fábulas e outros gêneros de diferentes tradições narrativas ensinam que as árvores estão profundamente ligadas ao curso da existência e da identidade humana. Vem daí uma ampla variedade de simbologias arbóreas encontradas em diversas culturas, orientais e ocidentais, destacando-se dentre estas sua representação como símbolo da vida (ELIADE, 2008).

Em textos literários infantis, as árvores são presenças consagradas, não raro representando a relação humano–natureza, seja fornecendo frutos mágicos, passagens secretas ou outros poderes sobrenaturais. Reunidas na densidade das florestas, podem representar os perigos do desconhecido, mas também proteção e abrigo para personagens na travessia de sua jornada existencial. A verdade é que, mesmo Esopo (c. 620-564 a.C.), que, muitos séculos depois, passaria a figurar no universo da Literatura Infantil, já as incluía em suas *Fábulas*, antropomorfizando-as e deixando-as circular em meio à vasta gama de animais em pele de homem. É o que se verifica, especialmente, em “As árvores e a oliveira”, “O carvalho e o cálamo”, “A nogueira” e “Os viandantes e o plátano”⁵¹.

51 Cf. ESOPPO. *Fábulas completas*. Ilustrações Eduardo Berliner. Tradução Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Na cultura africana, lembra-nos Kabwasa (1982), em seu clássico ensaio “O eterno retorno”, as árvores são uma presença recorrente e significam a ligação entre o humano e o divino. Associam-se ainda a diversas outras simbologias, como a longevidade e a sabedoria ancestral dos mais velhos e distinguem-se por demarcar lugar de encontro e reunião da comunidade. É significativo o valor cultural do baobá (embondeiro) e da mulemba (figueira africana):

[Era] debaixo dessas árvores, próximas às residências, que os africanos adivinhavam presságios, estabeleciam contato com o mundo sobrenatural e se reuniam para ouvir histórias contadas pelos mais velhos. Essas faziam parte da tradição oral, textos “vivos” que mantinham com a natureza uma relação de vínculo [...] (MIRANDA, 2009, s. p.).

A propósito do baobá, importa assinalar a referência a ele feita por Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), em *O pequeno príncipe* (1943)⁵², em que estas árvores advertem o leitor iniciante acerca da absoluta interdependência entre o indivíduo humano e os outros seres da natureza, todos habitantes e responsáveis pela *oikós*, palavra grega que remete à ideia de casa e, por extensão, à de Ecologia. O pequeno príncipe, em sua sabedoria, oferece o guia de conduta que resultará na harmonia entre as diversas espécies:

É uma questão de disciplina”, dizia-me mais tarde o príncipzinho. Quando a gente termina a higiene pessoal da manhã, é necessário fazer cuidadosamente a limpeza do planeta. É preciso sujeitar-se regularmente a arrancar os baobás, enquanto é possível distingui-los das roseiras com as quais muito se parecem quando pequenos. É um trabalho muito maçante, porém muito fácil (SAINT-EXUPÉRY, 2016, p. 27).

52 Esta é uma obra, que vem sendo mal compreendida em seu real significado, sendo lida, às vezes, como uma história simplória. Tal apreciação revela-se impertinente na medida em que, mesmo do ponto de vista do gênero literário, o livro suscita uma identificação, que vai além do conto de fadas. De acordo, por exemplo, com Wagner (1996), “em função da abundância de maravilhoso na intriga, é conveniente falar de conto de fadas, susceptível, como tal, de encantar um público muito jovem. A fachada, entretanto, deixa transparecer um conto filosófico na tradição de Swift ou de Voltaire e que contém uma mensagem endereçada aos adultos que sabem decodificar os numerosos símbolos (WAGNER, 1996, p. 146).

Enquanto o baobá e a mulemba são, segundo Miranda (2009), signos da resistência africana, seja à aridez da natureza, seja ao colonizador, no sertão nordestino recriado por Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, o juazeiro atende a uma função similar, proporcionando um átimo de refrigério aos retirantes fatigados na busca incessante por condições mínimas de vida. Ao deparar com a abertura do livro, o leitor entra, de chofre, em contato com o mundo vegetal, crucial para a saga dos retirantes. O fato de a narrativa se iniciar com uma perspectiva de reconforto casa-se com o final da história, de laivos otimistas, com a perspectiva de uma nova vida para as crianças na cidade, fugindo, assim, da precária sina dos pais. O elemento árvore, então, com seu verde promissor, funciona como um índice de relativização da penúria como condição de fatalidade.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala (RAMOS, 2003, p. 9).

Somando-se à importância semântica da vegetação nesse notável romance, marcada principalmente pela família das cactáceas, toda uma flora literária poderia ser mapeada em outras narrativas regionalistas brasileiras.

A variedade sígnica dessas representantes primordiais do reino vegetal pode ser observada ainda no amplo catálogo da ficção memorialística, em que surgem associadas ao processo de crescimento e amadurecimento das personagens. Sob esse aspecto, na literatura brasileira, tornou-se emblemático desse vínculo *O meu pé de laranja lima* (1968), de José Mauro de Vasconcelos (Rio de Janeiro, 1920-São Paulo, 1984), romance voltado para o público juvenil, em que o autor recorda a infância sofrida de Zezé e seu afeto com o pequenino pé de laranja-lima habitante do quintal de sua casa.

Em outro contexto, o da literatura angolana, o prosador luan-dense Ondjaki (1977) retoma a lembrança de um abacateiro do quintal da casa de infância para recriar o espaço-tempo da cisão entre a vida inconsequente do menino Ndalú e o raiar do adulto, confrontado com as primeiras decisões inerentes a essa nova etapa do existir. Trata-se do conto “Palavras para o velho abacateiro”, integrante do livro de contos *Os da minha rua* (2007), o qual dialoga com o romance *Bom dia camaradas* (2001) do mesmo autor.

Uma terceira obra exemplificativa da ampla presença das criaturas vegetais na literatura é *A árvore generosa* (1964), do escritor e ilustrador norte-americano Shel Silverstein (1930-1999), a qual se tornou uma célebre metáfora da ligação entre árvore e homem, vínculo que, na referida narrativa, se prolonga até que a personagem humana alcance a velhice.

Resguardadas as singularidades do estilo de cada uma, procedemos à leitura comparativa das citadas narrativas, com o intuito de analisar o papel das árvores enquanto interlocutoras particulares das personagens, tanto na arrumação da personalidade e dos sentimentos da criança, selecionados e avalizados pelo adulto narrador, como ocorre nos textos de Vasconcelos e de Ondjaki, quanto na ilimitada benevolência de uma árvore, convenientemente explorada pelo menino-homem personagem, na estória de Silverstein.

Um questionamento que também se delineia nesta leitura diz respeito à dimensão ética que atravessa a relação entre homem e vegetal, tanto pela objetificação do não humano, o “outro absoluto”, adaptando aqui uma expressão de Derrida (2002),⁵³ quanto pela

53 Neste sentido, Derrida repercute as ideias do pensador francês Michel de Montaigne (1533-1592), que em diversas passagens dos seus *Ensaíos* (1580), a exemplo de “Da Crueldade” e “Apologia de Raymond Sebond”, respectivamente, atenta para a assimetria em que o indivíduo humano se coloca face aos outros seres do universo. “Quando encontro em autores muito sensatos dissertações tendentes a provar certas semelhanças entre os animais e nós, quanto participam de nossos próprios privilégios e quanto temos em comum, torno-me muito menos presunçoso e abduco sem dificuldade essa realza imaginária do homem sobre as demais criaturas” (MONTAIGNE, 1987, p. 172, grifo nosso). “Os bichos nascem, reproduzem-se, alimentam-se, vivem e morrem como nós. As vantagens que atribuímos à nossa condição, em menoscabo das suas, são gratuitas; a nossa razão é incapaz de demonstrar sua superioridade” (MONTAIGNE, 1987, p. 198).

reafirmação da suposta posição de primazia do indivíduo humano perante os outros viventes da natureza.

DA DOÇURA DE UM PÉ DE LARANJA-LIMA

Embora se trate de um enredo largamente conhecido, trazemos aqui uma síntese de *O meu pé de laranja lima* com o propósito de realçar aspectos que interessam a esta análise. A narrativa conta, em primeira pessoa, a história de Zezé, menino de cinco anos de idade que vive um cotidiano sofrido em uma família numerosa e muito pobre: a mãe trabalha em excesso, numa fábrica, e o pai está desempregado. Com exceção da irmã Glória (Godoia), que se mostra protetora do pequeno, a família costuma apontá-lo como “apadrinhado” pelo Diabo, castigando-o com espantosa violência por suas travessuras e precocidade. Sentindo-se rejeitado por quase todos, ele desenvolve uma terna amizade com o Minguinho, um pé de laranja-lima, “novinho ainda”, existente no quintal de casa, e com o Portuga, único adulto que lhe dá atenção e carinho⁵⁴.

Uma das características mais marcantes em *O meu pé de laranja lima* é o emprego de uma linguagem carregada de lirismo, resultante da junção entre o aproveitamento de certa inocência da linguagem infantil e a tendência poética da prosa de Vasconcelos. A partir dessa

54 *Coração de vidro*, livro publicado por José Mauro de Vasconcelos, em 1964, já acena para o tratamento ficcional da convivência entre a criança e a natureza. A composição possui quatro partes: A Missa do sol, O aquário, O cavalo de ouro e A árvore, emolduradas no macro cenário, A Fazenda. A última delas narra passagens da vida de Dona Candoca, uma mangueira “moça e cheia de sonhos, alegre e transbordante de ternura, (que) trazia sempre a sua copa verde, e brilhante, para ser iluminada pelo Sol e prateada pelos fios da Lua”, em sua proximidade com o príncipe, como chamava ao garoto que habitava o universo campestre juntamente com ela. A distância entre a absoluta comunhão entre os dois e o desenlace da história revela a absoluta indiferença do personagem humano, agora adulto, à memória edênica da infância, traduzida pela árvore, e se transforma na matéria de um enredo sensível, poético e que possui um apelo à ética humana face à natureza, podendo a ética assim ser vista como uma forma de poesia da alma. (VASCONCELOS, 2019b, s. p., e-book)

base, o narrador constrói uma atmosfera de ternura, que se destaca apesar dos fatos dolorosos rotineiramente enfrentados por Zezé. Nessa rotina, a pequena árvore funciona como atenuante das angústias do menino, que lhe conta tudo, sem reservas, edificando-se entre eles um sólido vínculo afetivo. Dessa forma, antes de sua aproximação com o Portuga, uma das raras alegrias de Zezé consiste na vivência dessa amizade, apontada por Cruz (2007) como uma projeção da consciência do protagonista, um modo de certificar o enredo que, embora ancorado no autobiográfico, é ficcionalmente produzido.

A memória constitui a motivação central da saga do menino, cuja denominação (José), além dos nomes dos pais do protagonista, indica tratar-se de uma narrativa autobiográfica. Tal gesto rememorativo, para Fumagalli (2015), manifesta o curso de formação de uma identidade, processo que, no plano formal, fica claro na organização das partes do texto (capítulos e cenas), em correspondência com o desenvolvimento da consciência de Zezé.

Na interiorização dos acontecimentos mais dramáticos e dolorosos pelo protagonista, torna-se relevante a reminiscência dos diálogos com o pé de laranja, descrito como um ser essencialmente afetuoso e acolhedor:

- Você quer ver como eu sou macio?
- Como é que...
- Sente no meu galho.
- Obedeci.
- Agora dê um balancinho e feche os olhos.
- Fiz o que mandou.
- Que tal? Você alguma vez na vida teve cavalinho melhor?
- Nunca. É uma delícia (VASCONCELOS, 2019, p. 38).

A oferta de amizade e mesmo a condescendência de Minguiinho para com o menino são artifícios fundamentais na ordenação dos sentimentos recuperados pela memória, dispositivo de natureza intrinsecamente caótica, e na reformulação da autoimagem de uma criança que acreditava não merecer o amor dos seus nem o amor divino. Dado que a apreensão da memória depende não só dos mecanismos psicológicos individuais, mas também da vivência coletiva (HALBWACHS, 2013) e do ambiente social e político (LE GOFF, 2003), nota-se a relevância da personagem não humana, situada fora da violência do espaço familiar, na receptividade desejada pelo narrador, que reconhece a inadequação do tratamento recebido dos familiares. Tratamento que, no âmbito afetivo, situa-o também na exterioridade do domínio parental, visto que suas verdadeiras relações de afeto se desenvolvem com personagens de fora daquele círculo íntimo.

Disso resulta, por exemplo, a falta de identificação e de afeição que o menino admite haver entre ele e o próprio progenitor. Numa das raras ocasiões em que o pai o toma no colo, ele confessa: “Meu coração se revoltara sem raiva. ‘Que quer esse homem que me segura no colo?’ Ele não é meu pai” (VASCONCELOS, 2019, p. 206). A relação paterna violentamente autoritária em um espaço que deveria ser de proteção é, portanto, contrabalançada pela relação alteritária desenvolvida com a árvore. Ao final da cena mencionada, Zezé contempla os dedos dos pés de seu pai, “saindo dos tamancos”, utilizando-se, uma vez mais, da imagem arbórea, dessa vez como metáfora para a inocuidade do (tardio) carinho manifestado por aquele adulto que se havia feito estranho. E conclui: “Ele era uma velha árvore de raízes escuras. Era um pai-árvore. Mas uma árvore que eu quase não conhecia” (VASCONCELOS, 2019, p. 207).

Na reconfiguração da autoimagem, ainda que a instância da memória individual carregue consigo uma face social e coletiva, como observa Le Goff (2003), em sintonia com Halbwachs (2013), a

evocação da infância explora um domínio encantado. E tal domínio pertence apenas àquele que o relembra (GUSDORF, 2012). Disso decorre que, apesar da presença dos outros e de sua interferência na existência e na personalidade de Zezé, no terreno afetivo, o conteúdo essencial de suas lembranças sugere a solidão e o distanciamento desses outros, os quais não tomam conhecimento dos subterfúgios por ele empregados, sobretudo suas conversas com uma árvore, para resguardar-se da patrulha cerceadora e pouco instrutiva dos adultos. Esse recurso caracteriza uma postura introspectiva determinante para a busca identitária do garoto numa relação de espelhamento com Minguinho e de estranhamento com os familiares.

A singularidade que o pé de laranja assume para Zezé pode ser também mensurada a partir de um dos acontecimentos mais dolorosos enfrentados pelo protagonista, quando este fica sabendo que a prefeitura estaria planejando alargar algumas ruas e, como consequência, o quintal de sua casa seria aterrado. Pressionado pelo irmão Totoca (“Mas você é ou não um homem?”), que lhe dá a trágica notícia, o menino tenta controlar o choro, mas “as lágrimas covardemente desciam” pelo seu rosto (VASCONCELOS, 2019, p. 183).

A consumação desse fato não chega a ser confirmada na narrativa, mas, no desfecho, numa cena em que o pai tenta consolá-lo quanto à iminente perda do Minguinho, Zezé sentencia: “– Já cortaram, Papai, faz mais de uma semana que cortaram o meu pé de Laranja Lima” (VASCONCELOS, 2019, p. 207). Embora esteja, implicitamente, referindo-se à morte do Portuga, tal afirmação esclarece que a árvore incorpora uma identidade especular para as etapas da vida do protagonista: seu corte simbólico, espécie de rito de passagem, traduz-se na ruptura com a inocência do menino, oprimido pelas duras perdas prematuramente sofridas, o que lhe traz uma perspectiva desencantada do mundo.

NO QUINTAL DA INFÂNCIA, “PALAVRAS PARA O VELHO ABACATEIRO”

Situado em contexto distante daquele retratado por José Mauro de Vasconcelos, “Palavras para o velho abacateiro”, de Ondjaki, também utiliza uma árvore como destinatária de seus segredos de infância. Diferentemente de Zezé, o protagonista Ndalú é um menino luandense que leva uma rotina relativamente confortável, em um ambiente familiar acolhedor, apesar da ocorrência da guerra civil angolana, período em que vigorou um regime de restrições do abastecimento de produtos, inclusive alimentícios, mantido pelo governo socialista do MPLA.

Narrada em primeira pessoa, essa estória de “um antigamente que sempre volta” (ONDJAKI, 2006, s. p.), como o autor define sua infância, é uma das mais significativas não só em *Os da minha rua*, mas no conjunto das narrativas de memórias de Ondjaki, pois marca a ruptura com a infância e o desejo de recriá-la ficcionalmente. O referido conto centra-se no momento em que sua família decide enviá-lo a Portugal para concluir a educação básica. Essa resolução desencadeia na personagem a consciência de que os anos infantis, intensamente caros ao narrador, chegam a seu termo.

Nos dias de infância do protagonista, o abacateiro representa a rotina da família. Na paisagem que avista desde a cozinha, lugar fundamental no convívio afetivo entre o menino e os demais ocupantes da casa, destaca-se a árvore, cujo “espreguiçar-se” é interpretado por Ndalú como o desejo de contar-lhe segredos. É assim que o mesmo pé de abacate é apresentado no romance *Bom dia camaradas*, o qual possui vários pontos de interseção com *Os da minha rua*:

Do meu lugar eu via a chávena à minha frente, o fumo que saía da chávena, sentia o cheiro do pão torrado, o cheiro da manteiga a derreter nele, via do lado direito as barbas do meu pai,

os óculos dele, e ouvia o som lá dentro da boca a mastigar a torrada, *trrruz, trrruz*, mas o mais bonito era ver ali em frente o abacateiro. Vocês sabiam que o abacateiro também se espreguiça? (ONDJAKI, 2006, p. 79).

Ao saber da mudança iminente, o narrador já não tem clareza das mensagens secretas do abacateiro. Ocupando o lugar do menino, desponta o adulto que já “não soube mais entender” a linguagem da velha árvore, compreensível somente a partir do fabuloso universo da criança:

[...] o abacateiro estremeceu como se fosse a última vez que eu ia olhar para ele e pensar que ele se mexia para me dizer certos segredos, não sei o que o abacateiro me disse, não soube mais entender e pode ter sido nesse momento que no corpo de criança um adulto começou a querer aparecer [...] (ONDJAKI, 2007, p. 137).

A consciência desse fato inarredável torna caótica sua realidade imediata. Para reordená-la, ele inicia um percurso pelos espaços da casa, revisando e ressignificando o ambiente em que transcorreram a infância. Dessa forma, o conto se apresenta como um relato memóriográfico de despedida não só da casa, mas também dessa fase da vida do narrador. O desejo de perpetuá-la projeta-se no abacateiro, que permanece fixado no espaço-tempo do quintal-infância. Assim, a velha árvore ganha uma conotação de resistência à mudança, guardiã das experiências vividas na casa da infância e que integram a memória do menino.

Segundo Nascimento (2019), o fato de o texto estar localizado no final da coletânea parece uma estratégia que conota o sentido de rompimento do tempo infantil característico do livro: “imagem simbólica e terna de um tempo mítico que permanece, mas, paradoxalmente, traz em si mesmo um pressentimento de finitude – das brincadeiras na rua, do convívio com os lugares amados, das perdas e separações” (NASCIMENTO, 2019, p. 138). Isso é o que se pode ler nas ternas palavras com que o narrador encerra o conto:

[...] senti que despedir-me da minha casa era despedir-me dos meus pais, das minhas irmãs, da avó e era despedir-me de

todos os outros: os da minha rua, senti que rua não era um conjunto de casas mas uma multidão de abraços, a minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância (ONDJAKI, 2007, p. 145).

No que tange à simbologia das etapas da vida, o abacateiro aparece como um ser misterioso, detentor de conhecimentos privilegiados acerca da meninice da personagem, conforme assevera o narrador: “há coisas que é preciso perguntar aos galhos de um abacateiro velho” (ONDJAKI, 2007, p. 137). A atribuição de uma cumplicidade distinta à árvore justifica-se na medida em que esta pode ser lida como um elemento ancestral capaz de testemunhar diferentes tempos. Seu caráter cíclico está relacionado aos três níveis cósmicos: o subterrâneo, a superfície e as alturas celestes (CHEVALIER & GEERBRANT, 1994), por isso mesmo passível de conhecer as diferentes dimensões do mundo e da existência humana.

Extrapolando os limites do literário, os laços entre a memória e a ficção autobiográfica ganham um testemunho na página eletrônica do prosador angolano, na qual ele brinda o leitor com um registro em imagem do “velho abacateiro”. A fotografia exibida ao lado de um trecho do romance *Bom dia camaradas* (2001), matizada com um nostálgico tom de sépia, é descrita com a seguinte legenda: “Ndalú, sob o abacateiro de ‘bom dia camaradas’ e ‘os da minha rua’”. Apesar de a copa da árvore não estar visível, dela está pendente um balanço onde o menino aparece sentado, de cuecas e camiseta, apontando uma arma em direção à câmera. Além de endossar o caráter autobiográfico do conto em análise, o elemento fotográfico, de caráter essencialmente mnemônico, registra também a afetividade entre o narrador e o pé de abacate, cuja sombra derramada pelo chão evoca uma índole protetora, benevolente e lúdica, que se alia muito bem ao espírito infantil ficcionalmente preservado por Ondjaki.

Por sua extraordinária capacidade de regeneração, a árvore associa-se ainda ao ciclo das mortes e dos renascimentos, etapas que caracterizam a vida em seu sentido dinâmico, assim como as diferentes manifestações de uma mesma identidade (CHEVALIER & GEERBRANT, 1994). Sob essa perspectiva, o enredo de Ondjaki configura-se como um ritual de passagem que registra a transmutação do menino em homem, ao mesmo tempo em que desencadeia nele a consciência dessa transição, cujo processo se confirma na busca de uma unidade que se constitui numa recriação de si mesmo pela palavra ficcional (GUSDORF, 2012).

Nesse sentido, por um lado, diante da outridade absoluta do abateiro, o narrador se reconhece outro – um adulto – para quem o mundo infantil agora parece distante, alcançável apenas por meio da memória, que não deixa de receber a pavimentação da invenção literária. Por outro lado, **à medida** que a escrita autobiográfica transparece o diálogo singular de um indivíduo consigo mesmo (GUSDORF, 2012), paradoxalmente a interlocução simbólica com o não humano, incapaz de responder, inviabiliza o diálogo e torna-o um monólogo representativo dessa permanente procura de si, a qual é, em parte, também uma *construção* de si.

A ÁRVORE GENEROSA: ALEGORIA DE UMA RUPTURA ENTRE HUMANO E NATUREZA

Desfrutando atualmente de ampla aceitação entre leitores de todas as idades, *A árvore generosa* chegou a ser rejeitado por mais de uma editora. Segundo Gabriel Perissé (2018, p. 184), o texto aparentava ser “‘simples e infantil demais para os adultos’, e ‘melancólico e adulto demais’ para as crianças.” O ponto de equilíbrio desse impasse foi alcançado com as ilustrações do próprio Silverstein, cujo “traço conferiu suavidade e doçura a uma história que poderia afastar o leitor infantil” (PERISSÉ, 2018, p. 184).

Em relação às duas narrativas anteriormente analisadas, *A árvore generosa* possui um caráter mais universalizante no que se refere à metaforização da árvore como símbolo do caráter cíclico da vida. A universalização se comprova tanto pelo fato de não ser nomeada a personagem humana – o menino –, quanto pelo fato de ser a árvore uma macieira, um ícone edênico que, em diversas culturas, simboliza tanto o conhecimento, que permite escolher entre o bem e o mal, quanto a queda do ser humano, motivada por desejos materiais terrenos (CHEVALIER & GEERBRANT, 1994). Esse é o percurso existencial da personagem humana, que se alimenta de todas as bezaes oferecidas pela macieira, desde a etapa despreocupada da infância até a fase adulta movida pela ambição.

“Era uma vez...”, referência atemporal com a qual se inicia a estória, caracteriza uma localização cronológica generalizante, que se distribui pela marcação linear das principais etapas da vida do menino: a infância, momento de brincadeiras partilhadas com a árvore; a adolescência, quando começa a demonstrar interesses diversos aos dela; a fase adulta, quando sente necessidades materiais que o afastam da amiga; por fim, a velhice, fechamento do ciclo, estágio em que se sente frágil e cansado.

Em cada uma dessas fases, a árvore assume o papel de provedora, doando-se generosamente ao menino, uma atitude tradicionalmente considerada maternal, resignando-se mesmo ao sofrer transformações e perdas irremediáveis: de modo sucessivo, folhas, galhos, frutos, sombra e mesmo seu tronco são transferidos ao amigo, a fim de satisfazer-lhe os desejos e ambições, sem obter qualquer vantagem ou recompensa, até se tornar apenas “um toco sem graça” (SILVERSTEIN, 2017).

Um ponto a ser ressaltado é o fato de ser a estória contada pela ótica da personagem arbórea. Esse expediente faz com que a narrativa se assemelhe a uma evocação de memórias produzidas pela própria árvore, antropomorfizada. É a partir dos sentimentos dela que o menino

é visto, não havendo reciprocidade nesse sentido, haja vista a assimetria da relação de amizade entre os dois em razão da natureza estritamente peticional e receptora do vivente humano para com o vivente vegetal.

Aliado ao valor estético do livro de Silverstein, não se pode deixar de reconhecer o traço de exemplaridade que faz do texto uma fábula do mundo contemporâneo, guiado pela exploração abusiva dos recursos naturais por parte de uma humanidade intensamente apegada ao consumo. Por esse ponto de vista, *A árvore generosa* pode também ser considerada uma alegoria da ruptura do humano com o princípio vital de gratuidade da natureza, ao mesmo tempo em que sugere a necessidade de uma revisão ética do modelo de convívio entre essas duas instâncias complementares de vida. Nas palavras de Derrida (2002, p. 42): “(...) se a natureza se queixa, de uma queixa muda mas audível por meio dos suspiros sensíveis e até do sussurro das plantas, é que talvez seja preciso inverter os termos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As semelhanças entre as três obras definem-se pela centralidade das árvores e pelo simbolismo que estas assumem na relação com as personagens humanas: Zezé está sujeito a violências variadas (psicológica, física, social) e a um desamparo interior tão expressivo, que o afeto a ele dispensado pela árvore torna-se fundamental para que encontre algum lenitivo em sua incipiente existência; Ndalú, embora se situe em um período de guerra, não vivencia diretamente o lado mais atemorizante dos conflitos, a saber, a violência extrema e a mortandade, entretanto, seu universo particular encontra-se fragmentado pela entrada na fase adulta, o que o leva a reunificar sua identidade a partir de uma testemunha silenciosa de sua infância, o velho abacateiro do quintal; já o menino de Silverstein tem seus impulsos destrutivos

refletidos na lancinante doação da árvore, mas essa destruição não o impede de chegar também à finitude representada pela senilidade e, em vão, retornar em busca daquela generosidade reconfortante.

Os viventes arbóreos em *O meu pé de laranja lima* e “Palavras para o velho abacateiro” delineiam o caminho iniciático dos meninos Zezé e Ndalú, que se fazem adultos percorrendo e saneando a infância para o reconhecimento de si mesmos, efetuado por meio de uma grafia memorialística afetiva. Os dois enredos partem de experiências autobiográficas para relatar, ficcionalmente, as emoções vivenciadas na infância desde uma perspectiva que não esconde a surpresa e a pungência de certos acontecimentos.

Organizado pelo fio temporal da memória, o principal artifício ficcional nessas duas obras envolve o processo de amadurecimento recuperado pela narrativa, agindo para equilibrar as reminiscências e as prospecções dos protagonistas. Assim, tanto o pé de laranja quanto o abacateiro catalisam a subjetividade e a infância das personagens, em seus encantamentos e dores, e a demanda de ternura que torna essa fase um momento singular na vida humana.

Em *A árvore generosa*, o autor constrói uma alegoria que toca os limites de uma ecoficção, adotando, portanto, uma perspectiva universalizante para retratar os parâmetros da troca afetiva entre o vivente humano e o vegetal, cujos destinos se encontram entrelaçados. A aproximação entre humano e árvore culmina no fechamento de um ciclo que vai do vigor à escassez e que nos ensina: a exploração desmedida da natureza redundante na desagregação material e existencial do próprio ser humano.

Em suma, depreende-se dessa percepção que a alteridade humana faz-se também a partir de seres absolutamente outros com que compartilhamos a existência, os quais podem ser reveladores de sentidos que escapam a uma compreensão estritamente antropocêntrica do

mundo. Sendo assim, se por um lado, a relação entre as figuras humanas e as personas arbóreas – interlocutoras que testemunham a consciência das transições por aquelas vivenciadas – confirmam o lugar de sujeito dos primeiros, por outro, induzem-lhes ao questionamento ético quanto a sua preponderância despótica sobre a esfera do não humano.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. 8. ed. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CRUZ, Juliana Leopoldino de Souza. *O meu pé de laranja lima: do broto ao fruto a recepção da obra de José Mauro de Vasconcelos por diferentes gerações*. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, 2007. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/jlscruz.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FUMAGALLI, Rita de Cássia Dias Verdi. *Do livro ao filme: a constituição do sujeito discursivo em O meu pé de laranja lima*. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Campus de Frederico Westphalen, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2015. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/dis-84.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- GUSDORF, Georges. La autenticidad. In: *Rilce: Revista de Filología Hispánica*. v. 28.1, p. 18-48, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.
- KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. *El Correo de la Unesco*, Espanha, n. 10, Ano XXXV, out., 1982.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MIRANDA, Maria Geralda de. O embondeiro e a mulemba: árvores e literatura. *Mulemba*, v. I, n. 1, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4671>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

MONTAIGNE, Michel de. Da Crueldade. In: _____. *Ensaaios*. Livro II. Tradução de Sérgio Milliet, precedido de Montaigne – o homem e a obra, de Pierre Moreau. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Hucitec, 1987. 3 v. p. 162-173.

MONTAIGNE, Michel de. Apologia de Raymond Sebond. In: _____. *Ensaaios*. Livro II. Tradução de Sérgio Milliet, precedido de Montaigne – o homem e a obra, de Pierre Moreau. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Hucitec, 1987. 3v. p. 173-307.

NASCIMENTO, Marlúcia Nogueira do. *De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos 80*. Fortaleza: SEDUC, 2019.

ONDJAKI. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

PERISSÉ, Gabriel. A Árvore Generosa como metáfora para o Espírito Santo. *International Studies on Law and Education.*, Porto, v. 28, p. 183-202, jan.-abr. 2018. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/isle28/183-202Gabriel.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2019.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 89. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Tradução Luiz Miguel Duarte. São Paulo: Paulus, 2016. Livro digital.

SILVERSTEIN, Shel. *A árvore generosa*. Tradução Fernando Sabino. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017. Livro digital.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O meu pé de laranja lima: história de um meninozinho que um dia descobriu a dor*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2019.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Coração de vidro*. Ilustrações José Mauro Vasconcelos e Laurent Cardon. São Paulo: Melhoramentos, 2019.

WAGNER, Wagner. *La conception de l'amour-amitié dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*. Paris: P. Lang, 1996.



Odalice de Castro Silva
Rafaela de Abreu Gomes

FALAR DE LIVROS NO MIOLO DAS PALAVRAS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ESCOLHER FALAR DE LIVROS

Em tempo tão curto descobri, desalentado, que a promessa de não falar de livros é humanamente impossível. Sou dessas criaturas que se fizeram dentro dos livros, no miolo das palavras. Silenciar me parecerá algo seguramente fatal, inconcebível realizar como proposta ou comportamento, sendo mesmo preferível dizer insanidades à toa ou perder a cabeça, mesmo quando próximo do fim.

(Francisco Brennand, registro em Diário, 05/02/1986)

O comentário do ceramista Francisco Brennand (1927-2019), que antecede esta discussão, foi registrado num dos tomos de seu Diário⁵⁵, após anotação reflexiva acerca de leituras realizadas; sendo artista plástico, Francisco Brennand refletia a respeito das relevâncias de uma concentração mais demorada em temas que se voltassem para cores, traços, formas etc., em lugar da citação recorrente de livros, como podemos constatar em diversas situações, ao longo das anotações do ceramista⁵⁶.

No entanto, podemos notar que a dúvida quanto a comentários sobre leituras realizadas não durou muito, sobretudo porque Brennand se considerava, segundo expressão de sua autoria, uma “criatura que se fez dentro dos livros” e, ao passo em que registrava reflexões ligadas a seu trabalho artístico e escultórico, às relações com outras pessoas etc., observamos que uma quantidade significativa de registros de leituras foi assunto continuado em seus diários. De modo que não haveria, como ele mesmo percebe, uma espécie de “problema” na rememoração de narrativas e poemas, por exemplo, para alguém que se dedicou, enfaticamente, à realização de pinturas e esculturas.

55 “O nome do livro” (vol. 2). Escritos de Francisco Brennand entre os anos de 1949 e 1979, organizados em quatro volumes e publicados em 2016.

56 “Há vários dias que venho mantendo o propósito de não mais falar nas minhas leituras” (BRENNAND, 2016, p. 203).

Esse é, em nosso entendimento, um traço particular aos livros de ficção: eles estão em “conversa” ininterrupta com os assuntos mais variados. Em âmbito ficcional, participamos de histórias que existem em possibilidade para o horizonte de nossa compreensão.

Mesmo uma narrativa fantástica, ou outra, ambientada séculos antes de nascermos, podem ser um motivo para modificarmos o nosso modo de olhar e de notar o que nos cerca, seja com novas perguntas, possíveis de serem feitas, ou mesmo com um entendimento diferente a respeito de algo, alcançável a partir de uma leitura que fizemos.

Por isso mesmo, consideramos que os livros parecem sozinhos apenas enquanto não começamos a lê-los. Se o fazemos, e quanto mais o fazemos, descobrimos uma “rede” ampla de assuntos em comum, entre eles e com as nossas experiências, dúvidas e expectativas. E o nosso modo de lidar com a vida, em seus movimentos ininterruptos, parece modificado, seja porque aprendemos que há uma diversidade maior de subjetividades, desde o que imaginávamos inicialmente, seja porque compreendemos que, embora distantes de uma situação possível, podemos nos aproximar dela, podemos pensar sobre ela, através do que lemos.

Nesse sentido, para esta perspectiva, é importante termos em mente os movimentos descritivos e analíticos, constituintes de uma ação interpretativa do texto literário. Em *Ideologia e Interpretação* (1977), Paul Ricoeur (1913-2005) nos explica que descrição, análise e interpretação de uma obra literária são ações que não se desvinculam das circunstâncias de escrita e de publicação da obra, sobretudo porque “[...] interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto” (RICOEUR, 1977, p. 56, grifo do autor). Isto é: perceber, em cada texto, a singularidade que ele contém, desde suas personagens e/ou situações realizadas.

Assim, quando um escritor ou poeta atribui preferências a períodos mais oníricos em seu processo de escrita, ainda assim ele não se afasta de um lugar circunstancial, onde estão outros escritores, contemporâneos ou não, bem como a variedade de situações e experiências ligadas ao escritor, dentre outros fatores, explicitados desde iniciativas de interpretação.

Não há somente um referencial sociológico para a escrita do texto literário, assim como palavras desvinculadas de uma voz autoral são difíceis de serem comprovadas pelo leitor. A este, caberia uma postura investigativa que, “diante” do texto lido, como adverte Paul Ricoeur, fosse capaz de operar com um conjunto de possibilidades para análise e interpretação de uma obra ficcional.

Adiante, veremos como os textos escolhidos para esta discussão podem ser relacionados e pensados, através de exercícios interpretativos, a fim de que possamos exercitar a prática de um pensamento crítico capaz de “conversar” com o texto lido, interpretando-o, questionando-o, na medida em que percebemos quais “conversas” podem ser sugeridas entre ele e outros textos, literários ou não.

UM DIÁLOGO SEM DEFINIÇÕES INCONTESTÁVEIS

Para além de uma definição incontestável, um conjunto observado, a partir do que o professor Antonio Candido (1918-2017) chamou “sistema literário”, compreende relações entre obras, escritores, leitores, canais legitimadores e meios de circulação literária:

Estes denominadores [constituintes de um sistema literário] são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente

organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização (CANDIDO, 2014, p. 25).

A consideração, neste caso, de literatura como “aspecto orgânico”, ou seja, que pode ser integrado à vida das pessoas através de atos de leitura e da construção de significados, se limita com uma postura crítica que não retira o texto literário de espaços cotidianos. Além disso, a percepção de uma integração “orgânica” do fato literário, diretamente ligada aos interesses de uma sociedade, a partir dos elementos citados, nos mostra que uma obra ficcional e/ou poética pode fazer parte das circunstâncias de seus possíveis leitores, em sua diversidade.

Ademais, a partir desse entendimento, compreendemos que uma obra literária, depois de finalizada, passa a contemplar a lógica explicada por Antonio Candido, uma vez que só poderá realizar-se em significado depois de ter sido integralmente lida por alguém que teve acesso a ela, após divulgação de sua publicação.

Assim também acontece com um conjunto de obras publicadas num determinado período, observado de acordo com os propósitos de um pesquisador. Então, para pensarmos a respeito, trouxemos a esta discussão livros tais como *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, *Vidas Marginais* (1949), de Moreira Campos, e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Lendo-os, consideramos que, embora associados a circunstâncias e processos escriturais distintos, eles podem ser percebidos como integrantes de um “sistema literário” mais amplo, o da literatura do século XX, no Brasil. Entre eles, um rico diálogo se mostra possível e verificável, desde uma diversidade de iniciativas interpretativas.

No entanto, apesar da amplitude desse “sistema” de obras e, paralelamente, das particularidades orientadoras para cada um desses livros, temos liberdade para estabelecer algumas aproximações entre eles, a fim de compreendermos, como dizíamos inicialmente, que algumas “conversas” entre livros estão à espera de leitores.

Antes, porém, de nos concentrarmos nesse ponto, vejamos, especificamente, um aspecto da proposta de Antonio Candido, segundo o qual haveria uma espécie de “sistematização” no que se refere à circulação de livros de ficção.

A palavra “sistema” não se limita apenas a restrições, previstas em regras e/ou métodos definitivos; uma “sistematização”, nesse sentido, conflui para uma compreensão específica, mais direcionada, e ampla, ao mesmo tempo. Dizemos “específica”, quando pensamos nos elementos que compõem uma única obra, nas relações que, a partir deles, estabelecemos.

No que se refere a um caráter mais amplo do “sistema”, pensando nele, nos colocamos diante de obras distintas, escritas por autores distintos. De modo que um sistema não é um lugar, e/ou estrutura, fechados, mas um horizonte de visão para o leitor/pesquisador do texto literário.

Ademais, sistematização, neste sentido, não é o mesmo que inclusão de autores e obras num “cânone”, por exemplo; mas uma organização de obras que, com suas diferenças estruturais, fazem parte de circunstâncias sócio-históricas próximas.

Vejamos como algumas “aproximações” podem ser notadas, a partir dos livros ficcionais que citamos, ao início desta discussão.

Em *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, conhecemos uma narrativa memorialista, organizada numa espécie de diário, contado em primeira pessoa: “Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. [...] Durante os meus trinta e tantos anos de diplomacia algumas vezes vim ao Brasil com licença” (ASSIS, 2009, p. 15).

O uso da primeira pessoa, como recurso narrativo, talvez possa confundir o leitor em relação à voz que narra – ela pertenceria ao autor manifestado no texto ou ao próprio Machado de Assis, o escritor que assina o livro?

Há uma diferença necessária, da qual não podemos esquecer: Machado de Assis é o escritor, o indivíduo responsável pela assinatura do texto. Sua relação com os livros que escreveu se realiza através da autoria, ou seja, o escritor Machado de Assis está ligado ao Machado de Assis, autor de *Memorial de Aires*. Assim como está ligado ao Machado de Assis, autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo. E, desse modo, a todos os autores de seus livros e contos.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nós o conhecemos como “defunto autor”⁵⁷, completamente distinto do autor de *Memorial de Aires*, mas ainda inseparável dele, já que os dois têm origem no mesmo escritor, isto é, em Machado de Assis.

Ainda a esse respeito, podemos citar o poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), que atribuiu nomes específicos à diversidade de autores que um único escritor ou poeta pode criar. Ler Álvaro de Campos, um de seus heterônimos, não é o mesmo que ler Fernando Pessoa (ele mesmo), por exemplo.

Lemos, de Fernando Pessoa (ele mesmo), o seguinte: “Deixa que eu chore.../ O sonho não basta.../ Quanto eu perca e ignore/ Só de mim me afasta” (PESSOA, 2007, p. 177). E lemos, do heterônimo Álvaro de Campos, em dedicação a Fernando Pessoa “(Depois de ler seu drama estático “O marinheiro” em “Orfeu I)”⁵⁸, estes versos: “Depois de doze minutos/ Do seu drama O marinheiro,/ Em que os mais ágeis e astutos/ Se sentem com sono e brutos,/ E de sentido nem cheiro,/ Diz rima das veladoras/ Com langorosa magia/ De eterno e belo há apenas o sonho./ Por que estamos nós falando ainda?”

Os dois poemas nos fazem pensar em um certo diálogo entre poetas, podemos dizer assim. Mas, como sabemos, os dois fragmentos

57 “É que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 2014, p. 33).

58 Poema em domínio público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000011.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2020.

foram escritos pelo poeta Fernando Pessoa, cuja voz escritural se realizou em vozes poéticas distintas – neste caso, nas vozes de Fernando Pessoa, ele mesmo, e de Álvaro de Campos, um de seus heterônimos.

Portanto, foi com heterônimos que Fernando Pessoa escreveu um conjunto variado de poemas e, talvez, para o leitor, seja mais fácil identificar diferenças de autoria, quando os nomes são distintos.

Por outro lado, no âmbito do texto em prosa, essas diferenças são um pouco mais difíceis de perceber, pois a categoria do autor parece situada em instância de latência, facilmente substituída pela categoria do escritor. Quando reunimos alguns livros, mesmo em número pequeno, temos oportunidade de observar a realização dessas diferenças sutis, que unem e diferenciam um escritor dos autores criados por ele.

Assim, Machado de Assis é o escritor do *Memorial de Aires*, ao mesmo tempo em que se manifesta, na estrutura dessa narrativa, como autor (distinto em outras narrativas), o qual, por sua vez, é o criador da personagem-narrador Aires, bem como de todas as outras, integrantes do texto.

As distâncias entre autor, narrador e personagens constituem, também, segundo essa perspectiva, proximidades. Em *Vidas Marginais* (1949), uma coletânea de contos do escritor cearense José Maria Moreira Campos (1914-1994), o formato contístico nos permite observar essa situação numa única obra, sob perspectivas variadas. Isto porque Moreira Campos apresenta, em cada narrativa do livro, uma realização de autoria, desde uma atmosfera crítica que, além de dramática, se mostra repleta de humor negro.

Nessa coletânea, uma voz descritiva para os sentimentos de uma personagem, um pai que perde seu filho preferido, único entre filhas⁵⁹, não é a mesma a nos apresentar uma família⁶⁰ em que o pai,

59 Referência ao conto “Lama e folhas”, de Moreira Campos, em *Vidas Marginais* (1949).

60 Referência ao conto “Náufragos”, de Moreira Campos, em *Vidas Marginais* (1949).

doente, se vê desempregado, e a mãe, quase desesperada, procura ensinar ao filho mais novo a pedir esmolas, ensaiando com ele a entonação e o discurso considerados, por ela, os mais adequados. Mesmo assim, ao comprovar a dificuldade da criança em reproduzir os “ensinamentos”, é também a mãe quem esbraveja: “Abestado”; e o leitor, cético diante da palavra lida, toma conhecimento de uma situação narrativa repleta de crueldade, apesar do diálogo entre mãe e filho.

Uma crueldade que, realizada desde vozes e circunstâncias distintas, também assusta o leitor que conhece *A hora da estrela* (1977), uma das narrativas da escritora Clarice Lispector (1920-1999), a partir da apresentação da personagem Macabéa, cuja vida sofrida e humilhada não parece suficiente para um apagamento de sua ingenuidade e estranhamento diante das próprias circunstâncias, bem como para o cultivo do sonho e de esperanças futuras, mantidos por Macabéa ao longo da narrativa.

Às páginas iniciais, aos poucos, acompanhamos as relações entre Clarice Lispector, escritora que assina o livro, Rodrigo S. M., apresentado como narrador-personagem de *A hora da estrela*, e Macabéa, a heroína da história que será contada por Rodrigo S. M.

A esse respeito, podemos citar, ainda da “Nota do autor”, que consta no início dessa narrativa clariciana, algumas das modificações em torno do verbo “dedicar”. Às primeiras linhas, o autor (também Clarice Lispector, como está escrito no texto) dedica a história ao “antigo Schumman” para, logo em seguida, dizer que ele próprio “se dedica” (“dedico-me a...”): “Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann que são hoje ossos, ai de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue” (LISPECTOR, 2008, p. 9).

Neste caso, o verbo “dedicar”, duplicado, guardaria, ao mesmo tempo, um “outro”, a quem algo seria dedicado, e a iniciativa

daquele que realizaria a ação de dedicar, de modo que dedicar se mostra, também, como dedicar-se.

Então, ao passo em que Rodrigo S. M. dedica uma história para a vida de Macabéa (personagem cuja vida será contada por ele, desde alguns aspectos), oferece, também, a si mesmo, tanto para a história, quanto para Macabéa, o que podemos comprovar com as reflexões que Rodrigo S. M. passa a construir acerca de sua própria subjetividade, na medida em que apresenta a vida de sua heroína ao leitor: “Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta” (LISPECTOR, 2008, p. 31).

Nesse sentido, os dois, Rodrigo S. M. e Macabéa, parecem ocupar um espaço inseparável, ao longo do curso da narrativa. Isto porque, na medida em que conhecemos um pouco do que Rodrigo S. M. pensa sobre Macabéa, também nos aproximamos de seus próprios pensamentos.

Então, como dizíamos, é possível que o leitor confunda, por exemplo, as relações entre “autor”, “narrador” e “personagem”, desde suas proximidades e distanciamentos. Por isso mesmo, diante do texto literário, em sua diversidade, é fundamental pensarmos um pouco acerca desses termos, procurando compreender como eles se realizam narrativa e ficcionalmente, a fim, inclusive, de não passarmos ao largo dos elementos formais e estruturais do texto lido.

Além disso, com atenção a esses elementos formadores, evitaremos afirmações categóricas, tais como as que unificam escritor e autor, ou o contrário. A nossa atenção nos ajudará a praticar, retomando o comentário de Antonio Candido, uma “sociologia da literatura”, isto é: um aprimoramento de leitura crítica, capaz de equilibrar forma textual e circunstância escritural.

OUTRO DIÁLOGO: OS TEXTOS DE FICÇÃO ESTÃO “DESLIGADOS”?

Em continuidade para a proposta desta discussão, que observa uma leitura dialógica entre textos literários e outros, literários ou não, vejamos de que modo é possível observarmos uma reflexão a respeito de uma compreensão circunstancial e cultural, com base em duas narrativas, aparentemente “desligadas” entre si, a fim de nos concentrarmos mais detidamente em alcances interpretativos, sugeridos desde uma leitura ficcional e/ou poética.

Lendo, por exemplo, *A terra dos meninos pelados* (1939), de Graciliano Ramos (1892 – 1953), conhecemos uma personagem chamada Raimundo, um menino que, desde sua singularidade, sonha com um lugar onde não possa ser chateado por ter “[...] o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada” (RAMOS, 2017, p. 7). Ou seja: um lugar onde algumas de suas características físicas não significassem, para ele, um problema, ou mesmo um incômodo, no que se refere à socialização e à compreensão de si, em relação ao meio ao seu redor.

Na medida em que segue acompanhando a narrativa, o leitor percebe que Raimundo encontra, não a interrupção do que se mostra angustiante ao seu universo, mas a oportunidade de viver numa espécie de terra mágica, de lugar maravilhoso, entre pessoas fisicamente iguais a ele, e outros seres, igualmente únicos em sua aparência. Quando isso acontece, Raimundo se percebe entre satisfeito e atento, embora se veja com desconfiança, diante de certo “paraíso”, entre seres inofensivos e amáveis.

Notando a visível satisfação do menino, os habitantes do lugar fazem, a ele, o convite para que não vá embora, para que continue vivendo definitivamente com eles; ao que Raimundo, depois de pensar uns instantes, responde negativamente, com a justificativa de que precisa retornar

ao seu mundo para praticar, segundo ele, “sua lição de geografia”: “– Este lugar é ótimo, suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar minha lição de geografia” (RAMOS, 2017, p. 27). Então, despedindo-se dos novos amigos, o menino avisa que, terminada a lição, é provável que volte ao mundo recém-descoberto para uma visita.

A percepção do menino, embora estivesse entre criaturas compreensivas, amigas, e para as quais sua aparência não aparentava uma dificuldade, era de que seria preciso retornar ao seu mundo, apesar do que, nele, pudesse ser manifestado de maneira incômoda. De modo que, para o leitor, é significativo conhecer uma personagem capaz de atribuir forte importância à conscientização que podemos (e devemos) desenvolver, a partir do reconhecimento de nossas circunstâncias, ainda que elas não se mostrem agradáveis às nossas diferenças.

Não se trata, neste sentido, de um menino com medo do desconhecido que a nova “terra” poderia guardar; antes disso, a percepção do que integrava o seu próprio mundo, com suas práticas e convívios, ainda não havia se realizado efetivamente para ele.

Ao mesmo tempo, a volta para casa, para a “lição” ainda inacabada, não impediria que Raimundo fizesse visitas à nova terra; ele poderia andar por onde quisesse, desde que pudesse lidar, também, com sua “lição de geografia”, cuja lembrança de sua interrupção faz com que o menino sinta a responsabilidade de voltar para casa, a fim de terminá-la.

Ao passo em que conhecemos um pouco mais sobre a história de Raimundo, lembramos de uma relação possível, dentre outras, a partir desse texto de Graciliano, com uma narrativa, do escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936-), chamada *O falador* (1987). Nela, a personagem Mascarita é apresentada ao leitor depois que o narrador, em temporada na Itália, passa por uma galeria e localiza uma fotografia de tribo peruana, na qual alguns indígenas estão retratados, reunidos em volta de um homem:

Ao primeiro olhar, percebia-se que aquela comunidade de homens e mulheres sentados em círculo, à maneira amazônica – parecida com a oriental: as pernas em cruz, flexionadas horizontalmente, o tronco erecto –, e banhados por uma luz que começava a ceder, de crepúsculo tornando-se noite, estava hipnoticamente concentrada. Sua imobilidade era absoluta. Todas as caras orientavam-se, como os raios de uma circunferência, para o ponto central, uma silhueta masculina que, de pé, no coração da roda de machiguengas imantados por ela, falava, movendo os braços (LLOSA, 1988, p. 9-10).

A partir da lembrança do narrador, a narrativa se encaminha para um percurso duplo, com situações ligadas à personagem citada, de um lado e, de outro, com reflexões do narrador acerca das lembranças e das situações remetidas por elas. Na medida em que nos conta uma história, o narrador reflete sobre ela.

Nesse “ritmo” duplo, seguimos nossa leitura e, juntando os elementos que o narrador nos fornece, passamos a conhecer, em certa medida, uma personagem, um homem de origem judaica que escolheu viver no meio de uma floresta, no Peru, em companhia de índios.

Enquanto narra episódios ligados a esse homem, conhecido como “falador”, pois sua ocupação era a contação de histórias e de mitos importantes para a cultura indígena com a qual escolhera viver, o narrador também procura entender os motivos que levaram o “falador”, que ele conhecera ainda por Mascarita, a renunciar a sua própria cultura, para viver de acordo com outra, distinta da sua em muitos aspectos.

Guardadas as diferenças, temos uma personagem, ao contrário de Raimundo, na “terra dos meninos pelados”, que resolve deixar a sua cultura para viver uma aproximação com outra. O impulso, neste caso, é de integração ao novo, ao diferente; mesmo que Raimundo considere a possibilidade de retorno à terra mágica, para visitas e convívio com os novos amigos, a feitura de sua “lição de geografia” se manifesta com maior urgência, de modo que ele não poderia viver

em novo lugar, sem prejuízos para o que trazia, ainda inacabado em compreensão, de seu próprio universo.

Ao mesmo tempo, e assim como aconteceu com o menino Raimundo, nesse texto de Graciliano Ramos, conhecemos situações ficcionais que nos levam, dentre outras, a reflexões acerca de conflitos culturais. O menino retorna para estudar sua “lição”, mas o “falador” abandona o seu lugar para viver em outro, como se deixasse a sua “lição” inicial para construir uma outra “ordem”, com aprendizados a partir de “lições” até então desconhecidas para ele.

Ao mesmo tempo, retornando ao seu lugar, o menino Raimundo também encontrou uma “ordem” a partir das diferenças, já que o gato estava a sua espera, e os outros meninos continuavam a fazer brincadeiras com sua aparência.

Mesmo assim, ele considerou que, sendo “tudo igual” na terra onde estava, a vida seria monótona – mais interessante parecia mesmo o convívio desde sua própria casa. De modo que, desde circunstâncias e escolhas distintas, as duas personagens, tanto a de Graciliano Ramos, quanto a de Mario Vargas Llosa, compreendem que é possível encontrar e perceber uma harmonia no convívio com seres e situações consideradas diferentes, em relação às suas próprias experiências e expectativas.

As aproximações com o que é (e pode ser) diferente, desde uma situação específica, encontram, no texto literário, uma variedade infundável de possibilidades compreensivas, a partir do aspecto humano que a ficção pode tomar como “ponto de partida”, para a realização de uma narrativa, como acontece com os dois exemplos que aproximamos, ainda que rapidamente.

Então, embora esse texto de Graciliano Ramos seja, comumente, atribuído a um público infantil, não ignoramos uma discussão culturalista a partir de sua leitura. Observando, por exemplo, a lógica

discutida pelo crítico Harold Bloom (1930-2019), em *Um mapa da Desleitura* (1975), podemos dizer que é preciso “desler” as possibilidades significativas, nessa narrativa, verificando que pode haver, nela, uma riqueza interpretativa a ultrapassar o que poderíamos considerar como texto para ser lido apenas por uma criança, por exemplo.

Por outro lado, o que acontece com Raimundo, nessa narrativa, pode ensinar às crianças a percepção de um horizonte mais amplo para o modo como elas mesmas se percebem, assim como o fazem em relação aos que se integram ao seu convívio.

Acompanhar o percurso de Raimundo até o retorno para a finalização de sua “lição de geografia” mostra ao leitor, criança ou adulto, que a tolerância e o respeito são imprescindíveis para a vida comum, e também para o universo particular, pois, ainda que se sentisse diferente e incomodado com o que diziam a seu respeito, a personagem de Graciliano não considerou que o mais acertado fosse a mudança para uma “terra” mágica, maravilhosa. Ao contrário, embora soubesse que poderia voltar a ela, percebeu que era necessário cuidar de si e de seu lugar, antes de decidir que deveria sair dele.

Um percurso diferente acontece à personagem de Mario Vargas Llosa; a saída de seu lugar, em direção ao que poderia ser tido como incabível aos primeiros anos de sua vida, oportunizou a descobertas de novos horizontes, de uma forma distinta, mas igualmente significativa, para a condução de sua vida.

Ao mesmo tempo, ao passo em que tudo nos é contado por um narrador, alguém que conhecera o “falador”, mas que, depois, perdera o contato com ele, nos mostra, também, que as escolhas dessa personagem, tanto por uma vida reclusa, quanto pela companhia de pessoas com hábitos opostos aos seus, intrigam os que conviveram com ele. De modo que um tratamento quase “absurdo”, do ponto de vista do narrador, para as escolhas do “falador”, repercute, inclusive, em sua visão das

circunstâncias e situações, como se ele não pudesse se omitir diante das reflexões trazidas pelas lembranças e pela observação de uma fotografia.

Portanto, o texto literário conflui para entendimentos críticos mais amplos acerca de relações sociais e individuais, a partir dos quais o leitor pode construir entendimentos reflexionantes que guardem suas próprias circunstâncias, isto é, as experiências e expectativas do leitor, e, ao mesmo tempo, as circunstâncias e situações possíveis, sugeridas pela leitura interpretativa do texto.

Por isso mesmo, “desler” relações culturais, no texto literário, não significa apagá-las, mas identificá-las e compreendê-las, a partir de uma organização que liga o texto ficcional a situações concretas, conflitantes ou não, mas que não o classificam como sinônimo de nenhuma delas. Principalmente porque a ficção, embora ligada ao “humano”, não pode ser confundida com “cópias” e/ou afins, pois nos situamos num espaço de possibilidades, críticas e reflexivas.

Nesse sentido, uma leitura mais cultural pode fazer parte da lógica de um texto literário, mas não o precede, nem o determina, já que uma interpretação dos elementos de uma obra é decorrência de movimentos que partem da obra para as possibilidades significativas e circunstanciais que ela contém.

Uma leitura cultural do texto literário precisa observar, então, um percurso que tome os elementos ficcionais como ponto de partida, pois, não sendo desse modo, haverá possibilidade do risco de termos, em lugar de uma leitura que, desde um texto literário, construa relações prováveis e significáveis, um outro resultado, que ponha outras áreas do conhecimento em ênfase, sem que o mesmo seja feito em relação ao texto ficcional e/ou poético.

A narrativa de Mario Vargas Llosa, por exemplo, pode ser confundida com um depoimento sobre um tipo de relação cultural peruana.

Talvez por essa possibilidade, o autor tenha tido o cuidado de destacar, após o título do livro, a palavra “romance”, a fim de evitar, para o leitor, uma confusão possível entre ficção e autobiografia, ao longo da narrativa. Isto porque a obra é ficcional, não histórica, apesar de apontar para algumas referências sócio-históricas, que podem ser pesquisadas pelo leitor, a depender de sua curiosidade.

Além disso, a estrutura narrativa dupla, já mencionada, aponta para um processo de escrita em que o autor, ao mesmo tempo em que escreve, reflete sobre o que está escrevendo. Ao lembrar aspectos e situações ligados ao amigo que resolveu acolher uma cultura diferente da sua, ele também se questiona a respeito de suas lembranças, das palavras que melhor apresentariam o “falador” ao leitor, de modo que, se um leitor crítico não voltar olhares para os elementos formais de uma narrativa, é provável que a lógica composicional do texto não seja observada em todos os seus movimentos para descrição, análise e interpretação.

Finalmente, para esta discussão, foi relevante apresentar algumas relações, possíveis entre textos ficcionais. Embora nenhum deles tenha sido longamente discutido, consideramos que tal escolha não gere prejuízos à reflexão proposta, sobretudo porque, desde um pensamento que aproxime narrativas ficcionais e/ou poéticas, é possível construir uma “sistematização”, retomando o professor Antonio Candido, que nos leve a não perder de vista, além de elementos formais, o amplo alcance que um texto literário pode ter, desde um horizonte de leitura.

Ademais, a leitura interpretativa que aproxima narrativas e propostas, em diálogo, pode nos ensinar um método investigativo que nos motive a construir relações, em lugar de priorizarmos uma procura incessante por respostas para perguntas possíveis. Uma percepção do conhecimento em movimento, talvez, nos mostre que é preciso insistirmos e investirmos na prática do pensamento crítico que é, também, dialógico.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BRENNAND, Francisco. *O nome do livro. Diários de Francisco Brennand*. Recife, Rio de Janeiro: Companhia Editora de Pernambuco, 2016. v. 2.
- CAMPOS, Moreira. *Vidas Marginais*. In: _____. *Obra Completa*. Organização de Natércia Campos. São Paulo: Maltese, 1996. v. II.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750 – 1880*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LLOSA, Mario Vargas. *O falador*. Tradução de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- PESSOA, Fernando. *Poesia: 1902 – 1917*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. 6 ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2017.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

12

Priscila Pesce Lopes de Oliveira

Cid Ottoni Bylaardt

**AMAR E ESCRITA
NOS *FRAGMENTOS*
DE UM DISCURSO
AMOROSO,
DE ROLAND BARTHES**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Roland Barthes foi figura célebre do pensamento francês na segunda metade do século XX. Incomodado pelo que circula e escorre entre linguagem, significação e coletividades, Barthes indagou-se acerca de temas diversos, porém seu grande amor foi mesmo a literatura.

A essa palavra (literatura) ele nem sempre foi fiel, tampouco às diferentes ciências e aos paradigmas dos quais se aproximou e distanciou ao longo dos anos. Tal mistura de mudança e intersecção é o objeto deste artigo, que enseja uma leitura de unidades de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1977, adotando como recorte as relações que ali aparecem entre amar, escrita e língua, donde puxaremos fios de aspectos mais amplos do livro e da obra de Barthes.

Apesar de não ser estritamente ficção nem poesia, *Fragmentos* transita por algumas fronteiras que também a literatura está sempre a renegociar, como a trama de narração, elocução e autoria; os encaminhamentos e descaminhos que vinculam projeto autoral e aspectos composicionais, e as instáveis relações entre literatura e os parâmetros de práticas discursivas que lhe são intermitentemente outras (filosofia, crítica); por isso, utilizamos um ferramental de estudos literários. Partimos da definição de Silvina Rodrigues Lopes (1994, p. 322) que considera a literatura uma “inquietação das formas, um movimento em que a deformação da sintaxe aparece como condição do sentido”, para ler os *Fragmentos* em rede com seus arredores escriturais (diários, cursos, artigos), atentando a recorrências de proposta e fundamentos, bem como ao *ethos* do locutor textual e ao que este implica para composição e leitura. Portanto, este artigo integra o crescente número de pesquisas que tratam Barthes como um **escritor**, isto é, alguém que não se utiliza da linguagem, mas nela se aventura, numa relação difícil.

Fragments integra o ciclo de escritos barthesianos que acabou sendo o derradeiro, no qual o caráter ensaístico da escrita parece prevalecer sobre o aspecto teórico dos escritos. No entanto, como veremos, a escrita ensaística, longe de abandonar as reivindicações teóricas (no tocante, por exemplo, a acepções de escrita, sujeito e outras bandeiras pelas quais Barthes bateu-se publicamente nas décadas precedentes), pressupõe-nas e as integra. Nesse sentido, conforme o livro coloca em questão, ou em jogo, não apenas um objeto (o discurso amoroso), mas também o seu próprio fazer enquanto escrita que se quer amorosa, a própria prática de escrever é ali recolocada em outros termos, no interminável de uma ferida.

NA PONTA DA LÍNGUA

Ao abrir *Fragments de um discurso amoroso*, encontramos dois pequenos textos e, em seguida, uma página quase vazia que proclama em letras garrafais: “É pois um amante que fala e que diz:” (BARTHES, 2003, p. 1). Esta espécie de fórmula mágica instaura o espaço de fala reivindicado pelo livro por meio da caracterização do locutor. É ele o pivô a partir do qual serão convocados discursos diversos – textos psicanalíticos, filosóficos, poemas, o inclassificável Tao, passagens de romances (em especial *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe) – para serem difratados pela ótica do apaixonado, que deles tece seu dizer sem grande preocupação com o lastro nem com os alicerces que afiançam os textos mordiscados nessa composição.

Fragments propõe-se a dramatizar um discurso. Em cena, uma única boca: a tipologia discursiva seria o solilóquio, “alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala” (BARTHES, 2003, p. XVII). Mesmo sem falar, o outro está presente no discurso do apaixonado, que a ele se dirige, inconsolável, nas Figuras que leremos.

Figura é o nome dado às unidades do livro, que picota o Discurso Amoroso para apresentar um conjunto (não exaustivo) do que chama Figuras, oitenta cenas do “amante em ação” (BARTHES, 2003, p. XVIII), dispostas em ordem alfabética. Antes das tais Figuras, um pequeno texto intitulado “Como é feito este livro” explica que tal disposição intende preservar o caráter combinatório e fragmentário da proposta. Cada Figura é formada por um título, um *caput* ou argumento e um desenvolvimento em fragmentos numerados.

Vejamos: “A carta de amor §⁶¹ CARTA. A figura visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (carregada da vontade de significar o desejo).”⁶² (BARTHES, 2003, p. 45). Na carta de amor pesa imenso o endereçamento. O primeiro fragmento da Figura esquematiza cartas do jovem Werther a sua amada Carlota, que afinal poderiam ser resumidas por “penso em você”. Há um contraste entre essas cartas e as endereçadas ao amigo Wilhem (o romance de Goethe é epistolar e Wilhem é o principal correspondente do protagonista), repletas de eventos, relatos e reflexões acaloradas, ainda que orbitando a paixão por Carlota; afinal, o que é escrito entre os amantes aparece como menos relevante do que a proximidade em que são colocados pela troca de missivas: “*nada tenho a dizer a você*, senão que este nada é a você que o digo”⁶³ (BARTHES, 2003, p. 46, grifo do autor).

Outro ponto levantado na Figura é que, assim como o solilóquio de *Fragmentos*, a carta de amor é uma fala propiciada pela ausência de quem se ama e dirigida a essa pessoa. Diferentemente do livro, no entanto, a carta teria uma missão bem definida: fazer-se presente, fazer sentir o desejo de copresença.

No segundo fragmento é aventada e rejeitada a ideia de um uso tático da carta de amor: sem querer conquistar ou estimular o afeto do

61 Observação: o símbolo de parágrafo § sinaliza quebra de linha no material citado.

62 La lettre d’amour. § Lettre. La figure vise la dialectique particulière de la lettre d’amour, à la fois vide (codée) et expressive (chargée d’envie de signifier le désir) (BARTHES, 1989, p. 187).

63 *je n’ai rien à te dire*, sinon que ce rien, c’est à toi que je le dis (BARTHES, 1989, p. 187).

outro, a carta de amor seria, para o amante, desprovida de objetivos – seria uma atividade que se basta, como um carinho ou uma *declaração*, título de outra Figura, onde se lê:

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir [...]. Falar amorosamente, é gastar infinitamente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo⁶⁴ (BARTHES, 2003, p. 99–100).

Dirigir-se ao outro ternamente, num platô infundável, poderia ser o próprio paraíso, se essa repetição não agravasse o vulto da falta donde brota o desejar e que propule a linguagem como demanda. Tal linha de raciocínio e vocabulário acenam à Psicanálise, que integra de viés o terceiro fragmento da Figura ‘Carta de amor’: com um trecho de correspondência onde o jovem Freud admoesta sua noiva pelo silêncio, somos lembrados de que a carta endereçada ao amado solicita, sim, algo: uma resposta.

Questões como o endereçamento e as relevâncias díspares da mensagem e do gesto de dirigir-se a alguém integram também outra Figura: “A dedicatória. § DEDICATÓRIA. Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado”⁶⁵ (BARTHES, 2003, p. 103).

64 Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser [...]. Parler amoureuxment, c'est dépenser sans terme, sans crise ; c'est pratiquer un rapport sans orgasme (BARTHES, 1989, p. 87).

65 La dédicace. § Dédicace. Épisode de langage qui accompagne tout cadeau amoureux, réel ou projeté, plus généralement, tout geste, effectif ou intérieur, par lequel le sujet dédie quelque chose à l'être aimé (BARTHES, 1989, p. 89).

No primeiro fragmento alude-se à busca do presente perfeito a ser oferecido a quem se ama e toda a carga desejante investida nessa passagem. O segundo fragmento da Figura interessa-se pelo perigo de fracasso dos presentes, que redundam num fracasso do presentear enquanto aproximação. Já o quarto fragmento de 'Dedicatória' traz diretamente a escrita:

"A esse deus, ó Fedro, dedico este discurso..." Não podemos dar linguagem (como fazê-la passar de uma mão para outra?), mas podemos dedicá-la – pois que o outro é um pequeno deus. O objeto dado é reabsorvido no dizer suntuoso, solene, da consagração, no gesto poético da dedicatória [...]; é o princípio mesmo do *Hino*. Não podendo dar nada, dedico a própria dedicatória, no que se absorve tudo o que tenho a dizer [...].

O canto é o suplemento precioso de uma mensagem vazia, inteiramente contida em seu endereçamento, pois o que dou cantando é ao mesmo tempo meu corpo (através da minha voz) e o mutismo com o qual você o golpeia. (O amor é mudo, diz Novalis; apenas a poesia o faz falar.) *O canto nada quer dizer*: é por isso que você entenderá por fim que o estou dando a você; tão inútil quanto o fiapo de lã, a pedrinha, oferecidos à mãe pela criança⁶⁶ (BARTHES, 2003, p. 106–107, grifos do autor).

O ato de ofertar um canto diz a um tempo do endereçamento que alinhava aquela fala e da condição dilacerante que desfaz naquele que a profere a capacidade de dizer algo além dessa oferta. O endereçamento é precioso e suplemento, termo derridiano para um modo de imbricação no qual um elemento ou força percebidos como externos a um processo mostram-se determinantes para sua constituição, seja

66 « A ce dieu, ô Phèdre, je dédie ce discours... » On ne peut donner du langage (comment le faire passer d'une main dans l'autre?), mais on peut le dédier – puisque l'autre est un petit dieu. L'objet donné se résorbe dans le dire somptueux, solennel, de la consécration, dans le geste poétique de la dédicace [...]; c'est le principe même de l'*Hymne*. Ne pouvant rien donner, je dédie la dédicace même, en quoi s'absorbe tout ce que j'ai à dire [...]. § Le chant est le supplément précieux d'un message vide, tout entier contenu dans son adresse, car ce que je donne en chantant, c'est à la fois mon corps (par ma voix) et le mutisme dont tu le frappes. (L'amour est muet, dit Novalis; seule la poésie le fait parler.) *Le chant ne veut rien dire* : c'est en cela que tu entendras enfin que je te le donne ; aussi inutile que le brin de laine, le caillou, tendus à sa mère par l'enfant (BARTHES, 1989, p. 91–92)

enquanto adição que leva a uma plenitude ou enquanto marca de um vazio constitutivo (DERRIDA, 1967).

No quinto fragmento o perigo do fracasso retorna, conforme o presente-texto se mostra inevitavelmente pontiagudo, hostil:

Entretanto, salvo o caso do Hino, que confunde o envio e o próprio texto, o que se segue à dedicatória (a saber, a própria obra) tem pouca relação com essa dedicatória. O objeto que dou não é mais tautológico [...], é *interpretável*; tem um sentido (sentidos) que ultrapassa de muito seu endereçamento; por mais que eu escreva seu nome em minha obra, é para “eles” que ela foi escrita (os outros, os leitores). É pois por uma fatalidade da própria escrita que não se pode dizer de um texto que ele é amoroso, mas apenas, a rigor, que foi feito “amorosamente”, como um bolo ou uma pantufa bordada.

E mesmo: menos ainda que uma pantufa! Pois a pantufa foi feita para seu pé [...]. Mas a escrita, esta não dispõe desta complacência⁶⁷ (BARTHES, 2003, p. 107–108, grifo do autor).

As imagens do bolo e da pantufa amenizam com humor a gravidade da enrascada do apaixonado que sonha agradar com algo espinhoso como um texto. Leyla Perrone-Moisés nota que tais comparações cômicas requerem que o locutor textual de *Fragments* tome alguma distância de seu estar-apaixonado. Fica então evidente que o “amante que fala e que diz” é também, às vezes, analista irônico; contudo, “resta a *qualidade* do discurso produzido, que não é nem pesado de saber nem esmagador de sarcasmo, mas simpatizante dos logros inocentes em que se debate o apaixonado” (PERRONE-MOISÉS, 2012a, p. 94, grifo da autora).

67 Cependant, hormis le cas de l'Hymne, qui confond l'envoi et le texte lui-même, ce qui suit la dédicace (à savoir l'ouvrage lui-même) a peu de rapport avec cette dédicace. L'objet que je donne n'est plus tautologique [...], il est *interprétable*; il a un sens (des sens) qui déborde de beaucoup son adresse; j'ai beau écrire ton nom sur mon ouvrage, c'est pour « eux » qu'il a été écrit (les autres, les lecteurs). C'est donc par une fatalité de l'écriture elle-même qu'on ne peut dire d'un texte qu'il est amoureux, mais seulement, à rigueur, qu'il a été fait « amoureuxment », comme un gâteau ou une pantoufle brodée. § Et même : moins encore qu'une pantoufle ! Car la pantoufle a été faite pour ton pied [...]. Mais l'écriture, elle, ne dispose pas de cette complaisance (BARTHES, 1989, p. 92–93).

Esse locutor, que é analista compadecido e também apaixonado, que está imerso na questão e também dela ligeiramente recuado, convida o leitor a essa mesma flutuação. Perrone-Moisés (2012b, p. 96) aponta que “o livro de Barthes não é um tratado sobre o amor, é um livro que dá a palavra a um sujeito enamorado – fictício, composto da experiência de vários, mas corporificado pelo artifício da primeira pessoa”. Claudia Pino (2011, p. 217-218) explica que Barthes, ao entrançar diferentes discursos apaixonados, acaba produzindo o discursar amoroso como um “acúmulo de repetições de vários sujeitos”: ele mesmo, seus amigos, poetas, romancistas. Essas repetições permitiriam ao enunciador do discurso amoroso e ao leitor a visão de que ali há apenas uma demanda sem resposta; essa visão “não é paralisante: pelo contrário, é o começo da escritura, de uma crítica em relação a uma postura anterior”, e também de uma cumplicidade entre os apaixonados – eles, sim, unidos pelo livro.

Voltando ao problema enfrentado pelo dedicador apaixonado de um texto, prossigamos a leitura: “Mas a escrita, esta não dispõe desta complacência. A escrita é seca, obtusa; é uma espécie de rolo compressor; segue em frente, indiferente, indelicada; preferiria matar ‘pai, mãe, amante’ a se desviar de sua fatalidade (de resto, enigmática)”⁶⁸ (BARTHES, 2003, p. 108). A fatalidade da escrita, tão esquiva a deixar-se fazer amorosamente, a permitir que alguém nela entre com um desígnio e saia, intacto, com o produto esperado, está ligada a sua qualidade de processo, que faz vacilar contexto, sujeito e a própria noção de intencionalidade. Fruto desse vórtice, o texto fatalmente excede o gesto de dedicar e opõe-lhe recusa obtusa, sendo assim “uma obra que nos escapa a ambos”, sentencia o sexto fragmento da Figura.

Como o texto opera todos esses abalos? Desestabilizando a aceção da escrita como criação realizada por um sujeito monádico,

68 Mais l'écriture, elle, ne dispose pas de cette complaisance. L'écriture est sèche, obtuse ; c'est une sorte de rouleau compresseur ; elle va, indifférente, indelicat ; elle tuerait « père, mère, amante », plutôt que de dévier de sa fatalité (de reste, énigmatique) (BARTHES, 1989, p. 93).

que seria o ponto de referência para estabelecimento de contexto e articulação de intencionalidade, os quais funcionariam como delimitadores para a significação irrefreável do texto. Esses limites fariam referir à autoridade da figura do Autor os significados admissíveis num texto portando sua assinatura. Essa concepção proprietária da escrita sofreu uma leva de ataques críticos nas décadas de 1960-70⁶⁹, e um dos aríetes arremetidos contra ela foi o programático artigo “Da obra ao texto”, de 1971, no qual Barthes explica que “o Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança. Não é que o Autor não possa “voltar” ao Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado” (BARTHES, 2012a, p. 72).

Entretanto, essas contestações do lugar do Autor na leitura e na crítica literárias interessam menos, aqui, do que os correlatos abalos que ameaçam o sujeito em situação de prática da escrita, a qual incomoda em ‘Dedicatória’. Esses abalos aparecem na provocação “Escrever, verbo intransitivo?”, de 1966, onde Barthes (2012b) aproveita algumas categorias linguísticas para pensar esses abalos com foco no que lhe parece ser a situação do escritor moderno para com a escritura. As proposições são formuladas a partir da teoria enunciativa do linguista Émile Benveniste, que Barthes, sem aplicar propriamente, maneja por homologia.

Conforme sublinham Flores e Endruweit (2012), as noções benvenistianas estão articuladas em rede e formam um construto conceitual dinâmico. Para Bellocchio (2017), a leitura de Benveniste auxiliou Barthes a formular ideias e conexões que ele já vinha desenvolvendo por conta própria, algumas das quais são relevantes para pensar como o texto-presente extrapola a dedicatória em *Fragments*. Em vista disso, apresentaremos de modo instrumental, a partir de textos

69 Um exame minucioso da questão foge ao escopo deste estudo. Aos interessados, sugiro iniciar por Foucault, *A ordem do discurso*, de 1970; Derrida, *Assinatura, acontecimento, contexto*, de 1971 (no livro *Margens*), e Barthes: *A morte do autor*, de 1968, e *Da obra ao texto*, de 1971 (ambos no livro *O rumor da língua*), e *O prazer do texto*, de 1973. Ver também Figueiredo, E. O intertexto da “morte do autor”: uma arqueologia. In: Pino; Brandini; Barbosa (orgs.). *Roland Barthes Plural*. São Paulo: Humanitas, 2017, p. 143-157.

integrantes dos dois volumes de *Problemas de Linguística Geral*, três dos principais pontos em que as propostas de Benveniste são afins às pesquisas de Barthes e delas participam: 1) enunciação, 2) discurso e 3) relações entre subjetividade e linguagem.

A enunciação é o ato de exercício de linguagem pelo locutor, que se apropria de sua língua numa situação particular e intersubjetiva (para Benveniste, há sempre um alocutário, efetivo ou postulado) e produz um discurso. Em “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste define a enunciação como “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. [...] é o próprio ato de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto”⁷⁰ (BENVENISTE, 2005, p. 80, trad. nossa para todas as citações deste autor). Cada enunciação é única, ainda que os interlocutores e as palavras trocadas sejam “os mesmos”, na não-identidade do *bom dia* que se deseja a uma “mesma” pessoa por anos a fio.

O discurso é instância singular de atualização da língua por um locutor (BENVENISTE, 2014, p. 251), em que este se instaura enquanto tal. O discurso tem uma realidade transindividual, pois consiste na apropriação de um sistema (a língua) partilhado com um coletivo e realiza-se como solicitação ou postulação de um outro, a quem o locutor se dirige efetiva ou virtualmente (*ibidem.*, p. 77). Compreendemos que o discurso englobe o ato de enunciação, o enunciado e as relações desses elementos cujas fronteiras são apenas analíticas.

Por fim, para Benveniste, é na linguagem que estão as condições e o lugar de conceitualização, produção e realização da subjetividade, que só existe empiricamente enquanto ponto axial do discurso. Assim, “Eu” é quem, em torno de “eu” – significante cujo referente é intradiscursivo – estabelece os eixos de referência espacial e temporal num aqui-agora fundados a cada enunciação, conforme explica ele em “A natureza dos pronomes”:

70 L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. § [...] c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet.

Qual é, então, a “realidade” a que se refere *eu* ou *tu*? Unicamente uma “realidade de discurso”, que é algo bastante singular. *Eu* somente pode ser definido em termos de “locução”, não em termos de objetos, como acontece com um signo nominal. [...] *eu* é o “indivíduo que enuncia a presente instância de discurso contendo a instância linguística *eu*”. [...]. Esse signo está, então, ligado ao *exercício* da linguagem, e declara o locutor enquanto tal. É essa propriedade que funda o discurso individual, onde cada locutor assume por si próprio toda a linguagem (...)”⁷¹ (BENVENISTE, 2014, p. 252–254, grifos do autor).

Uma vez que o sujeito só se constitui na linguagem, a enunciação é ao mesmo tempo ato de ação linguística e processo de subjetivação, de formação de uma subjetividade vigente no e pelo discursar. A partir de Benveniste, pondera Barthes em “Escrever, verbo intransitivo?”:

[...] o *eu* do discurso já não pode ser o lugar onde se restitui inocentemente uma pessoa previamente guardada. O recurso absoluto à instância do discurso para determinar a pessoa [...], por mais imperfeito que possa ser ainda o seu exercício, aparece então como uma arma contra a má-fé geral de um discurso que não faz ou não faria da forma literária mais que a expressão de uma interioridade constituída atrás e fora da linguagem (BARTHES, 2012b, p. 20, grifo do autor).

Reencontramos, aqui, algo próximo da “fatalidade própria à escrita” que envenenava o texto-presente que, parágrafos acima, o apaixonado dedicava com amor. Naquele texto, quem escreve produz um enunciado às custas de produzir-se enquanto enunciador (isto é, de indeterminar-se enquanto origem prévia), inédito e fugaz – “o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela” (BARTHES, 2012b, p. 23).

71 Quelle est donc la « réalité » à laquelle se réfère *je* ou *tu* ? Uniquement une « réalité de discours », qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. [...] *je* est l' « individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je* ». [...] Ce signe est donc lié à l'*exercice* du langage et déclare le locuteur comme tel. C'est cette propriété qui fonde le discours individuel, où chaque locuteur assume pour son compte le langage entier.

Todavia, aqui cabe retomar o alerta que precedeu esta esquemática apresentação de conceitos de Benveniste que subsidiam a reflexão barthesiana: assinalamos que Barthes propunha trabalhar, em “Escrever, verbo intransitivo?”, por homologia. Isso porque os trabalhos de Benveniste nos *Problemas de linguística geral* dizem respeito à fala, não à escrita⁷². Assim, qualquer transposição de suas concepções e categorias para pensar a escrita, e em especial a literatura, é necessariamente uma adaptação e requer, portanto, cuidados e atividade criadora.

A importância dessas noções de Benveniste em *Fragmentos de um discurso amoroso* evidencia-se já pela presença de uma delas no próprio título do livro. Na mesma linha, vale notar que *Fragmentos* foi escrito a partir de dois cursos ministrados por Barthes na École Pratique des Hautes Études, e que o objeto-título do primeiro curso era justamente “Problemas da enunciação: o discurso amoroso” (BARTHES, 2007, p. 51). Essa relação intertextual renderia um estudo à parte, para o qual talvez contribua o presente artigo ao adotar por recorte as figuras nas quais aparecem (são figuradas, discutidas) situações de produção linguística escrita do apaixonado e onde se entrelaçam, por conseguinte, a simulação do discursar amoroso – forma escritural em cuja formulação estão presentes noções analíticas, como as de enunciação, discurso e texto – e reflexões, ou enunciados, que interrogam as possibilidades da escrita para ser, ela mesma, uma produção linguística amorosa.

Dentre as inumeráveis decorrências dessa dobra, marcamos aqui a diferença de valor: os abalos festejados e afirmados na teorização

72 Ao final de “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste (2005, p. 88) especifica que a enunciação na escrita não é a mesma da fala e, portanto, requer quadro e ferramental analíticos próprios. As relações entre escrita e língua foram objeto dos últimos cursos de Benveniste no Collège de France, em 1968-69, publicados postumamente (Benveniste, É. *Dernières leçons*. Collège de France, 1968 et 1969. Org. e apres. Jean-Claude Coquet e Irène Fenoglio. Paris: EHESS / Gallimard / Seuil, 2012.). Para aprofundamento, ver: 1) Fenoglio, I. “A língua e a escrita”: um distanciamento teórico entre Saussure e Benveniste. *Revista do GELNE*, v. 19, n. Especial, 2017, p. 273-298. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/13588>>. Acesso em: 26 abr. 2020; e 2) Flores, V. N. A enunciação escrita em Benveniste: notas para uma precisão conceitual. *D.E.L.T.A.*, n. 34, v. 1, 2018, p. 395-417. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/delta/v34n1/1678-460X-delta-34-01-395.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

barthesiana do Texto consistem, para o dedicador apaixonado, em motivo de lamento. Voltando finalmente às deficiências do texto como presente na figura 'Dedicatória', temos que o incontrolável da escrita e da proliferação significativa do texto, que era bem-vindo no relativo anonimato e distância entre autores e leitores, parece, na intersubjetividade específica da dedicatória amorosa de um texto, nocivo:

(Verificamos muitas vezes que um sujeito que escreve não tem de modo algum a escrita de sua imagem privada: quem me ama "por mim mesmo" não me ama por minha escrita (com o que sofro). Sem dúvida, porque amar ao mesmo tempo dois significantes num corpo é demais! Isso não é nada comum. E se por exceção isso acontece, trata-se da Coincidência, do Soberano Bem.)⁷³ (BARTHES, 2003, p. 109).

A relação de excedência ou impermeabilidade entre a escrita e aquele que a assina é, para autores da estatura de Maurice Blanchot, algo que embaraça a distinção entre posicionamento e fatalidade. Contudo, nos escritos de Barthes, a recorrência desse intervalo aparece antes como inquietação a que ele retorna e na qual trabalha.

No parêntese citado, desliza-se do *nós* em "Verificamos" (conjunto de escritores para quem a imagem privada difere da imagem pública da escrita) ao *eu* que isso faz sofrer. Esse eu, esse amante que fala nos *Fragmentos*, é um dos principais pontos na fortuna crítica do livro.

Vimos há pouco, com Perrone-Moisés (2012b) e Pino (2011), que esse enunciador abriga um caleidoscópio de falantes fictícios e históricos. Dentre eles está Roland Barthes, nome próprio que abarca também um plural. Em 1986, pondera Philippe Roger:

[...] o *eu* "intratável" é mesmo, aqui, o lugar de um compromisso: escrevendo, ele sacrificará, sacrificou "um pouco" de seu Imaginário. O *eu* de *Fragmentos*... é *um pouco* menos apaixonado.

73 (Nous vérifions souvent qu'un sujet qui écrit n'a pas du tout l'écriture de son image privée : qui m'aime « pour moi-même », ne m'aime pas pour mon écriture (et j'en souffre). C'est sans doute qu'aimer à la fois deux signifiants dans le même corps, c'est trop ! Cela ne court pas les rues. Et si par exception cela se produit, c'est la Coïncidence, le Souverain Bien.) (BARTHES, 1989, p. 93).

nado do que o *eu* do solilóquio. Entre eles, há o texto, que “não descreve” o sujeito amoroso, e sim *compõe* com o pathos⁷⁴ (ROGER, 1986, p. 191, grifos do autor, trad. nossa).

Roger levanta um ponto crucial em Barthes: a escrita enquanto distanciamento, tanto da experiência que pretensamente descreveria – mas, como veremos com Derrida (2004), mais faz abrir em abismo – quanto dos vários eus, os enunciadores que escrever integra, conjuga e fissura: o apaixonado que profere o solilóquio, o autor que decupa o enamoramento em figuras reunidas num livro, o escritor que trabalha suas crises pessoais na escrita...

Quanto a este último: circulava, já na época da publicação de *Fragmentos de um discurso amoroso*, a anedota biográfica de uma paixão de Barthes concomitante aos seminários que antecederam e prepararam a escrita do livro. Trinta anos depois, a edição de materiais desses seminários (BARTHES, 2007) trouxe informações sobre o processo de redação de Barthes, do qual fazia parte um caderno assim descrito pelo organizador do volume, Claude Coste:

[...] uma espécie de diário íntimo ou diário apaixonado que ilumina o modo como Roland Barthes encara a relação entre a vida, a pesquisa e o livro. [...]

A primeira parte, “Cronologia”, é composta de 23 páginas manuscritas, redigidas entre 20 de setembro de 1974 e 1o de fevereiro de 1976: o texto começa, pois, alguns meses antes do início do primeiro seminário (janeiro de 1975) e termina no início do segundo seminário. Cada página dupla do caderno está dividida em quatro colunas: a primeira lista datas sucessivas; a segunda, intitulada “Narrativa”, enumera os eventos correspondentes. As pessoas (o objeto amoroso, amigos, familiares do autor...) evocadas nessas anotações de poucas linhas são, no mais das vezes, designadas pela inicial de seus nomes (ou de nome e sobrenome),

74 *le je* « intraitable » est quand même, ici, le lieu d'un compromis: écrivant, il va sacrifier, il a sacrifié « un peu » de son Imaginaire. *Le je de Fragments...* est *un peu moins* amoureux que *le je* qui soliloque. Entre eux, il y a le texte, qui ne « décrit pas » le sujet amoureux, mais *compose* avec le pathos.

e raramente pelo nome por extenso. Já na “Narrativa”, portanto, ao evitar os nomes próprios, o diarista manifesta a mesma discrição e, sobretudo, a mesma distância referencial que caracteriza o escritor dos Fragmentos de um discurso amoroso. Prosseguindo, na terceira e na quarta colunas, esse duplo trabalho de recuo e classificação, Roland Barthes propõe sucessivamente para cada acontecimento uma “Figura” e uma “Plaqueta” – como fará em seu seminário e posteriormente no livro. [...]

Isso sinaliza claramente que Roland Barthes, apaixonado, professor e escritor, vivia, por assim dizer, simultaneamente um triplo projeto, ao mesmo tempo existencial, pedagógico e literário [...]”⁷⁵ (COSTE, 2007, p. 41-42, trad. nossa).

Esse trânsito ou intersecção entre experiência e escrita que, nem bloqueado nem escancarado, é antes *trabalhoso* em Barthes, aparece num diário publicado postumamente sob o título *Diário de luto*: “Crença e, parece, verificação de que a escrita transforma em mim as “estases” do afeto, dialetiza as crises. [...] § Crise Olivier → *Sobre Racine*. § Crise RH → *Discurso amoroso*” (BARTHES, 2011, p. 102, grifos do autor).

Retomando o ceticismo de Barthes quanto à acepção de uma escrita, autobiográfica ou não, em que a língua fosse instrumento de expressão dum sujeito a ela prévio e externo, e sabendo que ele cogitava incorporar o *Diário de luto* a seu projeto de romance

75 une sorte de journal intime ou de journal amoureux qui éclaire la manière dont Roland Barthes envisage la relation entre la vie, la recherche et le livre. [...] La première partie, « Chronologie », se compose de 23 pages manuscrites rédigées entre le 20 septembre 1974 et le 1er février 1976: le texte commence ainsi quelques mois avant le début du premier séminaire (janvier 1975) et se termine au début de la seconde année. Chaque double page du cahier est divisée en quatre colonnes: la première mentionne une succession de dates, la seconde, intitulée « Récit », énumère les événements correspondants. Les personnes (l'objet amoureux, des amis, des familiers de l'auteur...) évoquées dans ces notations, qui n'excèdent pas quelques lignes, sont la plupart du temps désignées par l'initiale de leur prénom (ou de leur prénom et nom), plus rarement par leur prénom rédigé en toutes lettres. Dès le « Récit », donc, en évitant les noms propres, le diariste manifeste la même discrétion et surtout la même distance référentielle qui caractérise l'écrivain des Fragments d'un discours amoureux. Poursuivant, dans les troisième et quatrième colonnes, ce double travail de recul et de typification, Roland Barthes propose successivement pour chaque événement une « Figure » et une « Enseigne » - comme il le fera dans son séminaire et plus tard dans le livre. [...] § Cela signifie très clairement que Roland Barthes, amoureux, professeur et écrivain, vivait, pour ainsi dire, simultanément un triple projet à la fois existentiel, pédagogique et littéraire [...].

(Barthes, 2002; Pino, 2015), trazemos esse trecho menos para ratificar a concepção de um fluxo direto entre vida e escrita do que como um espaço performativo integrante da imagem de autor que Barthes lavrava incessantemente e que, em especial na década de 1970, é marcada por uma cuidadosa permeabilidade entre público e privado.

Para Coste (2016, p. 45), essa é uma diferença relevante entre Barthes e Blanchot pensadores e escritores: enquanto Blanchot operaria com a obra fundada na morte do mundo e do sujeito, e deles irre recuperavelmente apartada, Barthes manteria a relação entre realidade e obra, fazendo desta uma modalidade daquela. Entretanto, apesar do que insiste Blanchot em suas incursões teóricas, a questão pode ser menos nítida quando se trata de suas narrativas.

Em *Demeure – Maurice Blanchot*, Jacques Derrida é movido por uma narrativa em que Blanchot escreve ter estado a ponto de ser fuzilado. Ele parte desse escrito que poderia ter sido um relato para refletir sobre o estatuto do testemunho e as relações que este demanda entre ficção e autobiografia, tomando-as como dimensões estruturalmente integrantes uma da outra e que perturbam, nessa interdependência, uma série de antinomias – veracidade e mentira, fidelidade e perjúrio (DERRIDA, 2004, p. 24-25) etc. Destaca-se como ponto de contato entre as considerações de Derrida e *Fragmentos* a iterabilidade, que está no princípio do testemunho como a copresença de repetir e diferir: entre o biográfico do escritor, o texto e seu ressoar junto aos leitores, há espaço para múltiplos deslizares entre identidade e deslocamento.

Esses e outros descolamentos fazem do texto um presente mais do que impróprio – inviável, diz o sexto fragmento de 'Dedicatória': "Não posso pois dar a você o que acreditei escrever para você, é a isso que devo me render: a dedicatória amorosa é impossível"⁷⁶ (BARTHES, 2003, p. 109). Todavia, como bem lembram Blanchot (1962) e Barthes

76 Je ne puis donc te donner ce que j'ai cru écrire pour toi, voilà à quoi il faut me rendre : la dédicace amoureuse est impossible (BARTHES, 1989, p. 93-94).

(2003, p. 161), o impossível não necessariamente interdita a escrita, sendo por vezes sua condição inicial; assim, o apaixonado procura o que pode haver de interessante na diferença operada pelo texto no amado, que ali talvez não se reconheça:

A operação na qual o outro é envolvido não é um sobrescrito. É, mais profundamente, uma inscrição: o outro está inscrito, inscreveu-se no texto, deixou seu rastro, múltiplo. Se, deste livro, você fosse apenas o dedicatário, você não sairia de sua dura condição de *objeto* (amado) – de deus; mas sua presença no texto, pelo próprio fato de você ser aí irreconhecível, não é a de uma figura analógica, de um fetiche, é a de uma força que não está, conseqüentemente, em repouso absoluto.⁷⁷ (BARTHES, 2003, p. 109, grifo do autor).

O dedicador apaixonado toma aqui o partido da escrita, em prol da qual argumenta para o outro: veja, isso que te magoa, é na verdade ternura... Estar entranhado nesse escrito, integrá-lo na qualidade de força ao invés de ser nele um mero elemento, é apresentado como atrativo, pois, fora de um esquema de representação, ser rastro conferiria ao outro uma mobilidade vital.

“Rastro” é a tradução brasileira consagrada para o francês *trace*, termo derridiano que coloca em questão a necessidade ou a existência de um ponto inicial, de uma origem. O rastro se subtrai à oposição ausência/presença: enquanto presença de uma ausência irreduzível, ele é a recusa de um começo, de um elo primeiro que ligasse a cadeia de significação a algo fora de seu jogo interno de diferenciação. Nos pensamentos de Derrida, o questionamento é dirigido ao que ele denomina metafísica da presença; nos limites deste estudo, o rastro implica sustar a referência. Deste modo, participar da dinâmica da escrita nos

77 L'opération dans laquelle l'autre est pris n'est pas une suscription. C'est, plus profondément, une inscription: l'autre est inscrit dans le texte, il y a fait sa trace, multiple. Si, de ce livre, tu n'étais que le dédicataire, tu ne sortirais pas de ta dure condition d'*objet* (aimé) – de dieu ; mais ta présence dans le texte, par là même que tu y es méconnaissable, n'est pas celle d'une figure analogique, d'un fétiche, c'est celle d'une force, qui n'est pas, dès lors, de tout repos (BARTHES, 1989, p. 94).

termos da escrita, infiltrar-se nessa atividade arredia e irrenunciável, aparece como um presente sem preço – no exato momento em que o par apaixonado se sente escapar entre os dedos, é para entrar na medula. Impossibilitado de dedicar um texto, o apaixonado dirige-se diretamente ao outro (“Se, deste livro, você fosse apenas o dedicatário...”) para oferecer essa impossibilidade como gesto de amor; assim, “saber” ou estar ciente de que a oferta do texto é inútil e impraticável não cala o seu apelo.

A danosa travessia do amor no texto é o caroço da Figura ‘Escrever’: “Inexprimível amor § ESCREVER. Engodos, debates e impasses provocados pelo desejo de ‘exprimir’ o sentimento amoroso numa ‘criação’ (particularmente de escrita).”⁷⁸ (BARTHES, 2003, p. 157).

O título e as aspas que corroem “exprimir” e “criação” marcam a suspeita que dá o tom da Figura. O segundo fragmento recorre ao indireto e pergunta se acaso a escrita do amor não poderia ser uma questão de ajuste: de um trabalho que obtivesse uma enunciação adequada. O ajustar do dizer é um dos pontos esmiuçados com mais afinco no estudo de *Fragmentos* em que Marty (2006) destrincha diversos procedimentos pelos quais o livro esquiva o que o pesquisador denomina, numa apropriação da terminologia lacaniana, abordagem ao modo simbólico. Segundo Marty, o modelo simbólico era característico da prática reflexiva da época de publicação de *Fragmentos* e consistiria, resumidamente, em considerar que a teoria, enquanto tipo particular de práxis, era capaz de agir sobre os objetos que estudava (e dos quais era, portanto, distinguível) ao incidir sobre o jogo de forças e de percepções no qual seus objetos se davam. Para Marty, Barthes teria investido numa dinâmica mais próxima do Imaginário, caracterizada pela utopia de uma indiferenciação que vigoraria tanto entre apaixonado e amado quanto entre o discurso e a experiência amorosos: irreduzíveis um ao outro, seriam também inextricáveis: em lugar de um agir sobre o outro, estariam em conjunção, enovelados.

78 Inexprimable amour § Écrire. Leurres, débats et impasses auxquels donne lieu le désir d’«exprimer» le sentiment amoureux dans une «création» (notamment d’écriture) (BARTHES, 1989, p. 113).

Uma estrutura discursiva desenhada no Imaginário traz diversos aspectos de interesse, dentre os quais destacamos a pouca importância que ali têm a autoridade ou a legitimação (diferentemente do Simbólico, estruturado pelo advento da Lei); em *Fragmentos*, isso aparece como abandono de uma estratégia discursiva modelar, a qual desenha a obtenção de assentimento do leitor, em favor de algo menos hierarquizado: sem estabelecer verdades sobre o amor, o apaixonado dos *Fragmentos* tão-somente diz que (também) ama⁷⁹.

O segundo fragmento de 'Escrever' enseja pequenos poemas e conclui: "Sou ao mesmo tempo grande demais e fraco demais para a escrita: estou *ao lado dela*, que é sempre rigorosa, violenta, indiferente ao eu infantil que a solicita. O amor tem decerto um pacto com minha linguagem (que o mantém), mas não pode *alojar-se* em minha escrita"⁸⁰ (BARTHES, 2003, p. 159, grifos do autor).

Escrever o amor é outra grande busca barthesiana da época. O projeto final de Barthes era um romance, esforço que originou seu último curso no Collège de France (*A preparação do romance*). Num plano desse romance publicado postumamente, há a ideia de retirar-se dos afazeres mundanos para "empreender uma grande obra onde seria dito... o Amor" (BARTHES, 2015; PINO, 2015b, p. 113). Nesse caso, dizer o amor não é exprimir ou representar uma vivência, e sim tentar engendrar na escrita o amor como efeito de leitura (PINO, 2011, p. 218–219). É esse o salto que falta neste segundo fragmento de 'Escrever': voltado ainda à expressão, aquele que pretende escrever seu amor desespera-se perante a opacidade da linguagem.

A escrita do Imaginário é citada no terceiro fragmento de 'Escrever' como o menor dos males possíveis em termos de escrita amorosa,

79 Para estudos mais detalhados da questão, ver Perrone-Moisés (2012a).

80 Je suis à la fois trop grand e trop faible pur l'écriture: je suis à *côté d'elle*, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite. L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient), mais il ne peut se *loger* dans mon écriture (BARTHES, 1989, p. 114).

e que requereria um compromisso entre o Imaginário amoroso e o da escrita, cada qual com exigências próprias, frequentemente incompatíveis, que assolam quem se vê mergulhado n'ambos ao mesmo tempo.

Uma dessas incompatibilidades é que escrever exigiria do apaixonado distância em relação ao que gostaria de exprimir, distância necessária tanto para poder manejar (em termos composicionais) sentimentos, o outro etc. quanto para aceder à desestabilização de si que, como vimos ao ler 'Dedicatória', integra a prática da escrita. Diz o terceiro fragmento de 'Escrever':

Quem seria este eu que se escreveria? À medida que entrasse na escrita, a escrita o esvaziaria, o tornaria vão; produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria, também ela, pouco a pouco envolvida (escrever *sobre* alguma coisa é corromper esta coisa), abominação cuja conclusão não poderia deixar de ser: *para quê?* O que bloqueia a escrita amorosa, é a ilusão de expressividade: escritor, ou considerando-me tal, continuo a me enganar sobre os *efeitos* da linguagem [...]. Alguém deveria me ensinar que não se pode escrever sem fazer o luto da própria "sinceridade" (sempre o mito de Orfeu: não se virar)⁸¹ (BARTHES, 2003, p. 159–160, grifos do autor).

Luto da sinceridade e ilusão da expressividade: eis a grande questão da crise da referência, perene para Barthes e muitos de seus contemporâneos. Ela está na base da crítica barthesiana de mecanismos pelos quais procura-se negar ou burlar os intervalos entre linguagem e experiência, apresentando a primeira como decalque da segunda. Por exemplo, em seu primeiro livro, *O grau zero da escrita*, ele comenta o uso do tempo verbal francês *passé simple* que, em desuso

81 Quel est ce moi qui s'écrirait? Au fur et à mesure qu'il entrerait dans l'écriture, l'écriture le dégonflerait, le rendrait vain; il se produirait une dégradation progressive, dans laquelle l'image de l'autre serait, elle aussi, peu à peu entraînée (écrire *sur* quelque chose, c'est le périmer), un dégoût dont la conclusion ne pourrait être que : à *quoi bon* ? Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité: écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les *effets* du langage [...]. Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on le peut écrire sans faire le deuil de sa « sincérité » (toujours le mythe d'Orphée : ne pas se retourner) (BARTHES, 1989, p. 114–115)

na oralidade e restrito à escrita, opera um efeito de organização temporal dos eventos narrados (BARTHES, 2004b, p. 27-28) em que esse uso convencional da língua sinaliza o próprio fazer artístico, inclusive ou talvez especialmente nos romances chamados realistas.

Sem desprezar as alterações e nuances ocorridas ao longo de quase três décadas de reflexão, é possível dizer que Barthes costuma apresentar em chave eufórica as intermitências entre linguagem e experiência: como potencialidade e libertação, elas subjazem ao plural constitutivo do texto festejado em ensaios célebres como o já citado “Da obra ao texto” (BARTHES, 2012a), à autarquia pela qual a estruturação interna à literatura pode ofuscar algum aspecto referencial, e redundam em amplitude de movimento para a aproximação crítica, uma vez que as leituras, no esteio das obras literárias, explodem em possibilidades sem fim.

O fragmento final de ‘Escrever’ assume e postula uma falência: “Saber que não escrevemos para o outro, saber que essas coisas que vou escrever jamais me farão amado de quem amo, saber que a escrita não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *ali onde você não está* – é o começo da escrita”⁸² (BARTHES, 2003, p. 161, grifo do autor).

Próximo das proposições de Blanchot (1997), Barthes finca o marco inicial da escrita numa série de desprendimentos, num umbral onde quem se dispõe a escrever deve abandonar qualquer projeto ou resultado. No entanto, conforme Pino (2011, 2015) e Marty (2006), a renúncia a um certo resultado pode significar a abertura a múltiplas decorrências, e dentre esses vários e imprevisíveis efeitos está a oferta do texto enquanto percurso ao leitor. Assim, ao abrir mão de um determinado amor (da pessoa amada a quem se dirige o locutor apaixonado), o texto fica disponível para acolher incontáveis outros amores – os

⁸² Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublimite rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* – c'est le commencement de l'écriture (BARTHES, 1989, p. 116).

leitores que, nalguma medida, apaixonam-se um pouco com e por esse apaixonado, ou encontram conforto numa outra união: “compartilhar o fracasso do amor, e nesse compartilhamento, vivemos algum tipo de união amorosa. Não se trata de um amor alegre, não se trata da felicidade de possuir um objeto, mas da constatação que não sou o único a não possuir esse objeto” (PINO, 2011, p. 221).

A LÍNGUA DE SOSLAIO

Com efeito, os *Fragmentos* parecem lamentar uma incompatibilidade entre o amor alegre e uma escrita dele decorrente. Contudo, se até aqui a escrita tem aparecido como a parte intransigente dessa relação, ela não é a única a cavar esse fosso.

Como nota Pino (2011, p. 218), várias Figuras de *Fragmentos* sonham com união, indiferenciação, fusão e comunhão entre os seres. Uma delas é ‘Plenitude’:

Plenitudes: não são ditas – de modo que, falsamente, a relação amorosa parece reduzir-se a um longo lamento. [...] o eu só discorre ferido; quando estou pleno ou me recordo de assim ter estado, a linguagem me parece pusilânime: sou *transportado* para fora da linguagem, quer dizer, para fora do medíocre, para fora do geral [...] ⁸³ (BARTHES, 2003, p. 276–277, grifo do autor).

Uma porção importante do estar-apaixonado parece, então, furtar-se à linguagem, que opera *na, por e enquanto* falta, que não tem lugar na plenitude – pela qual suspira e labora, ansiando pelo repouso da cessação ou, ao menos, o fôlego da suspensão.

83 Compléments: on ne les dit pas – en sorte que, faussement, la relation amoureuse paraît se réduire à une longue plainte. [...] le moi ne discourt que blessé ; lorsque je suis comblé ou me souviens de l’avoir été, le langage me paraît pusillanime : je suis *transporté*, hors du langage, c’est-à-dire hors du médiocre, hors du général [...] (BARTHES, 1989, p. 66).

O lado analista do apaixonado lembra que “Na realidade, pouco me importam minhas chances de ser *realmente* pleno (admito que elas sejam nulas). Brilha apenas, indestrutível, a vontade de plenitude. Por essa vontade, derivo, formo em mim a utopia de um sujeito subtraído ao recalque: *já sou esse sujeito*”⁸⁴ (BARTHES, 2003, p. 277, grifo do autor). A utopia, ou o vislumbre de estados paradisíacos cuja exequibilidade importa menos do que a formulação, encontra novamente a divisa apaixonada “sei disso, ainda assim...”.

Pela estruturação fragmentária e permutável, estrelada por um “eu” também fraturado, *Fragmentos* se quer avesso a preocupações de consistência; no entanto, podemos ainda encontrar ali insistências. Repetições costumam ser repudiadas pelas diretrizes da boa composição, segundo as quais um discurso, por ser veículo de um raciocínio, deve avançar – de preferência rumo a uma conclusão; em literatura, contudo, a repetição pode ser revalorizada como recorrência e sinalizar a importância de uma estrutura, recurso, imagem etc. naquele lance discursivo. Assim, se as hesitações e revisões constantes em *Fragmentos* contribuem para despojar suas páginas de qualquer pretensão de circunscrever, descrever ou solucionar o estado amoroso – como exploramos melhor alhures –, a insistência com que certos pontos afloram ao longo das páginas pode entregar tais questões ao leitor.

Nessa linha, o caráter prescindível da linguagem parece ser reafirmado por sua ausência em algumas figuras que visitam, na qualidade de aspiração, a união total com o ser amado, como ‘Abraço’ e ‘União’. Desse modo, os *Fragmentos* parecem sugerir algo como uma repulsa recíproca entre amor feliz e expressão verbal, e que tampouco em ações inexpressivas da língua (a escrita inóspita e deformadora, como visto há pouco) o amor poderia habitar.

84 En réalité, peu m'important mes chances d'être réellement comblé (je veux bien qu'elles soient nulles). Seule brille, indestructible, la volonté de comblement. Par cette volonté, je dérive : je forme en moi l'utopie d'un sujet soustrait au refoulement : je suis déjà ce sujet (BARTHES, 1989, p. 66).

Este problema sem resposta talvez tenha brechas. Barthes costuma preferir tentativas a soluções definitivas; a harmonia provisória encontrada nos *Fragments* entre linguagem e amor feliz é a seguinte: em face dos atritos entre as dinâmicas da união amorosa e as da expressão e da criação verbais, o apaixonado pode buscar outros fazeres na língua, em que algumas de suas determinações sejam afrouxadas. Um deles aparece na Figura 'Tal':

Acedo então (fugitivamente) a uma linguagem sem adjetivos. Amo o outro não segundo suas qualidades (contabilizáveis), mas segundo sua existência; por um movimento que bem poderíamos dizer místico, amo, não o que ele é, mas: *que ele seja*. A linguagem que o sujeito amoroso professa então (contra todas as linguagens loquazes do mundo) é uma linguagem *obtus*: todo juízo é suspenso, o terror do sentido abolido. [...]

(O tenebroso inimigo do *tal* é a Fofoca, fábrica imunda de adjetivos. E o que mais se pareceria com o ser amado *tal qual* é seria o Texto, ao qual não posso apor nenhum adjetivo: gozo-o sem ter que decifrá-lo.)⁸⁵ (BARTHES, 2003, p. 327–328, grifos do autor).

O amor não pode estar em texto, mas pode ser vivido ao modo de um, por aquele que tem no Texto (agora, novamente benfazejo) um valor ou uma paixão. Esse desvio impraticável importa, aqui, como força desviante, que contra as linguagens loquazes opera rumo a uma outra coisa, subtraída do uso corrente e possivelmente até do uso como operação. Se decifrar um texto é menos fazê-lo falar do que condená-lo à repetição, findar seus rumores e silêncios por uma seta de sentido límpido e único que torna prescindível a leitura, a releitura,

85 J'accède alors (fugitivement) à un langage sans adjectifs. J'aime l'autre non selon ses qualités (comptabilisées), mais selon son existence; par un mouvement que vous pouvez bien dire mystique, j'aime, non ce qu'il est, mais : *qu'il est*. Le langage dont le sujet amoureux proteste alors (contre tous les langages déliés du monde) est un langage *obtus* : tout jugement est suspendu, la terreur du sens est abolie. § (L'ennemi noir du *tel*, c'est le Potin, fabrique immonde d'adjectifs. Et ce qui ressemblerait le mieux à l'être aimé *tel qu'il est*, ce serait le Texte, sur lequel je ne puis apposer aucun adjectif : dont je jouis sans avoir à le déchiffrer) (BARTHES, 1989, p. 262–263).

a vivência do texto, então pronunciar quem se ama como inqualificável é, em movimento análogo, afirmar que ao menos parte do valor da relação com aquele ser ou objeto não está onde se espera.

Outro desvio apaixonado na língua é sugerido na última Figura que leremos, onde retornam a reciprocidade, o presentear, o dispêndio, as relações e intervalos entre comunicar e dirigir-se a alguém, bem como outras questões já aqui visitadas:

Eu te amo

Eu-te-amo. A figura não remete à declaração de amor, à confissão, mas à proferição repetida do grito de amor.

1. Passada a primeira confissão, “*eu te amo*” não quer dizer mais nada; essa frase nada mais faz do que retomar de um modo enigmático, tanto parece vazia, a antiga mensagem (que talvez não tenha passado por essas palavras). Repito-a sem nenhuma pertinência; ela extrapola a linguagem, divaga, onde?⁸⁶ (BARTHES, 2003, p. 173, grifo do autor).

Uma das mais longas Figuras do livro, ‘Eu te amo’ conta dez fragmentos. No primeiro, eu-te-amo é proposto como unidade que não suportaria modificações nem reversão dos papéis interlocutórios e que, enquanto repetição, sequer teria uma mensagem ou informação a transmitir (BARTHES, 2003, p. 176). Nessa série de esquivas linguísticas, eu-te-amo encontra uma categoria: a da proferição, um conceito operatório cunhado por John Austin (1962) em suas conferências sobre os atos de fala. O filósofo parte de situações bastante específicas, como promessas, sentenças jurídicas e votos de casamento, para refletir sobre situações nas quais a língua executa ações no mundo empírico (que ele denomina atos ilocucionários) e sobre o que isso implica para o conhecimento sobre o que é e como funciona a linguagem.

86 Je t'aime § Je-t'aime. La figure ne réfère pas à la déclaration d'amour, à l'aveu, mais à la profération répétée du cri d'amour. § 1. Passé le premier aveu, « *je t'aime* » ne veut plus rien dire; il ne fait que reprendre d'une façon énigmatique, tant elle paraît vide, l'ancien message (qui peut-être n'est pas passé par ces mots). Je le répète hors de toute pertinence; il sort du langage, il divague, où? (BARTHES, 2003, p. 175)

Curiosamente, ao longo das conferências, Austin conclui que há ações implícitas em toda produção de linguagem, na medida em que haveria sempre ali a implicação “eu, falante, digo/afirmo que...”.

Os atos de fala acontecem em proferições, que são as ações vocais de dizer. Ao isolar esse termo para seu eu-te-amo, o locutor barthesiano frisa que esse bloco seria menos um ato intencional de afirmação do que uma espécie de jato verbal, algo que escapa incontrolavelmente dos lábios, sem propósito nem contexto (duas das principais condições dos atos de fala de Austin). Na mesma linha, o terceiro fragmento pergunta: “A que ordem linguística pertence pois esse ser bizarro, esse arremedo de linguagem, por demais fraseado para resultar da pulsão, por demais gritado para resultar da frase?”⁸⁷ (BARTHES, 2003, p. 176).

O quarto fragmento da Figura inicia com respostas indesejadas a eu-te-amo (“não acredito nem um pouco”, “por que dizer?”), e chega ao obstáculo verdadeiramente lancinante: o silêncio indiferente que anula a demanda amorosa e o próprio demandar, isto é, o reconhecimento do falante como dotado de existência a partir do jogo linguístico. Assim, se há nas Figuras aqui elencadas alguma insatisfação com a língua, percebida por vezes como inadequada, insuficiente ou prescindível na relação amorosa, ‘Eu-te-amo’ não nos deixa esquecer que é ainda pela língua que passa algo vital tanto para o contato entre apaixonado e amado quanto para a articulação do estado amoroso e daquele que ali se faz, provisória e precariamente, falante.

O sétimo fragmento, além de laudar o caráter inaugurador de eu-te-amo, que perturba as estruturas existentes e funda o Novo, concentra-se na maneira decisiva como isto se opera: “E, para cúmulo do paradoxo, esse Novo puríssimo encontra-se no fundo do mais batido

87 À quel ordre linguistique appartient donc cet être bizarre, cette feinte de langage, trop phrasée pour relever de la pulsion, trop créée pour relever de la phrase? (BARTHES, 1989, p. 177)

estereótipo”⁸⁸ (BARTHES, 2003, p. 179). É, como demonstramos alhures e como argumenta detalhadamente Marty (2006), o procedimento de *Fragmentos* como um todo: revisitar sistemas já consolidados (gêneros textuais, áreas da ciência, campos discursivos, clichês etc.) e pacientemente inscrever em suas dobras desdobramentos inauditos. Consoante, o oitavo fragmento propõe uma revisão da avaliação gregária do sofrimento amoroso, que passa de algo a ser superado a uma afirmação trágica – novamente, a recusa dos valores partilhados.

Por fim, o décimo e último fragmento da Figura declara que, absoluto e ininterpretável, eu-te-amo seria um contrassigno:

Eu-te-amo é ativo. Afirma-se como força – contra outras forças. Quais? Mil forças do mundo que são, todas, forças depreciativas (a ciência, a doxa, a realidade, a razão, etc.). Ou ainda: contra a língua. [...] Como proferição, *eu-te-amo* não é um signo, mas joga contra os signos. [...]

Como proferição, *eu-te-amo* está do lado do dispêndio. Os que querem a proferição da palavra (líricos, mentirosos, errantes) são sujeitos do Dispêndio: dispendem a palavra, como se fosse impertinente (vil) que esta fosse recuperada em algum lugar; estão no limite extremo da linguagem, ali onde a própria linguagem (e que mais o faria em seu lugar?) reconhece que não tem nenhuma garantia, que trabalha sem rede⁸⁹ (BARTHES, 2003, p. 182-184, grifos do autor).

Estar no limite extremo da linguagem, operar fora de e contra as forças do mundo, alinhar-se aos líricos, aos errantes, aos mentirosos...

88 Et, pour comble de paradoxe, ce Nouveau tout pur est au bout du plus éculé des stéréotypes (BARTHES, 1989, p. 179).

89 *Je-t-aime* est actif. Il s'affirme comme force – contre d'autres forces. Lesquelles? Mille forces du monde, qui sont, toutes, forces dépréciatives (la science, la doxa, la réalité, la raison, etc. Ou encore: contre la langue. [...] Comme profération, *je-t-aime* n'est pas un signe, mais joue contre les signes. [...] § Comme profération, *je-t-aime* est du côté de la dépense. Ceux qui veulent la profération du mot (lyriques, menteurs, errants) sont sujets de de la Dépense : ils dépensent le mot, comme s'il était impertinent (vil) qu'il fût quelque part récupéré ; ils sont à la limite extrême du langage, là où le langage lui-même (et qui d'autre le ferait à sa place ?) reconnaît qu'il est sans garantie, travaille sans filet (BARTHES, 1989, p. 182–183).

nas Figuras em que são visitados falares amorosos, algumas propriedades, aspectos e prescrições próprios a funcionamentos ordinários ou razoáveis da língua são emperrados, suspensos, desfeitos, deslocados.

As Figuras de escritas e falares amorosos que lemos podem ter incerta confluência com a noção blanchotiana (2013) de inoperância, segundo a qual os resultados funcionais e/ou metrificáveis de certos escritos são nulos, neles prevalecendo um dizer que reenvia constantemente a sua própria atividade e desarticula, no vigor de sua obstinação, os determinantes que se buscam impor-lhe. Blanchot pensa sempre na literatura e, portanto, acenar a seu arcabouço conceitual é aventar alguma permeabilidade entre ela e *Fragments*. Ao rondar questões como o indizível e as limitações e excessos da linguagem ('Escrever'), a observância e extrapolar concomitantes de codificação genérica ('Carta de amor'), a indissociabilidade entre forma e ação e o dizer que a um tempo se esgota em si mesmo e ressoa como inesgotável ('Eu te amo'), o livro de Barthes parece-nos resvalar igualmente pelo que se convencionou chamar conteúdo naquilo que está presente também na literatura, ou que é um de seus presentes.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1989.
- BARTHES, R. Vita Nova. In: *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil, 2002. v. V, p. 1008–1014.
- BARTHES, R., R. *Fragments de um Discurso Amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*, seguido de Novos ensaios críticos. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BARTHES, R. *Le Discours Amoureux*. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits. Paris: Seuil, 2007.
- BARTHES, R. *Diário de luto*. 26 de outubro 1977 - 17 de setembro de 1979. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, R. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. p. 65–75.
- BARTHES, R. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira; Andréa S. M. Silva. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b. p. 13–25.
- BARTHES, R. *Album*. Inédits, correspondances et varia. Paris: Seuil, 2015.
- BELLOCCHIO, C. M. *Uma visão sutil do mundo*: Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes. 2017. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris: Gallimard, 2005.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris: Gallimard, 2014.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1962.
- BLANCHOT, M. Kafka e a literatura. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 19–33.
- BLANCHOT, M. O desaparecimento da literatura. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 285–295.
- COSTE, C. Préface. In: BARTHES, R. *Le discours amoureux*. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits. Paris: Seuil, 2007, p. 19–45.
- COSTE, C. De l'École au Collège. In: *Roland Barthes ou l'art du détour*. Paris: Hermann, 2016. p. 29–54.
- DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, J. *Morada Maurice Blanchot*. Trad. Silvina R. Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.
- FLORES, V. N.; ENDRUWEIT, M. L. A noção de discurso na teoria enunciativa de Émile Benveniste. *Moara*, n. 38, *Estudos Linguísticos*, p. 196–208, 2012. Disponível em: < <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1280> >. Acesso em: 04 fev. 2020.
- LOPES, S. R. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

MARTY, É. *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Paris: Seuil, 2006.

PERRONE-MOISÉS, L. Discurso amoroso e discurso de poder. In: *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. p. 89–94.

PERRONE-MOISÉS, L. O semiólogo apaixonado. In: *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b. p. 95–99.

PINO, C. A. Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos. O discurso e a narrativa amorosa de Roland Barthes. *Remate de Males*, v. 31, n. 1–2, p. 211–226, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636230>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

PINO, C. A. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2015.

ROGER, P. *Roland Barthes, roman*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

13

Renato Cândido da Silva
Orlando Luiz de Araújo

○ MITO DE PERSÉFONE
E HADES NA LÍRICA
DE DORA FERREIRA
DA SILVA

“Quando a terra, com as flores primaveris, cheirosas
E várias florescer, tu voltarás da treva”.

H. H 2, vv. 401-2.

“Voltaste: é primavera.

O jardim se adorna”.

Kóre (I).

A GRÉCIA REVISITADA NA LÍRICA DE DORA FERREIRA DA SILVA

Dora Ferreira da Silva (1918-2006) é, sem dúvida, uma das vozes mais representativas na poesia brasileira contemporânea. Nascida Conchas, São Paulo, Dora dedicou-se à lírica ao longo de mais de 50 anos e teve, merecidamente, seu reconhecimento, ao ser agraciada com o “Prêmio Machado de Assis”, da Academia Brasileira de Letras, em 2000; e com o “Prêmio Jabuti”, premiada em três ocasiões: 1970, 1996 e 2005. Dentre sua vasta produção poética, destacam-se: *Andanças* (1970), *Uma via de ver as coisas* (1973), *Menina e seu mundo* (1976), *Jardins* (Esconderijos) (1979), *Talhamar* (1982), *Retratos da origem* (1988), *Poemas da estrangeira* (1996), *Poemas em fuga* (1997), *Poesia reunida* (1999), *Hídrias* (2004), *O leque* (2007), *Appassionata* (2008) e *Transpoema* (2009). Para este estudo, por meio de um recorte específico, optou-se por analisar três poemas míticos de Dora Ferreira da Silva, “Kóre (I)”, “Perséfone” e “Hades”, os quais integram a obra *Hídrias*. A lírica doreana sempre esteve atravessada por imagens mitológicas, o que não se restringe, portanto, apenas ao livro *Hídrias*. Mas este, em especial, apresenta uma particularidade, na medida em que é totalmente permeado, do primeiro ao último poema, de referências aos personagens e aos mitos que constituem o imaginário da

Antiguidade clássica. O título dessa obra, inclusive, remete às hídrias, vasos gregos⁹⁰ de cerâmica utilizados para recolher água. Para a civilização helênica, além ser um recipiente, um utensílio utilizado cotidianamente, a hídria adquirir também uma significação sagrada. Em relação aos poemas que integram o livro *Hídrias*, em “Mito e hierofonia na poesia de Dora Ferreira da Silva”, Cabral (2004, p. 12) destaca que cada poema

[...] evoca um determinado mito e encerra um *kósmos* completo em si mesmo, um *kósmos* que poderia ser condensado em uma imagem pictórica representativa. Assim como o artista antigo retratava complexas narrativas míticas em seus vasos, compondo quadros de rara beleza, cada poema do livro constitui um mitologema que poderia servir de inspiração a um artista para compor um quadro destinado a decorar uma hídria. Os poemas evocam, portanto, os magníficos ícones (*eikónes*) desses vasos de uso diário, que continham, eles próprios, as narrativas dos mitos helênicos, e que faziam parte da realidade cotidiana das mulheres gregas.

Semelhante às hídrias gregas sagradas, cada poema presente em *Hídrias* “parece constituir-se no receptáculo do elemento sagrado e vivificante que é o espírito da própria poesia, mesmo quando o divino está ausente no nosso mundo” (CABRAL, 2004, p. 13). Ao mergulhar no universo mitológico da Antiguidade clássica, Dora Ferreira da Silva traz à baila diversos poemas, de caráter hermético, que, à cada invocação, erguem-se como monumentos lapidados, como recipientes sagrados que celebram as divindades helênicas.

Nessa construção poética, a linguagem que configura a lírica doreana é permeada de imagens metafóricas que provocam, por sua vez, um rompimento na linguagem cotidiana, o que pode causar no leitor, em um primeiro momento, um certo estranhamento. Na medida em que privilegia as metáforas e as imagens simbólicas, a lírica doreana

90 Cf. SARIAN, *Mito e imagística nos vasos gregos*, 1999, pp. 163-175.

rompe com a linguagem cotidiana e, por isso, instaura o “sagrado”⁹¹. Em *Estrutura da lírica moderna*, Friedrich (1978, p. 167) pontua que a presença do hermetismo na lírica moderna firma-se na reapropriação do passado, através da construção de versos “plenos de ressonâncias de um patrimônio poético, mítico e arcaico”. Por revelar-se hermética, a lírica, nesse contexto, insurge de modo paradoxal, pois se expressa e, ao mesmo tempo, encobre seus significados.

Ainda sobre a relação entre o mito grego e a lírica doreana, em “Poesia, poeta, poema (introdução a Dora Ferreira da Silva)”, texto que integra a fortuna crítica de *Poesia reunida*, Mourão (1999) destaca que a poeta brasileira frequenta os lugares sagrados da Grécia com devoção romeira. “É um hábito, talvez uma segunda natureza de todos os que têm o vício egrégio de conviver com mitos, com a circunstância inaugural daquele mundo vicioso [...], vicioso de ninfas e de fontes, de deuses e de musas” (MOURÃO, 1999, p. 31).

Em “A reativação poética dos mitos”, texto publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 11 de maio de 1991, Constança Marcondes Cesar afirma que, por mais que o sagrado esteja ausente numa época da morte de Deus, os deuses vivem em nós e “nossa solicitude pode torná-los presentes. Não é mera recordação, é magia do enunciador que, nomeado, invoca força e qualidade, sob cuja proteção então nos encontramos” (CESAR, 1991, p. 9). É essa invocação que levou Dora Ferreira da Silva a reativar os mitos grego:

Na poesia de Dora, o poema é reativação dos mitos, contém a força invocada, sopra do espírito. Descrevendo, como nos hinos órficos, os deuses e sua proximidade, narrado a trama de sua história essencial, abordando sob um ângulo privilegiado o núcleo do mitologema ou um momento da vida de um deus, o poema coloca-se sob a égide do que é invocado; torna-se receptáculo da vida mais plena, tematização de sua presença. (CESAR, 1991, p. 9).

91 Cf. PAES, *A presença do sagrado numa obra sensível e plena*, 1999, p. 400.

Por meio da reativação dos mitos da Antiguidade clássica, de acordo com a autora, a Grécia torna-se uma paisagem interior, a plenitude da vida, luz e festa da alteridade que nos habita. É nessa esteira que “poesia de Dora Ferreira da Silva e a renovada atenção aos mitos gregos lembram que os deuses vivem em nós. E que a poesia é a via de acesso ao ser, dádiva, na palavra, de um outro inefável em si mesmo” (CESAR, 1991, p. 9). Eis, portanto, o lugar de Dora Ferreira da Silva na lírica brasileira contemporânea.

O IMAGINÁRIO MÍTICO-POÉTICO DE DORA FERREIRA DA SILVA

Quando se fala em imaginário, sobretudo o imaginário mítico, em primeiro lugar, deve-se levar em consideração o seu valor simbólico, e não simplesmente considerá-lo como um devaneio, ou algo desprovido de valoração ou significação. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, ao se reportar ao valor simbólico que permeia o imaginário humano, Durand (2012) já discordava das acepções teóricas, pautadas na racionalidade, que desvalorizam as imagens simbólicas que não podem ser explicadas por meio da razão. É por meio do imaginário que se podem encontrar os temas e as imagens simbólicas, e que o pensamento lógico-racional, de fato, não dá conta de explicar por meio de vias racionais.

Nesse sentido, o símbolo “afigura-se como o terreno eletivo do campo do imaginário, na medida em que é um meio através do qual o ‘sentido’ pode manifestar-se e realizar-se. Ele é o mediador que complementa e totaliza consciência e inconsciência, passado e futuro” (MELLO, 2002, p. 9-10). De acordo com Durand (2012, p. 18), o imaginário, conjunto de imagens simbólicas, “constitui o capital pensado do homo sapiens”, sendo “o grande denominador

fundamental onde se vêem encontrar todas as criações do pensamento humano”. As imagens simbólicas fazem parte da memória ancestral do ser humano, o que não deixa de ser, no entanto, um elemento, ou parte integrante, da memória mítica⁹². É por meio do imaginário que o poeta trás à baila as imagens míticas. No instante em que o poeta mergulha no seu mundo psíquico, ele pode resgatar imagens primordiais e míticas, as quais são denominadas por Frye (2014), em *Anatomia da crítica*, de símbolos universais.

Em *Mito e literatura*, ao se referir à presença do mito na contemporaneidade, Jabouille (1993) afirma que a versão literária de um determinado mito não é o mito. De acordo com o autor, o mito trata-se de uma estrutura universal que sustenta a narrativa. As obras literárias, no contexto proposto por Jabouille, emanam um emaranhado de significações a partir dos mitos gregos. No caso da lírica, essa fonte que emana a mais pura beleza, é a responsável por jorrar nas entrelinhas a presença viva do imaginário mítico grego. Sobre a relação entre mito e lírica, em “Decisões poéticas de Dora Ferreira da Silva”, Canabrava (1999, p. 153) afirma que, em se tratando do mundo grego antigo, existem aspectos que “somente a poesia se mostra capaz de revelar: a forma inconsútil da civilização grega, a presença viva do pensamento como força original e profunda, o sentido de beleza como virtude e a dignidade humana como a mais alta manifestação do poder”.

A reativação do mito, por meio da lírica, ressurgiu na literatura contemporâneas não para repetir a empolgante história dos deuses, das musas e das ninfas, mas sim para reativar e reviver os devaneios primitivos. Por meio da imaginação é possível reviver e transportar-se

92 Durand (2012) confere um lugar privilegiado ao mito, sendo que este é definido como resultado da combinação entre imagem e símbolo, e destaca sua importância vital à sociedade, pois transmitem verdades importantes por meio de narrativa repleta de simbolismo. “Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 2012, p. 62-63).

ao passado mítico longínquo e captar elementos para preencher o vazio interno que tanto inquieta o ser humano. Ao apreender a essência do mito, por meio da imaginação, o poeta traz ao presente o passado lendário, reencontrando os princípios oníricos dos mitos.

A lírica de Dora Ferreira da Silva é atravessada por imagens míticas que estruturam, por sua vez, seu arsenal e seu imaginário poético. Não há dúvida de que a poesia possui intrínseca afinidade com o mito, já que o poeta, constantemente, faz renascer, por meio da imaginação, as imagens e símbolos arquetípicos que são típicas da criação e produção mítica. Tal afinidade encontra-se na gênese da própria linguagem, e pode ser lida à luz da premissa Cassirer (1977, p. 244), presente no livro *Linguagem e Mito*: “a humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato nem com a linguagem racional; teve que passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia”.

É na lírica, ainda de acordo Cassirer (1997, p. 244), que se verifica o constante renascimento do mito, pois os poetas anseiam pela idade do ouro, da Grécia antiga, “em que todas as coisas ainda estavam cheias de deuses, toda colina era a morada de uma oréade, cada árvore, o lar de uma dríade”. Na lírica da poeta Dora Ferreira da Silva, por meio de uma linguagem carregada de símbolos e arquetípicos, emergem a força e a magia do universo mítico grego, o que revela, por sua vez, o próprio imaginário mítico-poético da poeta.

O MITO DE PERSÉFONE E HADES NA LÍRICA DE DORA FERREIRA DA SILVA

Na mitologia grega, Perséfone, filha de Zeus e de Deméter⁹³, é a esposa infernal de Hades. O mito que gira em torno desses personagens aparece em diversas obras da Antiguidade, mas, com maior destaque, no poema *Hino Homérico 2*, dedicado à deusa Deméter. De acordo com o mito, no vale Ena, havia um lago escondido no bosque, cercado por flores, pois a primavera ali reinava. É nesse cenário bucólico que se encontrava Perséfone, prometida como esposa a Hades, quando fora raptada. Quando Perséfone, “longe da frútil Deméter do glaivo dourado,/ com as Oceânides, moças de túmidos seios, brincava/ de colher: rosas, crocos e violetas formosas” (*Hino Homérico 2*, vv. 4-6), Hades a raptou, levando-a ao mundo subterrâneo⁹⁴.

Por conta do rapto da filha de Deméter, a terra passou a ser infértil, não mais produzindo alimento, como se pode observar no *Hino Homérico 2* (334-338):

Ano terrível, então, impôs sob a terra nutrícia,

93 “Deusa da fertilidade, deusa maternal da terra, Terra-Mãe, cujo culto remonta à mais rêmora Antiguidade, e se reveste dos maiores mistérios, Deméter ocupa o centro dos mistérios iniciatórios Elêusis, que celebram o eterno recomeçar, o ciclo das mortes e dos renascimentos, no sentido, provável de uma espiritualização progressiva da matéria. Ela dá à luz Perséfone, filha única, que foi raptada por Hades, e se tornou rainha dos infernos. A Antiguidade descreveu em comoventes poemas a aflita viagem de Deméter aos infernos em busca de sua filha perdida. Mãe e filha são representadas na arte como unidas por uma ternura igual. São invocadas juntas no culto, para assegurar a sobrevivência das almas no mundo dos Mortos. Deméter conferiu a Triptólemo, filho do rei de Elêusis, uma espiga de trigo. Triptólemo percorreu o mundo para ensinar aos homens a agricultura. Mas a vegetação está submetida, ela também, à lei das mortes e dos renascimentos: se o grão não morre... Antes de germinar e de começar a saís da terra, o grão passa meses escondidos, como Perséfone, que passou seis meses de inverno no mundo subterrâneo, junto de Hades, antes de voltar para outros seis meses de primavera e verão ao lado de sua mãe na luz do Olimpo”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 328-329).

94 O rapto de Perséfone aparece na *Teogonia* (vv. 912-914): “[Zeus] dirigiu-se ao leito de Deméter multinituz;/ ela parou Pêrsefone alvos braços, que Aidoneu [Hades]/ raptou de junto da mãe, e deu-lha o astuto Zeus”.

O mais feroz para os homens: semente alguma brotava
Da terra; a deusa a retinha. Deméter belas-grinaldas.
Por muito, os bois arrastaram curvos arados nos campos
Em vão; e em vão, mil vez, caiu cevada nas eiras.
A raça dos homens terrenos logo teria finado
Por inexorável fome, de oblatos e sacrifícios
Ilustres privando os divos, donos dos átrios do Olimpo,
Se Zeus não o advertisse e ponderasse no imo.

A fim de cessar a infertilidade da terra, Zeus manda Argifonte até Hades, para de persuadi-lo e libertar Perséfone (*Hino Homérico 2*, vv. 347-356):

Ó Hades da coma escura, senhor dos desaparecidos
Zeus Pai mandou-me levar Perséfone augusta, pronto,
Do Erebo de volta aos deuses, a fim de que a mãe, ao vê-la
Com os próprios olhos, a ira e o rancor terrível
Contra os divinos cesse – que é seu intento sinistro
A débil raça extinguir dos homens, do chão nascidos,
Prendendo ao solo a semente; assim dará fim às honras
Do culto dos imortais. Com ira tremenda, aos deuses
Já não se junta: em vez, no templo fragrante,
Isola-se ela da Elêusis na toda íngreme acrópole.

Após ouvir Argifonte, Hades permite o retorno de Perséfone. Todavia, o deus subterrâneo, por meio da artimanha, e receoso de perder a amada para sempre,

Romã lhe deu a comer um grão, sub-reptício,
A manobrar assim pra que ela não ficasse
Pra sempre com sua mãe, Deméter do peplo escuro.
(*Hino Homérico 2*, vv. 372-373).

Pelo fato de Perséfone ter comido o grão da romã⁹⁵, passou a dividir sua morada, vivendo uma parte do ano Hades, e a outra parte com sua mãe Deméter:

Descendo, tu vais moras a terça parte do ano
E só as outras duas comigo, com os que não morrem;
Quando a terra, com as flores primaveris, cheirosas
E várias florescer, tu voltarás da treva.
(*Hino Homérico 2*, vv. 399-402).

É acerca desses personagens e enredo mítico que a poeta brasileira Dora Ferreira da Silva escreveu seus poemas, sobretudo “Kóre (I)”, “Perséfone” e “Hades”, os quais serão analisados a seguir. Ao escrever seus poemas, Dora escolhe, criteriosamente, as personagens mitológicas e seus atributos. Essa escolha da poeta “é efetuada não por uma escolha racional deliberada, baseada no conhecimento erudito do mito, mas pela imaginação criadora que mergulha concretude do *factum* e o recria, palpitante de vida” (CABRAL, 2008, p. 18).

Ao reativar o mito de Perséfone e Hades, Dora traz à baila um eu-lírico que aparece ora laureado pela claridade, o que denota uma atmosfera serena, ora imerso na imensidão noturna, fazendo com que transpareça uma sensação de melancolia e solidão. Em “Kóre (I)”⁹⁶,

95 Na tradição mítica grega, consumir alimento nos limites do reino de Hades implica prender-se eternamente na morada dos mortos.

96 Na mitologia grega, os helenos nomeavam de Core as jovens moças, como no caso de Perséfone, que era também assim nomeada, simplesmente de Core. Sobre o mito de Kóre/Perséfone, Dora Ferreira da Silva tece os seguintes apontamentos: “Ser a Koré [...] de meu pai é um fato em que acredito agora. Depois de ler tantos livros e ter estudado a obra de Jung. Todos nós poetas temos nossos mitologemas. Um dos meus mitologemas é a relação de Koré com Hades, das bodas com o deus sombrio. Para traduzir em termos biográficos, meu Hades foi meu pai. Um dos primeiros poemas que escrevi começa com um verso que diz: “Nunca vi teu rosto”. O poema prossegue e de uma maneira não-linear trata rapto de Perséfone. O fato de não ter conhecido meu pai despertou em mim uma paixão pelo desconhecido, pelo mundo das sombras, pelo sonho. Quando menina, minha mãe abria a janela do quarto e eu pedia que a deixasse fechada. Quero sonhar mais um pouco, dizia. Era minha atração por um mundo escuro e crepuscular. No escuro, podia sonhar, inventar e divagar a vontade. [...] Toda ausência do meu pai foi preenchida com meu imaginário.” Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>>. Acesso em: 28 de julho de 2020.

a autora utiliza-se de imagens poéticas como “arbustos brilhantes” e “colares claros”, as quais remetem à claridade. Por outro lado, nos poemas “Perséfone” e “Hades”, para construir o universo mitológico do mundo subterrâneo Hades, Dora se vale de elementos tais como: “sombrio amante”, “sombras frias”, “profunda cisterna da noite”.

Para pensar no mito de Perséfone e Hades na lírica de Dora Ferreira da Silva, pode-se partir do poema “Perséfone”, que retrata, sobretudo, o rapto da filha de Deméter:

PERSÉFONE

A Lua testemunhou teu rapto, quando
colhias violetas e anêmonas. Para onde fostes,
arrancada à campina pelo sombrio Amante?
nem tu sabias do tenebroso percurso sob a Terra,
antes tão doce, nem da dança para sempre traçada
e nela teu passo aprisionado, coroada por Hades
com grinalda de romãs pesadas. Kóre Perséfone, rainha,
não dos vivos e da campina em flor, mas das sombras frias.
(SILVA, 2004, p. 54).

Estruturado em uma única estrofe, com 8 versos, este poema apresenta o rapto de Perséfone quando ela colhia violeta e anêmonas. Destaca-se, aqui, a presença do paradoxo que perpassa os três primeiros versos: no instante em que Perséfone realiza o ato colher a flor, metaforicamente, ela é “colhida” ao ser “arrancada da campina” pelo seu “sombrio amante”. A flor, antes colhida, agora, causou-lhe seu desfloramento, pois passou a ser prisioneira e esposa “coroada” do deus subterrâneo, e a viver no mundo de “sombras frias”, como se pode observar por meio da sinestesia, no último verso do poema. Já no poema “Kóre (I)”, por meio de imagens metafóricas, Dora Ferreira da Silva trata do resgate Perséfone do mundo sombrio de Hades:

KÓRE (I)

Por que sempre voltas mendiga
com braceletes de ouro e súplices olhos
de violeta?

Tuas sandálias te trazem nos andrajos
de púrpura. É primavera.

O vento se debate
nos arbustos brilhantes.

O jardim te espelha, pétalas refletem
teu sorriso
e se ofuscam.

Voltas. Sempre de novo és tu
e me assedias:

vaso antigo, cítara,
coluna entre o arvoredo.

Queres cantar comigo na relva da manhã?

Conheço tuas pálpebras, os anéis do teu cabelo,
a curva de teu colo. Sem te ouvir
sei como cantas.

Voltaste: é primavera.

O jardim se adorna

com joias do teu cofre

Pérolas frementes.

Forças, amiga, demasiado as cordas
do meu canto.

Revela-se em mim tua fragilidade.

Demora, se puderes, e com o orvalho de teus colares claros

Guarda meu pranto

quando mais uma vez

te fores. (SILVA, 2004, p. 50-51).

Este poema trata-se de um canto de regresso, mas, ao mesmo tempo, da partida de Perséfone, já que a jovem passou a viver um

período do ano com Hades, no mundo dos mortos, e a outra parte com sua mãe Deméter. Ao regressar, “é primavera” e “o jardim se adorna”. Tudo floresce. Para falar do retorno de Perséfone, a poeta utiliza-se de imagens e símbolos que remetem à claridade. Nesse sentido, se partimos do pressuposto de que a imaginação é uma luz que ilumina o poeta e seu poema, ao mesmo tempo em que Perséfone ressurgue do mundo dos mortos, metaforicamente, o poema brota, como uma flor, prestes a ser colhida. Essa assertiva pode ser observada se se levar em consideração os dois primeiros versos da segunda estrofe: “Voltas. Sempre de novo és tu/ e me assedias”. Perséfone, ao regressar do mundo dos mortos assedia o eu-lírico que canta seu retorno, e como tributo, traz consigo “vaso antigo” e “cítara”, o que faz o eu-lírico indagar: “Queres cantar comigo na relva da manhã?”

As imagens poéticas, como por exemplo, “arbustos brilhantes” e “pétalas refletem teu sorriso” ligam-se à claridade: os arbustos são chamas e as pétalas focos de luzes. Bachelard (1961, p. 80) ao falar do momento onírico do poeta, o sonhador, afirma que quando se sonha, “facilmente imagina-se que todo ser vertical reina uma chama”. Para este autor, a “imagem [vegetal] é bastante natural na poesia dos jardins” (BACHELARD, 1961, p. 80), como no caso dos “arbustos brilhantes”, de Dora Ferreira da Silva. O problema do poeta, no momento de sua feitura poética, é o de “exprimir o real com o irreal. Vive [...] no claro-escuro de seu ser, sucessivamente trazendo ao real uma luz pálida ou uma penumbra” (BACHELARD, 1961, p. 82). No caso do poema “Kóre (I)”, as imagens que exprimem o claro-escuro do eu-poético surgem de modo alegórico, por metáforas.

Perséfone simboliza a semente do trigo⁹⁷ enterrado, escondido no mundo subterrâneo e escuro do seu ser. Ela vive nos dois mundos

97 “Perséfone era associada à vegetação, particularmente aos triguais. Isso fez com que já na Antiguidade (sobretudo entre os pensadores estoicos) se alegorizassem a história de sua descida ao seio da Terra e de seu retorno ao mundo dos vivos como representação do reviver sazonal do trigo, quando brotam as sementes enterradas” (SERRA, 2009, p. 74).

– o mundo da sombra e o mundo da luz – e, por viver no mundo subterrâneo, pode-se dizer que a filha de Deméter, no poema doreano, simboliza a “raiz”, que só brota e floresce ao regressar do mundo dos mortos, quando as flores e frutos resplandecem e iluminam o cosmos. E, ao ser restituída ao seio da terra, na estação primaveril, a luz retorna e as “pétalas refletem/ teu sorriso”. Nesse contexto, “as flores são luzes e as luzes são flores que existem para brilhar, fazendo o cosmo cintilar” (FERREIRA, 2013, p. 82).

A representação da claridade nesse poema surge, então, mediante o regresso de Perséfone, fazendo com que sua alma iluminante se liberte das impurezas que obscurecem seu ser, sobretudo no período em que reside na morada de Hades. Mas, pelo fato de Perséfone transitar entre o mundo dos mortos e dos vivos, entre o claro e escuro, o poema, que se inicia com seu regresso, termina com o retorno ao mundo sombrio, como se pode observar nos três últimos versos do poema: “guarda me pranto/ quando ainda mais uma vez/ te fores”.

Por fim, no poema “Hades”, têm-se imagens poéticas que caracterizam a solidão do deus subterrâneo, em seu estado de melancolia:

HADES

Da profunda cisterna da Noite
tuas pupilas perseguiam estrelas frias.
Sombras em torno de ti rondavam. Só lágrimas
e a antiga alegria, pena, a mais severa.
Tudo perdido fora do círculo de deuses
jubilosos. Tuas mãos pendiam o fardo cálido,
presentido na campina e a flor do único sorriso
que te movera além da terra. E ousaste!
Contra leis e deuses. Tocara-te Amor
e tremias sob a Lua sublevada. Flores
perfumam teu reino. Embora tristonha em seu trono,
Perséfone era o bem que te faltava. (SILVA, 2004, p. 55).

Ao reativar o mito de Hades, Dora se vale de imagens insólitas para tecer uma intrínseca correspondência com o mito grego, sobretudo o fascínio de Hades por Perséfone, o qual está marcado por meio da melancolia e da solidão. Os símbolos presentes no poema “Hades”, atributos ao deus subterrâneo, fazem com que a imaginação poética se bifurque com as imagens míticas. A priori, já no primeiro verso, a imagem noturna, além de situar a morada de Hades, não mais que o lúgubre mundo das sombras, revela também a atmosfera melancólica que perpassa o poema e que arre-messa Hades à solidão.

A imagem simbólica que remete à solidão de Hades pode ser observada no segundo verso: “tuas pupilas perseguiram estrelas frias”. O verbo “perseguir”, que remete às “estrelas frias”, representa o instante solitário de Hades diante de sua contemplação do céu noturno e infinito. Tal contemplação deixa transparecer o seu derradeiro distanciamento em relação à sua amada, isto é, a Perséfone, levando-o ao devaneio. A “imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata, contempla a grandeza” (BACHELARD, 2013, p. 102). Ao perseguir as “estrelas frias”, o eu-lírico doreano transporta-se de um mundo para outro mundo, sendo que este é notadamente infinito. Como diz Bachelard (*apud* FERREIRA, 2013, p. 102), “a contemplação da grandeza determina uma atitude tão pessoal, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz a marca de um infinito”. A solidão em que se encontra Hades provém de sua *hybris*, já que “tuas mãos pendiam o fardo cálido”, no instante em que raptou Perséfone. Por mais que a filha de Deméter esteja presente consigo, “Perséfone era o bem que te faltava”.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1961.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. Mito e hierofania na poesia de Dora Ferreira da Silva In: SILVA, Dora Ferreira da. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus Editora: 2004. p. 9-24.

CANABRAVA, Euryalo. Decisões poéticas em Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia reunida*. São Paulo: Topbooks Editora, 1999.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CESAR, Constança Marcondes. A reativação poética dos mitos. *O Estado de S. Paulo*, 11 de mai. 1991, p. 9.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 21. ed. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2007.

DURANT, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos bachelardianos*. Londrina: EDUEL, 2013.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Editora Hedra, 2013.

HOMERO. *Hino Homérico a Deméter*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.

JABOUILLE, Victor. *Mito e literatura*. Portugal: Editora Inquérito, 1993.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MOURÃO, Geraldo Mello. "Poesia, poeta, poema (introdução a Dora Ferreira da Silva)" In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia reunida*. São Paulo: Topbooks Editora, 1999. p. 25-32.

SERRA, Ordep. Prelúdio. In: HOMERO. *Hino Homérico a Deméter*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2009. pp. 17-91.

SILVA, Dora Ferreira da. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus Editora: 2004.

14

Roseli Barros Cunha

**UMA ANÁLISE
SOBRE A PALAVRA
E O PODER EM
"EL SUEÑO DEL
PONGO", DE JOSÉ
MARÍA ARGUEDAS**

El sueño del pongo, Pongoq Mosqoynin publicado por el peruano José María Arguedas (1911-1969) en versión bilingüe, quechua-español, en 1965, fue elaborado a partir de un relato oral recogido por él en una de sus investigaciones antropológicas: “[e]scuché este cuento en Lima (...). El indio no cumplió su promesa de volver y no pude grabar su versión, pero ella quedó casi copiada en mi memoria”. (ARGUEDAS, 2009, p. 125)

Además de intentar grabar la versión recogida, Arguedas buscó otras versiones y el reconocimiento de otros investigadores. Todo eso él aclara a su lector en la pequeña introducción que le hace al cuento (2009, p.125). Comenta aún que no estaba seguro si el relato era un tema originariamente quechua, aunque le hubiera sido narrado en ese idioma. Como se sabe, éste fue utilizado por los españoles como lengua general para la evangelización y alfabetización tanto en las regiones costeñas como en las serranas y selváticas de Perú en la época colonial (ALCINA FRANC, 1989, p. 9). Tampoco le fue posible precisar la época en la cual se había originado el relato. Por eso, según la propuesta de Cornejo Polar, se puede pensar que en el cuento reelaborado hay la actuación de tiempos variados (1994, p.18) y, consecuentemente, su análisis permitiría verificar la superación de la tendencia a encerrar la:

[...] tradición en la profundidad de un tiempo que semejaba ser arqueológico, presuponiendo – además – que aquellas literaturas habían dejado de producirse con la conquista. Sólo mucho después la insólita articulación de los aportes de la filología amerindia con los de la antropología puso en evidencia la importancia de las literaturas nativas coloniales y modernas y la consecuente necesidad de incluirlas como parte de todo el proceso histórico de la literatura latinoamericana – y no sólo en su primer tramo (CORNEJO POLAR, 1994, p. 14).

Indudablemente los trabajos antropológico y literario de Arguedas contribuyeron para este cambio de visión. Ya en “El monstruoso contrasentido”, publicado en 1962, trata de la continuidad que habría desde las manifestaciones culturales indígenas más remotas a las

épocas en que estaba actuando y explicita que su intención era la de demostrar que en algunas artes la producción poshispánica era más rica y vasta que la antigua “porque asimiló y transformó excelentes instrumentos de expresión, más perfecto que los antiguos.” (ARGUEDAS, 1993, p. XIX). Para él, ese proceso demostraría la capacidad de sobrevivencia y adaptación de la cultura indígena y mestiza a la vez que la absorción de elementos de la española en la manifestación cultural de aquel momento. Lo que en términos literarios no deja de asemejarse al proceso de transculturación narrativa destacado por Ángel Rama (1982) a partir de la obra antropológica del peruano y más específicamente de *Los ríos profundos* (1958). Sería la palabra sobreviviendo por medio de la transmisión oral a lo largo de los tiempos. Propuesta desarrollada en una mayor complejidad por Cornejo Polar al “historiar la sincronía”, a la cual explica como “trabajar sobre secuencias que, pese a su coetaneidad, corresponden a ritmos históricos diversos” (1994, p. 18).

En su muy conocido estudio acerca del período colonial de América, Tzvetan Todorov refuerza que a pesar de no poseer escrita los incas utilizaban un sistema nemotécnico bastante elaborado de cordeles (1991, p. 78). El pensador búlgaro comenta también sobre la importancia y presencia de la oralidad entre los aztecas en México, reflexión que puede ser llevada a la región andina de Perú, culturas donde la palabra está en el origen del mundo y por eso “as práticas verbais são altamente estimadas [...]” (TODOROV, 1991, p. 74). Martin Lienhard es más enfático, afirma que en esas colectividades hay indiscutiblemente una gran importancia: “[...] a ciertas prácticas discursivas socialmente estables y de gran sofisticación, fundamentalmente orales, que podremos llamar ‘literatura’ (en sentido no etimológico) o ‘arte verbal’ (1993, p. 43).

Para las responsables por la reedición de “El sueño del pongo” Arguedas lo elaboró: “[...] a partir de una narración oral, como muestra de su aporte en cuanto a la recuperación etnográfica de la cultura popular” (2009, p.46). El peruano evidencia la mezcla de la cual él resultó: por

un lado el registro de una historia oral creada por una comunidad, por otro, fruto de su inventividad como productor cultural: “Hemos tratado de reproducir lo más fielmente posible la versión original, pero, sin duda, hay mucho de nuestra ‘propia cosecha’ en su texto; y eso tampoco carece de importancia” (ARGUEDAS, 2009, p. 125).

Esa mezcla y diversidad registrada por Arguedas fue ignorada por los españoles al tomar contacto con la producción indígena en la época de la colonización. Walter Mignolo considera que había por parte de la cultura española la celebración de la letra y la tiranía del alfabeto, lo que no le permitía “comprender otros sistemas de escrituras ni las equivalencias entre las memorias inscriptas en el cuerpo o en el libro” (1993, p. 546). Según el estudioso argentino, los colonizadores utilizaban las “teorías de la letra y de la literatura” y así imponían el concepto de letra y de literatura que predominaba en Europa y en España en los siglos XVI y XVII y su necesidad de interpretar las prácticas discursivas, orales y escritas, de los amerindios.

Colabora con esa idea la referencia que Cornejo Polar hace al modo como la escritura ingresó en la región andina, no exactamente como un sistema de comunicación “sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el Poder” (1994, p. 48). Rama recuerda que Arguedas estuvo relacionado de modo muy próximo a las culturas ágrafas donde la palabra es “[...] privilegiado instrumento de elaboración cultural, se emplea con la reverencia y lacónismo de un valor superior, reconociéndosele capacidad encantatoria, poder sobrenatural y alcance sacralizador” (RAMA, 1982, p. 235).

Llevando en consideración estos estudios, la intención es analizar cómo la palabra – hablada o la escrita – se relaciona con el poder en “El sueño del pongo”.

Primero es necesario recordar que la palabra “pongo” en Bolivia y Perú identifica al “indio que hace de criado” (MOLINER, 1997, p. 802)

además de “indígena que trabajaba en una finca y estaba obligado a servir al propietario, una semana, a cambio del permiso que este le daba para sembrar una fracción de su tierra” (REAL ACADEMIA, 1998, p. 1.638). Por tanto un individuo indígena o de ese origen que trabajaba para el dueño de una hacienda, a su vez considerado blanco o “misti”:

[...] se designa con ese nombre a los señores de cultura occidental o casi occidental que tradicionalmente desde la colonia, dominaron en la región, política, social y económicamente. Ninguno de ellos es ya, por supuesto, de raza blanca pura ni de cultura occidental pura. Son criollos. Los indios dan a los mestizos el nombre ‘mediomisti’, o *tumpamisti*, que tiene la misma significación (ARGUEDAS, 1975, p. 35).

Arguedas aclara el sentido de la palabra en el propio contexto: “Como era siervo iba a cumplir el turno de pongo, de sirviente en la gran residencia” (2009, p. 131). Nadie, incluso, se refiere a él por su nombre. Está siempre marcado por su condición social – pongo (en otros momentos siervo) –, por sus características físicas – hombrecito –, e, irónicamente por el patrón: “¿Eres gente u otra cosa?”.

El narrador, a su vez, se refiere al pongo con una mezcla de desprecio y pena: “[e]ra pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas, viejas” (2009, p. 131). Sin embargo, hasta el momento en que él pide la palabra (ya en la mitad del cuento) quien le da voz es el narrador: “[e]l hombrecito no hablaba con nadie; trabajaba callado; comía en silencio. Todo cuanto le ordenaban, cumplía. ‘Sí papacito; sí mamacita’, era cuanto solía decir” (2009, p. 131).

El hecho que más desconcierta al narrador es la falta de la voz del pongo sea al no comunicarse con el patrón o con los otros colonos. Hecho que no deja de ser contradictorio visto que es él quien habla por el pongo o nos cuenta sus reacciones. Hasta que finalmente tanto los otros personajes como el narrador y nosotros lectores somos sorprendidos. Esa sorpresa se refuerza en el modo como el narrador comenta la solicitud de la palabra por el subalterno:

Pero ... una tarde, a la hora del Ave María, cuando el corredor estaba colmado de toda la gente de la hacienda, cuando el patrón empezó a mirar al pongo con sus densos ojos, ése, ese hombrecito, habló muy claramente” (2009, p. 133).

No solamente pide la palabra como lo hace claramente, hecho que contrasta con su mudo espanto de siempre. Sin embargo, eso ocurre de modo ritualizado y humilde: “– Gran señor, dame tu licencia; padrecito mío, quiero hablarte – dijo”. Cuando el patrón duda no se inhibe: “– Tu licencia, padrecito, para hablarte. Es a ti a quien quiero hablarte – repitió el pongo.” (2009, p.133). Así empieza por primera vez en el cuento un diálogo.

El pongo desea contarle algo al patrón: “Soñé anoche que habíamos muerto los dos, juntos, juntos habíamos muerto.” (2009, p. 133). En el sueño – que puede ser entendido, en un primer momento, como siendo real, pero también como un subterfugio metafórico del siervo para hablarle al patrón sin sufrir represalias (o por lo menos intentarlo) – estaban en iguales condiciones.

Si antes era el narrador quien nos contaba las reacciones del indígena y su falta de voz, ahora es él quien da voz a “nuestro gran Padre San Francisco”. Por medio de las palabras de la sincrética entidad el pongo reacciona pacíficamente al modo como es tratado. No se sabe, una vez que el cuento termina antes, cuales fueron las consecuencias de tal iniciativa. Sin embargo, en principio él no puede ser castigado pues solamente reproduce las órdenes del santo a dos ángeles y más, en un sueño. El narrador abre espacio en su narrativa para que ocurra el discurso directo y el pongo, siempre reforzando que las palabras no son suyas, cuenta su historia: “[...] nuestro Padre dijo con su boca” (2009, p. 133).

La dualidad entre superior-subalterno, en la tierra, se reproduce entre el santo-ángeles y santo-patrón/pongo, a lo que parece, igualados en el cielo por la muerte. El santo no tiene simpatía por ninguno de los dos ángeles, aunque demuestre un gran desprecio al referirse al ángel viejo, o por lo menos es así que el narrador se nos presenta:

Un ángel que ya no valía, viejo, de patas escamosas, al que no le alcanzaban las fuerzas para mantener las alas en su sitio, llegó ante nuestro gran Padre; llegó bien cansado, con las alas chorreadas, trayendo en las manos un tarro grande. “Oye, viejo – ordenó nuestro gran Padre a ese pobre ángel – embadurna el cuerpo de este hombreco con el excremento que hay en esa lata que has traído; todo el cuerpo, de cualquier manera; cúbrelo como puedas” (2009, p. 134).

Arguedas reconoce la persistencia de ese dualismo en sus investigaciones antropológicas: “puede hablarse de antagonismo –, entre el indio y el español, que continúa con el del indio y el *misti* [...]” (1975, p. 178). Así como sobrevive la maniquea idea de que el poderoso sería naturalmente y por derecho malo, incluso las entidades indígenas. El peruano relata que preguntó al auki y regidor de Pichqachuri por qué el wamani, dios de la montaña, era bravo y registra la siguiente respuesta: “Así como es bravo el hombre poderoso, el hombre que tiene mucho dinero” (ARGUEDAS, 1975, p. 46).

Si en un primer momento parece haber una preferencia del santo por el patrón, que luce pintado de oro mientras en pongo apesta embarrado por excremento, esa solamente sería una etapa para el clímax de una lectura bastante simplista. El pongo no encontrará en el cielo la redención católica tampoco una inversión de los roles que de algún modo podría resultar en un efecto reparador, conforme un mito relatado por Arguedas. En ése el dios Téete Mañuco habría creado y dividido los hombres en dos clases: indios y *mistis* los primeros para el servicio obligado de los otros. Además habría creado también el infierno y el cielo, exactamente igual que la tierra pero, y ahí viene el contraste con la creencia cristiana, “con una sola diferencia: allí los indios se convierten en *mistis* y hacen trabajar por la fuerza, y hasta azotándolos, a quienes en este mundo fueron *mistis*” (ARGUEDAS, 1975, p. 176-177).

Ya, de acuerdo con investigaciones realizadas por Arguedas mismo, esta posibilidad aparecería como poco probable en el imaginario de algunas comunidades indígenas remanecientes:

Toda la literatura oral hasta ahora recopilada demuestra que el pueblo quechua no ha admitido la existencia del “cielo”, de otro mundo que esté ubicado fuera de la tierra, y que sea distinto de ella y en el cual el hombre reciba recompensaciones que reparen las “injusticias” recibidas en este mundo. [...] Toda reparación, castigo o premio se realiza en este mundo” (ARGUEDAS, 1975, p. 181).

En el cuento no ocurre un cambio de roles reparador de las injusticias ni en la tierra ni en el cielo, sin embargo, del mismo modo contenido, respetoso y un tanto sumiso con que el pongo sorprendió a sus oyentes (o lectores) contando su sueño él lo encierra:

– [...] Con los ojos que colmaban el cielo, no sé hasta qué honduras nos alcanzó, juntando la noche con el día, el olvido con la memoria. Y luego dijo: “Todo cuanto los ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora ilámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo”. [...] Nuestro Padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera (2009, p. 134-135).

Sergio Franco destaca lo que considera como un “evidente mensaje subversivo” del cuento incluso para un lector menos sofisticado y recuerda el comentario de Cornejo Polar acerca de que los militares de la segunda fase de la “revolución peruana” percibieron eso y prohibieron su publicación en los libros didácticos de la época (FRANCO, 2006, p. 321).

En el cuento de Arguedas es el pongo, iletrado, quien por medio de un sueño (sea literal o metafórico) usa la palabra para registrar la situación de injusticia en que vive, sin embargo esa protesta solo nos llega por medio de la palabra escrita y en español (aunque el relato haya sido registrado en quechua por Arguedas, sin duda, hay un mayor alcance de la versión en español). De este modo conocemos las palabras de la entidad sincrética por la voz del pongo pero esa es permitida en el ámbito del cuento por el narrador, que no se atreve a concluir qué ocurre con el pongo, o tal vez crea que eso no importe. La importancia estaría en la posibilidad de que esa voz fuera oída o leída.

Evidentemente se tiene la demostración de que patrón-pongo están simbióticamente asociados en la estructura social en que viven. Eso recuerda a la dialéctica del amo y del servidor, referida por Ángel Rama donde el primero:

[...] se transforma a sí mismo en un elemento equivalente del sistema, simétrico de su siervo, hace de sí mismo el esclavo del régimen de sumisión y por lo tanto se congela su propia capacidad creativa, se acantona en la repetición de actitudes y valores. Él también es un autómatas, salvo que emite las órdenes (1982, p. 129).

El cuento también deja trasparecer la relación de interdependencia entre oralidad y escrita. Si por un lado hay la voz colectiva y anónima presente en el relato, este a su vez y, según las investigaciones de Arguedas, en la actualidad puede ser leído y conocido por su publicación – el registro escrito y en lengua española. Por tanto, aunque sepamos que no es lo mismo, gracias a su reproducción en el sistema de dominación que representó y representa la escritura. En *La ciudad letrada* enfatiza que el (RAMA, 1984, p. 562):

[...] encumbramiento de la escritura consolidó la diglosia característica de la sociedad latinoamericana, formada durante la Colonia y mantenida tesoneramente desde la Independencia. En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la *ciudad letrada* y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispano y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo, En la lengua del

común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial correspondía a la llamada plebe, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos del *sertão*.

La lengua utilizada por Arguedas en el cuento reproduce el carácter heterogéneo que también está expreso en la cosmovisión trabajada en la obra. El narrador, domina la palabra escrita y da voz al iletrado. Este conquista su voz por medio de las palabras del santo. La palabra – escrita u oral – es permitida a quien detenga algún tipo de poder.

Si el cuento al final subvierte la lógica católica y tal vez lo que algunos lectores esperarían, ¿subvertiría también la lógica de la realidad social? Más importante que el “castigo” es percibir que pongo/patrón estarán destinados a permanecer juntos, vivos o muertos, sin salida. En una relación de interdependencia. Y se concluye que solamente hay uno, el patrón, porque hay el otro, el subordinando. Así como este cuento solo existe porque un día hubo el relato oral, pero sin aquel este estaría perdido para gran parte de las personas. El poder de la palabra o del dominador coexiste con la oralidad y el dominado. ¿Y esa sería una representación de la transculturación o de la heterogeneidad en el ámbito socioeconómico y cultural peruano? Tal vez la voz indígena y colectiva que relata la historia recogida y Arguedas, como autor, al no encerrar el cuento con las palabras conclusivas de la figura del narrador, – haciendo por tanto la voz del pongo resonar – deje esa conclusión a sus oyentes y lectores.

REFERÊNCIAS

- ALCINA FRANCH, José. *Mitos y literatura quechua*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- ARGUEDAS, José María. *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología* (prólogo Sybila de Arguedas, edición crítica Dora Sales). Madrid/ Frankfurt: Iberoamérica/ Vervuert, 2009.

ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En: ARGUEDAS, J. M.: *Un mundo de monstruos y de fuego* (selección e introducción Abelardo Oquendo), p. 210-220. México D. F.: Fono de Cultura Económica, 1993.

ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana* (selección y prólogo Ángel Rama). Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1975.

CORNEJO-POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

FRANCO, Sergio R. Entre la abyección y el deseo: para una relectura de *El sueño del pongo*. En: FRANCO, Sergio: *José María Arguedas: hacia una poética migrantes*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, p. 311-329.

LIENHARD, Martin. Los comienzos de la literatura "latinoamericana": monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados. En: PIZARRO, Ana *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1993. v. 1. p. 41-62.

MIGNOLO, Walter. "Palabras pronunciadas con el corazón caliente": teorías del habla, del discurso y de la escritura. En: PIZARRO, Ana. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1993. v. 1. p. 527-562.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, tomo II. Madrid: Gredos, 1997. t. 2.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1984.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998. t. 2.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', *campus* Araraquara (FCLAr/Unesp), professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará (UFC) e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada (PPGLEtras), da mesma universidade.

Atilio Bergamini

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), professor do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Pesquisa narrativas de crimes contra a humanidade especialmente na América Latina. Também pesquisa Machado de Assis, ensino de literatura e relações entre cultura letrada e escravidão.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Ada Ponte Jereissati

Licenciada em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Ana Marcia Alves Siqueira

Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), professora associada do Departamento de Literatura e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, e pesquisadora da área de Literatura Portuguesa e Literatura comparada, desenvolvendo especialmente estudos sobre Eça de Queirós e a temática do mal na literatura.

Antonio Euclides Holanda

Graduado em direito e especialista em direito internacional pela Universidade de Fortaleza (Unifor). É também Licenciado em Letras pela e mestre em

Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2010), cursando atualmente o doutorado pela mesma instituição.

Bárbara Costa Ribeiro

Graduada em Letras e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente, cursa o doutorado no mesmo programa. Suas pesquisas concentram-se na obra de Dante, bem como em narratologia e romance, com interesse transversal em temáticas como amor, morte e luto em literatura.

Cid Ottoni Bylaardt

Possui graduação em Letras e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, e pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Coimbra, Portugal. Atualmente, é professor associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa Nível 2 do CNPq.

Claudicélio Rodrigues da Silva

Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na subárea de Poética. Professor adjunto de literatura brasileira na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Pesquisa especialmente poéticas do contemporâneo, erotismo, interdito e transgressão, erotismo dos sujeitos minoritários e dissidentes, erotismo e identidades queer.

Elizabeth Dias Martins

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio), professora associada do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, com atuação, desde 2002, no Programa de Pós-Graduação em Letras. É membro GT de Estudos Medievais da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), pesquisadora do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC), sócia-pesquisadora da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) e da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP).

Erimar Wanderson da Cunha Cruz

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Atualmente é doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará e professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - Campus São Raimundo Nonato.

Fernanda Coutinho

Professora Associada da Universidade Federal do Ceará e doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Realizou estágio pós-doutoral na área de Literatura Comparada, junto à Universidade Federal de Minas Gerais e à Université de la Sorbonne - Paris 4. Pesquisa especialmente os seguintes temas: infância, ficções do “eu”, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Estudos animais, Zooliteratura infantil.

Geraldo Augusto Fernandes

Doutor em Letras-Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Atua principalmente com os seguintes temas: Idade Média, Cancioneiro Geral de Garcia de Resende e Poéticas medievais. Desde março de 2014, é professor de magistério superior na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, lecionando Literatura Portuguesa, e, a partir de 2015, professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

José Leite Junior

Doutor pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com pós-doutorado pela Universidade de São Paulo. Ensinou na Universidade Estadual do Ceará (UECE) entre 1986 e 1996 e na Universidade de Fortaleza entre 2000 e 2006. Desde 2006 é docente do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, participando do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Leila Maria Araújo Tabosa

Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), departamento de Letras Vernáculas, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com pós-doutorado pela Universidade Federal do Ceará.

Leonildo Cerqueira

Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará, com mestrado em Letras na mesma universidade. É Professor Assistente do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA - Campus Caraúbas), atuando, principalmente, na área de Literatura Portuguesa, desde 2017.

Lúcio Flávio Gondim da Silva

Doutorando em Literatura pela Universidade Federal do Ceará, com mestrado e especialização pela mesma instituição.

Marcelo Almeida Peloggio

Professor associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, com pós-doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui graduação em História também pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Desde setembro de 2011, coordena o Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia (GEELF) na Universidade Federal do Ceará.

Márcio Ferreira Rodrigues Pereira

Doutor em Direito pela Universidade de Queen's, Canadá, e Doutor em Filosofia pela USP (doutorado em cotutela). Entre 2003 a 2011, foi professor da Universidade Católica do Salvador. Desde 2011, é Professor Adjunto da UFC, onde, na graduação, leciona nos cursos de Direito, Filosofia e no Instituto UFC Virtual. Na pós-graduação, é professor do Programa de Literatura Comparada, atuando na área de Literatura e Filosofia, interessando-se, principalmente, pelos aspectos estéticos e políticos de questões prementes da contemporaneidade, como: antropoceno, capitalismo de plataforma e pós-humanismo.

Maria Efigênia Alves Moreira

Doutoranda e Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará e Graduação em Letras-Espanhol pela Universidade Federal do Ceará; Especialização em Alfabetização e Gestão Escolar pela Universidade Castelo Branco. É professora pedagoga do Instituto Federal do Ceará (IFCE, Campus Jaguaribe).

Marlúcia Nogueira do Nascimento

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará e especialista em Literatura e Formação do Leitor pela Universidade Estadual do Ceará. É professora-tutora de Literatura pelo Instituto UFC Virtual/UAB, e de Língua Portuguesa, pela Secretaria de Educação do Estado do Ceará-SEDUC.

Odalice de Castro Silva

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho'. Atualmente é pesquisadora da Universidade Nova de Lisboa e professora titular da Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Crítica Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: influência, ficção, campo literário, leitura e história.

Orlando Luiz de Araújo

Professor associado da Universidade Federal do Ceará, onde atua na graduação em Letras e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, Especialização em Filosofia Política e Licenciatura em Português-Literatura pela Universidade Federal do Ceará. Atuando principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega e tradução de textos clássicos, mitologia grega e gêneros literários na Antiguidade Greco-Romana.

Paulo César da Silva Carlos

Licenciado em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Ceará (IFCE).

Priscila Pesce Lopes de Oliveira

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará, estudando a escrita de Roland Barthes com apoio da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo. É membro dos grupos de pesquisa “Escritor Plural: estudos pluridisciplinares da obra de Roland Barthes”, “A disrupção da metafísica ocidental na literatura contemporânea” (UFC) e “Criação & Crítica” (USP).

Rafaela de Abreu Gomes

Professora substituta de prática de ensino no curso de Letras (Universidade Federal do Ceará). É graduada em Letras: Português e Literaturas (UFC), mestre e doutora em Letras (PPGLEtras, UFC). Em 2019, publicou o livro “Um vislumbre a caminho: a humana poesia de João Cabral”.

Renato Cândido da Silva

Doutorando e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Integrante do G-ente - Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro, coordenado pelo Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo, e pesquisador do NUCLAS - Núcleo de Cultura Clássica (CNPq), da Universidade Federal do Ceará.

Roseli Barros Cunha

Professora associada Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará, membro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada e editora-chefe da Transversal - Revista em Tradução. Pós-Doutora em Estudos Literários e da Tradução na Universidade Federal de Minas

Gerais (UFMG/PósLit) (2016-2017) e Doutora em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Universidade de São Paulo (2005).

Sebastião Soares de Sousa Junior

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Candido Mendes (UCAM), e mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Integrante do Grupo de Estudos A Língua de Eros (GELE).

Tito Lívio Cruz Romão

Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com créditos cumpridos no doutorado em Teoria da Tradução na Universität Wien (Universidade de Viena/Áustria), sob a orientação da Profa. Dra. Mary Snell-Hornby. Concluiu Estágio Pós-Doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras (Tradução e Cultura) da Universidade Federal da Paraíba sob a supervisão das professoras Dra. Wiebke Röben de Alencar Xavier e Dra. Marta Pragana Dantas. Atualmente é membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da UFC. Traduziu livros, capítulos de livros e artigos do alemão, francês e inglês. É membro da Associação Latino-Americana de Estudos Germanísticos (ALEG) e membro-fundador da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos (ABEG).

Yuri Brunello

Professor adjunto do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará, professor Permanente do programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e pesquisador de produtividade PQ2 do CNPq. É também “external affiliate” do Center for Italian Studies da University of Notre Dame (EUA) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL da UNEB. Doutor pela Università La Sapienza de Roma em 2012. Seus principais interesses na área da pesquisa são a produção estética e teórica de Dante Alighieri, de Ludovico Ariosto, de Machiavelli, Gramsci, Pirandello, assim como a literatura comparada, o teatro e a dramaturgia.

www.pimentacultural.com

NOVOS ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM LITERATURA COMPARADA

