

revista

al è r e



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO**

**REITOR:**

Adriano Aparecido Silva

**VICE-REITOR:**

Dionei José da Silva

**PRÓ-REITORIA DE ENSINO E GRADUAÇÃO:**

Ana Maria Di Renzo

**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO:**

Áurea Regina Alves Ignácio

**PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA:**

Vera Lúcia da Rocha Maquea

**PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL:**

Francisco Lledo dos Santos

**PRÓ-REITORIA DE ADMINISTRAÇÃO:**

Valter Gustavo Danzer

**PRÓ-REITORIA DE GESTÃO FINANCEIRA:**

Ariel Lopes Torres

**PRÓ-REITORIA DE ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL:**

Celso Fanaia Teixeira

**COORDENADOR DO CAMPUS DE TANGARÁ DA SERRA:**

Sérgio Baldinotti

**PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Coordenador:** Aroldo José Abreu Pinto

**Vice-Coordenador:** Agnaldo Rodrigues da Silva



ISSN 2176-1841

revista  
alêre

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL  
NÚCLEO DE PESQUISA WLADIMIR DIAS-PINO  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO



ANO 07, VOL. 10, N.º 02, DEZ. 2014 – TANGARÁ DA SERRA/MT – PERIODICIDADE SEMESTRAL

**EDITORES:**

Aroldo José Abreu Pinto  
Hélvio Gomes Moraes Junior  
Walnice Aparecida Matos Vilalva  
Tieko Yamaguchi Miyazaki

**ORGANIZADORES:**

Tieko Yamaguchi Miyazaki

**CONSELHO EDITORIAL:**

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)  
Antônio Manoel dos Santos Silva (UNESP)  
Antônio Roberto Esteves (UNESP)  
Dante Gatto (UNEMAT)  
Diléa Zanotto Manfio (UNESP)  
Diana Junkes Bueno Martha (UNESP/IBILCE)  
Emerson da Cruz Inácio (USP)  
Franceli Aparecida da Silva Mello (UFMT)  
Frederico Góes Fernandes (UEL)  
Gilvone Furtado Miguel (UFMT)  
Graciela Sánchez Guevara (ENAH-Mx)  
Josalba Fabiana dos Santos (UFS)  
José Javier Villarreal Álvarez Tostado (UANL-Mx)  
Julieta Haidar (ENAH-Mx)  
Madalena Aparecida Machado (UNEMAT)  
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida (USP)  
Manuel Cáceres (UGR-ES)  
Marcos Siscar (UNICAMP)  
Maria de Lourdes Netto Simões (UESC)  
María Eugenia Flores Treviño (UANL-Mx)  
Mário Lugarinho (USP)  
Olga Maria Castrillon-Mendes (UNEMAT)  
Susi Frank Sperber (UNICAMP)  
Tânia Celestino Macedo (USP)  
Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNESP-UNEMAT)  
Vera Lúcia Rodella Abriata (UNIFRAN)  
Vima Lia de Rossi Martin (USP)  
Walnice Aparecida Matos Vilalva (UNEMAT)

**DIAGRAMAÇÃO, ARTE CAPA E MIOLO:**

Aroldo José Abreu Pinto

**REVISÃO (PORTUGUÊS):**

Tieko Yamaguchi Miyazaki

**TRADUÇÃO E REVISÃO (INGLÊS):**

Hélvio Gomes M. Junior e Ricardo Marques Macedo

**CORRESPONDÊNCIA:**

UNEMAT - Secretaria de Pós-Graduação  
Rodovia MT - 358, Km 07, Jardim Aeroporto  
Tangará da Serra / MT - CEP: 78.300-000.

É proibida a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização dos autores.

---

Revista Alere / Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários -PPGEL -  
Núcleo Estudos da Literatura de Mato Grosso Wladimir Dias-Pino, Universidade  
do Estado de Mato Grosso, *Campus* Universitário de Tangará da Serra - v. 10,  
n.02, dez. 2014 - Tangará da Serra: Editora da Unemat, 2014.

Periodicidade semestral

ISSN 2176-1841

1. Linguística. 2. Letras. 3. Literatura. I. Universidade do Estado de Mato Grosso

CDU 81



Avenida Tancredo Neves, 195  
- Carvalhada - Cáceres - MT  
CEP: 78200-000

11 APRESENTAÇÃO

ARTIGOS

ARTICLES

- 15 **PENSAMENTO FRONTEIRIÇO:  
CONFLUÊNCIAS ENTRE NARRATIVA E  
ENSAIO EM THEODOR ADORNO**  
*BORDERLINE THOUGHT: CONFLUENCES  
BETWEEN NARRATIVE AND ESSAY IN  
THEODOR ADORNO*

Alexandre M. Botton

- 35 **GIORGIO MANGANELLI E A CONCEPÇÃO  
DE LIVROS PARALELOS**  
*GIORGIO MANGANELLI AND THE PARALLEL  
BOOKS CONCEPTION*

Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade

Sara Gabriela Simião

- 55 **JOIA DE EMI BULHÕES:UM RETRATO DA  
FORMA DE VIDA DA MULHER D A DÉCADA  
DE 40**

*JOIA BY EMI BULHÕES: A PORTRAIT OF THE  
WAY OF LIFE OF 1940'S WOMEN*

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

**79 AS CRIAÇÕES DESNORTEANTES DE  
MALLARMÉ E MONET**

*THE BEWILDERING CREATIONS BY  
MALLARMÉ AND MONET*

Éris Antônio Oliveira

**99 A NATUREZA FÍSICA E O HOMEM – PAIXÕES  
EM MANOEL DE BARROS**

*PHYSICAL NATURE AND THE MAN - PASSIONS  
AT MANOEL DE BARROS*

Lucy Ferreira Azevedo

**111 A CONFIGURAÇÃO DO SUSPENSE ATRAVÉS  
DA PERSPECTIVA NARRATIVA EM “O  
LEGADO”, DE VIRGÍNIA WOOLF**

*THE CONFIGURATION OF SUSPENSE  
THROUGH THE NARRATIVE PERSPECTIVE IN  
“THE LEGACY”, BY VIRGINIA WOOLF*

Patrícia Alves Cardoso

**125 TRÊS HERÓIS/ANTI-HERÓIS PÓS-  
MODERNOS NO VIDEOGAME**

*THREE POSTMODERNISTS HEROES/  
ANTIHEROS IN THE VIDEO GAME*

Tamer Thabet

Mara Pacheco

**137 PEDRO BALA E GUMA: HERÓIS AMADIANOS,  
METÁFORAS DO HIBRIDISMO EM BUSCA DA  
LIBERDADE**

*PEDRO BALA AND GUMA: HEROES BY JORGE AMADO, HYBRIDITY METAPHOR IN SEARCH OF FREEDOM*

Denise Dias

Maria Teresinha Martins do Nascimento

157 **A PALAVRA ARTÍSTICA: UM ENIGMA CONCRETO**

*THE ARTISTIC WORD: A CONCRETE ENIGMA*

Márcio Thamos

**TRADUÇÃO**

179 **BYRON, STAVROGUINE, LURIE: O CÔMICO E O SÉRIO EM *DESONRA***

*BYRON, STAVROGUINE, LURIE: COMIQUE ET GRAVITÉ DANS DISGRÂCE*

J. P. Engélibert

Trad. Vera Maquea

**RESENHAS**

197 ALONSO, Mariângela. **Instantes Líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector.** São Paulo: Annablume. 2013. 154 p.

Por Rodrigo da Costa Araujo

203 VILLARREAL, José Javier. **Antología.** La poesía del siglo XX en Brasil. Monterrey: UANL. 2012. Colección

Visor de Poesía.

Por Tieko Yamaguchi Miyazaki

- 207 CANTON, Kátia. **Minimaginário de Andersen.** Apresentação e adaptação de Kátia Canton; Ilustrações de Salmo Dansa. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014, 187 p.

Por Diego Gomes do Valle

## RESUMOS - DISSERTAÇÕES

- 211 BARBOSA JUNIOR, Dimas Evangelista. **Desintegrados e desunidos:** a representação da marginalidade em Plínio Marcos. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva

- 213 ROSSI, Francieli Santos. **A representação do pacto fáustico em *Grande sertão: veredas*.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientadora: Walnice Aparecida de Matos Vilalva

- 215 GARCIA, Iolanda Cristina do Nascimento. **De borralheira em “borraeira” se conta um conto e acrescenta um ponto:** reflexões sobre as intersecções, os acréscimos, as transformações e a incorporação de imagens no reconto de Vó Preta. Dissertação de



mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientador: Aroldo Jose Abreu Pinto.

- 217 OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Fios que (des)atam diálogos entre ficção e história: uma leitura de *Mad Maria* de Márcio Souza**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientadora: Olga Maria Castrillon-Mendes.
- 219 SILVA, Samuel Lima da. **Santa é a carne que peca: estudo sobre o homoerotismo na obra *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientadora: Walnice A.M. Vilalva.
- 221 DIAS, Valdeire Verneque. **Entre palavras, pó e pólvoras: meninos da seca e da guerra**. 2013. Dissertação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* universitário de Tangará da Serra. Orientadora: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.
- 223 **NORMAS DE APRESENTAÇÃO DOS ORIGINAIS**  
*RULES FOR THE SUBMISSION OF ARTICLES TO*  
*ALERE*



## apresentação

A presente edição da *Revista Alere* se abre com Adorno, estudado por Alexandre M. Botton que, em “Pensamento fronteiro: confluências entre narrativa e ensaio em Theodor Adorno”, focaliza, primeiro, a questão da atualidade do pensamento adorniano; em seguida, através uma analogia com o *Discurso do método*, de Descartes, “ examina o sentido de o *Essay* de Adorno desafiar *gentilmente* as regras do método, ou seja, de evitar a sua hipostasiação e, ao mesmo tempo, de ser também um procedimento metodológico”; e, por fim, trata da recepção d “O ensaio da forma”.

Também é uma abordagem teórica o que se encontra em “A palavra artística: um enigma concreto”, de Márcio Thamos. Numa linguagem bastante clara e numa exposição bem cuidada, vale-se da aproximação entre poesia e pintura para defender, na criação poética, a prevalência da expressão sobre o tema, o papel da imaginação do espírito humano, a percepção física da existência e a palavra como coisa concreta.

Seguem-se abordagens do poético em dois poetas. Em “A natureza física e o homem – paixões em Manoel de Barros”, de Lucy Ferreira Azevedo, *ethos, logos e pathos*, da perspectiva da Nova Retórica, as metáforas sob a perspectiva de Lakoff e Johnson são os conceitos de que se vale a autora para descortinar a forma

singular de Manoel de Barros construir poesia, e mostrar a cultura mato-grossense no Pantanal condicionando o homem a uma forma peculiar de viver. É a lírica que também comparece em “Uma viagem pela linguagem na poesia de Gilberto Mendonça Teles”, de Rosemary Ferreira de Souza, que trabalha com o tema da viagem em dois poemas de Mendonça Teles: “Viagem”, de *A raiz da fala* (1972) e “Viajante”, de *Arte de armar* (1977), visando a flagrar a linguagem no processo mesmo de criação.

A mesma preocupação se flagra em “As criações desnorteantes de Mallarmé e Monet”, de Éris Antônio Oliveira que pretende comprovar as palavras de Friedrich que lhe servem de epígrafe: “É privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados. Mallarmé leva esta possibilidade ao extremo, convertendo a possibilidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de seus poemas.”

A narrativa é contemplada nos artigos seguintes, sobre autores brasileiros, europeus e africanos.

Autora de “Uma das obras da década de 40 de maior sucesso de crítica e de público”, Emi Bulhões Carvalho da Fonseca comparece no estudo de Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento. Valendo-se dos conceitos greimasianos de “forma de vida” e “acontecimento”, em “*Jóia* de Emi Bulhões: um retrato da forma de vida da mulher da década de 40”, Edna Nascimento demonstra como a escritora se coloca como uma “mulher retratando e observando a condição de vida da mulher em uma época”. “Pedro Bala e Guma: heróis amadianos, metáforas do hibridismo em busca da liberdade” se intitula o trabalho de Denise Dias e Maria Teresinha Martins do Nascimento. Seu foco de interesse são os processos de hibridização, à luz de Homi K. Bhabha, nos romances *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado. Gérard Genette é o teórico em que se apoia Patrícia Alves Cardoso para analisar, em “A configuração do suspense através da perspectiva narrativa em ‘O legado’, de Virgínia Woolf”, os

procedimentos utilizados no conto de escritora britânica. Na tradução de Vera Maquea tem-se: “Byron, Stavroguine, Lurie: o cômico e o sério em *Desonra*”, da obra *J. M. Coetzee et la littérature européenne: écrire contra la barbarie*, organizada por J. P. Engélibert.

Encerram esta seção de artigos dois trabalhos que surpreendem pela novidade do conceito e do suporte. O título do artigo de Cátia Inês Negrão Berli de Andrade e Sara Gabriela Simião “Giorgio Manganelli e a concepção de livros paralelos” indica o seu objeto de análise: o conceito de livros paralelos do ensaísta italiano. Para exemplificar elegem as autoras a obra *Pinocchio: un libro parallelo* (1977). Tamer Thabet e Mara Pacheco tomam como objeto de estudo um videogame - *The Cave* (2013) – para analisar a presença do pós-modernismo nessa modalidade de suporte na criação de ficcional.

Fecham a edição as resenhas: *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (2013), de Mariângela Alonso; *inimaginário de Andersen*. de Kátia Canton (2014); *Antología. La poesía del siglo XX en Brasil*. de J.J. José Javier Villarreal (2012) e resumos de dissertações defendidas.

TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI

ORGANIZADORA



PENSAMENTO FRONTEIRIÇO:  
CONFLUÊNCIAS ENTRE  
NARRATIVA E ENSAIO EM  
THEODOR ADORNO<sup>1</sup>

*BORDERLINE THOUGHT:  
CONFLUENCES BETWEEN  
NARRATIVE AND ESSAY IN  
THEODOR ADORNO*

Alexandre M. Botton  
(UNEMAT)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo possui por escopo tecer algumas considerações que elucidem o proceder “metodicamente sem método” anunciado no final de “O Ensaio como forma” como uma espécie de *modus operandi* da ensaística de Adorno. Para tanto, num primeiro momento analisou-se brevemente a questão da atualidade do pensamento adorniano sob três perspectivas diferentes

<sup>1</sup>Este trabalho é resultado parcial do projeto de pesquisa “Da literatura às ciências humanas: o ensaio como escrita interdisciplinar”.

<sup>2</sup> Professor de Filosofia do departamento de Letras da UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra e doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp.

e deu-se preferência àquela que pretende sustentar-se numa leitura que não está interessada apenas nos aspectos aplicáveis dos “achados” da teoria adorniana. Num segundo momento discutiu-se, por meio de uma analogia com o *Discurso do método* de Descartes, o sentido de o *Essay* de Adorno desafiar *gentilmente* as regras do método, ou seja, de evitar a sua hipostasiação e, ao mesmo tempo, de ser também um procedimento metodológico. Por fim, num terceiro momento tratou-se brevemente da recepção, muitas vezes recortada e descontextualizada de “O ensaio como forma” e, sobretudo, de sua proposta de leitura imanente – intimamente relacionada com a proximidade do ensaio com a literatura – como ponto mais emblemático do ensaio, pois ao mesmo tempo o aproxima da configuração estética, sem contudo confundir-se com ela.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensaio. Método. Teoria crítica. Leitura imanente.

**ABSTRACT:** This article aims to make a few observations to clarify the proceedings announced in the end of “The Essay as form”. It is a kind of *modus operandi* of essays by Adorno as ‘methodically without method’. In the first part, it was examined briefly the issue of contemporaneity of Adorno’s thought from three different perspectives. It was preferred the perspective that sustains a reading not only interested in the aspects of the “insights” of Adorno’s theory. Secondly, it has argued, by analogy with the Descartes’s “Discourse on Method”, the sense gently changed the rules of the method by Adorno with the ‘Essay’. He prevents with it the hypostatization of the method and, at the same time, also it is a methodological procedure. Finally, in the third part, it was treated briefly the reception often cut and decontextualized from “The Essay as form”. And, above all, it was proposed an immanent reading as an emblematic point of the essay. It is closely related to the proximity of the essay with literature, for this reason, the essay is close to the aesthetic without confounding that with itself.

**KEYWORDS:** Essay. Method. Critical theory. Immanent reading



## A atualidade da teoria crítica no Brasil

Muito do que se produz sobre Adorno no Brasil tem por mola propulsora a necessidade de sustentar a atualidade do pensamento adorniano. É possível que em parte isso se deva à própria estrutura das obras: o peso histórico-social de seus conceitos é responsável pelo estigma de “teoria datada”, com o qual muito facilmente são rotulados. A alcunha se estende às obras de praticamente toda a dita escola de Frankfurt, a despeito de sua pluralidade – ou talvez justamente por ela –, como uma espécie de maldição que teria de ser quebrada a cada nova leitura. Por outro lado, certa tendência de se manter atualizado seja algo imanente à área de humanidades, sempre às voltas com suas tentativas de explicar o presente, especialmente num contexto no qual a obsolescência é cada vez mais vista como algo inerente a todo conhecimento. Nesse sentido, a questão da atualidade das teses de Adorno, seja para a filosofia, para teoria da comunicação, para a educação ou para a teoria literária possui alguns desdobramentos que merecem ser ao menos exemplificados. Em um primeiro momento pode-se destacar alguns livros introdutórios cujo alcance é delimitado – e limitado – pela tarefa de apresentar para um público ainda pouco familiarizado a pertinência do pensamento de Adorno, geralmente sob uma mirada interdisciplinar. Este é o caso, por exemplo, do livro *A Atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno* de Márcio Seligmann-Silva (2009). Especialmente na parte dedicada a Adorno – o livro é dividido dois blocos, um para cada autor – Seligmann-Silva expõe através de argumentos bastante didáticos os aspectos mais singulares do pensamento de Adorno; notadamente sua assistemática e sua ensaística. Gradativamente estas são confrontadas com a sistematicidade que caracterizava o pensamento moderno, alçando-as, portanto, ao patamar atualíssimo de crítica à modernidade. Assim, em sua conclusão, ele pôde confortavelmente acentuar que “o importante é percebermos o pólen ativo do pensamento de ambos. Eles possuem potencial para fertilizarem muito em nosso presente” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 126).

Num segundo bloco caberiam os artigos científicos que defendem não exatamente a atualidade “em si” de algum tema polêmico e mais específico, como o conceito de *indústria cultural*, por exemplo, mas sua pertinência quando repensada sua situação no contexto atual. Estes textos são, evidentemente, mais especializados, visam a um público familiarizado com as controvérsias que cercam o tema. Neste meio insere-se o artigo “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural” de Robert Hullot-Kentor (2011) onde é exposto o paradoxo no qual se encontra atualmente o conceito criado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Segundo Hullot-Kentor o conceito de *indústria cultural* teria sofrido – como tantos outros conceitos adornianos – uma espécie de esgotamento, um desgaste proveniente do uso indiscriminado e acrítico do qual fora vítima no decorrer das últimas décadas. Por outro lado, ele sustenta que justamente neste contexto o conceito pode encontrar uma sobrevida, pois justamente o gesto de empregá-lo indistintamente, quase como um sinônimo de *mídia*, revela um movimento anticrítico no sentido de acobertar a verdade que ele ainda contém.

No terceiro caso caberiam os trabalhos que não põe a atualidade como uma de suas questões mais urgentes, mas começam por analisar algumas hipóteses imanentes às teses de Adorno e, por assim dizer, de dentro para fora, conduzidos pela eminência de interpretá-las a partir do contexto histórico atual acabam provocando uma discussão simultaneamente crítica e atualizada acerca do pensamento de Adorno. Neste modelo cabe, por exemplo, o livro *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa* de Fábio Akcelrud Durão (2012). Tais capítulos são menos uma explicação – e conseqüentemente uma atualização – sobre a negatividade da estética de Adorno do que um empenho de praticá-la. Sua principal característica é a indeterminação e a dissonância geradas no exercício mesmo da contraposição da crítica com os textos interpretados. Neste contexto a atualidade e a importância do pensamento de Adorno se sobressaem mais em decorrência das indagações que suscitam quando postos em prática

do que pela simples insistência argumentar contra a obsolescência de seus conceitos.

Como que num amálgama dos modelos supracitados, este trabalho ao mesmo tempo lidará com a inescapável questão da atualidade do pensamento de Adorno, especialmente seus ensaios sobre a literatura, mas não a lançará como seu tema principal: sua perspectiva delimitar-se-á no sentido de voltar o texto de Adorno sobre si mesmo, comentar e discutir pontualmente alguns de seus ensaios. Seu objetivo visa a entrevir um método aparentemente ofuscado pelo brilhantismo de alguns achados até hoje largamente aplicados. Seu foco é o *modus operandi* que perpassa os ensaios adornianos sob a perspectiva de que estes são fortemente influenciados por obras literárias. Neste interim é que se dá a fundamental importância da narrativa proustiana: o narrador proustiano é, segundo pretendemos demonstrar, a base do ensaísta adorniano. Sendo assim, esta análise deve levar em conta os seguintes aspectos: a) que Adorno não foi, nem almejou ser, um teórico da literatura; b) que seus ensaios inserem-se num espectro de crítica cultural, sem que pretender inserir-se plenamente no âmbito da crítica literária institucionalizada; c) que, neste sentido, haveria algo de “dileta” ou “amador” na escrita de Adorno sobre a literatura; d) mas, que, por outro lado, sua proposta de leitura imanente, especialmente no que cabe ao seu “método”, é uma peça importante para o debate acerca da teoria literária hoje, sobretudo, porque o proceder *metodicamente sem método* abre espaço para que as teses expostas nos ensaios sejam fecundamente influenciadas pelas obras literárias que lhes servem de objeto.

## Um crítico literário ocasional, mas vitalício

Em seu *Marxismo e Forma* (1985), Frederic Jameson nos fornece um bom espectro das muitas ocupações com as quais esteve envolvida a incessante atividade intelectual de Adorno, a saber:

[...] do filósofo profissional, o crítico hegeliano da fenomenologia e do existencialismo; do compositor e teórico da música, “consultor musical” de Thomas Mann quando este escrevia *Doktor Faustus*; do crítico literário ocasional, mas vitalício; e, finalmente, do sociólogo praticante, que vai desde uma investigação pioneira do anti-semitismo no monumental *A personalidade autoritária* até uma dissecação da “indústria cultural” (o termo é seu) e da assim chamada música popular. (JAMESON, 1985, p.11).

Esta sùmula formulada por Jameson não deve servir apenas para reiterar a bastante reconhecida versatilidade dos trabalhos desenvolvidos por Adorno. Ela serve de oportunidade também para conjecturar sobre quais seriam os interesses comuns a todas essas ocupações e, o que não está desvinculado da primeira conjectura, qual seria o *modus operandi* capaz de assegurar-lhes ao mesmo tempo autonomia e interdisciplinaridade.

A resposta à primeira conjectura encontra-se bem formulada – embora na forma de um paradoxo – na seguinte questão: “Por que a humanidade regride a um estado de barbárie?” (GAGNEBIN, 2009, p. 29), ou seja, ela recai sempre sobre o tema da *Dialética do esclarecimento*, a saber, que “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO/HORKHEIMER, 1985, p. 15). Este dilema que em tudo vê o círculo vicioso da barbárie e sobrevive, *ad infinitum*, da retroalimentação entre mito e esclarecimento, apesar da falta de perspectiva aparente, encontra um ponto de fuga na tentativa de demonstrar que a dialética entre regressão e progresso do pensamento não é um pressuposto, mas algo imanente à própria cultura, à formação da humanidade e, tal como um círculo ritual, do qual quem cegamente se encontra saída, pode ser quebrado a partir do momento em que sua circularidade for interdita. Para Adorno e Horkheimer,

A aporia com que defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de

que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor (ADORNO/HORKHEIMER, 1985, p. 13).

A regressão da humanidade a um estado no qual o ser humano encontra no lugar da autonomia propalada pela modernidade e pelo Esclarecimento uma condição de heteronomia produzido justamente pela racionalidade que pretendeu extirpá-la, funciona como uma espécie de *leitmotif* dos textos de Adorno, desde os mais voltados às questões fundamentais da filosofia, como a *Dialética negativa*, até sua seu ensaio sobre Valéry interpretando Degas, por exemplo. Contudo, a fixação de Adorno na questão da regressão do Esclarecimento às formas mais primitivas, ao mito, ou ainda a permanência do “primitivo” na ciência e na sociedade esclarecida, ao mesmo tempo em que, como um *leitmotif*, parece fornecer um solo firme à sua filosofia a faz girar em volta de um tema bastante indefinido. Como afirma Hullot-kentor, “talvez possamos mesmo sentir um tipo de antagonismo em relação a Adorno, como se ele estabelecesse a distinção às nossas custas. Queremos levantar o braço durante a aula e perguntar: “O que você quer dizer com ‘primitivo?’” (HULLOT-KENTOR, 2012, p. 69). Pior ainda, esta sensação de indefinição conceitual é sanada com a leitura dos comentários e análises produzidas ao longo das décadas que nos separam do momento histórico em que Adorno escreveu; ao contrário, ainda segundo Hullot-Kentor, a “força motriz” de muitos conceitos, como o de *indústria cultural*, por exemplo, esmoreceram sua eficácia crítica na mesma medida em que se tornaram cada vez mais familiares, na medida em que seu uso tornou-se cotidiano. O mesmo acontece com o ensaio, pois por mais ostensivamente elaborado que seja seu uso no “Ensaio como forma”, não se encontra em momento algum uma definição precisa, e conseqüentemente aplicável, do conceito de ensaio ou do que seria o gênero ensaístico. Ao mesmo tempo, o texto em questão é repleto de assertivas, tais como. “O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO, 2003 p. 16); “O ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter

sido apenas tomada de empréstimo da arte...” (ADORNO, 2003, p. 18); “O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Espinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias” (ADORNO, 2003, p. 25); “O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido” (ADORNO, 2003, p. 25). Separadas, sobretudo quando empregadas como citação, cada uma dessas assertivas parece definir algum aspecto preciso do ensaio; mas no conjunto elas bastante limitadas, formam oposições, ensaiam uma definição que logo adiante é limitada por outros aspectos sobressalientes ao próprio ensaio. Por outro lado, como não há uma hierarquia entre as notas do conceito de ensaio, como nenhuma assertiva predomina ou sintetiza todas as demais, resta ao leitor mover seu olhar para o conjunto de notas que formam a noção de ensaio em Adorno, ou então – como é o intuito desta tese – investigar o *método* que perpassa a aporia do pensamento nos ensaios de Adorno.

Da questão do narrador no romance contemporâneo à relação entre poesia lírica e sociedade, passando pela poesia de Hölderlin e por um ensaio de Valéry sobre Degas, a instrumentalização da razão sempre aparece como o aparelho de dominação que a arte pretende superar com sua emancipação e seu hermetismo. Tudo indica que Adorno estava preocupado antes em compreender seu momento histórico como um todo do que em oferecer respostas às questões estabelecidas pela ciência da sociologia, ou em delimitar o campo de atuação da crítica literária. Assim, todas essas atividades desenvolvidas por Adorno e enumeradas por Jameson devem ser interpretadas na perspectiva de compreender o todo de uma sociedade justamente como o *medium* dos fenômenos culturais e literários o que impõe um desafio para o presente, pois se trata de repetir esse gesto, inclusive para a própria obra do Adorno. Em sua obra sociológica, em sua crítica cultural e literária, em sua teoria estética e em sua crítica da ciência, o par dialético

indivíduo\sociedade não se resume a opostos que se retroalimentam. Já a segunda conjectura, à qual este trabalho está mais fortemente relacionado, diz respeito à *forma* do pensamento adorniano. Uma resposta que investisse na investigação apenas dos aspectos formais de sua obra cairia logo num embusteiro: isto é, teria que partir do pressuposto de que, a despeito da própria dialética pretendida por Adorno, forma e conteúdo são dissociáveis e, conseqüentemente, que a própria dialética é uma fraude.

Porém, o que significa, então, classificar Adorno como um “crítico literário ocasional, mas vitalício?” Dentro do contexto que traçamos, significa que a relação entre os ensaios de *Notas de literatura* e as obras literárias nelas interpretadas é justamente a de um modelo de crítica que *não dissocia o processo de análise e crítica das relações entre literatura, cultura e sociedade, e estes dos procedimentos teóricos imanentes ao próprio texto.*

Desse modo, uma leitura mais apurada de alguns ensaios de *Notas de literatura* nos mostrará que: a) as intenções de Adorno ultrapassam as de um crítico de literatura, pois seus textos abarcam preocupações metodológicas que enveredam por caminhos teóricos que, por sua vez, antecipam conceitos<sup>3</sup> – destacaremos, nesse sentido, o de arte como *mônada* – posteriormente desenvolvidos na *Teoria Estética*; e b) que o *modus operandi* de seus trabalhos de crítica literária deve muito à influência da literatura produzida por Proust e da crítica produzida por Valéry – para ficar apenas em dois exemplos. Na intersecção destes pontos, o intuito desta tese é analisar o modo de proceder da crítica literária praticada por Theodor Adorno; mais especificamente, tanto seu teor ensaístico quanto, principalmente, sua intenção de proceder *metodologicamente sem método.*

## Adorno leitor de Proust

Num texto curto, com cerca de sete páginas, intitulado “Sobre Proust”, publicado no apêndice de *Notas de literatura* Adorno refere-

se às circunstâncias que dificultaram a recepção e contribuíram para um gradual esquecimento da obra do escritor francês na Alemanha de sua época. Não obstante Adorno afirma que da obra de Proust deveria resultar decisivamente “um critério” (ADORNO, 2009, p. 650) de referência às obras literárias que a partir de então se fariam; o que não significa que os escritores devessem imitá-lo, mas que Proust produziu um marco na história da literatura que não pode ser ignorado. Um veredito tão elevado sobre a obra de Proust em um texto bastante modesto, não apenas nas suas dimensões, tem sua razão de ser: Adorno se sente demasiadamente próximo de Proust para analisá-lo como um crítico literário e assim reconhece que Proust “desempenha um papel central em minha economia intelectual, e sinceramente não poderia imaginá-lo senão em continuidade com aquilo de que me ocupo” (ADORNO, 2009, p. 650), e um pouco adiante declara que “A qualidade da obra me parece tal que a pretensão de superioridade crítica acabaria em impertinência” (ADORNO, 2009, p. 651). A concepção de crítica que Adorno tem presente destas assertivas pressupõe justamente um modelo de que não é o seu, sobretudo no que toca à *superioridade* da crítica. Logo, há algo de crítica e ironia em seu discurso, pois desde sempre seus ensaios nunca pretenderam esgotar qualquer assunto, de modo que sua crítica enseja antes criticar a falsa totalidade social do que o todo da obra, e a opção por deter-se nas particularidades da obra em vez de analisar seu conjunto não é problema para Adorno, desde que, obviamente, leve-se em conta o processo de mediação que faz com que o todo esteja presente no detalhe. Por outro lado, não é senão a proximidade com a *Recherche* responsável por esta percepção de que a crítica se engana ao pressupor sua superioridade em relação ao objeto criticado, de forma que Adorno parece-nos sincero ao afirmar o papel desempenhado por Proust em sua economia intelectual é muito forte para que ele possa analisá-lo com a devida independência.

Semelhantemente em seus “Pequenos comentários sobre Proust” Adorno refere-se à *Em busca do tempo perdido* como uma



obra “desconcertantemente rica” (ADORNO, 2009, p. 194). Para defender a pertinência de seus pequenos comentários diante da grandiosidade do objeto que suporia uma visão mais abrangente do todo da obra, ele recorre justamente à dialética profunda mencionada anteriormente, pois “Em Proust a relação do todo com o detalhe não é de um plano arquitetônico de conjunto com seu enchimento específico: precisamente contra isso, contra a violenta falsidade de uma forma acachapante, imposta desde cima, se revoltou Proust” (ADORNO, 2009, p. 194). Nessa perspectiva, guardadas as devidas diferenças entre arte e filosofia, Proust teria realizado em sua obra algo já preconizado por Hegel em sua *Lógica*, a saber, que o universal e o particular estão de tal maneira mediados não é possível fazer uma análise de um aspecto reservado da sociedade, ou de um fragmento da obra, no caso, sem considerar simultaneamente seu contexto social e cultural. Mesmo sem referências à dialética encontramos em Erich Auerbach no seu ensaio “Marcel Proust: o romance do tempo perdido”, também um texto curto – cerca de oito páginas apenas –, diante da magnitude do conjunto de detalhes, o autor de *Mimese* se vê impossibilitado de tecer uma crítica sobre o conjunto da obra. Para descrever convenientemente passagens de *Em busca do tempo perdido* ele afirma que teria que ter conhecido cada um de seus personagens. “Pois não há como descrevê-los senão como Proust o fez; não se pode apresenta-los ao leitor com uma rápida paráfrase sem destruir sua riqueza e, assim, sua própria pessoa.” (AUERBACH, 2012, p. 339). No entanto, Auerbach não nos dá maiores informações sobre este fenômeno do texto proustiano, ele o atribui apenas à autonomia do romance à qual não deixa transparecer a “mão do criador” (AUERBACH, 2012, p. 339). Essa atitude convém à filiação filológica do crítico, sempre atenta à intenção do autor. Adorno, no entanto pensa que tamanha autonomia se deve à experiência de uma profunda mediação entre os traços mais particulares. Sem o declarar diretamente, ao menos em seus “pequenos comentários...”, ele compreende que em Proust a mediação ocorre num sentido

contrário àquele preconizado por Hegel. Seu *medium* é o detalhe em vez de o espírito; o fugaz que permanece cristalizado na própria fugacidade do tempo. A síntese não se realiza no Absoluto, como em Hegel, mas no particular, onde forma uma constelação: “A duração que a obra demanda se concentra em incontáveis instantes, ilhados entre si” (ADORNO, 2009, p. 195). Assim, quando trata de comentar a *Recherche* Adorno se propõe imergir no fragmento e, perpassando-o, “trazer à tona algum conteúdo que não faz inesquecível outra coisa senão a cor do *hic et nunc*.” (ADORNO, 2009, p. 195). E, de fato, seus comentários sublinham na obra de Proust algumas imagens que funcionam com instantâneos, como sedimentos da realidade que a todo o momento afirmam não haver mais nada a acrescentar à existência senão que ela é tal como aparece.

Contudo será preciso inverter a ordem do discurso assumida até agora, ou seja, em vez de nos ocuparmos com o que Adorno disse acerca de Proust, como o interpretou ou de que maneira fundamentou suas interpretações – ou seus intentos interpretativos – tentaremos apontar alguns elementos que sustentam a influência de Proust no pensamento de Adorno.

## O narrador e o ensaísta

Assim como Leonardo da Vinci era ao mesmo tempo objeto de estudo e personagem na *Comédia do intelecto* de Paul Valéry, Proust representa uma figura simultaneamente tão familiar que causa mal-estar: Marcel está sempre no meio do caminho entre o artista e o estudioso; de alguma forma ele ainda insiste na possibilidade do pensamento não prefigurado e, em decorrência de sua liberdade, reage diante de tudo o que é tacitamente aceito. Proust é, para Adorno, em grande medida, o exemplo de indivíduo que ainda ousara mover seus pensamentos até o conflito entre a herança cultural adquirida de um berço abastado e o modelo de sociedade que proporciona tal privilégio, sem sucumbir à falsa dicotomia entre a

subjetividade e o pensamento voltado à realidade concreta, optando, pois, por equilibra-se entre linha tênue que une, ou separa, se quiser, a subjetividade e a objetividade em seus extremos. Por outro lado, talvez Proust não seja apenas um exemplo de algum tipo de experiência simultânea e intensamente individual e universal: seus escritos, especialmente sua obra *Em busca do tempo perdido* é o objeto que suscita em Adorno um tipo de experiência que serviu de modelo para sua prática como crítico de literatura.

Não por acaso “Para Marcel Proust” é o título do primeiro fragmento da *Minima moralia* e pode-se dizer que o motivo da referência a Proust fornece uma chave de leitura para os fragmentos seguintes. Considere-se, sobretudo como a impossibilidade da individualidade é trabalhada na *Minima moralia*. Mais especificamente, ainda que ciente do risco de cairmos em algum tipo de reducionismo, é possível dizer que a preocupação com o cerceamento da individualidade por uma sociedade constantemente determinada pelo mundo dos negócios é o ponto de contato entre o modelo de individualidade pensado em *Minima moralia* e o procedimento de leitura imanente que, em *Notas de literatura*, aponta para o potencial de negação existente no interior da obra literária.

É ponto pacífico que os aforismos que compõem a *Minima moralia* denotam, em seu conjunto, um esforço fragmentário, porém obstinado de investigação da esfera do particular, das experiências que acompanham modo de vida dos indivíduos para, a partir dessa esfera, por em evidência a injustiça que consiste, quer na vida social, quer no tratamento teórico das obras de arte, subsumir o individual ao universal. Por outro lado, em nenhum momento Adorno propõe uma apologia do indivíduo, sobretudo do indivíduo totalmente mediado pelo modo de vida no capitalismo, como fonte de “salvação do mundo, Adorno faz da experiência particular o ponto privilegiado de uma discussão filosófica que se oponha ao que ele chamou de ‘primado do todo’” (MORAES, 2006, p. 128). Nesse sentido, interpretamos a presença de Proust como o modelo de individualidade típica da contradição objetiva do intelectual, ao

mesmo tempo resultado do processo de individuação encetado pela ascensão da burguesia e estranho ao papel social que esta lhe atribui, ou seja, Proust é o protótipo da situação paradoxal que é a própria condição de possibilidade de existência do intelectual e da crítica social: o indivíduo é tanto o resultado de uma da racionalidade instrumental subjacente à sociedade administrada quanto a possibilidade de sua negação.

Se hoje os últimos traços de humanidade parecem prender-se apenas ao indivíduo, como algo que encontra-se em seu ocaso, eles nos exortam a por um fim àquela fatalidade que individualiza os homens para poder quebrar por completo seu isolamento (ADORNO, 1993, p. 132)

Se, por um lado a sociedade produz os indivíduos de que precisa e tende a restringi-los a um papel mais ou menos definido dentro do escopo da totalidade social, por outro lado Adorno insiste, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” - mas também em suas aulas de sociologia – que o indivíduo não necessita de estar completamente de acordo, isto é, que ele pode voltar-se contra a *fatalidade* que seria seu completo isolamento, ou alheamento de si mesmo, se preferir. Diante de tal estado de coisas, a própria sociabilidade torna-se impossível porque estranha à autonomia dos indivíduos pressuposta à ideia de socialização, uma contradição da própria sociedade, portanto. Assim, se o alheamento na sociedade administrada é uma condição da qual o indivíduo não consegue furtar-se, o que lhe resta de humanidade reside, pois, na tomada de consciência da irreversibilidade de um processo de individuação que pode, mas não necessariamente deve levá-lo ao alheamento.

Para o intelectual, neste sentido o personagem é Proust, assumir a condição de um inevitável insulamento produz certo paradoxo: a solidão intelectual pode funcionar como forma de o indivíduo resistir à sociedade administrada, mas, ao mesmo tempo, isolar-se é reconhecer-se impotente diante do todo acachapante. “Ele [Proust]

não é um *professional*: na hierarquia dos concorrentes, sua posição é a de um diletante, pouco importa quão competente seja..” (ADORNO, 19993, p. 15). Porém, se o diletantismo é o preço a pagar por manter-se com um pé fora da divisão do trabalho intelectual, a unidade da experiência singular é seu exulto, porque somente ela não está subsumida ao aplainamento da experiência por conta da sempre revitalizada instrumentalização da racionalidade. Alçar à experiência subjetiva o patamar de conhecimento não apenas intuitivo, mas também demonstrável, é o maior desafio ao diletantismo em Proust. Em Adorno isso corresponde à tentativa, sempre presente nos seus ensaios, de sustentar o pensamento como aporia, isto é, sem fundamentá-lo em conceitos puros, nem na intuição imediata. Resta saber, então – na verdade isto é o que procuramos desde o início deste trabalho – como é possível proceder, teórica e intuitivamente, da experiência subjetiva, do contato com o mais singular para a objetividade dos conceitos sem subjugar por completo a singularidade da experiência?

Dar voz ao singular não é, segundo Adorno, uma questão crucial apenas para o pensamento teórico, pois a própria capacidade de narrar, por exemplo, tão fundamental à forma do romance perdeu seu espaço para a indústria da cultura: “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema.” (ADORNO, 2009, p. 56). Para Adorno o que se desintegrou com a ascensão da indústria cultural não foram apenas os gêneros artísticos, mas a própria “identidade da experiência” (ADORNO, 2009, p. 56) que especialmente no caso do romance era conferida pela postura do narrador. “Pois contar algo significa ter algo a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice”. (ADORNO, 2009, p. 56). Proust, no entanto, teria conseguido trazer para o interior de sua obra, sob o prisma da rememoração, tudo o que fomenta a própria impossibilidade de narrar algo objetivamente; os avanços e recuos da eu/narrador<sup>4</sup> que angariaram tanta fama às

primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido* expressam uma forma única, mas não uma fórmula – muito menos um método – se coordenar a experiência individual do eu que as narra e a objetividade sem que uma seja subsumida<sup>5</sup> por outra.

Segundo Adorno, na *Recherche* de Proust:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante de adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. (ADORNO, 2009, p. 59).

É interessante notar neste denso comentário a forma como Adorno mobiliza um elemento já bastante familiar à interpretação do texto de Proust, a saber, a técnica do *monologue intérieur*. Esta não funciona como ferramenta, mas como um *nome* posteriormente atribuído à peculiar composição do romance proustiano. O que interessa para Adorno é o fluxo entre a subjetividade e a objetividade, algo como uma linguagem que expressa a intermitência entre o que é subjetivamente sentido e objetivamente existente. Um desse *modus operandi* que denominamos intermitente pode ser lido no ensaio “Observações sobre o pensamento filosófico”, no qual Adorno, que, já sabemos, se declarou demasiadamente influenciado pela leitura de Proust, afirma sua pretensão de comunicar apenas algo que acredita ter observado em seu próprio pensamento (Cf. ADORNO, 1995, p. 15).

O fato de que, no pensar filosófico, a relação entre processo e coisa divirja qualitativamente das disciplinas científicas positivas concerne à

sua modalidade. De certa maneira, ele procura sempre expressar experiências; elas por certo, não correspondem exatamente ao conceito de experiência empírica, de forma alguma. Compreender filosofia significa certificar-se daquela experiência na qual se reflete automaticamente e, contudo, em estreito contato com o problema traçado a cada vez. (ADORNO, 1995. p, 22).

Ao afirmar que havia experimentado em seu próprio pensamento uma divergência de modalidade em relação às disciplinas científicas positivas, Adorno dá ensejo para pensarmos em uma aproximação entre os modelos de experiência filosófico e literário. Sobretudo, assim como a *Recherche* de Proust seu mais forte intento é *expressar experiências*, mas estas não são da mesma espécie daquelas que resultam da *aplicação* de um método: nenhum experimento, nenhuma coleta ou análise de dados, em suma, de nenhuma análise qualquer *corpus* bem definido resulta sua experiência. Tal como ocorre em Proust há algo de *automático* na reflexão filosófica, para Adorno, pois nem sempre quem reflete toma consciência do caminho sobre o qual se põe a percorrer; mas, por outro lado, este deve traçá-lo a cada vez, isto é a cada investida sobre o objeto, de modo que o elemento automático, quer dizer aquele que não transformado em método, não conduza o pensamento para o absurdo do mero devaneio.

Contudo não se pode apressadamente pensar em alguma forma de hibridismo que acompanhando a forma do ensaio pudesse transitar entre o literário e o teórico sem que este gesto fosse algo forçado. Tranquilamente, sobretudo se retomarmos a conclusão de que a instrumentalização do aparato teórico é o resultado do espírito de nosso tempo, pode-se concordar com Adorno quando ele afirma que: “Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível reestabelecer com um golpe de mágica uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade” (ADORNO, 2003, p. 20), não obstante esta irreversível separação,

que talvez hoje tenha enfim alcançado seu cume, estranhamente não é pensada como um antagonismo definitivo, como poderia sugerir a passagem supracitada; ao contrário, ele sugere que a rígida separação entre a ciência e arte capitule justamente quando extremo abarque também seu oposto. É isso que percebemos na supracitada passagem na qual Adorno afirmava que no *monologue intérieur* de Proust o mundo exterior é *imperceptivelmente* tragado para o interior do romance pelo narrador; mas também faz jus ao que ele observa em seu próprio pensamento quando afirma que o filósofo, justamente este que prima pelo universal, procura sempre *expressar experiência*; certamente que não são experiências empíricas, mas é como se os próprios conceitos pudessem, por assim dizer, ser tomados como objetos de uma experiência possível.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre literatura**. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **Noten zur Literatur**. Frankfurt am Main: Surhkamp, 1978.

\_\_\_\_\_. Observações sobre o pensamento filosófico. In: **Palavras e sinais**. Modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.15-45.

\_\_\_\_\_. Sobre a ingenuidade épica. In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.47-54.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.55-63.



- \_\_\_\_\_. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.65-89.
- \_\_\_\_\_. O artista como representante. In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.151-164.
- \_\_\_\_\_. Presupuestos. In: **Notas sobre literatura**. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009. p. 414-428.
- \_\_\_\_\_. Desviaciones de Valéry. In: **Notas sobre literatura**. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009. p. 154-194.
- \_\_\_\_\_. Pequeños comentarios sobre Proust In: **Notas sobre literatura**. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009. p. 194-205.
- \_\_\_\_\_. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca, São Paulo: Ática, 1993.
- AUERBACH, Eric. Marcel Proust: o romance do tempo perdido In: **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 333-340.
- DURÃO, Fabio A. **Modernismo e coerência**: Quatro capítulos de uma estética negativa. São Paulo: Nankin, 2012.
- \_\_\_\_\_. De volta a Adorno na interpretação da cultura. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n.7, dez 2011.
- \_\_\_\_\_. **Teoria (literária) americana**: uma introdução crítica. Campinas: Autores Associados, 2011.
- \_\_\_\_\_. (org.) **Entrevistas com Robert Hullot-Kentor**. São Paulo: Nankin, 2012.
- JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. Ed. Hucitec, São Paulo, 1985;
- HULLOT-KENTOR, Robert. El sentido exacto en el que ya no existe la indústria cultural. **Constelaciones- Revista de Teoria Crítica**. Dezembro de 2011. Pp. 03-23. [http://www.constelaciones-rtc.net/03/03\\_02.pdf](http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_02.pdf)  
Acessado em: 28/05/2014.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Volume I: No caminho de Swan. Trad. Mario Quintana, São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Em busca do tempo perdido**. Volume II: À sombra das raparigas em flor. Trad. Mario Quintana, São Paulo: Globo, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

## Notas

<sup>3</sup> Em seu livro *Modernismo e Coerência*: quatro capítulos de uma estética negativa, Fabio A. Durão (2012) argumenta que a *Teoria Estética* é fortemente inspirada por teses preliminarmente formuladas tanto em *Notas de literatura* quanto nos escritos de Adorno sobre música. Mais significativamente, ao analisar o ensaio “Engajamento” – pertencente ao volume III de *Notas de literatura* – de forma a exemplificar sua “descontinuidade argumentativa” (2012, p.53 e segs.), Durão nos fornece um bom exemplo de como a *Teoria estética* está marcada de forma indelével por trabalhos que a precedem.

<sup>4</sup> Adiante nos deteremos mais nessa singularidade a partir de uma análise de um ensaio de Jeane-Marie Gagnebin.

<sup>5</sup> Daí a ideia de meditação, segundo Gagnebin.

# GIORGIO MANGANELLI E A CONCEPÇÃO DE LIVROS PARALELOS

## *GIORGIO MANGANELLI AND THE PARALLEL BOOKS CONCEPTION*

Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade  
(UNESP)<sup>1</sup>

Sara Gabriela Simião  
(UNESP)<sup>2</sup>

**RESUMO:** No presente artigo debruçamo-nos, principalmente, sobre o conceito de *livros paralelos*, explorado por Giorgio Manganelli (1922-1990), crítico, tradutor, escritor e ensaísta italiano, levando em consideração sua produção crítica e ensaística. Para compreendermos melhor essa conceituação manganelliana elegemos como objeto de estudo o livro *Pinocchio: un libro parallelo*

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Assis, São Paulo, Brasil. Doutora em Letras pela UNESP/Assis. [ci.andrade@uol.com.br](mailto:ci.andrade@uol.com.br)

<sup>2</sup> Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Assis, São Paulo, Brasil.

(1977). A análise do livro de Manganelli deverá ser complementada com a leitura do livro que serviu de “modelo” para a reescritura do texto manganelliano, *Le avventure di Pinocchio* (1883), de Carlo Collodi.

**PALAVRAS-CHAVE:** Giorgio Manganelli. Reescritura. Pinóquio. Carlo Collodi. Intertextualidade. Narrativa Italiana Contemporânea.

**ABSTRACT:** In this paper we ponder, mainly, about the concept of parallel books explored by Giorgio Manganelli (1922-1990), Italian critic, translator, writer and essayist, taking into account his essayistic and critic production. To better understand this Manganellian conceptualization, we have elected *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) as study object. Manganelli’s book analysis shall be complemented with the reading of Carlo Collodi’s *Le avventure di Pinocchio* (1883), the book that was the “model” to the Manganellian’s text rewriting.

**KEYWORDS:** Giorgio Manganelli. Rewriting Pinocchio. Carlo Collodi. Intertextuality. Contemporary Italian Narrative.

## Contextos históricos e literários

*As aventuras de Pinóquio*, livro publicado em 1883, fez parte do chamado *Ottocento* italiano. Este período, de certa forma, iniciou-se com publicações no estilo neoclassicista, e encerrou-se com obras no estilo decadentista. Mas as principais escolas literárias desse século foram a romântica e a verista. O Romantismo era a escola que exaltava a pátria e defendia uma Itália unida, não apenas territorialmente, mas também por meio da língua e da cultura; a literatura deste período criticava o domínio estrangeiro em território italiano, e defendia a unificação. O Verismo, de certo modo, será o oposto; os escritores desta escola viverão no país Itália, mas antigos problemas econômicos e sociais ainda persistem, logo a unificação

não tinha portado consigo uma solução definitiva. Assim, os autores deste período criticam o modo como a unificação foi feita e denunciam em suas obras os problemas deste novo país, principalmente apontam a problemática sulista - região que até os dias atuais ainda tem problemas econômicos, por ter menos infraestrutura em relação ao norte desenvolvido e industrializado.

Se por um lado os escritores românticos buscavam uma língua una, baseada naquela que Dante utilizou para escrever *A divina comédia*, os veristas utilizavam com frequência dialetos, principalmente, o siciliano. O Verismo foca a atenção no povo humilde, os vencidos, aqueles que lutam para sobreviver, camponeses, aqueles que aceitam o destino com resignação, enfim, as pessoas mais necessitadas e esquecidas; os veristas não acreditam na ajuda de Deus, no progresso, e na ascensão social, são pessimistas, desconfiados e céticos (BALBONI e CARDONA, 2004, p. 179). Enquanto os românticos trabalharam um estilo linguístico mais apurado, os veristas preferiam utilizar uma linguagem mais direta, mais próxima da oralidade, que estivesse mais próxima da realidade desse povo humilde.

Se durante o Verismo a literatura focava-se na realidade, nas questões sociais e nos problemas que não foram resolvidos pela unificação; durante o *Novecento* a preocupação com a literatura, a linguagem literária, o espaço ficcional, e a crítica literária entrarão, gradualmente, no foco dos autores. Se antes poucos eram os autores de romances que escreviam críticas literárias, como, por exemplo, Manzoni, durante este século aparecerão teóricos, ensaístas, críticos, que, em alguns casos, dedicam-se exclusivamente aos estudos da literatura, sem necessariamente serem autores de obras ficcionais. Estes estudiosos surgirão com maior força após o Formalismo Russo e posteriormente graças ao *new criticism* e ao estruturalismo francês. Assim, o *Gruppo 63* é fruto desta nova necessidade: estudar o fazer literário.

Cabe aqui abordar como e em quais circunstâncias surgiu esse movimento literário. O norte italiano, mais industrializado e com

um intenso dinamismo cultural, serviu como cenário para as futuras discussões neovanguardistas. Nesse período pós-guerra, o país estava se reconstruindo, não apenas economicamente, mas também culturalmente; traduções de escritores como Joyce, Brecht e Yeats estavam sendo publicadas pelos editores Rosa e Ballo; Vittorini traduzia os autores americanos, e posteriormente, com *Menabò*, explorou as primeiras formas da literatura do triângulo industrial; mais tarde, em Milão, surgiu um dos primeiros laboratórios europeus de música eletrônica. Milão, entre o fim dos anos 50 e começo dos 60, oferecia várias possibilidades de trabalho aos novos intelectuais, em editoras, centros de estudo, imprensa, e na televisão. Luciano Anceschi, de origem milanesa, docente de estética em Bologna, e ex-aluno de Banfi, reunia em torno de si um grande grupo de jovens intelectuais, como Umberto Eco, Elio Pagliarani, Guido e Giuseppe Guglielmi, Edoardo Sanguineti, e Giorgio Manganelli. Estes eram jovens universitários, críticos literários, funcionários de editoras e jornalistas, que se interessavam pelo trabalho de Anceschi, que estava reescrevendo a história da poesia italiana do *Novecento*, com atenção particular aos momentos de inovação da linguagem e das formas (GAMBARO, 1993, p. 34-35).

Em 1956, Luciano Anceschi cria a revista trimestral de literatura *Il Verri*, que se transforma em um veículo para discussões, experimentos, e trocas de opiniões entre estes intelectuais, e isto colaborou para a renovação da cultura italiana que, até então, era essencialmente acadêmica e provincial. Nessa revista, circulavam diferentes tipos de estudo: linguística, psicanálise, estética, filosofia da linguagem, musicologia, história do teatro e teoria crítica literária; além disto, muitas vezes, as opiniões eram divergentes, ainda que seguissem uma referência unitária e definida. Em 1962, a revista passou ao editor Feltrinelli, e a partir desse momento as discussões passaram a ser mais radicais e polêmicas; entraram para fazer parte da redação Fausto Curi, Umberto Eco, Ângelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti e Scolari, sendo que boa parte deles participará, posteriormente, do *Gruppo 63* (GAMBARO, 1993, p. 36-41).

Ainda que a revista veiculasse as ideias desses intelectuais, havia a necessidade de uma organização; assim, Nanni Filippini, após participar, em 1962, da reunião anual do *Grupo 47* - clube literário alemão, que partiu da iniciativa de Hans Werner Richter - apreciou a franqueza das discussões do grupo e acabou impressionando favoravelmente outros neovanguardistas italianos, iniciando, assim, a ideia de uma iniciativa análoga; foi Nanni Balestrini quem mais se dedicou à organização do grupo. A cidade escolhida para a primeira reunião foi Palermo, pois havia certo tempo ocorria nessa cidade a *Semana internacional da nova música*, que atraía um público fiel, e chamava a atenção da imprensa. Assim, realizou-se a primeira reunião do *Gruppo 63*, que aconteceu de 3 a 8 de outubro de 1963, perto do Hotel Zagarella, em Solunto, a poucos quilômetros de Palermo (GAMBARO, 1993, p. 67-70). Desse modo, além de reunir boa parte dos intelectuais que faziam parte do *Il Verri*, também se uniram outros que compartilhavam do mesmo pensamento, mas que ainda estavam dispersos. O grupo não fez um manifesto, pois cada membro poderia expressar-se segundo seu ponto de vista, o que os unia era o fato de desejarem repensar o fazer literário e, deste modo, renovar o cenário da literatura italiana.

## **O Pinóquio de Collodi e o Pinóquio de Manganelli: das fábulas à teoria literária**

O livro *As aventuras de Pinóquio*, de Collodi, mescla uma visão verista com elementos das antigas fábulas. Assim, o livro assume uma postura moralista, pedagógica, que tem por objetivo passar valores positivos para os jovens leitores; para tanto, usa-se o efeito de ação e reação, ou seja, atos negativos geram punições, e realizações positivas portam recompensas. A mentira faz o nariz crescer, a ambição é castigada com a perda de dinheiro, a busca pela “cocanha”, ou seja, o Reino dos Brinquedos, transforma Pinóquio, literal e metaforicamente, em um burro. Para a marionete

se transformar em um menino, ela necessita seguir as regras da sociedade: trabalhar, estudar, ser honesta, obedecer ao pai, etc; assim, Pinóquio evoluirá para o estado de garoto apenas quando assumir responsabilidades e seguir uma boa conduta moral.

A história funciona como uma metáfora da vida: uma pessoa cresce conforme aprende com seus erros, podendo adquirir experiência e maturidade para enfrentar os desafios da vida. Crescer não é uma tarefa fácil, portanto, na história aparecem personagens que induzem a marionete ao erro, com propostas tentadoras, e, quando isto acontece, Pinóquio entra em conflito interno entre o obedecer e o desobedecer, um típico dilema moral próprio da infância; nesta fase da vida o errar e o se arrepender fazem parte da construção de um sistema moral. No livro, Collodi também mostra a dificuldade de se educar as crianças, afinal, conduzir um filho teimoso e desobediente para o caminho certo é uma tarefa difícil. A história é salpicada por diversos momentos de clímax, e eles acontecem quando a marionete descobre que foi enganada, ou está sendo punida: quando é pega por ladrões e quase morre; ao descobrir que foi enganada pela Raposa e pelo Gato; no momento em que é transformada em burro e quase a matam para tirar seu couro; ao ser engolida pela baleia, entre outros. Pinóquio é uma personagem plena de dualidades: transgressivo e inocente, cômico e sério, simples e ambíguo; por ser assim, torna-se capaz de enfrentar diferentes situações.

Apesar de as personagens serem fictícias e fantásticas, a obra em si representa o povo italiano modesto, vindo dos campos, e seus costumes. *As Aventuras de Pinóquio*, de Collodi, assim como o livro *Cuore* (1886), de Edmondo de Amicis, são obras didáticas, cada qual a seu modo, programadas para difundirem um código unitário de comportamento adequado para as necessidades da nova organização estatal, ou seja, a Itália unificada. Apesar disto, o significado destes textos vai além do castigo ético e ideológico que resulta de suas morais explícitas, e dos finais à moda do *fabula docet*. Pinóquio é resultado de uma Toscana agrária e municipal, ligada ao campo, e à



vida difícil. Junto a esta concretude ambiental está a leveza do mundo fabular, mágico e pleno de aventuras, vindo das tradições populares. Esta mistura torna o universo fantástico mais natural; o fabular perde a conotação extraordinária, e mirabolante quando se une a elementos concretos, que reconduzem a história a algo mais terreno e verossímil.

O ensinamento é sólido, resultado da sabedoria do senso prático; os bons conselhos ajudam, mas não bastam; Pinóquio necessita adquirir experiência própria para aprender a viver. A infância não é um idílio, pois ela se estende em um mítico tempo interior, com obstáculos e provas. A história é plena de movimentos, dinâmicas cênicas, gestuais e dialógicas, com palavras evidentes e nítidas, ricas de expressividade idiomática, possuindo uma sintaxe rápida e vivaz, de uma linguagem que vai contra aquela língua tradicional dos livros. O quadro da sociedade, com a qual Pinóquio se colide, é delineado com o humor satírico que sustenta o juízo severo de condenação pronunciado contra o próprio tempo de Collodi, homem da geração democrática *risorgimentale*, confuso com a ordem da nova Itália. Em outras palavras, Pinóquio representa o próprio Collodi, que se encontra perdido e confuso no meio de um novo mundo (TELLINI, 1998, p. 219-220).

A narrativa *As aventuras de Pinóquio* é uma história que faz uso de um universo fabular para tratar com certa leveza dos problemas de uma nova nação. A personagem principal aparece com características próprias de um anti-herói, próximo de um pícaro, e suas desobediências são punidas, assim, mesmo que indiretamente, os pequenos leitores sabem que não devem considerar Pinóquio como exemplo, pois estarão sujeitos a sofrer os mesmos castigos. Apesar de ser uma personagem mentirosa, preguiçosa, e desobediente, a marionete também tem um lado mais sensível, que se deixa levar pela culpa, e inocente; desta maneira, mesmo que suas atitudes sejam condenáveis, os leitores sentem empatia e pena; em alguns momentos, Pinóquio tem, inclusive, atitudes nobres, como quando se oferece para ser queimado no lugar de outra marionete. (COLLODI, 1949, p. 46-47).

Cada vez que Pinóquio se comporta de maneira questionável, ele sofre uma consequência negativa, assim pode-se perceber uma moral na história, ainda que não seja explícita. Outra característica do universo das fábulas presente em *As aventuras de Pinóquio* é a existência de personagens tipo, e animais falantes: o Gato, a Raposa, o Grilo Falante, Dr. Corvo, Dr.<sup>a</sup> Coruja, entre outros. Sobre as personagens, pode-se dizer que a maioria delas é secundária, aparecendo uma vez, ou em alguns episódios, e boa parte delas funciona como antagonista, pois elas enganam e tiram vantagem da inocência de Pinóquio, porém há aquelas que a princípio prejudicam, mas depois acabam auxiliando a marionete, como Alidoro (Veludo) e Mangiafoco (Come-Fogo). Poucas são as personagens redondas da história, justamente porque parte delas funciona como tipo.

Se em *As aventuras de Pinóquio* a marionete é a protagonista absoluta, em *Pinóquio*: um livro paralelo a figura central passará a ser o livro. Manganelli percorre a história esmiuçando cada pequeno detalhe; questiona o uso de determinadas falas ou palavras; busca pistas; abre a história para um universo infinito de possíveis livros paralelos; explica a função do paralelista; coloca dúvidas no leitor; discute a função do livro, do autor e do leitor; em suma, além de se aventurar com a história, ele salpica seu livro paralelo com sua visão do que é o fazer literário.

Se, no livro de Collodi, Pinóquio já era uma personagem complexa e ambígua, com Manganelli ele se tornará ainda mais difícil e surpreendente, pois ao esmiuçar cuidadosamente a narrativa, vão-se mostrando detalhes que, possivelmente, um leitor mais desatento não tenha notado, mostrando que o livro *As aventuras de Pinóquio* vai além de uma mera história infantil. Aliás, por que Manganelli teria escolhido uma história como esta para mostrar como funciona um livro paralelo? Este autor defende o conceito de literatura como mentira, ou seja, aquela que não deve ter compromissos com a verdade, com o mundo real, logo um livro em que as personagens, em sua maioria, são animais falantes, seres fantásticos ou bonecos, representa perfeitamente esta ideia de ficção. Pinóquio simboliza a

mentira, a transgressão, a desobediência, a traição, características que para Manganelli devem aparecer na literatura.

Em *Pinóquio*: um livro paralelo existe a reflexão sobre fazer uma leitura e uma releitura. Estas reflexões às vezes são digressões que acontecem durante o texto comentado, outras vezes aparecem em intervalos, e parênteses autorreflexivas fora da narrativa comentada. Este último tipo segue uma disposição precisa: as primeiras quatro parênteses a cada vinte páginas e as duas últimas a cada trinta páginas. Existe também uma estrutura exata, como se o livro, a cada intervalo, pedisse uma pausa. Outro ponto a ser notado é que existem dois momentos diversos: quando Manganelli explora o livro *As aventuras de Pinóquio*, e quando ele reflete sobre a literatura, o escrever e sobre a atividade do paralelista. São nessas pausas que encontramos estas reflexões, que também envolvem o autor e o texto (MENECHHELLA, 2002, p. 174). Se no livro de Collodi uma das palavras-chave é “fuga”, em *Pinóquio*: um livro paralelo será “investigação”; não existem acasos: palavras, frases, ações, nomes, tudo é inserido na história por bons motivos, nada é gratuito, e Manganelli faz um trabalho semelhante ao de garimpeiro ao querer descobrir o motivo das escolhas collodiana.

No livro paralelo, Pinóquio se desdobra, ganhando uma dimensão maior, pois faces mais “ocultas” vão aparecendo. Após as reflexões de Manganelli, a marionete não será vista apenas como mentirosa, ingênua e desobediente, mas também esperta, cruel, vil e desleal, porque ela necessita ser assim para sobreviver no “mundo real” (MANGANELLI, 2002a, p.33-34). Pinóquio não é uma personagem comum, pois nela está presente o oculto e o multiforme, uma vez que pertence em parte ao mundo das fadas, e tem um pequeno lugar no universo humano (MANGANELLI, 2002a, p. 115). A marionete possui uma natureza metamórfica e teatral, mas também é um ser degradável, infortunado, solitário, chantageável e utilizável, e essas características fazem com que ele se transforme naquilo que os outros querem. Por acreditar ser desobediente, ele acha justos os

castigos que recebe; por ser solitário, torna-se fiel a quem o coloca em situação degradante, como quando se transforma em cão de guarda (MANGANELLI, 2002a, p. 112-113).

## **O livro paralelo: autor, leitor e literatura trabalhando juntos para a construção de significados**

Giorgio Manganelli, tinha uma visão tão revolucionária do conceito de literatura, que alguns o consideraram o ponto extremo do *Gruppo 63*. Enquanto certos autores buscavam incutir verdades em seus livros, Manganelli acreditava na literatura como mentira, pois mesmo algo que existe na realidade, quando é transposto para o livro, transforma-se, porque neste lugar ele assumirá uma nova função. Como sabemos, o universo ficcional não é e nem pode ser igual à realidade, e o que é transposto para este novo espaço passa por uma espécie de destruição e reconstrução, como se necessitasse morrer para existir no universo da ficção. Sendo a literatura uma mentira, Manganelli, diferente de Collodi, não castiga Pinóquio quando este não fala a verdade, logo a mentira é um aspecto positivo, até mesmo admirável. O mentiroso, quando faz seus relatos, tem por objetivo agradar, fascinar, da mesma maneira, a literatura ao “contar mentiras” proporciona prazer ao leitor.

Percebemos que a literatura, para Manganelli, não é apenas expressão, mas também provocação; ela é ambígua, inatural, desonesta, injusta, sensual, e até mesmo monstruosa; escrever é um gesto de desobediência. A literatura verdadeira e mais revolucionária é aquela que provoca. (MANGANELLI, 1994, p. 76-77). Para Manganelli, não se escreve com o intuito de educar ou até mesmo estabelecer um diálogo com o leitor, mas sim pelo amor das combinações improváveis; o ideal é uma literatura como artifício: que não é sentimental, privada, muito menos moral e social; que se concentra na estrutura e na linguagem (MANGANELLI, 1994, p. 72-73). Desse modo, tendo estes conceitos em mente, cabe aqui

relembrar as palavras de Viviano, em *A decadência da mentira*: “A Arte só nos ensina d’Ela a sua falta de conclusões, as suas curiosas crueldades, a sua extraordinária monotonia, o seu caráter absolutamente indefinido” (WILDE, 1992, p. 25).

Considerando ainda este ensaio de Wilde, pode-se notar que Viviano tinha um conceito de literatura próximo ao de Manganelli. A personagem defendia que a literatura é um prazer e, para que seja apreciada, necessita ser bela, logo, não deve retratar os homens como eles são - pois algumas características são feias; assim, transpor certos aspectos da vida para um livro pode torná-lo, do ponto de vista social, admirável, mas pobre, artisticamente falando (WILDE, 1992, p. 32-33). A ficção deve criar um novo universo, uma nova “realidade”. O belo, o fascinante, o prazeroso, para Viviano, é aquilo que é criado, que não faz parte do mundo real (WILDE, 1992, p. 37). A arte, de modo geral, só pode ser julgada e apreendida pela arte, pois ela é perfeita por si só (WILDE, 1992, p. 45).

Em se tratando de provocação, Giorgio Manganelli, ao reescrever a história de Pinóquio, busca o leitor para que ele também se interesse em escrever uma história paralela, discute alguns conceitos de literatura, e, o mais importante, busca as pequenas histórias “escondidas” no livro de Collodi. Desse modo, Manganelli reflete não apenas sobre o que a história de Collodi poderia dizer, mas também sobre o modo de se fazer literatura, de realizar uma releitura, e sobre a função do autor e do texto. Em cada pequeno comentário, ele provoca o leitor, para que o acompanhe nesta viagem no labirinto dos sons, espaços vazios e ambiguidades. O papel do leitor é importante, pois uma narrativa de ficção é necessariamente rápida, porque, ao construir um espaço pleno de acontecimentos, ela torna-se incapaz de relatar absolutamente tudo sobre suas histórias e personagens e, se ao contrário a narrativa tentasse realizar esta façanha, ela nunca acabaria.

Dessa maneira, cabe ao leitor preencher estas lacunas (ECO, 1994, p. 9). O jogo do texto funciona como uma *performance*, mas

não é um espetáculo feito apenas para ser apreciado, é também um evento em processo, que provoca o envolvimento direto do leitor nos procedimentos e encenações. Cada leitor joga individualmente com o texto e, ao fazê-lo do seu modo, produz um “suplemento” individual que considera ser o significado do texto. Isto é considerado um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é uma versão adicional, que nunca é confirmada pelo próprio texto (COSTA LIMA, 2011, p. 116).

A busca por essas ramificações acontece quando Manganelli, por exemplo, se detém em determinada parte da história para refletir sobre a função e a origem de alguma personagem. Assim, por meio de palavras, frases, gestos e espaços vazios, ele vai fazendo indagações e suposições, e estas ajudam o autor a reescrever partes da história. O livro paralelo é aquele que depende de outra obra para existir, e, valendo-se do texto desta, ele utiliza de modo combinatório os elementos presentes para que juntos produzam novas histórias, que sejam admissíveis. (MANGANELLI, 2001, p. 38).

Estes procedimentos não representam a mesma função de uma crítica literária, pois esta tem a intenção de, ao mesmo tempo em que analisa e discute as obras, esclarecer dúvidas, e compreender a obra literária. Aliás, a crítica tende a entender e encontrar um autor para o texto, para que este possa ser explicado, e o crítico vença o mistério que o livro porta em si. Dar autoria a um texto é impor-lhe um travão e um significado último - aquele que o autor quiser (BARTHES, 2012, p. 63). O livro paralelo, ao contrário, é uma provocação, tende a complicar e a ver significados improváveis, incutindo dúvidas no leitor, provocando-o e estimulando-o a participar da reescritura, e também incentivando-o a reescrever segundo o seu ponto de vista (MANGANELLI, 2001, p. 38).

O livro paralelo não se resume à análise crítica, é um verdadeiro ato de criação. Por meio das dúvidas, Manganelli demonstra quão infinito um livro é, podendo ter milhares de interpretações diferentes. A dúvida faz com que o leitor reflita, e é por meio da reflexão que é

possível perceber as diferentes versões de uma história. É uma espécie de escritura múltipla, na qual tudo é *deslindado*, mas nada é *decifrado*, a estrutura pode ser seguida em todos os seus estágios; o espaço é percorrido, mas não penetrado (BARTHES, 2012, p. 63). Ao reescrever a história de Collodi, Manganelli cria um híbrido de ensaio crítico e ficção; a reescritura consiste em interromper a história e desviar-lhe o curso, fazendo aparecerem novas narrativas apenas germinalmente presentes no texto que está sendo comentado. Desta forma, não se revela um sentido único, ou se tenta esclarecer o que o autor estava querendo dizer, mas, sim, inventam-se novas possibilidades, e faz-se que sentidos clandestinos apareçam (ALVES, 2008a, p. 24).

Como dito anteriormente, no livro paralelo manganelliano, a personagem principal deixa de ser Pinóquio e passa a ser a obra em si: o texto; as palavras e suas ambiguidades; e os espaços em branco, que permitem ao leitor fazer reflexões, e ir além do que está escrito. Estes elementos funcionam como pistas; assim como um detetive descobre um crime por meio de pequenos indícios, raciocínio lógico e deduções, da mesma forma o leitor deverá explorar o enigmático espaço ficcional. O livro paralelo manganelliano tem a intenção de destacar aquilo que não foi dito claramente em um texto, é outra interpretação, um ponto de vista diferente. O espaço ficcional é extremamente amplo e, por isso, pode ser visto de diversos ângulos. Um leitor que não é ingênuo, aquele que se deixa levar pelas palavras, pela história, aquele que reflete, indaga, e se deixa seduzir pelo imaginário, é capaz de produzir infinitos livros paralelos.

Os espaços vazios também são importantes, pois, é por meio daquilo que não foi dito, por meio da dúvida, que o leitor passa a pensar, e assim produzir diferentes livros paralelos. O espaço vazio podem ser os diferentes significados de uma palavra; quando um autor coloca uma determinada palavra em seu texto, ele tem em mente um significado específico desta. Porém, como uma única palavra porta em si diferentes usos, diversos significados, é por meio desta plurissignificação que o leitor pode interpretar de várias



maneiras uma mesma frase, um mesmo texto. Uma frase é plena de significações suplementares, podendo ser, de uma só vez, referência cultural, modelo retórico, unidade de conotação; a palavra literária é profunda. (BARTHES, 2012, p. 7).

A cada releitura de uma página, as palavras tornam-se diferentes, pois o leitor se recorda de outros sentidos que são provenientes de precedentes leituras, da mesma obra, e todos esses significados de uma mesma palavra unem-se, gerando novos efeitos. (MANGANELLI, 1994, p. 225). É a partir do conceito de indeterminação e multiplicidade semântica da palavra que Manganelli faz derivar a reescritura e o paralelismo. A ideia fundamental é que um vocábulo diz mais do que aquilo que é imediatamente intencionado por quem o emprega. Não é possível deter a significação de uma palavra, e tampouco obrigá-la a dizer uma coisa apenas, e é por isso que o livro é infinito (ALVES, 2008a, p. 107).

O texto é um tipo de expressão que tem em si maior grau de complexidade, porque é entremeado do *não-dito*. Isto quer dizer que nem tudo é manifestado em superfície, e é este não-dito que deve ser atualizado em nível de atualização do conteúdo, para tanto o texto depende de movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor (ECO, 2011, p. 36). No texto existem vários espaços em branco, e quem o escreveu previa que estas lacunas seriam preenchidas, e as deixou em branco por dois motivos. Primeiro porque o texto é um mecanismo econômico que vive da valorização de sentido depositado nele pelo destinatário. Segundo porque o texto deixa a iniciativa interpretativa para o leitor; assim, todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2011, p. 37). O não-dito é espaço vazio, ou seja, o desconhecido, aquilo que o leitor não sabe; é nesta lacuna, neste vazio da história que Manganelli se aventura.

É tentando desvendar os “mistérios” da obra que o leitor se aprofunda na leitura, criando possibilidades, e conseqüentemente novas interpretações e livros paralelos. Em suma, o espaço vazio é o lugar da criação. Desta forma, pode-se pensar na ideia da



inexistência do autor: sendo o leitor capaz de reescrever diversas vezes uma história, mostrando diferentes perspectivas, o autor não é mais o detentor da verdade absoluta da obra; assim, o autor passa a ser uma espécie de bom leitor, que colocou no papel ideias, que surgiram de diferentes lugares, histórias, personagens, livros; sendo assim, qualquer bom leitor pode ser considerado um autor, porque, conforme lê uma história, paralelamente, ele também a escreve e reescreve, quando se detém em alguns pontos para refletir.

O livro passa a existir quando é lido, e também é neste momento que o autor e o leitor existem. Se não há leitura, estes três elementos perdem a importância, desta forma, nenhum deles é autônomo. Sendo a leitura um modo de construção de significados, não é possível imaginar o sentido de um texto, sem que este tenha sido lido. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 13-14). Neste sentido, o leitor torna-se um copista, que age lendo e reescrevendo, construindo e desconstruindo uma história, ele a preserva, mas também a transforma em outra. Os diferentes textos vão se interpenetrando, e a história vai ramificando-se (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 39-41). Tornar uma obra aberta significa promover no intérprete atos de liberdade consciente, e transformá-lo no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, e, entre estas, ele instaura sua própria forma; assim qualquer obra de arte exige uma resposta livre e inventiva - que seria a interpretação de quem a aprecia (ECO, 2012, p. 41).

Se Pinóquio não é mais o foco, mas sim a narrativa, e o autor passa a não existir, cabe ressaltar o papel da escrita. Segundo Barthes, a escritura é a destruição de toda a voz; toda vez que um fato é contado sem a intenção de agir diretamente no real, a voz que narra perde a sua origem, o narrador morre, e a escritura começa; não existe um ser que escreve, apenas uma performance, ou seja, um domínio do código narrativo. Em uma obra, não é o autor quem fala, mas sim a linguagem (BARTHES, 2012, p. 57-58). No Surrealismo, aceitava-se a ideia de uma mão que escreve tão depressa aquilo que a própria cabeça ignora, e acreditavam na escrita como

uma experiência coletiva (BARTHES, 2012, p. 60). Linguisticamente, o autor é apenas aquele que escreve, e não é o detentor do significado e da “verdade” da obra; ele nasce e morre com o texto, não existe o autor antes e depois do que foi narrado.

Para Manganelli, aquele que escreve não sabe ao certo o que faz, e por isto não tem condições de explicar o que foi escrito, caso contrário, acabaria com a polivalência do livro. Este é o destino do escritor: ser um ponto interrogativo, assim como o seu livro (MANGANELLI, 2001, p. 50). Sendo o texto ficcional uma fonte de infinitos significados, a literatura torna-se uma mentira. Não há uma linguagem artística capaz de reproduzir a realidade exatamente como ela é, desta forma, o real é interpretado de determinado modo (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 46). A realidade não é algo imutável, assim não se pode apreendê-la plenamente; o texto, por sua vez, não tem recursos suficientes para reproduzir o real, e não há objeto imune ao ponto de vista e a ação do sujeito; desta forma, o autor representa algo segundo seu ponto de vista, e o leitor, ao tentar decodificar o que foi escrito, acaba submetendo o objeto em questão à sua percepção e interpretação (ALVES, 2008b, p. 28). Sendo o texto uma mentira, uma ficção, ele invoca uma espécie de acordo entre o autor e o leitor, assim eles concebem o mundo textual não como a realidade, mas sim como se fosse realidade (COSTA LIMA, 2011, p. 107).

A literatura não pode e nem deve ter o compromisso com a verdade, ela não tem a obrigação de esclarecer dúvidas, de impor comportamentos, virtudes ou vícios, pois ela é ampla, e tem espaço para tudo, é o leitor que deve tentar encontrar as respostas. O mundo da obra é total, e nele todo saber tem cabimento (BARTHES, 2012, p. 4). Manganelli acreditava que a literatura não deve falar diretamente com o leitor, pois quando ela tem esse contato direto, tentando esclarecer as questões de quem lê, transforma-se em uma espécie de jornalismo elegantemente encadernado (MANGANELLI, 1994, p. 74).

## Considerações finais

Como já vimos Manganelli defendia que a literatura é mentira, ou seja, uma encenação, a afirmação do impossível, sendo o texto, em sua opinião, uma recriação. Em *Pinóquio: um livro paralelo* Manganelli parece buscar aquele que está lendo sua obra, convidando-o a participar da reescritura, em uma atitude de cumplicidade. O leitor deveria não apenas ler, mas também deixar-se levar pela sonoridade das palavras, transformar-se por meio delas, e, principalmente, ele deve ser o responsável por ter o controle sobre elas. Este autor afirma que o leitor ideal é aquele que aceita as regras do jogo, acolhendo o “não-significado”, pois sabe que no espaço da literatura não cabe apenas uma mensagem, uma comunicação.

O mais importante a ser ressaltado é que Giorgio Manganelli não apenas reconta a história, mas também segue o livro de Collodi, parte por parte, e se detém nos pontos de maior interesse, reflete sobre o que poderia ser, não interpreta apenas as palavras mas os espaços em branco que existem entre elas; busca pistas, indícios, desvenda a história, busca as origens dos personagens, faz indagações sobre cada pequeno detalhe da obra.

Assim, Manganelli escreve sobre as possibilidades de interpretação de *As aventuras de Pinóquio*, e, ao mesmo tempo, reflete sobre os espaços em branco, sobre a função das palavras. Estas, segundo o escritor, são escuras, tenebrosas, portadoras de enigmas, pois possuem tanto significados quanto não-significados, justamente por isto ele acredita que o livro é infinito. E por este motivo, cada leitor é capaz de reescrever um mesmo livro de diversas formas. Nas palavras de Manganelli,

[...] o livro é cúbico, logo em três dimensões, pode-se percorrê-lo não apenas seguindo o caminho das palavras na página, um caminho obrigatório e gramaticalmente garantido, mas seguindo outros itinerários, usando diversamente os modos de ligar palavras e pontuações, lacunas

e “pontos parágrafos”. Não só isso. As palavras assim usadas também se assemelharão a indícios – entre o delituoso e o críptico – que o livro deixou atrás de si, ou que se encontram esparsos em seu alojamento cúbico, asilo de pistas, anotações, palavras encontradas, lascas de palavras, silêncios. (2002a, p.5-6)

Desse modo, Manganelli demonstra que, ao analisar um texto, não tem a pretensão de demonstrar a verdade da obra, mas sim as leituras possíveis. Ao invés de uma descrição, ele propõe uma reinvenção, juntamente com a participação do leitor (ALVES, 2008b, p. 29). A leitura não é feita para se descobrir um significado oculto, mas sim uma especulação, uma busca que possa levar a possíveis resultados de um jogo que funciona graças à ação do leitor, do texto e do autor (ALVES, 2008b, p. 29). É nesta busca pelas respostas que o leitor passa a interpretar e construir novos significados, escrevendo, assim, o seu livro paralelo.

Em suma, o espaço vazio é o que não está escrito, a parte da história que não foi contada, a plurisignificação de uma palavra, é a ambiguidade do texto. Por meio desse vazio, o autor deixa espaço para as interpretações do leitor, que busca as respostas para o grande enigma que é o livro. Quando quem lê interpreta a história pensa em diferentes possibilidades, produzindo assim, livros paralelos.

## Referências

ALVES, C. F. **Antinarratividade e metafísica negativa na obra crítica e literária de Giorgio Manganelli**. 2008a. (Tese de doutoramento) - Faculdade de Letras/UFMG, Belo Horizonte/MG.

ALVES, C. F. A leitura como cerimônia e artifício: uma teoria da leitura a partir da obra de Giorgio Manganelli. **Caligrama**, Belo Horizonte, vol. 13, p. 25-47, 2008b.

BALBONI, P. E.; BIGUZZI, A. **Letteratura italiana per stranieri**. Perugia: Guerra, 2012.

- BARTHES, R. **O rumor da língua**. 3. ed. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- COLLODI, C. **Le avventure di Pinocchio**: storia di un burattino. 2. Ed. Milano : Rizzoli, 1949. E-book. Disponível em: [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/collodi/pinocchio/pdf/collodi\\_pinocchio.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/collodi/pinocchio/pdf/collodi_pinocchio.pdf). Acesso em: jan.2012.
- COSTA LIMA, L. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- ECO, U. **Lector in fabula**. 2. ed. Tradução Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ECO, U. **Obra aberta**. 9 ed. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GAMBARO, F. **Invito a conoscere la neovanguardia**. Milano: Mursia, 1993.
- MANGANELLI, G. **Il rumore sottile della prosa**. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi, 1994.
- MANGANELLI, G. **La penombra mentale; interviste e conversazioni 1965-1990**. A cura di Roberto Deidier. Roma: Riuniti, 2001.
- MANGANELLI, G. **Pinóquio**: um livro paralelo. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.
- MANGANELLI, G. **Pinocchio: un libro parallelo**. Milano: Adelphi, 2002b.
- MENECHHELLA, G. **Il felice vanverare**. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli. Ravenna: Longo, 2002.
- SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**; introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TELLINI, G. **Il romanzo italiano dell'ottocento e novecento**. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- WILDE, O. **A decadência da mentira**. Tradução João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.



*JOLA DE EMI BULHÕES: UM  
RETRATO DA FORMA DE VIDA  
DA MULHER DA DÉCADA DE  
40*

*JOIA BY EMI BULHÕES: A  
PORTRAIT OF THE WAY OF  
LIFE OF 1940'S WOMEN*

**Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento  
(UNESP, CNPq)<sup>1</sup>**

O meu propósito não é descrever exterioridades, é descobrir somente o que se passou no meu coração de mulher e de mãe. É contar o íntimo, descortinar o eu recôndito e sensível, que em todas as mulheres vibra sempre do mesmo modo, e as torna, em momentos idênticos, irmãs de coração (BULHÕES, 1971, p. 201).

**RESUMO:** A obra de Emi Bulhões Carvalho da Fonseca embora não faça parte dos cânones da literatura brasileira é segundo Nelly Novaes Coelho uma das obras da década de 40 de maior sucesso

---

<sup>1</sup> Departamento de Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista, 14800-901, Araraquara, São Paulo, Brasil.

de crítica e de público. Dos textos dessa escritora, pretendemos analisar o livro *Joia*. Esse texto que contempla na sua narrativa as práticas semióticas femininas é escrito por uma mulher, representando, portanto, a visão que a própria mulher tem da mulher. É a mulher retratando e observando a condição de vida da mulher em uma época em que o modelo de mulher exemplar é a dona de casa perfeita totalmente devotada e voltada para a felicidade e bem-estar do marido e dos filhos. Nosso objetivo é mostrar, a partir das concepções de forma de vida e acontecimento, postuladas por Greimas, que esse livro da escritora é uma rica fonte para a descrição das formas de vida da mulher. Sem perder seu valor literário, o romance *Joia*, na leitura que pretendemos fazer, ganha valor histórico ao retratar as forma de vida da mulher da década de 40.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulher. Acontecimento. Rotina. Forma de vida. Década de 40.

**ABSTRACT:** Although the work of Emi Bulhões Carvalho da Fonseca is not part the general list of the Brazilian Literature, it is, according to Nelly Novaes Coelho, one of the masterpieces of the forties, which was successful in terms of critics and public. Among the texts from the writer, we intend to analyze the book *Joia*. This text, which contemplates in its narrative, the women's semiotic practices, is written by a woman, representing, however, the view of the woman that she has of the woman herself. It is the woman picturing and observing the condition of life of the woman in a period when the model of the woman is the perfect housewife, totally devoted and targeted to the happiness and well-being of the husband and children. Our aim is to show, based on the conceptions of ways of life and happening, developed by Greimas, that this book is a rich source for the description of the women's ways of life. Without losing its literary worth, the novel *Joia*, in our reading, earns historic value when it pictures the ways of life of the woman of the forties.

**KEY WORDS:** Woman. Happening. Routine. Way of life. The forties.



## Intenções

A obra de Emi Bulhões Carvalho da Fonseca embora não faça parte dos cânones da literatura brasileira e seja pouco conhecida nos anos 2000 merece entrada no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002) de Nelly Novaes Coelho. Segundo a estudiosa da literatura brasileira, Emi Bulhões é uma das escritoras de maior sucesso de crítica e de público na década de 40. Foi contista, romancista e cronista, colaborando na imprensa carioca durante anos, principalmente na revista *O Cruzeiro*. Dos textos dessa escritora, pretendemos analisar o livro *Joia* que tem como narradora-protagonista uma senhora de setenta anos que dá nome ao romance.

A primeira edição do romance *Joia* vem a público em 1948<sup>2</sup>. Em uma nota introdutória, a autora comenta que sua primeira ideia era colocar como título “Os cinco problemas da mulher” e explica: “Porque o casamento, a maternidade, o amor, a religião e a idade - , as cinco partes em que divide o romance, - representam, inegavelmente, os grandes problemas das vidas femininas” (BULHÕES, 1971, p. 7).

Na verdade, o texto compõe-se de quatro partes já que Emi Bulhões agrupa os três últimos problemas da mulher em um único capítulo e escreve um prólogo no qual *Joia* inicia sua narrativa. O título descartado pela autora é temático, genérico e mais abrangente do que o escolhido, *Joia*, que se centra na figura de uma única mulher. Mesmo a narrativa fixando-se na protagonista, ela deve representar a mulher em todas as fases da sua vida, conforme a romancista: “Procurei condensar aqui, numa só, todas as mulheres, tais como são: pueris e ingênuas na adolescência; extraordinárias na simplicidade materna; condenáveis na fraqueza e vaidade; e comoventes no declínio, como tudo o que é belo e fenece” (BULHÕES, 1971, p. 7).

É como se *Joia* concentrasse a essência das mulheres, fazendo dela um retrato em que as enunciárias se reconhecessem e em alguns

momentos, interrompendo a leitura, exclamassem: “É verdade, foi assim comigo!” (BULHÕES, 1971, p. 7).

Além dessa intenção de fazer com que as enunciatórias se reconheçam na figura de Joia, Emi Bulhões tem uma segunda, compor um romance para ajudar as mulheres a envelhecer, pois “Sempre me causou grande piedade a angústia daquelas que em seus adornos caminham para a velhice e atravessam o passo estonteadas, sem saber se estão na luz ou na treva, sem discernir a linha que demarca o fim da mocidade e o início de uma nova etapa” (BULHÕES, 1971, p. 7).

Justificado o título, declaradas suas intenções, como em um manual de autoajuda que visa a ensinar a enfrentar os problemas da vida ela espera que a leitura de seu livro sirva como exemplo para aquelas que o lerem: “Não sei se conseguirei o meu objetivo, mas se puder ser útil a uma mulher que seja, a uma só, e se o for de maneira total e definitiva, sentir-me-ei feliz por ter escrito este livro” (BULHÕES, 1971, p. 7).

Com este propósito bem demarcado de auxiliar as mulheres a viverem conforme a forma de vida de meados do século 20, Emi Bulhões dá voz a Joia que narra em primeira pessoa episódios de sua vida, reflete com a maturidade dos setenta anos sobre sua trajetória e como a própria autora na nota introdutória convida as possíveis enunciatórias a se identificarem com ela, pois ela discorre sobre sua vida, mas os problemas enfrentados são comuns a todas as mulheres.

Na iminência de iniciar o período, que será provavelmente o último da sua vida, como lembra Joia, no “Prólogo”, fecha os olhos e retorna ao que ela era dez, vinte, trinta anos atrás e, como diz ela “Fá-lo-ei como mulher, para as mulheres” (BULHÕES, 1971, p. 11). Nesse exame introspectivo, em que abre o âmago de sua alma para a enunciatória, relata sobre seu casamento, ainda muito jovem, aos 18 anos, com o irlandês Alf, sobre o nascimento dos filhos, as gêmeas, Ida e Lina, o idolatrado Marc, e Rose. Na metade do livro, exatamente também na metade da sua existência, como pondera,

conhece o Dr. Caio, amigo da família que se torna seu amante por muitos anos e, como confessa, o maior problema de sua vida de mulher. Alguns acontecimentos, como a morte prematura de Rose, a pneumonia de Alf, a morte súbita de Caio em acidente de automóvel e a velhice cada vez mais próxima abalam sua rotina, e vão, pouco a pouco, mudando sua forma de vida de mulher rica, bem-casada e aparentemente feliz. Este é em resumo a vida de Joia que se apresenta fisicamente como uma jovem bela, esbelta, cabelos cor de cobre, olhos dourados que desenvolve os papéis de filha, esposa, mãe e amante.

Pretendemos a partir dos conceitos de forma de vida e acontecimento formulados por Greimas no texto “Le beau geste”, apresentado no Seminário de Semântica Geral na École des Hautes Études en Sciences Sociales - E.H.E.S.S<sup>3</sup>, refletir sobre o grande acontecimento que é o caso extraconjugal de Joia que, quebrando sua rotina doméstica, a faz revivê-lo aos setenta anos por meio de uma narrativa reflexiva que abre para a questão: qual a intenção dela ao narrar seu caso de amor que contraria a forma de vida da mulher da década de 40? Pretendemos também demonstrar o valor histórico-literário desse texto que reconstitui as práticas semióticas amorosas, domésticas e sociais das mulheres da década de 40.

## **Forma de vida e acontecimento em semiótica**

A concepção de forma de vida utilizada por Greimas (1993) provém de Wittgenstein (1975) que a concebia como a maneira pela qual os indivíduos e os grupos exprimem sua concepção de existência por meio das maneiras de fazer e ser, de consumir e arrumar o espaço em que vivem. Greimas, partindo da concepção wittgensteiniana explica que uma forma de vida está aliada a um comportamento esquematizado mais profundo que representa não somente o estilo individual, mas uma filosofia de vida de um determinado grupo cuja ruptura provoca uma mudança radical

de forma de vida. Para Greimas, uma forma de vida define-se: “(1) por sua recorrência nos comportamentos e no projeto de vida do sujeito, (2) por sua permanência [...], (3) pela deformação coerente que ela induz a todos os níveis do percurso de individuação: nível sensível e tensivo, nível passional, nível axiológico, nível discursivo e aspectual etc” (GREIMAS, 1993, p. 33). As formas de vida apesar de se tornarem um comportamento esquematizado, estereotipado de um indivíduo ou de um grupo podem sofrer uma ruptura provocando uma nova percepção sobre o mundo, uma estesia, que acarretando uma nova visão de mundo, configura uma nova forma de vida. Nesse caso, a moral social que identifica o sujeito com um grupo pelo seu saber-fazer é substituída pela individual modalizada pelo saber-ser (GREIMAS, 1993, p. 23).

Na exposição de Greimas, a análise de vários textos, como a balada alemã de Schiller em que o gesto do cavaleiro que se nega a entrar no jogo amoroso da dama choca a nobreza ou de Jesus que incita a população a jogar a primeira pedra em Madalena se houver alguém entre eles que nunca pecou, mostra como a ruptura de práticas semióticas consuetudinárias gera um acontecimento que pode alterar ou não uma forma de vida. No primeiro caso, segundo lemos, funda-se uma nova ética; no segundo, o código de conduta não se altera e a moral é preservada. Com esses exemplos que desestabilizam as práticas semióticas e a circulação dos valores, Greimas propõe o “belo gesto” como um acontecimento, um fator de desequilíbrio da função semiótica, ou seja:

O “belo gesto” é por consequência um acontecimento semiótico considerável que afeta a forma aspectual das condutas, seu fundamento axiológico, e cria as condições para uma nova enunciação, de tipo individual, graças à desfocalização (e à refocalização), graças ao fechamento inopinado de segmentos discursivos e à abertura de novos segmentos, e enfim, graças à teatralização do cotidiano [...] (GREIMAS, 1993, p. 31).

O “belo gesto” é postulado por Greimas como um acontecimento e, como qualquer acontecimento, produz uma ruptura na rotina e altera as normas que regem uma forma de vida em uma cultura.

Na concepção greimasiana, uma forma de vida desenha um perfil identitário próprio a um indivíduo, um grupo ou uma cultura. Como podemos observar pela leitura do artigo de Greimas e nos fundamentando em Fontanille (2008, p. 31), uma prática semiótica constante, estereotipada, determina uma forma de vida, uma maneira de organizar e ver o mundo, que se fundamenta em crenças compartilhadas, em uma maneira de ser conjunta e reconhecida pelas interações habituais esboçadas por “simulacros” dos parceiros da interação que comungam das mesmas posições axiológicas, ou seja, uma cultura comum que define um número de regras, em geral, em uma perspectiva normativa. As práticas semióticas, segundo Fontanille (2008, p. 47), são regidas por fórmulas de convivência e de relacionamentos que visam ao bem comum e implicam um dever, já que sua eficiência é regulada do exterior da práxis por regras e normas que se impõem a todos participantes. Portanto, se a forma de vida se manifesta necessariamente pela recorrência, pela regularidade, uma exceção força a atenção, a do belo gesto que, precisamente, transgride a regra estabelecida, “desfaz uma fixidez, estetiza e torna sublime uma renovação dos valores” (COLAS-BLAISE, 2012, p. 15) pela brutalidade de sua força singular.

O “belo gesto” é um belo exemplo de acontecimento que segundo o semioticista lituano rompe com a dureza do modelo de narrativa canônica, em que as ações do sujeito são regidas pelo dever-fazer cultural e colore, por alguns momentos, a vida cinzenta do sujeito que se vê modalizado pelo saber-ser:

[...] o belo gesto, como operação aspectualizante, faz emergir na cadeia dos comportamentos sociais um programa narrativo identificável, reconstituído, remodelado (é a “beleza” do esquema narrativo

reencontrado, “boa forma” cultural extraída da ganga das condutas cotidianas). De um lado, a oposição entre a rotina, o acinzentado, a monotonia, a insignificância das figuras, e de outro, a invenção, a estranheza, a singularidade, a significância ímpar destas que substituem as primeiras [...] (GREIMAS, 1993, p. 32).

## Formas de vida paralelas: uma Joia verdadeira?

Joia passa pelos cinco problemas elencados por Emi Bulhões na nota introdutória: o casamento, a maternidade, o amor, a religião e a idade.

Apesar de ser bonita de rosto e de corpo, Joia, logo no início da primeira parte “Casamento” confessa ter medo de não se casar. Inveja às suas amigas, Violeta e Clotilde, que já encontraram um noivo e “[...] sofria com isso horrivelmente e a ideia de encontrar marido transformou-se em verdadeira obsessão” (BULHÕES, 1971, p. 16). Põe-se a buscar um marido em segredo e sua decisão repentina de casar-se com Alf não é movida por um sentimento que vem do seu interior, mas por um dever social a que se deve submeter qualquer jovem na época. Com essa atitude, ela imita as amigas e passa a pertencer à classe das mulheres casadas como dita a forma vida para a mulher: “Na verdade, casava-me porque tinha medo de não casar; casava-me para imitar as minhas amigas, porque era condenação para uma moça permanecer solteira (BULHÕES, 1971, p. 42). Casa-se, portanto, sem amor, por imitação do modelo das amigas, impingida por uma vontade que vem de fora dela. Essa vontade exógena a modaliza pelo dever-fazer que a sociedade burguesa impõe à mulher.

A “impressão de romance, de irreal, que mais de uma vez a pessoa de meu noivo despertara em mim” (BULHÕES, 1971, p. 51) desfaz logo na primeira noite de casada. Recatada e desconhecendo o que ocorreria na noite de núpcias deixa-se conduzir pelo dever de esposa, como estava programado na forma de vida

de toda jovem casadoira, e a revelação do segredo do casamento causa-lhe mais espanto do que prazer ou “Mais surpresa, pode-se dizer. Então era aquilo, era por aquilo que as criaturas se matavam, se consumiam, se arruinavam, abdicavam de toda espécie de nobreza, desciam às maiores degradações? [...] Na verdade, desde aquela primeira semana, aceitei o amor de Alf como um dever” (BULHÕES, 1971, p. 57).

Depois do acontecimento do casamento, da irrealidade feérica, do momento efêmero pelo qual passara, por mais que seu quotidiano lhe parecesse novidade, perto do momento em que se unira ao esperado príncipe “encantado”, a sua nova vida se assemelhava a uma paisagem desbotada que lhe provocava a melancolia, a nostalgia e o tédio. Sua paisagem somente adquire colorido quando ela se preenche com a família e os amigos que vêm se despedir do casal que depois de uma semana de casado embarca para a lua-de-mel. É somente pelo olhar do outro, que considera seu casamento perfeito que Joia consegue enxergar a felicidade: “Cheguei-me a ele confiantemente, queria-lhe deveras, mas compreendi que para amá-lo, para com ele viver feliz e satisfeita, precisava ter e sentir o mundo inteiro à volta de mim” (BULHÕES, 1971, p. 59).

Somente através do espelho social é que Joia se reconhece como uma mulher feliz. No seu dia a dia, a vida apresenta-se para ela como uma rotina fastidiosa e nem o nascimento dos filhos a tiram do tédio do cotidiano. São somente os olhos sociais que a fazem acreditar que é feliz nessa forma de vida imposta a ela pelos ditames da sociedade. A morte da filha Rose e um aborto espontâneo colaboram para aumentar esse estado de espírito e ela revolta-se com sua condição de mulher parideira. Embora a ela tenha sido ensinado que a mulher deve suportar as agruras da gravidez e sabendo que os preceitos bíblicos prescrevem que é dever da mulher ceder ao desejo do homem e ter filhos e que pela mulher ter pecado ela deveria sofrer as dores do parto, Joia distancia-se cada vez mais de Alf que representa para ela as normas impostas pela religião. E o fato de ele, depois da morte de Rose, se desapegar da família e

entregar-se quase que exclusivamente ao trabalho impulsionam Joia a sair sozinha com amigos a ponto de ela começar a viver sem ele. A mentalidade estrangeira e a educação de Alf, o fato de ele não ter ciúme dela propiciam para Joia uma vida social intensa e ela desempenha o papel de esposa e mãe como uma tarefa, um dever imposto pela sociedade e pela religião.

Já madura e com os primeiros cabelos brancos, depara-se com a velhice e outra revolta com a condição feminina aflora: “A mulher que envelhece é uma vencida: deve ser, pois, espezinhada, e o é, sobretudo pelo homem” (BULHÕES, 1971, p. 126). Como confessa, essa descoberta desorganiza sua vida íntima e abala seus alicerces e raízes, e, antecipando o grande acontecimento que irá modificar sua forma de vida de mulher encerra a segunda parte “Maternidade”: “Até então eu fora uma mulher perfeitamente honesta, embora leviana a muitos pontos de vista” (BULHÕES, 1971, p. 130).

É na quarta e última parte do livro “Amor. Religião. Idade.” que vai ocorrer a grande mudança de forma de vida de Joia. Em uma estação em Caxambu, ela é apresentada ao médico Caio. Seu físico moreno, barba forte que deixava suas faces azuladas, bigode pequeno e negro, um quê de desembaraçado e fidalgo além de destacá-lo para Joia como um homem completamente diferente de seu marido no físico e nas atitudes, a faz achá-lo semelhante a D. Pedro I. Externa essa impressão ao grupo de amigos e o jovem médico recebe tal acunha e passa a ser alvo de brincadeiras e muitos risos, quando alguém pergunta: “Onde está Domitila?” (BULHÕES, 1971, p. 136). Outra antecipação do que estava por vir em forma de pergunta retórica?

Começa para Joia uma nova forma de vida em que ela transgredirá normas da conduta social feminina: conversa sozinha no parque com Caio, um quase desconhecido (BULHÕES, 1971, p. 138), deixa que ele elimine para com ela o tratamento cerimonioso de senhora e a chame simplesmente de Joia (BULHÕES, 1971, p.



147). Essas pequenas intimidades que ferem as convenções sociais a fazem não se sentir mais pura, digna, como a antiga Joia, e ela sente nascer uma nova mulher, cheia de alegrias só suas, mas também cheia de remorsos (BULHÕES, 1971, p. 147). E nesse conflito e com medo de pecar, começa a amar (BULHÕES, 1971, p. 147) e movida pelo saber-ser, esquecendo de todos seus deveres de esposa e mãe, confessa a si própria:

Compreendi que o amava desesperadamente. Amava seu perfume, a sua voz, a sua silhueta, os seus gestos. Amava a sua presença. Sem ele, o mundo se me apresentava vazio tão completamente que o pensamento de que ia deixá-lo criava um ermo dentro de mim (BULHÕES, 1971, p. 151).

Quase perdendo a exata noção entre o bem e o mal, como confessa Joia, era uma mulher fraca e tentada, mas “me conservava dentro do dever, embora no limite, à beira do abismo como diz o povo, referindo-se às mulheres prestes a fraquejar (BULHÕES, 1971, p. 159). Esses momentos de tensão culminam no grande acontecimento, Joia encontra-se com Caio a sós no consultório dele. Seu relato desse acontecimento de grande intensidade em que ela movida pelo querer esquece todos seus deveres merece ser reproduzido:

[...] não me lembrava mais de nada, não sabia que existia bem nem mal, nem dever, nem sociedade. Palavras. Era agora uma coisa, um objeto daquele homem que me magnetizava, cujas mãos me eletrizavam, cuja boca também me atraía alucinadamente. [...] Dar, ceder, obedecer, ao nada, abismar-me no nada. *Ob! N'insutez jamais une femme qui tombe!* Este lindo verso de Victor Hugo, como o compreendi depois em todo o seu sentido caridoso! Antes e depois eu podia ter tido culpa. No momento não tive. Fui mulher apenas intensamente, em toda sua fraqueza e inconsciência, uma pobre mulher arrastada como folha indefesa no turbilhão de um todo absoluto e poderoso. Em mim o

nada, algo de único e de maravilhoso que me subjugava, me prostrava numa vertigem que deve ter outro nome, mas que os homens chamam de perdição (BULHÕES, 1971, p. 162).

A situação de vida dupla de Joia, uma voltada para o lar e outra para o amante, a torna uma mulher angustiada e infeliz, porque se sente degradada intimamente por sua formação moral e religiosa. A consciência de que sacrificaria tudo por ele - filhos, marido, honra, situação social - (BULHÕES, 1971, p. 158) provoca nela sentimentos de excitação e remorso e sente repulsa por si mesma, e chora ao pé do crucifixo, pedindo a Deus que a socorra, porque se sente crucificada por aquela paixão (BULHÕES, 1971, p. 158). Ninguém sabe da existência dessa relação amorosa escusa, mas Joia, julgando-se com o olhar da sociedade, sente-se uma mulher perdida que constrói uma vida sobre mentiras. Ela parece uma boa mãe e esposa, mas não é e confessa que nunca foi feliz, porque não tinha tranquilidade interior:

Traíra por ele [Caio] as minhas crenças, abandonara o Deus da minha infância, afastara-me da prática dos sacramentos. Conservara apenas, uma aparência de religião, por hábito, para exemplo aos meus filhos e para não alertar Alf com uma atitude que poderia revelar o meu modo errado de viver. Mas nada disso se passara sem grandes sofrimentos, sem enormes lutas e dolorosas vacilações (BULHÕES, 1971, p. 166, 167).

Socorre-se na religião, promete em confissão que deixará Caio, porque tem medo de morrer em pecado, mas a vontade de aproveitar a vida e o medo de envelhecer a impelem para o amante:

E cada fio era um aviso de que a vida passava e a velhice vinha vindo próxima e ameaçadora. E essa ideia levava-me a aproveitar o que me restava de juventude. Cada fio de cabelo branco a bem dizer lançava-me nos braços de Caio mais profundamente. [...] A velhice me

apavorava. [...] A velhice estava perto, ameaçadora. E eu fechava os olhos à consciência para só escutar a vaidade, a voz que dizia e repetia alucinadamente: É o fim, aproveita. [...] Aproveite o tempo passa... [...] o tempo passa, o tempo passa... (BULHÕES, 1971, p 169, 170, 171).

Nessa fase de sua vida o senso moral “diminuíra em mim de tal modo que não me envergonhava de formular essa observação, e, para dizer a verdade, ela não me mortificava em absoluto.” (BULHÕES, 1971, p. 169, 170) e muitas são as concessões que ela faz a tudo o que antes merecia reprovação da sua parte para se adaptar a essa nova forma de vida que “havia criado como que um clima de indiferença na minha alma, que se deixava viver numa estagnação apática, sem mais discernir onde estavam o bem e o mal” (BULHÕES, 1971, p. 170).

Os anos passam e Joia acostuma-se com a condição de esposa e amante. E o grande acontecimento que eram as horas que passava ao lado de Caio se torna rotina: “Não queria confessar a mim própria, mas os encontros pesavam-me um pouco nos últimos tempos. Ia mais por hábito. Imaginava sem entusiasmo, o cerimonial, sempre o mesmo. [...] A satisfação de tornar depois a casa, a certeza de ter três dias meus, de liberdade” (BULHÕES, 1971, p. 181,182).

Os encontros com Caio, que outrora lhe causavam a sensação de liberdade, tornam-se para ela uma prisão, mas embora cansada da relação, não poderia passar sem Caio, porque “Era ele que me dava mocidade, me impedia de envelhecer” (BULHÕES, 1971, p. 182). Se outrora seu espelho para ser feliz eram seus amigos e familiares, agora é em Caio que busca forças para se sentir jovem e é nos momentos com ele que ela se reconhece jovem e recupera a vida que se esvai. Mas sem saber como nem por que o deslumbramento por Caio arrefece e ela não tinha mais remorso, porque não havia mais pecado em sua alma: não amava mais Caio e começa a ser mãe de novo, intensamente. O papel temático de amante é executado como um dever como em qualquer

comportamento programado e seus encontros são átonos, sem intensidade e pouco a pouco se afasta de Caio, seguindo depois de várias confissões nesses anos o que lhe dissera o padre: “Siga a linha reta, minha filha. É tão bonita, tão simples e tão mais agradável de caminhar! Experimente e verá. Decida experimentar de coração, e eu a absolverei, e você iniciará uma nova vida, muito mais tranquila e feliz” (BULHÕES, 1971, p. 206).

Separaram-se amigos e Joia não precisando mostrar-se mais jovem para Caio começa a assumir a velhice e a deixar uma vida de futilidades, só de exterior, buscando a felicidade em si mesma.

É nessa fase da vida que Joia começa a compreender que sua vida de mãe e esposa pode lhe trazer tranquilidade, compreende mais isso quando se torna avó e sente que pode se doar, esquecer-se de si em benefício de outrem. Outro fato corrobora para o desprendimento de si: a morte súbita de Caio em um acidente de carro que foi decisiva para que ela pudesse assumir com liberdade sua condição de mulher velha: “Sem ele, eu era obrigada a reconhecer que respirava mais livremente e melhor. Sua morte fechava o parêntese do capítulo que eu queria esquecer (BULHÕES, 1971, p. 243).

É nessa nova forma de vida que Joia se volta para religião e para obras de caridade “E aos poucos me fui firmando no papel de mulher honesta, inatacável” (BULHÕES, 1971, p. 243). Ilustra com um fato sua mudança. Em uma reunião em casa de uma amiga em que não havia nenhum homem, o assunto, como era costume acontecer, era outras mulheres. Falava-se sobre um caso recente, muito comentado na sociedade, ocorrido com uma senhora, contra quem o marido queria o desquite, porque a encontrara com outro homem na sua própria casa. As opiniões sobre a atitude da adúltera divergiam e algumas argumentavam que só a morte lavaria a ofensa. Joia integrou o grupo que não admitia desculpas para quem, vivendo com o marido e dele recebendo tudo, o expunha a tão grande ridículo em seu próprio lar. Levada pelo calor da discussão, expõe

sua opinião: “E são culpadas, também, quando não se contentam com a felicidade calma que os maridos lhes dão.” (BULHÕES, 1971, p. 244). Colocando-se em um pedestal, ela se esquecia da analogia existente entre a forma de vida da mulher da narrativa e a sua:

Mas o interessante é que não foi a refletida intenção de colocar-me em situação louvável nem ocultar o passado que me impeliu a exprimir-me daquele modo. As minhas palavras eram a exteriorização exata do que eu sinceramente experimentava. Achava o que dizia, e o repetiria a mim mesma, como o manifestava em público (BULHÕES, 1971, p. 244).

Com esse raciocínio, Joia extermina a própria falta: “Aquele não era eu, a prova é que a condeno” (BULHÕES, 1971, p. 245), mesmo porque “A certeza de que só eu no mundo sabia, acabou por fazer-me abolir completamente a minha falta” (BULHÕES, 1971, p. 244) e, apagando da memória a antiga Joia, constrói uma nova que se enquadra nos moldes previstos na forma de vida para mulher da década de 40: a esposa fiel e digna e a mãe e a avó extremada.

Na Joia renascida começam a fazer-se sentir diversas modificações que nunca ela havia experimentado porque elas ocupavam um segundo plano em sua vida: uma delas foi a gulodice, a outra foram as questões domésticas, e além dessas, os gastos com a casa. A transformação é notada em seu exterior: “Libertei-me, deixando virem os meus cabelos da cor que a natureza lhes dava.” (BULHÕES, 1971, p. 251).

E voltada cada vez mais para a rotina do cotidiano, na velhice Joia encontra paz nos ensinamentos de Deus que determinam que antes da morte deve-se desprender dos demais, permitindo criar um mundo próprio e “Felizes, porque se libertam da tirania dos outros” (BULHÕES, 1971, p. 255).

Para os olhos da sociedade Joia não foge aos deveres de mãe e esposa, tem quatro filhos, está sempre ao lado do marido, é religiosa e sabe envelhecer. Na aparência, portanto, sua forma de vida espelha

a conduta burguesa que todas as mulheres da década de 40 deveriam seguir: ser pura, direita, sóbria, dedicada ao lar, mãe exemplar, esposa elegante que sabia entreter os convivas e ter consciência de que é o esteio da família e de que sua missão social é a boa formação da prole. Com essas qualidades, esse simulacro de Joia é o retrato da mulher burguesa da época. Na aparência, Joia submete-se a esse modelo e tem as qualidades naturais próprias do sexo frágil: submissão, recato, delicadeza, fragilidade, pureza. Como uma mulher perfeita constituiu um lar, *locus amoenus*, onde seus filhos cresceram fortes, saudáveis, bem comportados e ela reproduz e defende, como sua mãe, os ensinamentos que lhe foram transmitidos.

Para a formação desse simulacro de mulher desenhado no romance concorrem três discursos: o da religião que, controlando as emoções, preserva a jovem como casta e a mulher como pura, o do estado que delibera que a esposa deve obediência ao marido e o da sociedade que cobra da mulher além da beleza e elegância um comportamento distinto e digno. A prática desses discursos impõe à mulher da década de 40 uma forma de vida acomodada, amoldada à família. Controlada pelas leis de Deus e dos homens, a forma de vida da mulher espelha os valores do sistema patriarcal ainda vigente. Tal forma de vida ampara-se na moral cristã, cujo maior bem da jovem é a castidade e da mulher servir à família e no Código Civil Brasileiro, de 1917, que vigorava na época, e determinava que as mulheres casadas “são incapazes, relativamente, a certos atos ou à maneira de o exercer”, colocando-as no mesmo nível do menor de idade. A mesma lei atribuía ao marido a chefia da “sociedade conjugal”, conferindo-lhe a representação legal da família, a administração dos bens comuns e particulares da mulher, conforme o regime matrimonial adotado ou o pacto antenupcial, o direito de fixar e mudar o domicílio da família, o direito de autorizar o exercício de uma profissão pela mulher e de sua residência fora do teto conjugal. Cabia-lhe também, segundo a mesma legislação, “prover a manutenção da família”. Enfim ser o que se denominava na época “o cabeça da família”. O discurso religioso e o Código

Civil são da ordem do deôntico e descrevem as práticas semióticas possíveis e recriminam as impossíveis.

Gilles Lipovetsky (1997, p. 203) lembra que na França esse estereótipo da fada do lar é forjado na segunda metade do século 19, época que segundo ele tem início a Modernidade<sup>4</sup>, através dos romances, das obras pictóricas, dos livros de conselhos, dos discursos oficiais e outras publicações sobre a família e a mulher. É dessa ideologia sermonária (LIPOVETSKY, 1997, p. 206) que surge uma nova cultura que coloca em um pedestal as tarefas femininas, outrora relegadas para um segundo lugar, que idealiza a esposa-mãe-doméstica que dedica sua vida aos filhos e à felicidade da família. Ser boa mãe e boa esposa é segundo essa concepção um verdadeiro sacerdócio, uma verdadeira missão utilitária e produtiva. Esse é o ideal, ressalta Lipovetsky (1997, p. 204), de qualquer classe social, um verdadeiro sonho, mesmo das feministas que lutam pela igualdade de salários, mas raramente põem em causa a ideia de que a mulher deve, acima de tudo, desempenhar seus deveres de mãe e dona de casa. Não existindo por si mesma, a esposa-mãe-dona de casa não é considerada um indivíduo autônomo, pertencendo a si mesmo. Uma mulher, segundo essa ideologia (LIPOVETSKY, 1997, p. 205), pode ser sempre feliz na condição de não ser um indivíduo, mas lhe basta ser o ser maravilhoso que vive para os outros. A mulher, continua Lipovetsky, era pensada como um ser naturalmente dependente que, vivendo para os outros, é encastrada como peça de uma engrenagem na ordem familiar. Para ele, segundo essa concepção, reconhecer a mulher como um indivíduo autônomo equivaleria a desnaturar a mulher, a precipitar a ruína da ordem familiar, a gerar confusão entre sexos.

Na aparência, Joia não se insurge contra as ordens do código religioso, moral e civil, mas na essência, como algumas de suas amigas, tem concepções diferentes sobre o casamento, o amor, o marido. Sua amiga Violeta, já na maturidade, assim se expressa sobre o casamento, o amor e o marido: “- Eu sei, habitua-se. Realmente o casamento é um sacrifício que só o hábito torna suportável.”

(BULHÕES, 1971, p. 188), “O amor é sempre posto à parte no casamento. Como o amor poderia resistir a tudo o que os homens urdiram contra ele nessa espécie de vida comum em que duas pessoas se vêem demais e sob os piores aspectos?” (BULHÕES, 1971, p. 188), “Meu marido é um companheiro inteligente e ocupado. Ótimo companheiro. Graças a Deus, viajando, adquiriu ideias largas. Sempre tive liberdade para fazer o que quisesse e garanto a você que tirei partido dessa liberdade “ (BULHÕES, 1971, p.189).

Tanto Violeta como Joia vivem um casamento burguês que precisa aparentar ao outro que é feliz. A sociedade com suas normas constrói um espelho no qual a figura feminina deve-se encaixar com perfeição para se sentir feliz, mesmo que na sua essência esse modelo não a satisfaça e ela sinta o tédio da rotina programada que é sua vida. Não vestindo bem o modelo social da forma de vida da mulher burguesa, elas se acomodam em uma forma de vida de aparência e buscam nos relacionamentos extraconjugais um acontecimento que possa tingir com cores o cotidiano da sua vida cinzenta. Essas mulheres são na aparência mulheres perfeitas, verdadeiras joias como o modelo de forma de vida da época, mas sua essência mostra que elas são falsas joias. Joia conclui no final do livro que seu caso não é o único, porque: “Temos duas personalidades, a verdadeira e a falsa. Só nos sentimos bem quando externamos a falsa. Deixar transparecer algo da verdadeira sempre nos descontenta. É que a falsa é o que desejamos ser, a verdadeira o que somos realmente” (BULHÕES, 1971, p. 245).

## Reflexões do texto e sobre o texto

Joia tem bem claro seu objetivo ao narrar sua vida: descobrir o que se passou no seu coração de mulher e de mãe, ir além da superficialidade burguesa. Para ela, todas as mulheres são iguais “irmãs de coração” e têm os mesmos problemas e as mesmas paixões então,



O meu propósito não é descrever exterioridades, é descobrir somente o que se passou no meu coração de mulher e de mãe. É contar o íntimo, descortinar o eu recôndito e sensível, que em todas as mulheres vibra sempre do mesmo modo, e as torna, em momentos idênticos, irmãs de coração (BULHÕES, 1971, p. 201).

Dirigindo-se sempre às enunciatárias-irmãs, Joia com o intuito de ajudá-las tenta expor com minúcias sua vida:

Quero lembrar em ordem, tanto quanto me for possível e me ocorrerem, os fatos tais como se deram, como foram vindo... Tenho a impressão de contemplar, projetada numa tela, a minha mocidade inteira, perpassando diante dos meus olhos cansados de velha preguiçosa que recorda (BULHÕES, 1971, p. 37).

É interessante notar que nessa obra a narradora protagonista imprime à sua narrativa um tom de aconselhamento com a finalidade ajudar as mulheres que palmilharam a mesma estrada que ela, aquelas que como ela estão expostas à tentação, ao pecado, porque “não pode haver nunca para a mulher felicidade num amor culpado” (BULHÕES, 1971, p. 153). Mesmo tendo consciência de que seu casamento aparenta felicidade e nele ela interprete uma falsa Joia que camufla a verdadeira mulher, ela aconselha essa forma de vida burguesa às enunciatárias:

E é por isso que gostaria de dizer àquelas que estão como eu estive, e como raras mulheres não o ficam, expostas à tentação: o bem é o caminho mais cômodo e o melhor. Sigam por ele, não por truísmo e por merecimento, como todos julgam, mas por autodefesa, por amor ao próprio eu, porque só o bem traz em si a felicidade para nós mesmos (BULHÕES, 1971, p. 153).

Nas palavras de Joia fica clara a forma de vida prescrita para a mulher pela religião e pela sociedade e que muitas são as mulheres

que são tentadas a se desviarem do bom caminho e que para a mulher da década de 40 o casamento deveria representava o ajustamento, o amparo, a satisfação e uma vida extraconjugal, o contrário: o desajustamento, o desamparo, a insatisfação. Para aquela que não se amolda ao casamento e busca um acontecimento que rompe sua rotina resta a culpa e o remorso desabafa a narradora protagonista iniciando um enunciado com um não enfático e peremptório que simula a resposta a uma eventual pergunta de alguém ou dela própria:

Não, nunca tive um minuto de paz desde o momento em que deixei de ser uma mulher leal, desde o instante em que permiti que a minha mão, que trazia uma aliança, fosse tomada pela mão de outro homem, que não era meu marido e a maculassem os beijos de um amor culpado, que minha fé e consciência repudiavam sem apelação (BULHÕES, 1971, p. 158).

Refletindo sobre o grande acontecimento amoroso que quebrou sua rotina doméstica, a protagonista dirige-se às enunciatórias e avalia como negativo seu comportamento fútil e leviano que não deve ser exemplo de forma de vida para nenhuma mulher:

Por isso, hoje, fortalecida pela experiência dos meus setenta anos vividos, gostaria de aconselhar àquelas que me pudessem ouvir. Aconselhar não, o conselho dá sempre uma ideia de intromissão. Dizer-lhes apenas, fiel à minha promessa de ficar dentro da verdade, que não há, não pode haver nunca para a mulher felicidade num amor culpado. Felicidade verdadeira, nunca, nem nos momentos de maior exaltação. Os períodos vêm e se sucedem, diversos e tão vários que é estranho que nenhum deles satisfaça a alma. Excitação sim, potência de vida, instantes de roubo e de transportes, mas de felicidade nunca, nem de comprazimento espiritual. Sempre, desde o primeiro ao último dia, desassossego, ansiedade, descontentamento sobretudo. Descontentamento (BULHÕES, 1971, p. 153).

Nas últimas páginas do romance, ainda aconselhando as enunciatárias compara sua vida do presente aos setenta anos com a do passado. Na mocidade, tinha um sonho de viver o presente, ter uma vida social ativa, encontrar uma grande paixão, fazer da vida um grande acontecimento; na velhice, a senhora que se tornara abandona uma vida voltada para o exterior, uma forma de vida tumultuada e a Joia renascida serena, religiosa, altruísta constrói um mundo interior, uma forma de vida subjetiva, e adapta-se à rotina da velhice:

Adquiri a preciosa filosofia da velhice, o grande bem que Deus reserva para o fim da vida. É a compensação que concede aos velhos, a suprema graça. Antes que a morte o faça, desprende-os dos demais. Permitir-lhes criar um mundo próprio, onde os ambientes, num clima de vaga indiferença, para que nele se movam felizes. Felizes, porque se libertam da tirania dos outros (BULHÕES, 1971, p. 153).

Nas reflexões de Joia sobre sua vida de mulher ela deixa bem claro para suas irmãs de infortúnio que o bem se encontra na forma de vida acomodada da esposa e dona de casa, voltada para marido e para a família, apesar de ela não ter seguido o código de conduta feminina para a época. Nesse mundo maniqueísta que valoriza o bem, por que razão ela relata uma paixão extraconjugal, uma união escusa que a desestabiliza, a inquieta e a desvia do comportamento esperado pela sociedade? Por que o adultério, um tema tabu na época, é abordado em um livro dedicado às mulheres?

Já na nota introdutória Emi Bulhões explica que Joia condensa todas as mulheres que são passíveis de enfrentar os cinco problemas da mulher - casamento, maternidade, amor, religião, idade. A personagem Joia para a autora e as reflexões da narradora protagonista, ao longo do romance, mostram às mulheres que elas estão expostas aos grandes acontecimentos que invadem a rotina doméstica e são exemplos para alertá-las que o bem é rondado pelo mal. O adultério figurativiza as agruras que a mulher passa por agir

contra a moral vigente, mas como lemos no diálogo estabelecido entre Alf e Joia, as vidas que vivem para o mal são úteis, porque mostram o que não se deve ser, portanto, o exemplo do mal é bom: “-Você está enganada, Joia, todas as vidas são úteis. Algumas servem de exemplo para o bem, outras para o mal. Essas que parecem a você inúteis têm uma finalidade: mostram o que não se deve ser” (BULHÕES, 1971, p. 252).

O Professor Antonio Candido ao escrever na década de 50 o importante texto *Formação da literatura brasileira* estuda autores já consagrados pela crítica, mas abre também espaço para aqueles que ele denomina secundários, medianos ou menores (cf. 1959, v. 1, p. 37, 58, 200, 201, 237 e 1959, v. 2, p. 199, 251). Explicita esse crítico literário no “Prefácio da 1.<sup>a</sup> edição” que seu livro estuda nossa literatura em uma perspectiva histórica, procurando ao mesmo tempo o valor e a função das obras. Tanto obras tidas como cânones ou obras consideradas menores, segundo o enfoque adotado por Antonio Candido, têm valor e função na história da literatura brasileira, mas “A dificuldade está em equilibrar os dois aspectos [valor e função], sem valorizar indevidamente autores desprovidos de eficácia estética, nem menosprezar os que desempenham papel apreciável, mesmo quando esteticamente secundários” (CANDIDO, 1959, v. 1, p. 9). Ao consultar o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* de Nelly Novaes Coelho, pode-se observar que essa estudiosa da nossa literatura tem a mesma preocupação do mestre Antonio Candido. O texto *Joia*, embora não faça parte dos cânones da literatura brasileira, como já salientamos no início deste artigo, é mencionado no seu dicionário. Sobre Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, escreve Coelho (2002, p. 193):

Romancista, contista, cronista carioca. Emi Bulhões Carvalho da Fonseca foi uma das escritoras de maior sucesso de crítica e de público, entre nós, nas décadas de 1940 e 1950. Estreou em 1941 com os contos de *No silêncio da casa grande*, cujo sucesso de crítica, imediato, lhe valeu o Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras.

Mesmo sua obra tendo merecido avaliação positiva por parte da crítica de seu tempo e sendo ela agraciada com prêmio de reconhecido valor, lemos no comentário de Coelho que segue o parágrafo citado “Sua obra faz parte daquelas injustamente esquecidas” (2002, p. 193). Esses dados do dicionário de Nelly Novaes Coelho são indicativos senão do valor literário, mas certamente da função da obra dessa escritora brasileira da década de 40 dentro da literatura brasileira, se a considerarmos a partir da perspectiva histórica adotada por Antonio Candido para elaborar seu texto *Formação da literatura brasileira*. Suas obras que parecerem ter sido bastante lidas, dado o número de tiragem que se esgotaram rapidamente retratam e espelham a condição de vida da mulher em uma sociedade em transição da Modernidade para a Pós-modernidade em que o modelo de mulher exemplar é a dona de casa perfeita totalmente devotada e voltada para a felicidade e bem-estar do marido e dos filhos.

O texto *Joia* é uma rica fonte para a descrição das formas de vida da mulher, não somente porque mostra formas de agir, pensar e sentir das mulheres, mas também porque é a própria mulher, quer como protagonista da narrativa, quer como autora, na nota colocada antes do romance, que aconselha e avalia sua forma de vida. Esse texto que contempla na sua narrativa as práticas semióticas femininas é escrito por uma mulher, representando, portanto, a visão que a própria mulher tem da mulher. É a mulher retratando e observando a condição de vida da mulher em uma época em que o modelo de mulher exemplar é a dona de casa perfeita totalmente devotada e voltada para a felicidade e bem-estar do marido e dos filhos. Sem perder seu valor literário, o romance *Joia* ganha valor histórico ao retratar as forma de vida da mulher da década de 40.

## Referências

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**, v. 1 e 2, São Paulo: Martins Fontes, 1959.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**, São Paulo: Escrituras, 2002.

COLAS-BLAISE. Marion. Forme de vie et formes de vie: vers une sémiotique des cultures, **Nouveaux actes sémiotiques**. França, 115: 1-26. **Disponível em:** <http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=4076>. Acesso em: ago. 2012.

FONSECA, Emi Bulhões Carvalho da. **Jóia**, Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1971.

GREIMAS, Algirdas Julien. Le beau geste. **Recherches sémiotiques**. Semiotic Inquiry, França, n. 13, p. 21-35, 1993.

FONTANILLE, Jacques. **Pratiques sémiotiques**, Paris: PUF, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino, Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**, São Paulo: Abril Cultural. (Os pensadores), 1975.

## Notas

<sup>2</sup> Utilizaremos a edição de 1971.

<sup>3</sup> Greimas apresentou este texto no Seminário de Semântica Geral, que se realizou de 1991 a 1992 em Paris. O semiótico lituano morre em 1992. A partir de notas deixadas por ele e de discussões ocorridas durante o evento, Fontanille redige “Le beau geste”. A temática “Estética da ética: moral e sensibilidade” foi sugerida pelo próprio Greimas e os textos resultados desse encontro foram organizados por Jacques Fontanille e publicados sob o título *Les formes de vie*, na revista *Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry* - RSI (1993).

<sup>4</sup> Lipovetsky considera que a Modernidade teve início na segunda metade do século 19 e a Pós-modernidade, na segunda metade do século 20 (LIPOVETSKY, 1997, p. 203).

# AS CRIAÇÕES DESNORTEANTES DE MALLARMÉ E MONET

## *THE BEWILDERING CREATIONS BY MALLARMÉ AND MONET*

**Éris Antônio Oliveira  
(PUC-Go)<sup>1</sup>**

É privilégio da lírica deixar oscilar a palavra em seus múltiplos significados. Mallarmé leva esta possibilidade ao extremo, convertendo a possibilidade infinita da linguagem no verdadeiro conteúdo de seus poemas.

Friedrich

A sensibilidade à luz mutável e transformadora (luz criativa, no sentido mais estrito) é o grande dom de Monet.

Beckett

---

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC GOIÁS. Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de São José do Rio Preto. Pós-Doutorando da PUC RIO.

**RESUMO:** O presente texto constitui-se de uma abordagem transdisciplinar da obra Poemas, de Mallarmé, e algumas telas de Monet como “Impressão sol nascente” e “As ninfas”, com o objetivo de estudar nelas a tensão dissonante que desagrega o mundo objetivo por meio da fantasia, bem como de captar nelas os aspectos desnaturalizantes, contingentes e desagregadores do real, elementos muito importantes em sua criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Pintura. Impressionismo. Magia criativa.

**ABSTRACT:** This text comprises a transdisciplinary approach of the work Poems by Mallarmé and some paintings by Monet such as “Impressão sol nascente” (Rising Sun Impressions) and “As ninfas” (The young Nymphs), with the purpose of studying in such works the dissonant tension which disintegrates the real world by means of fantasy, as well as searching in them the unnatural, contingent and disintegrating aspects of reality, notably very relevant elements for their creation.

**KEY WORDS:** Literature. Painting. Impressionism. Creative magic.

A lírica de Mallarmé desencadeia uma enorme explosão no sentido das palavras, faz-se por meio de uma extasiante fantasia que eleva os elementos constitutivos da vida cotidiana ao plano do não-usual e do não-real, deformando a realidade em imagens que desafiam profundamente a nossa percepção cotidiana das coisas.

Esse artista realizou uma pujante e ingênita produção que o levou a suplantar “não só os recursos expressivos com que se iniciara e a superar as tradições literárias que havia atrás dele, criando uma linguagem que ainda hoje continua sendo fonte da lírica moderna” (TELES, 1992, p. 46).

Esse autor, tal qual Monet, realizou uma obra que ultrapassou os limites da causalidade, do equilíbrio e da



proporção, de tal modo que seus processos perceptivos, agindo à deriva, puderam realizar uma criação livre, destituída de padrões lógico-formais, para ser construída pelo ritmo vertiginoso de associações pré-conscientes.

Esses artistas optaram por uma tensão dissonante, que desagregava o mundo objetivo por meio da fantasia, concebida como a faculdade de criar o irreal, ou seja, eles projetavam sobre as coisas objetivas uma luz mágica que aniquilava a sua realidade e ressaltava o seu mistério.

Para eles, a fantasia tinha um poder especial de decompor os objetos e de impingir-lhes uma nova e criativa feição. Eles lidaram intuitivamente com a imaginação, no sentido que lhe deu Bachelard (2000, p. 1), posteriormente. Para esse pensador, a imaginação não é a faculdade de formar, mas de “deformar as imagens propiciadas pela percepção, ou seja, ela é a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, por meio de uma acentuada e contínua alteração”.

Para Bachelard, se uma imagem cotidiana não nos leva a pensar em uma imagem transformada, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, não há imaginação, há percepção, lembrança e memória familiar, uma expressão cotidiana da linguagem e das cores.

A obscuridade almejada e conseguida por Monet e Mallarmé não constitui uma determinação simplesmente suportável, mas um propósito atingido por firme deliberação, suas metas consistiam em realizar a decomposição formal, isto é, desagregar a realidade aparente para ordená-la de outro modo. A lírica e a pintura aliam-se, agora, para mostrar que a vontade distorce o mundo perceptivo regular, à maneira de um céu turvo e revoltado que paira sobre homens desesperançados e oprimidos pelo novo contexto instaurado pela industrialização crescente.

Sua lírica dissonante, tonalizada pela fantasia ditatorial, cultivada antes por Rimbaud, que buscava a sugestionalidade em

lugar da compreensibilidade, abriu caminho para a arte que veio posteriormente, bem como para os estudos psicanalíticos que, voltados para a abordagem do psiquismo humano, influenciaram as produções dadaístas e surrealistas, que vieram depois.

Suas criações já prenunciavam o desejo de captar o fugidio, o contingente, para conferir ao real uma significação diversa da cotidiana. A transformação operada por esses autores previa a inserção de uma aura irônica sobre o contexto presente, como anunciara Schiller (1950, p.115), para quem o que caracteriza a modernidade é o poder de “desagregar cada atitude mental, mesmo aquela mais coesa, mais sacralizada, para deslocar-se no desconhecido, lá onde se esperava levar o ser onde ainda não esteve, permitindo-lhe realizar a criação”.

Mallarmé queria tirar o objeto do mundo concreto em que este se encontrava para dar-lhe uma nova e enigmática configuração. Nesse sentido, ele está de acordo com o pensamento de alguns estetas como Mikel Dufrenne (2002, p. 94), segundo o qual o objeto artístico não nos leva a nada exterior, ele constitui um mundo em si mesmo, feito de pura interioridade. “Ele existe só para o nosso olhar, que o contempla esteticamente, pois sua essência não constitui algo que aparece, mas algo que transparece”.

Essa desconcretização do real, em Mallarmé, tem a função de nos conduzir a um estado extático, no qual os objetos perdem seus significados reais, para ganharem instantes de plenitude imaginária. O belo opera em nós um estado de transformação, ao pôr-nos em situação de indiferença com respeito àquilo que nos alicia, na vida cotidiana, pois a arte instaura um tempo novo, reconstruído, estilizado, que é o tempo do espírito.

Com Monet as imagens passaram por um processo profundo de fragmentação. Deixaram de representar aquilo que ele, enquanto artista, tinha em comum com o espectador, para expressar seu mundo interior, sua pesquisa formal. A arte deixava de ser figurativa para tornar-se abstrata, isto é, uma arte na qual a maioria dos

espectadores não encontram suas referências da realidade física, nem indícios mais estruturados da realidade psíquica.

## 5.1 Uma tonalidade cativante para o olhar

Monet e seus pares desencadearam um processo de pesquisa plástica que alterou não só a maneira de fazer, mas, sobretudo, de ver a pintura. O público, por sua vez, não compreendeu a magnitude dessa mudança e perdeu seu elo com a arte mais significativa desse período.

Suas visões desfiguradoras e insólitas do cotidiano resultaram do alheamento de suas vontades em relação às coisas do mundo. Mas ocorre nesses momentos exasperantes de explosão e embriaguês o inesperado distanciamento do cenário natural, pois “a arte transfigura o mundo que o homem suporta, e essa transfiguração contém indícios e promessas de outro mundo que não acaba de revelar-se, o que momentaneamente revelado, se desvanece subitamente” (PLAZAOLA, 1973, p. 319).

Eles, em suas obras, retiraram abruptamente os objetos de sua primeira referência e acrescentaram-lhes a segunda, que vem tonalizada pela noturnidade, numa espécie de voo vespertino, que apresenta uma densidade concisa de difícil penetração, mas que encanta o fruidor. É que “A desejos novos correspondem ideias novas, sutis e matizadas ao infinito” (TELES, 1992, p. 57).

A oscilação da palavra em seus múltiplos significados é levada ao extremo, na lírica mallarmeana, que rompe a fronteira do que está fora e do que dentro, do que é estranho e do que é íntimo, com o propósito sempre inabalável de nos conduzir da superfície à profundidade das coisas.

Nessa perspectiva, essa lírica nos preenche e nos esvazia ao mesmo tempo, pois ela contém o sublimemente agradável e o irritantemente desagradável. Isto ocorre porque a criação artística

influi profundamente nas disposições interiores do ser humano, ao pôr em jogo suas potências mais secretas e profundas, vinculando-as estreitamente entre si. Intuição e compreensão atuam, nesse caso, de modo a redimensionar a percepção do leitor.

A magia da linguagem em Mallarmé, bem como a desconcretização dos objetos, desencadearam um movimento de jogo instaurador de sentido que se denomina de suplementaridade. Esse fenômeno diz respeito à possibilidade que um signo tem de suprir um variado conjunto semântico. Tem-se, aqui, o entendimento de que o signo deixa de ser uma entidade fechada, com significações definidas, para ser um elemento plural, com significações interminavelmente variadas. O texto passa a ser visto, assim, como um processo aberto de significação.

Em se tratando desses novos e desconcertantes aspectos criativos, importa registrar esse curiosíssimo diálogo estabelecido entre Monet, Cézanne, Renoir e Manet, que discutiam sobre a decomposição das cores e sobre a luminosidade que deveria incidir sobre uma tela:

– ... para que o espectador, com olhos apenas entreabertos, volte apenas a compô-la – continua Monet.

Mas Manet o interrompe, subitamente interessado:

– Mas se temos que recompor a cor para que o espectador volte a compô-la, qual é a vantagem dessa complicação toda?

– A vantagem é que nesse decompor e recompor se produz a impressão da atmosfera! – E, encolhendo os ombros, como expressando não ter culpa, completa: – O que vocês querem afinal? Não querem que pintemos a realidade? Então, na realidade as cores não têm uma cor só...

– Mas se tem muitas cores, quer dizer que não tem nenhuma! Intervém, Cézanne, rindo.

– Depende da luz... corrige Renoir.

– Da luz do momento! – Completa Manet.

(BALZI, 1992, p. 29)

Eles viam os rostos uns dos outros através da fumaça dos cigarros. Isso já era o prenúncio da poética impressionista, que queria uma leve cortina sobre a tela, pois para dar a impressão da atmosfera, que paira entre os objetos, era necessário decompor as cores no quadro.

Os impressionistas procuraram e encontraram, entre suas bisnagas, as cores com as quais a luz ‘repintava’ os objetos em suas telas. Diz-se repintar porque um carro azul, iluminado pela luz vermelha do entardecer, será violeta. Eles afirmavam que, se for colocado um vaso amarelo ao lado de outro azul, ambos adquirirão uma tonalidade verde, pois o reflexo de um influirá na cor do outro.

Esses artistas não estavam interessados pela ‘cor real’ das coisas. Misturando as cores, eles conseguiram representar com insuperável fidelidade a realidade de um instante de luz, *la petite sensation*, como eles diziam. Na verdade, o objeto artístico se realiza na percepção e esta se correlaciona com níveis de presença, representação e sentimento, fazendo com que o espectador se torne responsável pela epifania do objeto.

## 5.2 Os enigmas irradiantes da arte

Também, as formas instauravam a volatilização daquilo que elas configuravam, passando a demonstrar a impossibilidade de realizar seu objeto necessário, passando apenas a efetivar os objetos possíveis, que se apresentavam esfacelados de modo a demonstrar a insuficiência do mundo em suas criações. Seguindo estas postulações, o incógnito da alma dos artistas vinha à luz com demasiada força e inundava as suas criações.

Esses artistas romperam com a vida natural, pois sua decepção, com a primeira aparência das coisas, ganhou clarividência e os fez avançar de forma solitária na penumbra que eles acreditavam envolver os objetos. Esse fator misterioso irradiou-se para a

cotidianidade da vida, e “A imanência do sentido exigida pela forma fez com que a experiência desse vislumbre de sentido se tornasse o máximo que a vida pode dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, aquilo que passaria a constituir a essência da invenção” (LUKÁCS, 2000, p. 82).

A fragmentação, também, é um aspecto fundamental nessa criação, ela se manifesta, particularmente, por meio de um processo que extrai fragmentos do mundo real e os reelabora, servindo-se de uma linguagem instauradora de metáforas arrojadas na literatura e de cores recompostas na pintura que tendem a eliminar o real positivo e introduzir em seu lugar a fantasia ditatorial.

Sua linguagem faz com que o poder de nossa percepção supere o que sabemos. Em face dessa nova semantização nosso saber se dissipa como um sonho, e somos transportados a regiões incógnitas, por meio de uma linguagem que se torna sonoridades, ritmos, timbres, surpresas para nossos ouvidos e nossos olhos, fazendo com que os objetos percam seu valor social cotidiano e se tonalizem de valores puramente artísticos.

Monet, em “Impressão, sol nascente” (1872), capta com rara sutileza a mistura ótica das cores, o que desencadeia um processo receptivo que pressupõe a participação do fruidor no resultado obtido, pois tal como ocorre na lírica mallarmeana, a sugestionalidade tende a ocupar o lugar da compreensibilidade. Nela o mundo se comporta de forma continuamente efêmera, matizado por fagulhas imprecisas de luz:

A lua estava triste. Arcanjos sonhadores  
Em pranto, o arco nas mãos, no sossego das flores  
Aéreas, vinham tirar de evanescentes violas  
Alvos ais respaldando entre o azul das corolas.  
– Era o dia feliz de teu primeiro beijo.  
(MALLARMÉ, 1995, p. 46).

O estado emotivo dos amantes dá à cena um sentido acentuadamente efêmero. Evanescentes são as violas e os ais que resvalam *entre o azul das corolas*, cujo conteúdo cinestésico está de acordo com a pintura e a literatura desses artistas. Suas obras contêm uma força e um encanto tão concretos e íntimos que seduzem o espectador pela imprevisibilidade sedutora própria da arte abstrata.



Monet: Impressão sol nascente (1872)

A sensação de evanescência do instante é mantida, aqui, e especialmente transmitida ao fruidor. Monet conseguiu colocar o cenário em suspenso, sem petrificá-lo, fazendo, ainda, com que a paisagem não se subordinasse à figura, tudo é pintado com muita perícia para manter a variedade da luz que brilha sobre esta paisagem fugaz. De forma similar, esta lírica instaura um cenário que adentra artificialmente as sendas assimiladas pela evanescência do sonho.

Essa arte tem a propriedade de desencadear um processo receptivo que envolve, mutuamente, atividade e receptividade. Nela a interpretação não se impõe rigidamente, “por meio de uma

impenetrável frieza, mas torna-se uma proposta, um apelo, um chamado que se oferece e se dá à abertura do interpretante, de forma que a apreensão se instaure como um ver que se faz contemplar e uma contemplação que visa o ver” (PARERYSON, 1993, p. 175).

O pintor captou, aqui, o movimento das manchas resultantes da incidência do sol sobre as vaporosas brumas que tremulam no vaivém das águas. Referenciado em princípios impressionistas, ele conseguiu, nessa e em outras telas, obter excelentes resultados das condições atmosféricas que envolviam os elementos naturais como rios, mar, neblina, vapores..., conferindo aos reflexos daí decorrentes a mais surpreendente beleza.

Uma beleza que escapa à referência histórica, que aparece reformulada pela percepção da realidade, por meio de imagens vindas de sua interioridade, e que propunham momentos de singular criação, tendendo a expressar a pura palpitação da vida em sua idealidade.

Essa tela de Monet nos põe diante de um porto que emerge em meio a uma bruma transparente iluminada por um sol avermelhado, cujo brilho interfere na apreensão das imagens tênues de alguns barcos que surgem sobre o balanço das águas, de forma ligeiramente esboçados. A impressão final é a de que um toque refinado e ligeiro dissimulou os contornos que aparecem esmaecidos por um veu geral, como previam as postulações impressionistas.

Fica, assim, evidente que Monet afastou-se do princípio de verossimilhança cultivado pelos artistas que o antecederam e que seu experimentalismo trouxe uma expressão visual que tinha por meta traduzir as impressões mais íntimas que animavam sua alma de artista. Na verdade, um grande sonhador extrai seus sonhos mais íntimos de uma substância mágica proveniente da confiança das cores

E ele incorporou, como se vê, uma nova sensibilidade às formas particulares de representação, fazendo com que elas adquirissem uma visão humana da realidade, uma expressão marcada



pela subjetividade. Ele pretendia que a imagem não derivasse da fisionomia natural do objeto, mas da subjetividade que o envolvia, de forma estritamente particular, como o reflexo luminoso que tonaliza o cenário, por exemplo.

Ele imprimiu, nessa tela, traços da luz bruxuleante, fazendo com que a tensão entre existência e ilusão, reprodução e abstração se tornassem uma realidade gratificante emanada de diferentes valores cromáticos e tonais. Nesse caso, suas imagens desvinculam-se das imediatas conexões com o real e instauram uma criação iluminada pelas possibilidades infinitas do vago e das incertezas da nuança.

Para evidenciar as oscilações que pairam sobre o ambiente em torno, Mallarmé reproduz um contexto caracteristicamente enigmático, que emerge marcado pela neblina e pela fumaça, no conto “O cachimbo”:

Não tocara no fiel amigo desde minha volta à França, e toda Londres, Londres tal qual a vivi por inteiro só para mim, um ano atrás, apareceu; primeiro as queridas neblinas que nos agasalham o cérebro e têm, lá, um cheiro próprio, quando penetram sob a janela. Meu fumo cheirava a um quarto escuro com móveis de couro salpicados pelo pó do carvão em que rolava o magro gato preto...  
(MALLARMÉ, 1980, p. 39)

Nesse processo elaboracional a realidade e a irrealidade se fundem para compor um cenário de sentimentos vividos apenas imaginariamente. Isto confirma que a faculdade criadora não é um espelho que reflete o exterior, mas um raio luminoso que emerge de nossa mente inventiva, fazendo com que a “monumentalidade coruscante e geométrica da forma se torne um veículo expressivo da solenidade do momento, da transcendência da situação e da sublimidade intemporal do feito mimetizado” (PLAZAOLA, 1973, p. 393).

Esse novo e audaz modo de fazer arte tornou-se um estilo, e este constitui uma maneira especial de ver, porém um modo de ver que inclui a sensibilidade, o sentimento e a imaginação. O cultivo desses fatores pressupõe uma relação íntima e viva dos artistas com o mundo, pois esta íntima vivacidade os levam a transfigurar a realidade de forma elegantemente encantadora, mas um encanto que paira subjacentemente na forma expressiva das coisas.

Similarmente, Monet não quis comunicar-nos abertamente o estado pictórico, mas evocá-lo. Ele sabe como provocar esse estado, mas sua experiência não coincide com a forma expressiva não pictórica. Quando pinta, ele nos faculta toda a diferença que existe entre a natureza em estado realista, e esta em seu estado pictórico-poético. Só no segundo ele nos dá uma lua prateada, que sonha docemente, no silêncio das ramagens profundas. Tal qual a lua de Mallarmé que, triste entre os arcanjos, ilumina, oscilantemente, o azul das corolas.

Os impressionistas procuraram captar todas as variações produzidas pelos reflexos, em diferentes momentos do dia, porque não queriam pintar objetos, mas as sensações que estes lhes despertavam sob o influxo da luz. Assim, a sutileza rítmica e a estranha sonoridade da lírica de Mallarmé correspondem ao impacto que a luminosidade causa aos objetos em Monet.

### **5.3- Uma nova configuração do objeto**

Esse artista pintou na tela em estudo um conjunto de manchas lilases, amarelas e esverdeadas, substituindo por uma rede distinta de traços complexos o contorno clássico dos objetos, fazendo com que a figuração das manchas se sobrepusessem à sua feição geométrica.

Nesse sentido, Francastel (1990, p. 123) disse que “um tom indica o distanciamento (o verde), e os longes podem ser expressos

tanto por uma paisagem como por um tecido. Outro ainda o repouso (o azul); outro, ainda, o movimento (o vermelho)”. Aqui, as cores providas da energia contida em suas entranhas nos propiciam um momento de rara fulguração.

Tanto na pintura de Monet quanto na lírica daquele período, as cores adquirem uma escala convencional de valores, em que os azuis, os vermelhos, os verdes e os amarelos assumem uma significação, ao mesmo tempo, simbólica e metafórica, tonalizada por especial riqueza, como nesses versos do “Barco ébrio”, de Rimbaud (1998, p. 185):

Sonhei as noites verdes das neves que cegam,  
beijo que sobe lento aos olhos dos oceanos,  
ao circular das línguas inauditas.  
E, amarelo e azul, o despertar dos fosforescentes canoros  
Esbarrei em flóridas incríveis: flores.

Aqui, tal qual a pintura impressionista, os versos desse autor desencadeiam, em nós, um novo mundo que se torna uma imagem percebida pela imaginação que dela se apodera para constituir um signo especial de beleza, como aquela que se instaura tonalizado por

visões grandiosas, imortais, cosmogônicas, que carregam o mundo consigo, que tocam as estrelas e que nos põe em contato com o infinito... Essas metáforas aludem a momentos divinos, a horas de êxtase, em que o pensamento vaga de um mundo a outro, penetra um grande enigma, respirando sossegadamente, profundamente, como a respiração do oceano, sereno e sem limites sob o firmamento azul”, como postula Plazaola (1973, p. 328).

A ideia de distância, de perspectiva e de volume, nessa tela, vem até nós, por meio de tons mais escuros ou mais claros que se desgarram das cores. Sua percepção inunda nossos olhos, por meio

dos reflexos móveis que a luz faz incidir sobre os objetos. E sobre estes a fonte de luz provoca reflexos e raios que se chocam, afetando-os mutuamente por esses choques, dos quais emergem uma gama de tonalidades complementares.

Esse modo criativo propicia a ressonância da obra no espectador, fazendo com que a criatividade se prolongue na receptividade, de modo a permitir que ele se plasme diante da plasticidade da forma. É preciso considerar que o esforço de formação e o elã de plasmação efetivados pelos artistas dirigem-se à inteligibilidade dos fruidores, engendrando aí uma vasta amplitude de sentido.

Monet propôs um novo estilo de figurar o espaço, em que o contorno será apenas um traço sugerido sob os limites de manchas e de cores que ali se configuram de forma preponderante. Seu estilo mostrou uma enorme capacidade de renovar a vocação plástica.

Também Mallarmé compõe um momento transitório em que as cores emergem de forma exuberante no detalhamento das feições de sua amada:

Uma olhada, a última, para uma cabeleira em que arde e depois ilumina  
com faustos de jardim o empalidecer do chapéu de crepe no mesmo  
tom que o estatuário vestido erguendo-se, adianta-se para o espectador,  
sobre um pé cor de Hortência como o resto.  
Então

A cabeleira voo de uma chama ao extremo  
Ocidente de desejos para inteira desfraldá-la  
Pousa (eu diria morrer um diadema)  
Rumo à frente coroadada seu velho lar.  
(MALLARMÉ, 1980, p. 53)

O mágico poder da cor expressa nesses versos nos põe distantes do real cotidiano. O nosso estado de emoção nos retira

do mundo e nos coloca numa terra de sonhos, cujo porto cintilante, de uma água que apresenta reflexos do sol, por meio de manchas avermelhadas e lilases, exerce sobre nós um enorme poder de fascinação.

A arte nos conduz ao cimo da intuição e da inteligência, propiciando-nos uma experiência estética que pressupõe a nossa relação de alteridade com o objeto. A intuição criadora dá à palavra uma significação superior, que põe em movimento as nossas faculdades perceptivas, tal qual a pintura de Monet estimula a nossa visão, a esse respeito veja que “seu corpo tornou-se pura retina, insensível à sombra e só impressionável à luz matizada de suas Ninféias” (PLAZAOLA, 1973, p. 429).



Monet: As Ninféas (1899)

Monet nos mostra como a ninfeia ressurgiu pujante depois de ter gozado o sonho encantador de uma noite de verão. Sensitiva, fulgurante, ela renasce com a luz matinal, aglutinando água e sol, em cujos reflexos podemos encontrar a sutilíssima manifestação de um mundo tonalizado de cores raras.

Tanta juventude esplendente, uma submissão tão fiel ao ritmo do dia e da noite, uma pontualidade tal a registrar o instante de aurora é o que faz da ninfeia a flor mesma do impressionismo. A ninfeia é um instante do mundo. É uma manhã dos olhos. É a flor surpreendente de um amanhecer de verão (BACHELARD, 1993, p. 12).

A beleza da ninfeia emerge radiante, mesmo antes que olhos humanos possam vê-la. Aglutinando água e sol, seus reflexos deslumbram o nosso olhar em face de seu raro esplendor. “Desde que Claude Monet mirou as ninfeias, especialmente aquelas de Ilê-de-France, elas são mais formosas e plenas” (BACHELARD, 1993, p. 15). Agora, elas fazem com que em nossos rios e lagos flutue uma inebriante beleza.

São necessários toques suaves para seguir uma dialética de sol e água, na qual as energias humanas criativas se exercitam em ser. Imbuída de sensibilidade onírica a criatividade é uma água que traz, da penumbra, uma essência reveladora que nos põe em contato com momentos sublimes de admiração cósmica.

Considerando a possibilidade de pintar ao ar livre e de realizar a notação diferencial das reações da luz com as formas lineares, esse artista descobriu que as melhores soluções consistiam, agora, em destruir o espaço cenográfico de planos seletivos e de visão monocular de conjunto para colocar em seu lugar a dissolução dos contornos por meio de uma rede de manchas coloridas, instauradoras de uma enorme gradação de tons.

Mallarmé nos faculta, também, por meio das cores, o dinamismo real da vida, tornando a linguagem atuante, de tal forma

que dela se desprenda uma auréola de novos valores, como nesses versos:

Cansado do repouso amargo

Uma linha de azul fina e pálida traça  
Um lago, sob o céu atrás da nuvem clara  
Molha no vidro da água um dos cronos aduncos,  
Junto a três cílios de esmeralda, juncos.  
(MALLARMÉ 1995, p. 160)

Nesses versos, a *linha azul fina e pálida que traça um lago*, nos leva a compreender “o homem não somente a partir de sua dimensão no mundo como também e, principalmente, a partir de seus impulsos de idealização que retrabalham o mundo” (BACHELARD, 2000, p. 74). O emissor sonha, aqui, postado nos declives das lembranças, por isso nos dá a singularidade de um céu que transluz atrás das nuvens e a excepcionalidade de belos cílios de Esmeralda, em que as cores e os processos cromáticos lembram a pintura impressionista.

Nesse estado extático, nossa percepção é tocada por matizes que trazem à tona a dialética da luz e da penumbra, instaurando uma estação que abre o mundo que o sonhador vê expandir-se em seu ser, fazendo com que a percepção seja substituída pela admiração.

Mallarmé e Monet fizeram uma arte complexa que, como postula Gilberto Mendonça Teles (1992, p. 66) está “constituída de um sistema aberto cuja leitura não pode ser apenas linear, a sua interpretação tem que ser orgânica, pluridimensional e polivalente”.

## 5.4- Uma criação plenificante e renovadora

As criações literária e pictórica reforçam os laços entre a imaginação e a memória, permitindo-nos viver um momento poético

que se desgarra dos acidentes, para tornar nossos momentos lembrados mais que a soma de nossas lembranças. Aqui, o devaneio nos devolve o nosso passado, intuído artisticamente, como algo propício e apaziguador.

Esses artistas renovaram ao extremo as práticas e conceitos de arte precedentes, abrindo possibilidades de criação que representavam uma acentuada ruptura com a arte realizada até aquele momento. Por isso, os poetas e pintores que os sucederam passaram a ver neles uma referência obrigatória. Eles fecharam um ciclo e descortinaram um novo momento de enorme riqueza na era moderna.

Tanto as cores da tela de Monet, quanto aquelas dos versos de Mallarmé nos põem em contato com mundos imaginados, que têm o dom infalível de emocionar-nos. A arte torna-se, desse modo, um grande ideal da natureza humana, algo que nos eleva e que nos satisfaz, ao lançar-nos nas sendas multiformes da significação.

Mallarmé e Monet dão às suas criações um novo dinamismo expressivo que combinam profundidade e beleza de modo peculiar e inesperado. Seus objetos surgem plenos de sensibilidade e significação, compondo um material sugestivo cuja congruência criativa os elevam ao ápice plástico, metafórico e simbólico.

As obras desses artistas nos sugerem outros modos de recepção, nos quais a interpretação e o significado cedem lugar à sintonia com o fruidor, contexto em que o sentido adquire um estatuto profundamente dinâmico, impreciso e inesgotável, capaz de sugerir-nos uma contínua oscilação e um evidente deslocamento. Nesse âmbito, a interpretação passa a interessar-se pelos modos com que as imagens se deslocam, semanticamente, provocando contínuas metamorfoses.

Mallarmé e Monet nos facultam uma experiência iluminadora proveniente do objeto artístico, ao consignar-lhe um caráter interpretativo aberto, múltiplo e variável, que sempre estimula a nossa compreensão. Suas criações propõem uma nova apreensão por parte



do fruidor, e esta não se regula mais de acordo com os códigos dominantes, ou seja, suas imagens, literárias e pictóricas, trazem à luz o que não é idêntico a um objeto empírico e que, por isso, põe o fruidor em contato com uma nova rede de relações interpretativas, tal qual prevê a estética da recepção.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- **A poética do ar e dos sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- **A intuição do instante**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Verus, 1993.
- BALZI, Juan José. **O impressionismo**. São Paulo: Ática, 1992.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 1997.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. Trad. Élcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MALLARMÉ, S. **Poemas**. Org. e Trad. José Lino Gruneward. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PLAZAOLA, Juan. **Introducción a la estética**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.
- RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- SCHILLER, Friedrich. **Correspondências**. Lisboa: Guimarães, 1950.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.



## A NATUREZA FÍSICA E O HOMEM – PAIXÕES EM MANOEL DE BARROS

### *PHYSICAL NATURE AND THE MAN - PASSIONS AT MANOEL DE BARROS*

Lucy Ferreira Azevedo  
(PUC/SP)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Os poemas de Manoel de Barros, analisados a partir da intersecção *ethos, logos e pathos*, focalizam a paixão pela natureza vivenciada pelo homem pantaneiro . A Nova Retórica, para descrever a paixão pela natureza, é o instrumento para a análise do poema como argumento, mostrando o pantanal - seus *habitus*, fauna e flora – como cenário que provoca no homem os movimentos passionais. O estudo das metáforas sob a perspectiva de Lakoff e Johnson descortinam também uma forma singular de construir poesia de nosso autor, associando a invenção a uma memória denominada discursiva. A análise da

---

<sup>1</sup> Doutora em Língua Portuguesa, PUC-SP- Professora da Universidade de Cuiabá- UNIC  
lucy\_azevedo@terra.com.br

argumentação mostra a cultura mato-grossense determinada pelo Pantanal que condiciona o homem a uma forma peculiar de viver.

**PALAVRAS CHAVE:** Retórica. Metáforas. Pantanal

**ABSTRACT:** The poems of Manoel de Barros, analyzed from the intersection ethos, logos and pathos, focus on passion for nature experienced by pantaneiro. The New Rhetoric, to describe the passion for nature is the instrument for the analysis of the poem as an argument, showing the wetland - their *habitus*, fauna and flora - like setting that causes men the passionate movements. The study of metaphors from the perspective of Lakoff and Johnson also unveil a unique form of poetry to build our author, associating the invention to a discursive memory called. The analysis of argumentation shows the Mato Grosso Pantanal culture determined by conditioning the man a peculiar way of living.

**KEYWORDS:** Rhetoric. Metaphors. Pantanal

## INTRODUÇÃO

Manoel de Barros utiliza expressões linguísticas metafóricas para orientar conceitos que estão embutidos na cultura da qual o homem pantaneiro faz parte, com o objetivo de realçar e/ou encobrir determinado conceito e as metáforas criadas neste contexto só nele podem ter base. Assim, além da paisagem, o pantanal também é fator de origem da cultura mato-grossense e provocador dos movimentos passionais.

No dia a dia da vida pantaneira, a realidade é lida e revestida de linguagens que recriam outros sentimentos, outros contextos. Discursos com *ethos*, *pathos* e *logos* imbricados e com a leitura proporcionando derivas, permitem o desvendamento do sentir pantaneiro.

O grande coração de Mato Grosso sempre foi o Pantanal: seu ritmo, suas águas, sol, fauna e flora e, hoje, novas representações constroem valores, diferentes identidades sociais de migrantes que são representados por seus atos discursivos, pelas produções retóricas dos discursos sociais. É desse modo que o movimento das paixões ressalta no contexto da retórica que, na poesia barrense, cria uma simbiose entre homem e natureza. A Nova Retórica e assim como o estudo das metáforas sob a perspectiva de Lakoff e Johnson descortinam uma forma singular de construir poesia de nosso autor, associando a invenção a uma memória discursiva que possibilitarão o entendimento da identidade do povo do pantanal.

O conteúdo a seguir constitui-se, portanto, um recorte de reflexão mais ampla sobre paixões na obra de Manoel de Barros, em como o poema é argumento para fazer poesia com a natureza que está intimamente ligada ao homem em alguns poemas escolhidos.

### **As metáforas cognitivas de Lakoff e Johnson**

As metáforas como argumento são entendidas como cognitivas, como na abordagem de Lakoff & Mark Johnson (1980) que as descrevem como parte de nosso pensamento, da linguagem e da nossa ação cotidiana. Dizem que passamos a vida por meio delas e não significam apenas um recurso poético e/ou retórico. Os autores sustentam que a maior parte de nosso sistema conceitual é formado por metáforas em que o domínio das experiências espacial, social e emocional tem igual peso, são vivências igualmente básicas. As metáforas são, ao mesmo tempo, emocionais, temporais e espaciais.

Culturas partilham valores básicos e podem valorizar diferentemente aspectos de cada um deles; a isso os autores chamam de subculturas de uma cultura dominante, como o conceito de

maior e melhor, dependendo ser essa a avaliação de um cidadão urbano materialista ou de um trapista numa ordem monástica.

Parte do universo de conceituar o mundo e a si mesmo através dessa estruturação linguística particular é a metonímia, diferenciada por Lakoff & Johnson (1980), como a utilização de uma entidade para se referir a outra que é relacionada a ela, cuja base são experiências com objetos físicos.

Em toda a discussão sobre fundamentação de conceitos, os autores assinalam que alguns podem parecer de compreensão direta e outros metafórica, porém até mesmo o conceito de causalidade, que é um conceito humano básico, pode ter um núcleo de emergência direta que é elaborado metaforicamente.

Assim, as metáforas são essenciais para a percepção de como o ser humano pensa, diz e faz o seu cotidiano. Além de mostrar a necessidade que o homem tem da “*poiesis*”, que é uma função lúdica, porque, apesar do cotidiano, ele precisa ser feliz, precisa contornar, além de omitir ou realçar: “Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade” (HUIZINGA, 1992, p. 134).

Durand (1989) esclarece que o “*habitus*” é o realizador ou negociador da relação indivíduo/mundo. Daí algumas metáforas serem possíveis em determinadas culturas e não em outras. Podem desaparecer ou esvaziar-se, conforme o hábito na sociedade não precisar mais ser denominado ou descrito.

As metáforas, no viver societal, dependem da memória, mas não estão com os indivíduos apenas porque estes têm um cérebro que guarda informações.

Montenegro (1992) diz que a memória lida com o vivido. Desta forma, falar por metáforas é viver, por estarem incorporadas às vidas, sem que sejam percebidas.

A metáfora presta-se também para realçar ou encobrir aspectos de um conceito, é uma possibilidade pensar-se que a interpretação

por meio das metáforas também é um elo entre o homem histórico e o simbólico. Através dela, o homem faz as ligações de seus textos com a exterioridade. Assim, treina e aguça a imaginação, tão importante no cotidiano: “À imaginação criadora pertence essa função do irreal, que é psiquicamente tão útil quanto a função real, tão freqüentemente citada pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais” (PACHECO, 1996, p. 69).

## Metáforas cognitivas e a cultura

Assim, sendo o homem um ser retórico, especificamente o homem pantaneiro vivencia uma cultura que é moldada pela natureza física que a tudo conduz: “[...] por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos” (BARROS, 1999b, p. 15). A natureza, então, não é apenas um ornamento linguístico, mas tem valor cognitivo fundamental. E, na obra barrensense, elas estão muito além do que conhecemos como tempo, lugar e sentimento. Em “Deixei uma ave me amanhecer”, temos.

### Deixei uma ave me amanhecer

II

Toda vez que a manhã está sendo começada nos meus olhos, é assim...

Essa luz empoçada em avencas. As avencas são cegas.

Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas. Ó a luz da manhã empoçada em avencas!

III.

Louçania das garças na manhã!

[...]

(BARROS, p. 15-16)

No poema, os pássaros acordam o homem no Pantanal, provocam o seu despertar. O espaço onde começa a vida é nos olhos e ouvidos. São a porta de entrada para as figuras que

motivarão o pensamento. Por isso a utilização do verbo em princípio de ação: “[...] a manhã está sendo começada”.

A metáfora é canal pelo qual o ser humano estrutura o que percebe, vive em seu entorno e se relaciona com outras pessoas. “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. / Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento” (BARROS, 2003, p. 41). A metáfora de resíduos (coisas) que assistiram seu nascimento – ambiguidade colocada por Manoel de Barros, por meio da regência verbal – em que se perde a noção de se as coisas auxiliaram o nascimento de Bernardo ou ficaram olhando, em silêncio de avencas, o momento de seu surgimento. A natureza assiste o e/ou assiste ao nascimento.

Nas metáforas cognitivas que tratam da relação interpessoal, são apresentados momentos que dependem do construto sociocultural. Eles podem ser vivenciados por meio de um painel bem amplo do sistema conceitual que aquela pessoa ou grupo experienciam.

Na cultura ocidental, conversar é diferente de discutir, porque a primeira ação implica cooperação, para a qual o participante cumpre o propósito de interação social educada, transita por várias dimensões de estrutura: participantes, partes, estágios, sequência linear, causalidade e propósito. Ao experienciar uma conversa, o homem está inconscientemente classificando sua experiência em termos das dimensões naturais da *gestalt* desse ato; enquanto a segunda, na ação cotidiana, é mensurar forças para ganhar ou perder. Por isso, o conceito de discussão leva à metáfora conceitual. Discussão é guerra. A partir desse conceito, todas as construções metafóricas sobre discussões apreendem expressões de uma situação de luta, guerra. O fundamento dessa postura está no fato de que o homem é racional, porém, por analogia com tempos idos, ainda constrói, através da linguagem, não mais corporalmente, embates contra o “adversário”, mesmo ideológicos.



A argumentação, a estratégia de guerra para convencer toma a tradição cultural como fator irrefutável e real. Percebo o jogo que o poeta faz entre o valor positivo *versus* valor negativo:

[...] Chegam de carro de bois Pocito e Nhá Velina Cuê. Pocito descanga os bois.

– Arruma, Graveto! Separa, Vegetal! Pocito relenga.

- Boi que amansa, amanhece na canga, meu amo. Animal que dá pêlo, bentevi caga nele. Bão é pão chão e vão. Ruim é gordura de caramujo e onça ferventada.

Oive de mi, xará. Quem não ouve conselho, conselho ouve ele. [...] (BARROS, 2003, p. 16)

[...] Nanhá está aborrecida com o neto que foi estudar no Rio e voltou de ateu

– Se é pra desaprender, não precisa mais estudar

(BARROS, 2003, p. 16)

Na natureza sistemática de conceitos definidos metaforicamente, em alguns tipos de metáfora, há fórmulas do discurso, ou expressões idiomáticas, ou itens lexicais fraseológicos que funcionam como se fossem palavras únicas. Dessa forma, fazendo parte essencial e parcial dentro da metáfora, como por exemplo, na metáfora “a vida é um jogo de azar”.

No Pantanal, a vida também é perder ou ganhar: “a vida tem suas descompensações” (Poemas concebidos sem pecado, p. 44), porém, na obra barrense, o ganho também acontece pelo avesso, porque “só me preocupo com as coisas inúteis” (BARROS, 2002, p. 9), porque lá é onde o eu poético aflora.

## O Palhaço

Gostava só de lixeiros crianças e árvores Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja. Vinha pingando oceano!

Todo estragado de azul.  
(BARROS, 2001a, p. 43)

Manoel de Barros utiliza expressões linguísticas metafóricas para orientar conceitos que estão embutidos na cultura. São inadaptáveis a outros contextos, porque nascem do social pantaneiro que guia o individual.

### **Passeio nº 6**

Casebres em ruínas muros escalavrados...  
E a lesma – na sua liberdade de ir nua úmida!  
(BARROS, 2001a, p. 45)

Assim, as metáforas apresentam perfeita coerência, estão enraizadas na cultura da qual são expressão, conforme as metáforas ontológicas de Manoel de Barros: “Portas criavam cabelo”- personificação, extensão das metáforas ontológicas. (BARROS, 2001a, p.49).

### **Metáforas cognitivas e a natureza**

Continuando com as metáforas cognitivas, as ideias, para Lakoff & Johnson (1980), são organismos, ideias são produto, bens de consumo, recursos, dinheiro, instrumentos cortantes, moda. Diferentemente, em Manoel de Barros, ideias são um produto de um olhar cuja ótica é a natureza vegetal e animal: “por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos/via o mundo como a pequena rã vê a manhã de dentro de uma pedra” (BARROS, 1999b, p. 16).

O importante é grande, mas, no Pantanal, importante é o antônimo, a percepção singular – o chão, a solidão, o ínfimo – pois são matéria de poesia:

**Anti-salmo por um desherói**

a boca na pedra o levava a cacto  
a praça o relvava de passarinho cantando ele tinha o dom da árvore  
ele assumia o peixe em sua solidão

seu amor o levava a pedra estava estropiado de árvore e sol estropiado  
até a pedra

até o canto estropiado no seu melhor azul procurava-se na palavra  
rebotalho por cima do lábio era só lenda comia o ínfimo com farinha  
o chão viçava no olho

cada pássaro governava sua árvore Deus ordenara nele a borra o  
rosto e os livros com erva andorinhas enferrujadas.

(BARROS, 1999b, p. 19-20)

Um bugre não louva a si mesmo, porque, oprimido pelo dito das classes dominantes, ele é inferior; no entanto, na poesia, ele é cantado por ser livre e ser composto – “estropiado” – de árvore, sol, pedra, cultura pantaneira. O chão viça seu olho.

Nas metáforas ontológicas, olhos são recipientes para emoções:

Toda vez que a manhã está sendo começada nos meus olhos, é assim...

Essa luz empoçada em avencas. As avencas são cegas.

Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas. Ó a luz da manhã empoçada em avencas!

Efeito emocional não é contato físico, é influência da natureza: “O homem de lata / se relva nos cantos / e morre de não ter um pássaro / em seus joelhos” (BARROS, 1999b, p. 23). “O homem de lata / sofre de cactos / no quarto” (BARROS, 1999b, p. 26). E os estados físicos ou emocionais são também entidades dentro de uma pessoa: “Ali eu me atrapalhava de mato como se ele / invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse / de frases como morcegos” (BARROS, 2001a, p. 67).

Vitalidade é uma substância que vem da natureza: “O homem de lata / foi marcado a ferro e fogo / pela água” (BARROS, 1999b, p. 28). Nessa relação de metáforas, quando não há a coerência, segundo Lakoff & Johnson (1980), a discrepância é apenas aparente.

Ainda os mesmos autores registram, também, que as catacrese são metáforas não-sistemáticas e isoladas. Podem se expandir em subculturas, fazendo a base de metáforas principais. Nas metáforas- catacrese, está a maior força da obra de Manoel de Barros - entendendo-se catacrese como a utilização da palavra porque não existe uma outra para aquela situação, para o contexto do pantanal. “Coisa que não faz nome para explicar. Como a luz que vegeta na roupa do pássaro” (BARROS, 2002, p. 33).

Lakoff & Johnson (1980) mostram a diferença entre metáfora consistente – aquela que forma uma imagem única – e metáfora coerente, aquela que se “encaixa” a outra consistente ou entre si. Concluem que as ligações entre as metáforas envolvem mais coerência que consistência. Em Manoel de Barros, no entanto, predominam as metáforas consistentes. No exemplo abaixo, o amor tem como representação a natureza – córrego – menino. Sentido pelo poeta, esse sentimento está bem distanciado da percepção urbana (o amor é uma viagem), porque o aprendizado do poeta, desde a sua infância, se dá pelo sensível, pela e na natureza. (BARROS, 1998, p. 15-16)

### **O menino e o córrego**

*Ao Pedro*

I

A água  
é madura.

Com penas de garça. Na areia tem raiz  
de peixes e de árvores.

Meu córrego é de sofrer pedras Mas quem beijar seu  
corpo é brisas... II

O córrego tinha um cheiro de estrelas nos sarãs anoitecidos

O córrego tinha suas frondes distribuídas aos pássaros

O corgo ficava à beira...

...de um

menino... [...]

V

Com a boca escorrendo chão

o menino despetalava o córrego de manhã todo no seu corpo.

A água do lábio relvou entre pedras...

Árvores com o rosto arreiado de seus frutos

ainda cheiravam a verão Durante borboletas com abril

esse córrego escorreu só pássaros... (BARROS, 1999a, p. 23-25)

Esse córrego-menino espelha-se para se conhecer e seu movimento sabe os caminhos. Ao menino cabe beber dessas águas para criar poesia.

O estudo do poema barrense como argumento, na intersecção *ethos*, *logos* e *pathos*, como junção de águas, demonstra o quanto a cultura pantaneira está ligada à natureza, paixão construída por Manoel de Barros com a melhor poesia e, ainda seguindo as águas em seu contínuo, a reflexão continua descobrindo novos sentidos, provocando discussões sem término, sem ponto de chegada.

## Referências

BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. 3. ed. São Paulo: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **Compêndio para uso dos pássaros**. 3. ed. São Paulo: Record, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Gramática expositiva do chão**. 3. ed. São Paulo: Record, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Poemas concebidos sem pecado**. São Paulo: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. **Matéria de Poesia**. 5. ed. São Paulo: Record, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Livro de pré-coisas**. 4. ed. São Paulo: Record, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

HUIZINGA. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LAKOFF, —; JOHNSON, Mark. **Metaphor we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória – a cultura popular revisada**. São Paulo: Contexto, 1992.

PACHECO, Elza Dias (org.). **Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil**. São Paulo: Loyola, [19—].

A CONFIGURAÇÃO DO  
SUSPENSE ATRAVÉS DA  
PESPECTIVA NARRATIVA EM  
“O LEGADO”, DE VIRGÍNIA  
WOOLF

*THE CONFIGURATION OF  
SUSPENSE THROUGH THE  
NARRATIVE PERSPECTIVE IN  
“THE LEGACY”, BY VIRGÍNIA  
WOOLF*

**Patrícia Alves Cardoso  
(UEMG)<sup>1</sup>**

**RESUMO:** O principal objetivo deste artigo foi verificar os procedimentos configuradores do suspense no conto “O legado”, de Virgínia Woolf. Para tanto utilizamos principalmente as denominações teóricas de Gérard Genette (1979). Concluimos

---

<sup>1</sup>Professora Doutora da Universidade do Estado de Minas Gerais, campus de Ituiutaba-MG.

que a manipulação da perspectiva narrativa foi o fator de maior relevância para a construção dos sentidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contos. Perspectiva narrativa. Virgínia Woolf.

**ABSTRACT:** The main goal of this article was to verify the procedures that configure the suspense in the short story “The legacy”, by Virginia Woolf. To this end, we have principally used Gérard Genette’s theoretical designations (1979). We have concluded that the manipulation of the narrative perspective was the factor of greater relevance in the construction of meanings.

**KEYWORDS:** Short stories. Narrative perspective. Virginia Woolf.

Todo enunciado possui, além de outros elementos, uma voz que narra e que tem opções de focalização sobre as personagens. O regulamento dessas informações é essencial para atingirmos alguns efeitos de sentido como, por exemplo, o suspense. Esse é o aspecto que observaremos no texto de Virgínia Woolf, “O legado”, do livro *Antologia da Literatura Mundial*. Para sustentação de nossa análise utilizaremos no estudo, principalmente, a teoria de Gérard Genette (1979), que considera existirem três tipos de narradores: heterodiegético, homodiegético e autodiegético. O primeiro possui conhecimento total dos fatos, mas pode revelá-los ou não. Os demais têm visão limitada em relação às personagens envolvidas na trama.

No conto “O legado” o narrador é heterodiegético. De acordo com Genette (1979, p.244), esse tipo de enunciadador está “ausente da história que conta [...]” e conhece todos os fatos, cada pensamento e sentimento das personagens. Porém, nesse conto o sujeito da enunciação opta por sustentar a neutralidade narrativa, mantendo o leitor distante dos fatos, o que propicia o interesse deste até o desfecho da história.



O distanciamento é mantido pelo modo como o narrador desenvolve a história, restringindo o conhecimento do enunciatário em relação aos fatos. O Modo regula os graus de informação traduzida para o leitor, que pode ter acesso a mais ou menos detalhes sobre aquilo que se conta.

Segundo Carvalho (1981, p.10), fazendo alusão a Friedman, a onisciência neutra “caracteriza-se pela apresentação dos fatos de maneira impessoal e objetiva, abstendo-se o autor de emitir qualquer opinião”. Nosso objetivo, portanto, é verificar os procedimentos que contribuem para essa construção neutra do sujeito da enunciação no texto em estudo.

Observamos que o principal recurso utilizado na configuração e manutenção do suspense é a manipulação do ponto de vista pelo narrador, ou seja, a forma como o sujeito da enunciação usa as focalizações externas e internas.

Para Genette (1979, p.188), a focalização externa ocorre quando “o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos dos seus pensamentos ou sentimentos” Portanto, nesse tipo de focalização o narrador onisciente opta por limitar-se apenas à descrição externa, restrita, de determinada personagem, distanciando o leitor dos fatos. Já na focalização interna “o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo vigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão pouco designada do exterior [...]” (GENETTE, 1979, p.190). Sendo assim, focalização interna é quando o enunciador revela todos os pensamentos e sentimentos de determinada personagem, proporcionando ao leitor maior conhecimento dos fatos. Pela teoria de Genette há também a focalização zero, que consiste em um conhecimento narrativo que ultrapassa o saber da personagem. Esse tipo de perspectiva só pode ser utilizado pelo narrador heterodiegético. Apesar de ser este o tipo de voz narrativa em “O legado”, essa focalização não é utilizada.

Existe ainda o discurso modalizante da ordem do crer, que distancia o leitor dos fatos, pois permite divergências; nesse caso

não há afirmações e, sim, suposições sobre os eventos, o que contribui com o afastamento do enunciatário.

A rigor, observar o procedimento narrativo é o principal objetivo deste estudo, em que analisamos o procedimento em relação à voz narrativa que conta menos do que pode e, com isso, consegue regular as informações, sustentando o interesse e a expectativa do leitor até o final da história.

O texto é iniciado pela personagem Gilbert Cladon, que está com um broche que pertencera à sua esposa Ângela, recentemente falecida, para ser entregue à secretária desta, Sissy Miller.

Através de focalizações internas podemos observar que a personagem sugere que a morte de sua esposa não foi um acidente, parecendo suspeitar de que se tratou de um suicídio “Como é estranho, pensou uma vez mais Gilbert Cladon, ter deixado todas as coisas de tal modo ordenadas [...] Como se soubesse antecipadamente que ia morrer” (WOOLF, 1969, p.11). Com o uso do discurso modalizante da ordem do crer, “como se”, o enunciador dificulta o processo de refiguração da intriga pelo enunciatário, pois acentua a dúvida deste ao reforçar o desconhecimento da personagem sobre o que realmente aconteceu. Por sua característica democrática, esse tipo de discurso admite divergências, portanto, distancia o leitor dos fatos.

Continuando o discurso, a ideia de suicídio sugerida anteriormente é reforçada implicitamente através das reflexões de Gilbert ao acrescentar que sua esposa estava ótima de saúde. Ela estava bem fisicamente, não foi doença o que a matou - isso reforçaria a sugestão de suicídio. Porém, a aparição do carro, em “ao descer da calçada, em Picadilly, surgira um carro que nuns segundos a matou [...] se tivesse parado um instante e pensado no que ia fazer ainda agora continuaria viva” (CARVALHO, 1981, p.11), confirma a possibilidade do acidente. A rigor, o que podemos observar é que a dúvida da personagem é estendida ao leitor. Esse efeito é conseguido pela neutralidade narrativa, em que esse narrador

onisciente, de acordo com Carvalho (1981, p.42), “Não só descreve os fatos exteriores como também vai na mente dos personagens, abstendo-se de fazer comentários”.

O sujeito da enunciação faz uso da frequência anafórica que segundo Genette (1979, p.115), consiste em “Contar *n* vezes aquilo que se passou *n* vezes”, ao mencionar outra vez, com a focalização interna de Gilbert Cladon, o pensamento do quanto ficara intrigado com o fato de sua esposa deixar todas as suas coisas ordenadas como se soubesse o que iria acontecer: “Sim, continuou pensando, enquanto esperava, era singular que Ângela tivesse deixado tudo tão bem ordenado” (WOOLF, 1969, p.11). O narrador, através dessa focalização interna de Gilbert e da frequência, induz o leitor a suspeitar que não ocorreu um acidente e, sim, um suicídio. Contudo, é necessário reforçar que o sujeito da enunciação apenas insinua, não afirma nada. Afinal, as reflexões são de Gilbert e não do narrador.

Enquanto Gilbert aguardava Sissy Miller, observava que sua esposa deixara para ele somente seu diário, que ela mantinha desde que se casaram e, naquele momento do enunciado, estava em cima da escrivaninha. Gilbert relembra que ela sempre fechava o caderno quando ele se aproximava, o que sugere para o leitor que havia um segredo. Essa ideia é fortalecida posteriormente quando Gilbert demonstra acreditar que o casamento deles era perfeito, já que afirma que as poucas brigas ocorridas foram em razão do diário: “A única coisa que não tinha partilhado junto durante a vida” (WOOLF, 1969, p.12). É preciso ressaltar que o índice temporal instiga o leitor, afinal, Ângela havia falecido há seis semanas “[...] já haviam decorrido seis semanas [...]” (WOOLF, 1969, p.11) e o diário continuava sobre a escrivaninha. Por que durante todo esse tempo Gilbert não tocou nos quinze pequenos volumes “encadernados em couro verde”? Não se esperaria que ele tivesse pelo menos curiosidade sobre os possíveis segredos de sua esposa? Mas o narrador onisciente não explica tal comportamento, apenas o mostra se posicionando de forma distante dos fatos.

Com o uso das focalizações internas, percebemos a personalidade fútil e preconceituosa de Gilbert no momento em que elabora juízo sobre a secretária Sissy Miller, que adentra a sala: “Gilbert Cladon pensava consigo que sempre a considerara perfeitamente semelhante a todas as mulheres da sua classe [...] criaturinhas vestidas de preto carregando uma feia pasta sob o braço” (WOOLF, 1969, p.12).

O narrador como havíamos comentado é neutro na história, deixando que o leitor tenha as mesmas impressões de Gilbert, ou seja, este transfere para o enunciatário todas as suas dúvidas.

No momento em que Sissy Miller entra na sala, o narrador descreve-a como discreta, calada e de inteira confiança: “Era de natureza discreta, muito calada, podia depositar-se nela a maior confiança, podiam fazer-se-lhe as maiores confidências” (WOOLF, 1969, p.12). Essa descrição indica, nas entrelinhas, a existência de um possível segredo entre ela e sua amiga Ângela. Porém, é necessário dizermos que essa percepção só se confirma com a leitura integral do texto.

Quando Sissy Miller está conversando com Gilbert, trocando condolências, ele observa que ela não para de olhar para a escrivanhinha: “E fixou o olhar sobre a escrivanhinha por detrás dele [...]” (WOOLF, 1969, p.12). Gilbert acredita que ela olha para o objeto porque se lembra com saudades dos momentos em que trabalhava junto com sua esposa: “Era ali que ambas tinham trabalhado – Ângela e ela [...] sem dúvida que Miss Miller estava pensando na mesma coisa” (WOOLF, 1969, p.12). Portanto, quem fornece o significado para o olhar da secretária é Gilbert e não o narrador, que tudo sabe. E o leitor nem percebe as intenções implícitas de tal focalização, até porque a personagem dá certeza à sua leitura “sem dúvida”. Mas, com a leitura integral e mais atenta do texto, vemos que o sujeito da enunciação através de uma paralipse (focalização parcial) quer na verdade mostrar que Sissy olhava para o diário e não para a escrivanhinha. Entretanto, é necessário ressaltar

que tal visão pelo enunciatário não é prevista em uma primeira leitura.

Percebemos aí a existência de duas histórias, uma contada por Gilbert, que tem conhecimento limitado sobre os fatos e vai descobrindo os acontecimentos ao mesmo tempo que o leitor; e a história contada pelo narrador, que é onisciente e opta pela neutralidade, deixando o enunciatário no nível de conhecimento de Gilbert, acompanhando suas curiosidades e dúvidas sobre os eventos até o desfecho da história.

Ao recordar-se de que Miss Miller estava de luto pelo irmão que morrera, Gilbert lembrou-se que Ângela ficara muito abalada, porém justifica o comportamento da esposa: “Ângela, com sua grande capacidade de simpatizar, ficara terrivelmente impressionada” (WOOLF, 1969, p.13). Como vemos, a personagem considera sua esposa frágil e sensível. E por causa da frequência com que menciona isso, o leitor acaba acreditando nessa fragilidade e sensibilidade de Ângela, não percebendo a história que se conta, nas entrelinhas. Ou seja, com uma leitura completa, o leitor saberá que a atitude de Ângela justifica-se por tratar-se do homem que ela amava. Porém, é preciso ressaltar que naquele momento do enunciado, em uma primeira leitura, não é possível tal interpretação. Isso acontece devido ao posicionamento neutro do narrador.

O sujeito da enunciação não faz focalizações internas de Miss Miller. Usando esse artifício, deixa o leitor mais distante dos fatos, já que este desconhece o que se passa no interior da personagem que o próprio narrador em uma de suas poucas inserções afirma ser digna de grande confiança. E, além disso, percebemos que o sujeito de enunciação fornece liberdade à mente de Gilbert que vai revelando ao leitor uma visão cheia de vácuos e certezas falsas, induzindo o leitor a seguir esse caminho.

Através de uma frequência repetitiva, o enunciador menciona novamente o olhar de Miss Miller para a escrivanhina: “Sissy Miller fitava a mesa onde trabalhara e sobre a qual estavam ainda a máquina e o diário de Ângela [...]” (WOOLF, 1969, p.13).

Desta vez faz menção aos dois objetos que estão em cima da mesa. O enigma em torno da reincidência desse olhar é manipulado pelo narrador, porque ele mais uma vez concede a Gilbert o poder de justificar tal atitude. Este personagem acredita que ela observa, perdida em recordações, a máquina com que trabalhavam, e não o diário, levando o enunciário a ter a mesma opinião: “E, perdida nas suas recordações, não respondeu imediatamente ao oferecimento que ele lhe fazia” (WOOLF, 1969, p.13). Gilbert está confuso, e também confunde o leitor, uma vez que Miss Miller provavelmente está preocupada observando o diário, no qual está guardado o segredo de Ângela, que ela conhece. Entretanto, é necessário reforçar que esse conhecimento só se tem com a leitura completa do conto. O que prevalece até aquele momento, como já foi dito, é a visão equivocada de Gilbert. Nesse caso, Brook e Warren, analisados por Carvalho (1981, p.6), definem a atitude narrativa como uma onisciência neutra em que o sujeito da enunciação “pode assumir a atitude de apenas relatar os pensamentos, sentimentos e fatos”. Ou seja, ao deixar os eventos fluírem sob a visão interna de Gilbert, o narrador isenta-se de emitir sua opinião na maior parte do discurso, favorecendo a formação de significados.

Ao se preparar para sair, Sissy Miller para já na porta: “Como se um súbito pensamento lhe tivesse acudido à mente” (WOOLF, 1969, p.14) e diz a Gilbert que, caso lhe fosse de alguma necessidade, que não hesitasse em procurá-la, que pela memória de Ângela teria o maior gosto em ajudá-lo. A utilização mais uma vez do discurso modalizante da ordem do crer (“como”) reforça a neutralidade narrativa. Somente ao final da leitura, o leitor terá conhecimento de que Sissy Miller menciona isso porque sabe que, ao ler o diário, Gilbert iria procurá-la para esclarecimentos. Porém, ele, com seu enorme egoísmo e sua personalidade fútil e narcísea, acredita que a secretária diz isso por ser apaixonada por ele. E o leitor, nesse momento do discurso, acompanha as reflexões de Gilbert, sem conhecer a verdade sobre os fatos.

Gilbert começa a ler o diário, abrindo-o na página em que sua esposa o elogia: “Estava tão bonito [...]” (WOOLF, 1969, p.14). Continuou a leitura, com imenso prazer em ler a descrição sempre elogiosa e submissa de sua complexada esposa que se sentia “terrivelmente ignorante” (WOOLF, 1969, p.15), diante de seu genial esposo. Conforme a leitura vai transcorrendo, através das focalizações internas de Gilbert, é possível que o enunciatário perceba traços de sua personalidade como a valorização da beleza exterior de sua mulher considerada, por ele, o principal atrativo dela, achando-a totalmente dependente e incapaz: “Ângela ainda era uma criança nesse tempo [...] caligrafia pueril” (WOOLF, 1969, p.15). E, com essas observações, o enunciatário também percebe que ele usava do sentimento de inferioridade dela para sentir-se superior: “Como se isso não fosse um dos seus maiores encantos” (WOOLF, 1969, p.15).

Conforme Gilbert ia percorrendo as páginas do diário, demonstrando, sem perceber, seu egoísmo, o narrador discretamente faz observações: “E dia a dia ele se absorvia mais no seu trabalho. E ela fatalmente ia ficando mais tempo só” (WOOLF, 1969, p.15). Com isso, notamos a incapacidade de a personagem em olhar para alguém além de si mesmo: não percebia que Ângela queria ter tido filhos, o quanto se sentia insegura, inferior e só: “Depois é tão raro que passemos a sós um serão” (WOOLF, 1969, p.15). Essa informação sobre Ângela demonstra sua solidão e o quanto Gilbert era ausente.

Outro momento em que Gilbert demonstra sentimento de superioridade sobre Ângela é quando ela pede autorização a ele para trabalhar. Concedeu, porém acreditava que era besteira e disse temer que adoecesse com a nova ocupação – o que demonstra, mais uma vez, o quanto a considerava frágil.

À medida que Ângela ia ficando mais absorvida no trabalho, menos mencionava, no diário, o nome do marido o que o incomodou e o fez desinteressar-se pela leitura: “O seu próprio nome cada vez

aparecia com menos frequência. Começou a sentir-se menos interessado” (WOOLF, 1969, p.16). Vemos mais uma demonstração do quanto ele era egoísta e não se importava com as coisas da esposa, o que prendia sua atenção na leitura do diário não era a vida dela, mas, sua própria imagem, descrita na maior parte do tempo com tanto orgulho pela anulada mulher do político eminente.

Gilbert começa a ler a parte em que ela escreve sobre B.M., e ficou curioso ao ver a quantidade de vezes que ela menciona as letras. E o leitor compartilha a curiosidade da personagem.

Quem seria essa pessoa? Questiona. Até então Gilbert pensa que B.M. era uma mulher: “Alguma mulher, possivelmente, que ela tivesse encontrado em qualquer reunião” (WOOLF, 1969, p.16), depois soube tratar-se de um homem: “Então B.M. era um homem” (WOOLF, 1969, p.16).

Gilbert lê a parte em que ela relata o dia que B.M. foi à sua casa, e que apertara a mão da empregada. Ao ler esse fragmento, mostra novamente seu preconceito em oposição à simplicidade de B.M: “Esta passagem dava mais uma indicação do retrato de B.M. Não devia estar habituado ao deparar com criadas de sala” (WOOLF, 1969, p.16).

Gilbert antipatizara-se com B.M. logo no início, sob seu ponto de vista burguês preconceituoso, transmite ao leitor conclusões sobre a personalidade de B.M.: “Conhecia o gênero. Não eram tipos que lhe agradassem e não sentia a menor simpatia por B.M.” (WOOLF, 1969, p.16). Ficando ele aborrecido pela repetição das letras no diário de Ângela: “Lá estava o nome dele a aparecer: ‘Fui com B.M. à Torre de Londres’”( WOOLF, 1969, p.16). Subestima a esposa mais uma vez ao acrescentar: “Não havia dúvida de que Ângela devia ter inteligência para vê-lo tal como era” (WOOLF, 1969, p.17). A continuidade da leitura mostra o quanto B.M. e Ângela estavam próximos, e suas dúvidas aumentam, juntamente à curiosidade do leitor, que faz as mesmas perguntas: “Por que é que Ângela nunca lhe dissera coisa alguma? Não estava no seu caráter esconder o que



quer que fosse. Era o símbolo da candura” (WOOLF, 1969, p.17).

Percebemos pelos relatos de Ângela que por meio de sua proximidade com B.M. ela vai tomando consciência da vida fútil que tinha: “Quando me lembro do que me contou, quase não posso suportar a ideia de viver tão luxuosamente” (WOOLF, 1969, p.17). E Gilbert torna a subestimá-la ao pensar: “Problemas demasiadamente difíceis para a sua cabecinha e excessivamente complicados para a sua inteligência” (WOOLF, 1969, p.17).

Através das focalizações internas e externas de Gilbert, associadas à narração dos fatos ligados a B.M e Ângela, notamos que havia uma mulher frágil, submissa e inferiorizada dividindo a vida com o primeiro e uma que surgira da convivência com um homem que, pelas descrições, a tratava de igual para igual. Ou seja, B.M faz surgir uma Ângela inteligente, capaz de refletir sobre a realidade à sua volta. Para o leitor fica a surpresa, pois não se imagina que aquela pessoa que adorava gelados e se sentia ignorante diante do marido pudesse ler e discutir os livros de Karl Marx emprestados por BM.

A revelação do sentimento que a ligava a B.M, Ângela não contou com a onisciência narrativa. Mais uma vez a história é construída pela percepção de Gilbert que, preso ao emaranhado de seu próprio eu, não tem humildade para ver o que estava à sua frente: “As iniciais B.M., B.M., B.M., apareciam insistentemente. Por que é que, nem uma única vez, aparecia o nome todo. Essa maneira de escrever dava a impressão de existir uma intimidade muito contrária aos hábitos de Ângela” (WOOLF, 1969, p.17). Só neste momento do enunciado ele parece admitir a possibilidade de uma traição.

Todas as dúvidas de Gilbert são as mesmas do leitor: “Será que ela na verdade o tratava tão intimamente?” (WOOLF, 1969, p.17). Nesse ponto do discurso a possibilidade do adultério vem à tona com maior intensidade. Isso porque a probabilidade de Ângela estar tendo um caso com B.M. surge inicialmente pela própria situação anônima do nome. Por que usar duas letras para se referir a

ele? Ela estaria escondendo a identidade desse homem? Por quê? A rigor, queremos dizer que o leitor pode supor o adultério a partir dessa sugestão, porém, não tem certeza de nada devido ao distanciamento enunciativo.

Gilbert vai lendo e percebendo que a proximidade entre Ângela e B.M. intensifica-se: “B.M. apareceu inesperadamente depois do jantar em “Mansion House” (WOOLF, 1969, p.17). Gilbert tentou lembrar-se do que se passara naquela noite, porém não se lembrava de nada que se referisse à esposa: “Não pôde recordar coisa alguma, a não ser o discurso que pronunciara após o jantar” (WOOLF, 1969, p.17). O narrador mostra mais uma vez, com essa focalização interna do marido, o quanto a personagem era voltada para si, pensando apenas no que diz respeito a ele mesmo. Enquanto isso, Ângela havia passado com B.M. o serão: “Jantei sozinha com B.M.” (WOOLF, 1969, p.18). Lembremos a respeito dessa passagem, que Ângela muitas vezes sentira-se sozinha à noite e lamentava o fato de ela e o esposo não passarem juntos nenhum serão: “Depois é tão raro que passemos a sós um serão” (WOOLF, 1969, p.15) e ela agora o passava com B.M.

Gilbert ia ficando cada vez mais pasmo com o que ia lendo, considerando inexplicável que sua esposa tivesse ficado tanto tempo tão próxima de uma pessoa sem que ele percebesse: “Tudo assumia um aspecto cada vez mais inexplicável, para ele” (WOOLF, 1969, p.17). Continuou percorrendo as páginas do diário, tentando entender o que se passava: “Abriu apressadamente o último diário – que ficara inacabado com a morte de Ângela” (WOOLF, 1969, p.18). Na primeira página do último livro, novamente o nome de B.M.: “Jantei sozinha com B.M. [...]. Disse-lhe que não conseguia tomar qualquer resolução” (WOOLF, 1969, p.18) e Gilbert fica transtornado ao perceber o quanto Ângela sentia-se perturbada por B.M.: “Supliquei-lhe que me deixasse” (WOOLF, 1969, p.18).

Gilbert questiona-se: “Mas por que Ângela nunca lhe dissera coisa alguma? Como tinha sido possível que hesitasse, por um

momento que fosse?” (WOOLF, 1969, p.18). Ele continua lendo, cada vez mais ansioso para saber o que aconteceu. Leu as informações no diário: “Escrevi-lhe uma carta [...] Não responde às minhas cartas [...] cumpriu a sua ameaça” (WOOLF, 1969, p.18). Ansiando saber o que viria depois, passou as páginas, nada mais estava escrito, apenas a frase na data anterior à sua morte: “Terei coragem de fazer o que ele fez?” (WOOLF, 1969, p.18).

Então Gilbert foi compreendendo, imaginando Ângela na hora do acidente, à beira da calçada. Não aguentando mais a curiosidade, e o desejo de confirmar a verdade, lembrou-se do que Sissy Miller lhe dissera antes de sair. Pegou o telefone e ligou para ela. Quando a secretária atendeu, questionou de maneira direta: “Quem vem a ser... esse B.M.?” (WOOLF, 1969, p.18). Enquanto aguardava sua resposta, ouviu o som de um relógio do outro lado da linha: “Pôde ouvir o som do relógio barato que ela devia ter sobre a lareira” (WOOLF, 1969, p.18), mostrando reincidentemente seu perfil de burguês orgulhoso.

Sissy Miller, após um longo suspiro, murmurou: “Meu irmão” (WOOLF, 1969, p.19). Gilbert naquele instante compreendeu: “O irmão que se suicidara” (WOOLF, 1969, p.19). Pôde entender assim o que realmente aconteceu: Ângela se suicidara para encontrar B.M., o homem que amava. É nesse momento que ocorre a catarse no leitor que, como já foi dito, acompanha o desenrolar dos acontecimentos através do olhar limitado de Gilbert.

Concluimos com este estudo que o principal recurso a favor da manutenção do suspense para o leitor é a neutralidade narrativa. O procedimento essencial para propiciar o afastamento do enunciatário em relação aos fatos é o uso das focalizações internas de Gilbert que, por não ter conhecimento total dos fatos, conduz o leitor por um caminho paralelo ao da história conhecida pelo sujeito da enunciação. Ou seja, o enunciatário vai acompanhando o desfecho dos eventos através da visão limitada de Gilbert. A opção do narrador por manter o discurso por intermédio das focalizações internas dessa personagem

aumenta o enigma para o receptor do texto. Afinal, como já dissemos, Gilbert possui um conhecimento parcial dos eventos e é pelo olhar confuso dele que o leitor percebe os fatos.

Outro efeito interessante conseguido pelo narrador por meio desse procedimento em relação à perspectiva é julgar Gilbert a partir dos próprios pensamentos dele. Ou seja, não é a voz narrativa onisciente que revela os defeitos de caráter da personagem, mas ele mesmo, ao refletir sobre os acontecimentos. Porém, essa revelação atinge o leitor, mas não a personagem, que continua sendo um desconhecido de si mesmo.

O sujeito da enunciação não utiliza focalizações internas de Sissy Miller, o que também contribui para o afastamento do narrador e do leitor. Isso porque como a secretária conhecia a verdade ao optar por usar apenas focalizações externas dela, o enunciador mantém o enunciatário submisso à interpretação parcial de Gilbert.

Outro elemento colaborador para a neutralidade enunciativa é o discurso modalizante da ordem do crer. Essa maneira democrática de narrar distancia o leitor dos eventos, pois admite divergências no processo de refiguração da intriga.

Vemos, portanto, que a manipulação de todos esses recursos promove um texto altamente elaborado, capaz de sustentar o enigma em torno da situação até o final do conto, mantendo estimuladamente a expectativa do leitor.

## Referências

WOOLF, V. O legado. In: ANTOLOGIA DA LITERATURA MUNDIAL. **Contos e novelas de língua estrangeira**. Volume 1. Seleção e organização de Yolanda LHULLIER dos Santos e Nádía Santos. São Paulo: Logos. 1969.

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

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

## THREE POSTMODERNISTS HEROES/ANTIHEROS IN THE VIDEO GAME

### *TRÊS HERÓIS / ANTI-HERÓIS PÓS-MODERNOS NO VIDEOGAME*

**Tamer Thabet**  
(UNEMAT)<sup>1</sup>  
**Mara Pacheco**  
(UEL)<sup>2</sup>

**ABSTRACT:** In terms of good and evil, our simple goal is to show how grey are three videogame characters in *The Cave* (2013) in the light of the postmodernist convention of antihero. As in all media, Postmodernism seems to have permeated videogame stories as well. Throughout the article, we will try to highlight slipperiness of the distinction between the hero and the antihero in *The Cave* as opposed to the moral clear-cut demarcation in other games.

<sup>1</sup> Prof.colaborador do PPGEL- UNEMAT. tamerthabet@outlook.com

<sup>2</sup> Universidade Estadual de Londrina . maravilhosapacheco@hotmail.com

**KEYWORDS:** Antihero; Games; Stories-Postmodern

**RESUMO:** Em termos de bem e mal, o nosso objetivo é mostrar o quanto três personagens do videogame *The Cave* (2013) são nebulosos, à luz da convenção pós-modernista de anti-herói. Como em todas as mídias, o pós-modernismo parece ter permeado também as histórias de videogame. Ao longo do artigo, tentaremos destacar aspectos escorregadiços da distinção entre o herói e o anti-herói em *The Cave*, em oposição à clara demarcação em outros jogos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Anti-herói, Jogos, Histórias, Pós-moderno



Image 1: The Cave

## Introduction

The hero/antihero figures are perhaps the most central element in storytelling. There are heroes and there are villains, and there are those characters that fictionally live in between the good and the evil, now commonly known as postmodern protagonists, also known as the postmodern antiheroes. John Fitch maintains that the traditional hero is “usually depicted as one delivering salvation,

enacting positive change, and bringing relief from suffering or oppression”. Fitch reminds that the hero usually possesses the emotional, physical, and moral strength as well as charity and fortitude. On the other hand, the anti-hero is defined in the dictionary as “a protagonist who lacks the attributes that make a heroic figure, as nobility of mind and spirit, a life or attitude marked by action or purpose.” Abrams also compares the qualities of both the hero and antihero:

The chief person in a modern novel or play whose character is widely discrepant from that which we associate with the traditional protagonist or hero of a serious literary work. Instead of manifesting largeness, dignity, power, or heroism, the antihero is petty, ignominious, passive, ineffectual or dishonest” (11).

We find Eunice Madison’s statement quiet accurate in summing up the collective opinion of critics regarding that postmodern fiction is dominated by the anti-hero who was born in modernism. Madison’s claims that “ethical heroes have all but disappeared from literature”. The Madison reminds us of John Gardner’s *Moral Fiction* where he wrote that postmodern authors show no interest in critiquing social problems, presenting moral dilemmas, or reflecting ethical values through heroic characters. This proves true in our game analysis of *The Cave*; however, we find it interesting that even within the same unheroic premise, our three characters – together – are signaling a different set of values not yet recognized on the postmodernist/modernist map. Reading older and more recent literary theory reference, it seems that we – collectively – are getting better in creating clear demarcations between what makes a postmodernist protagonist as opposed to the modernist one.

In this discussion, we need to highlight that we have encountered three grey colored characters in terms of their morality and course of action. These are the Hillbilly, The Knight, and The

Time Traveler characters in a game that insists on postmodernist narrative expression. The game we are about to critique shows an extreme skepticism toward ideas heroism. The voice-over narration always accompanies the player through his/her journey with the characters while by means of cynical commentary on events that shows no sympathy for the misfortune depicted in the story. The voice of the narrator is acidic and condescending as it commenting on the characters actions. That is after the player is guided by the game to perform these character actions. Our three characters would fit perfectly in Ihab Hassan's description of antihero in that they "appear primarily in the guise of the victim, not acting but acted upon by the world" (59).

*The Cave* can be called a postmodernist narrative because of its irony, playfulness, and black humor. The game overuses parody and satire to ridicule conventional narrative traditions, and presents instead the postmodernist imperfections of the protagonist's personality as opposed to the altruistic traditional hero. We experience these characters weakness and flaws as we unfold the riddle-ridden story, and thus we – as players – become central in the storytelling. The game itself rewards our efforts by means of a play mechanic called the "cave paintings": a part of the story presented in a number of painting that explains how the protagonist has become an antihero. At the end, we leave the game with the impression that all our three characters have finished their journey from the grey state to the villain's state.

## Goals are Common

*The Cave* is the story of seven characters: The adventurer, the Hillbilly, the Knight, the Monk, the Scientist, the Time Traveler, and the Twins. The game features the voice narrating of the cave itself, a talking cave where the events take place. The cave speaks in a deep male voice that accompanies the player throughout the story.



To play the game, the player needs choose three characters out of the seven. The game begins with the following voice-over introduction:

Welcome! Don't let my sultry and mysterious voice startle you. For hundreds, nay, thousands, nay, nay, nay tens of thousands of years, people have come to me in search of what they desire most. Few find what they are looking for even fewer ever leave. Welcome to...the cave. That's me, the cave. Yes, I'm a talking cave. Don't laugh, it makes dating hell. Besides, I have a really interesting story to tell you this evening. So pay attention. It's a story of seven people and a glimpse into a dark place in each of their hearts. But be careful before you judge...There is a dark place in your heart as well. Someday you will find yourself descending my depths in search of what you desire...and you might not like what you find either."

Then the voice goes on introducing the characters:

1. The Twins: "They just want to go out and play. What could be more innocent than that?"
2. The Monk: "He seeks his master, so he can become the master. It's a journey filled with peace and enlighten. And murder"
3. The Adventurer: "She is hot on the trail of lost companions and unequalled ancient treasure. But not necessary in that order."
4. The Scientist: "She is on the cusp of a great discovery for all of humankind. And a hundred millions lives hang in the balance".
5. The Time Traveler: "She's is here to right a wrong a million years in a making. Fortunately for her yesterday is a new day".
6. The Hillbilly: "on this fine Night he searches for his true love, but does desire burns too brightly in his heart?".
7. The Knight: (The Talking Cave seems to jeer) "He is in one quest for a sword of unequalled power and prestige, but will he find it before anyone else gets hurt?"

After being introduced to the seven game avatars, the player must choose three of them to start the game. To enter into The Cave the player's first mission is to bring tree trinkets to the gift clerk shop. The mission begins and requires the player to instigate the group work of three characters. As a group, the player can sense the positive side of the game: the cooperation and the sense of the common journey where a group of travelers work together to achieve a common goal. Once you learn you need the group always together to solve the problems, you also realize sometimes they need to be in different locations in the cave to solve a puzzle. Some examples of that situation are: one character needs to place a sausage on a spike to lure a monster, another character needs to ring the bell to awaken the monster, while the third needs to activate the trap that pulls the monster by its tail. At this point in the game, any character could do whichever job, but later on in the game, each character needs to do its part based on its own strength. For example, the Hillbilly's strength is to hold its breath, and so he has to be the one doing the diving part of the mission. Each character in the game has its own special power. The Twins' is called The Ghost: they can copy themselves and be in 2 different places in the same time. While The Monk can perform telekinesis, The Time Traveler is able to teleport and The Knight can become invincible. The Hillbilly can hold his breath, The Scientist can hack, and The Adventurer cleverly uses her grapple. In each new adventure the player has the opportunity to experience each aspect of the personality of the characters chosen; this will help the player to learn about their dark sides.

The characters chosen for our analyses were: The Hillbilly, The Knight, and the Time Traveler. Throughout the game, the player learns that The Hillbilly has been a neglected child who grew up to become a heart-broken man, and an angry arsonist. The Time Traveler is an envious woman who seeks murder. The Knight is a playful young boy who thought he could defeat the dragon.

## The Antiheros



Image 2: The Knight

For this game instance, we have chosen The Knight. He is in fact a peasant boy who wants to play. Hiding behind the shiny armor he stole, the knight strives to obtain Excalibur, the legendary sword to complete his playful fantasy. The game shows us the real knight passing through the fields on his horse. He drops dead from a heart attack – conveniently enough, an unheroic way for a knight with a shiny armor to die. The peasant boy watches the knight sweating heavily. He waits till the knight stops moving, and then he collects the knight's armor. He wears the armor, mounts the knight's horse, and then he rides away into adventure.

This is our knight, and his companions in this journey are the Hillbilly and the Time Traveler. The Hillbilly appears in the story as a man with a noble purpose; that is, to win the heart of girl he loves. The Time Traveler quest is simple: she is trying to murder her co-worker's ancestor. At this point, it is seemingly established by the game that the story will be a hero's journey type of story. While the



Image 3: The Hillbilly

game play does not negate such premise of the story, it becomes obvious that we deal with three antiheroes. The three characters do unheroic and less than admirable acts to continue their quests.

### **Slay the Dragon to Win her Heart**

In the knight's quest, our three characters cooperate to get around the dragon and steal the golden coin to win the princess's proof of love. However, someone forgot the dragon gate open and so the dragon escapes and chews the princess. The show must go on and the King – the princess's father who waits passionately for someone to win his daughter's heart and who believes the Knight is the one who deserves his daughter's heart – does not need to know she died during the quest. The knight goes ahead and tries to pull the Excalibur sword



Image 4: The Time Traveler

from the rock in the king's court. The King believes the Knight deserves this opportunity with Excalibur for winning the princess's heart, but the Knight is not a knight and he fails to pull the sword from the rock. The Hillbilly then sneaks into the vault under the castle and blows the rock's foundation with dynamite. The rock crumbles as the peasant boy draws the sword out. The King becomes full of joy and runs to the princess's quarters to tell her the good news. Our three characters leave in a hurry with Excalibur before the king finds out his daughter was killed during the quest.

The game characters get to the carnival where the Hillbilly's quest must take place. The Hillbilly must acquire five carnival tickets in order to buy an oversized teddy bear which he thinks will win him the heart of the girl he loves. Acquiring the first ticket is easy: he just snatch it from the hands of a child. But more antiheroic acts will follow. One of the tickets is acquired by cheating in a carnival game.

The Time Traveler's quest is a murderous quest to satisfy jealousy. Her co-worker won the "best employee of all times" award, and she wants it. The Time Traveler decides to go back in time, all the way to a prehistoric time to find her co-worker's ancestor and murders him. And she does; and thus she gains the "best-employee of all times" award.

Finally, the Hillbilly gets the teddy bear, but the girl he loves is already with another man. The Hillbilly is enraged by rejection and goes into an arsonist rampage burning carnivals. The Knight gets the Excalibur sword, but since he is not a real knight, he cannot fight the dragon, and so the dragon destroys the entire kingdom. The Time Traveler becomes the "best employee of all times" at work, but the world she lives in is now a nightmarish postapocalyptic place; all because she missed with the chain of historical events of humanity. The ending is cruel for all three characters.

Victor Brombert writes that antiheros display different kinds of courage more in tune with our time and our needs. It is true that our three characters in *The Cave* have gone from bad to worse. We



also have to admit they have lied, cheated, manipulated, caused death and damage; they even have abandoned an old man on a remote island. Their journey was one of malice and their purposes were not all pure. They were definitively not modernist heroes. However, the postmodernist profile for antihero seems to be too clear for our three characters simply because the game medium gives us the ability to control them in a way that will make them help each other. Let's consider this: they have been through hell. Their adventure was dangerous as they risked falling from heights, drowning, getting mauled by monsters and dogs, and blown to pieces by explosives, etc. They took these risks and they experienced death many times while we controlled them. Their courage is not in taking risk, but is in taking risk for others. Each of the three characters has performed heroic acts and dangerous stunts just to help their companion – in a way that the player decides on during the game play. While these protagonists are not typical modernist ones, the chivalry they exhibited does not qualify them for postmodernism either.

## Conclusion

The presentation in *The Cave* is different. This is not about the typical surge of violence that players experience in *Call of Duty* or the wickedness they could experience in *Grand Theft Auto*. *The Cave* guides the player through a journey to explore the imperfection of the human nature and perhaps what makes you a human. The fact that the game is played – not read or watched – makes the player realize that literary demarcations of postmodernism are not quite suitable for coloring games as a narrative genre.

## References

ABRAMS, Meyer H. **A glossary of literary terms**. Fort Worth: Harcourt B. College Publishers. 1999. Print.

BROMBERT, Victor. **In praise of antiheroes**: Figures and themes in modern european literature. CHICAGO: University of Chicago Press. 1999. Print.

FITCH, John. “Archetypes on Screen: Odysseus, St. Paul, Christ and the American Cinematic Hero and Anti-Hero”. **Journal of religion and film**. Vol. 9, No. 1 April, 2005.

HASSAN, Ihab. **Rumors of change**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press. 1995. Print.

MADISON, Eunice K. **The romantic hero in a postmodern world**: american culture and moral responsibility in the fictions of Morrison, Naylor and Pynchon. Purdue University. Dissertation. 2004.

## Games Cited

Double Fine Productions. **The cave**. Sega. 2013.

Infinity Ward. **Call of duty**. Activision. 2003.

Rockstar North. **Grand theft auto**. Rockstar Games. 2008.



PEDRO BALA E GUMA:  
HEROIS AMADIANOS,  
METÁFORAS DO HIBRIDISMO  
EM BUSCA DA LIBERDADE

*PEDRO BALA AND GUMA:  
HEROES BY JORGE AMADO,  
HYBRIDITY METAPHOR IN  
SEARCH OF FREEDOM*

Denise Dias  
(IFAM)<sup>1</sup>

Maria Teresinha Martins do Nascimento  
(PUC-Go)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Encontram-se neste artigo reflexões sobre os processos de hibridização nos romances, *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado, principalmente o conflito

<sup>1</sup> Docente em Língua Portuguesa. Departamento de Ensino. Instituto Federal do Amazonas (IFAM). Lotação provisória Instituto Federal Goiano. Ceres, Goiás, Brasil.

<sup>2</sup> Docente em Literatura Comparada. Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), Goiânia, Goiás, Brasil.

da descoberta do sentido da vida que se estende às personagens Pedro Bala e Guma. Levando em conta as relações de identidade, de representações e de produção cultural elucidadas numa contribuição sociológica a par de um estudo fenomenológico, estrutural, hermenêutico, baseado na teoria de hibridismo de Homi K. Bhabha e, na teoria literária, de Antonio Candido, entre outros. A metodologia de natureza qualitativa apoia-se no raciocínio por dedução. O texto do autor foi analisado como narrativa transcultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hibridismo. Personagem. Liberdade. Jorge Amado

**ABSTRACT:** In this article it is possible to find reflections on the processes of hybridization in the novels *Dead Sea* (1936) and *Captains of the Sand* (1937) by Jorge Amado, especially the conflict of finding the meaning of life which extends to the characters, Pedro Bala, and Guma. Taking into account the relations of identities, representations and cultural production elucidated in a sociological contribution alongside a phenomenological, structural, hermeneutic study, based on the theory of hybridity by Homi K. Bhabha and in literary theory by Antonio Candido, among others. The methodology of qualitative nature relied on reasoning by deduction. The author's text was analysed as a transcultural narrative.

**KEYWORDS:** Hybridity. Character. Freedom. Jorge Amado

A arte é a expressão da mais alta revolta.  
Camus

Jorge Amado é um escritor engajado na representação da brasilidade, criador de narrativas ficcionais que delineiam experiências vividas. Sua produção baseia-se naquilo que Bhabha (1998) denomina de “deslocamento social”, ou melhor, uma temática regional que supera as fronteiras, tornando-se nacional. Bahia é o

Brasil. Ana Maria Machado (2006, p. 145) acrescenta que através de leituras atentas às obras amadianas descobrem-se, nas entrelinhas, histórias que são “retratos, espelhos, e janelas,” onde o leitor reconhece um “sopro de vida” do povo brasileiro.

Seguindo o processo de trocas, de fluxos, de misturas, de delação do real, *Capitães da areia* e *Mar morto* são obras que demonstram o contato entre as culturas e preconizam os processos de hibridações, oriundos de zonas de contato. Numa concepção cancliniana as vivências híbridas influenciam a literatura no que se referem: à desconstrução da rigidez de gêneros, da mistura de linguagem e das interações culturais. Enfim, a terceira margem é a literatura.

Esse escritor grapiúna<sup>3</sup> foi, naturalmente, precursor de uma literatura genuinamente híbrida que começa a ganhar fôlego na década de 1960. Momento em que as produções literárias conhecidas como inadequadas foram percebidas, proporcionando uma permuta entre a cultura popular, a erudita e o folclórico, como verdadeiras heranças deslocadas.

Nesse aspecto, essas prosas romanescas operaram a desconstrução das certezas estabelecidas pelos cânones, na medida em que representam as vivências culturais brasileiras. Os novos percursos literários vão evidenciar discussões sobre a condição cultural vivida no continente americano. Por assim dizer, o hibridismo cultural destaca as antigas rivalidades culturais (colonizador x colonizado) para formar um terceiro espaço, a continuidade entre dois mundos, os antigos lados se encontram abrindo diferentes possibilidades de discursos e de ações. Ao trazer os costumes, as crenças para o texto literário, Jorge Amado revolucionou, abriu margem para se pensar nas novas identidades culturais, resultado dos contatos de diferentes formas de tradição.

Em *Capitães da areia*, o autor aborda de maneira inédita, na literatura brasileira, o tema dos menores abandonados, tratado na literatura universal por Dickens, em *Oliver Twist* (1837), ainda hoje

relembrado por Mia Couto no romance *Terra Sonâmbula* (2007). De maneira significativa, consegue construir a realidade nacional. É um relato dramático dos problemas sociais do Brasil daquela época, mais agravado atualmente. Narrativa de 1937, relata a tragédia dos “meninos de rua” na capital baiana. Eles viviam nos trapiches, abandonados, à beira do cais. Revela-se, portanto, o contexto social denunciador dos menores à margem da sociedade, tratados como pequenos marginais; os cuidados da mãe de santo, Don’Aninha, e do padre José Pedro são os únicos laços de afeto que os uniam à humanidade. O líder do grupo, Pedro Bala, é a personagem protagonista que se transformará em um herói revolucionário. Trata-se de uma narrativa polêmica em que o ato poético se presentifica nas ações ternas sob a forma da afetividade e da sensibilidade.

Em *Mar morto* denunciou o telúrico, o lírico, o fantástico e, mais que isso, o cruel, embrenhado das crenças ancestrais, com o coração doendo nas raízes africanas, livre do jugo colonial, mas acorrentado pela fome e pela miséria. Tematiza o mar e a vida marítima. Narra a história de pescadores que se entregam às águas verdes, às vezes sob o “canto da sereia”, enquanto suas esposas os esperam em casa. Demonstra também a condição social do povo no cais. Jorge Amado analisa prioritariamente a divisão nítida de classes sociais, revelando assim um ambiente conflituoso e onírico entre o cais e a cidade alta baiana, em que simultaneamente se desenrola a história amorosa de Guma e Lívia. Romance musical que se transforma em ato sincrético político-religioso, conclamando uma sociedade melhor, mais justa e mais humana.

Essas narrativas são ao mesmo tempo denúncia e anúncio. Denúncia da realidade social e anúncio de novos tempos. Para tanto, criam vários ambientes em que os processos de hibridismos estão inseridos, fazendo uso de personagens que vivem nos intervalos fronteiriços da cultura, transitando por vários lugares, tentando se adaptar às novas condições de vida.

As personagens desses romances estabelecem o debate sobre a opressão, a repressão social e a luta de classes: batalham os valores humanos frente à sociedade fundamentada no coronelismo. São brancos, negros, mulatos, um bonde que “passa cheio de pernas: pernas brancas pretas amarelas”, como se vê no poema de Carlos Drummond de Andrade, estrangeiros abasileirados e brasileiros com diversos comportamentos e com vários conceitos religiosos, culturais e políticos. Entretanto, e apesar disso, se esbarram em questões como: racismo, intolerância religiosa e preconceito em suas mais diferenciadas manifestações. É o mapeamento emocional do povo brasileiro. O próprio Jorge Amado declarou em certa ocasião, que “as pessoas se encontram muito facilmente nos meus livros. [...] porque nenhum dos personagens foram inventados (sic) por mim é gente que eu conheci.” Ainda, o editor da Companhia das Letras, Thyago Nogueira, confirma, em reportagem à **Rachel Bertol** 10/01/2012, edição nº 676, Observatório da Imprensa, ao anunciar a reedição da obra do autor, que o povo era a sua matéria prima, pois

tinha ouvido grande para o que acontecia nas ruas e fazia uma transposição interessante do ponto de vista literário. Sua escrita é oral, engraçada, irônica e incorpora uma série de registros. Para editar seus livros, precisei ir milhões de vezes ao dicionário. Muitas vezes, ele usava palavras que tinha ouvido apenas na rua. (apud BERTOL, 2012, não paginado)

Nesse sentido, Antônio Candido afirma que “a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo [...] deve lembrar um ser vivo” (CANDIDO, 2002, p.64), ela não é pessoa viva, mas nasce dela. Jorge Amado soube transmitir esse realismo, suas personagens, na grande maioria, são inconformadas quer com as iniquidades sociais, quer com as crises morais. O misticismo é uma condição para se liberarem do nepotismo, pois, do contrario, a saída seria uma forma de liberdade obliqua, o crime, o desespero e até mesmo a morte. O processo de dominação é controvvertido,

portanto, o que interessa aos dominados é a constante evolução conduzindo a liberdade da opressão. Daí emerge o deslocamento colonial definido por Bhabha, promovendo a angústia existencial.

Nesse embate, sob o signo da diferença cultural/histórica racial o discurso é paradoxal, ora rígido, ora flexível, desse modo, vão se construindo os estereótipos dos romances. Daí surge uma nova raça, símbolo da mistura, de força, da coragem, da sensualidade, da sabedoria, da beleza e do poder: “Agora o destino deles mudou. A voz do negro no mar canta o samba de Boa-Vida: ‘Companheiros, vamos pra luta!’”. (AMADO, 1983, p. 230). Enfim, representantes das “versões excessivamente amáveis da mestiçagem”, parte amável dos processos híbridos. (CANCLINI, 2013, p. XXVII)

Dessa maneira, esse autor baiano narra ações dos “seres concretos mergulhado no real, às vezes mesmo em simbiose com a água, a floresta, o vento”, explica Bastide (1972, p. 58), mas, por outro lado, possuindo profundidade psicológica que deve ser apreendida através do comportamento e de interação em seu meio, porque suas vozes são projetadas na obra como simulacros de vozes sociais, ideológicas e historicamente situadas, transmitidas pelo discurso com apreciação valorativa. Portanto, vinculam-se ao processo de influências mútuas que acompanham a interação dos sujeitos mediante a linguagem. O *ethos*, considerado por Maingueneau (1997) como a compreensão da imagem do enunciador, numa noção fundamentalmente híbrida, porque sócio-discursiva, compreendida no contexto de uma situação, integrada a uma determinada conjuntura sócio-histórica.

No que se diz respeito às narrativas analisadas percebe-se que o discurso literário mantém diálogo constitutivo com a República Velha, o governo novo e a primeira fase do Modernismo - o neorealismo conduzindo as duas discussões: uma sobre a formação do povo brasileiro; outra sobre a finalidade da existência diante das transformações em curso no Brasil (DUARTE, 1996, p.39-42). Dentre essas duas, a discussão sobre a essência do ser humano e a

consequente busca de condição de sobrevivência e felicidade, é a que mais se sobressai nesses romances.

Do ponto de vista da discussão-argumentativa, a construção das tramas narrativas acontece por meio de discussões entre as personagens que giram em torno da finalidade da vida, mais precisamente sobre a liberdade, conduzida por meio de vozes delegadas pelo narrador. Sua voz também se mistura à deles, e polemiza-se. O conflito da descoberta do sentido da vida estende-se a várias personagens, especialmente Pedro Bala, de *Capitães da areia*, e Guma, de *Mar Morto*, personagens que buscam se encontrar no mundo mediante a simbologia da liberdade.

Essa problemática sucinta define romanescamente um ideal libertário. Liberdade, palavra oriunda do latim, *libertas*, condição do homem livre, em épocas mais remotas, do indo-europeu, *leudberos*, relativo ao povo, pode ter sido usada para designar o membro do povo não escravizado, como oposição aos escravos. Aurélio Buarque (2010) define como: 1.[...] a faculdade de cada um se decidir ou agir segundo a própria determinação. 2.Estado ou condição de homem livre. 3.Confiança, intimidade (às vezes alusiva).

Os símbolos, para Jung (1964), são a expressão do inconsciente, representam situações psíquicas do indivíduo num dado momento. Via de regra, demonstram conceitos que não se podem definir com clareza ou compreender plenamente por apresentarem aspectos mais amplos. O psicanalista postula uma estrutura aos aspectos inconscientes dos indivíduos, correspondendo à parte sexual: a *anima*-feminino e *animus*-masculino. Essa estrutura funciona como ponto de convergência e pertence à alma do indivíduo. Sob esses aspectos se formulará análise mais profunda na personagem jorgeamadiana Pedro Bala, líder do grupo capitães da areia, e Guma.

As personagens masculinas dessas obras vêm do povo, apreendidas pela ficção realista do escritor, através da caricatura folclórica representam o povo e não uma subjetividade,

incorporadas em narrativa épica, por isso consideradas planas, em sua grande maioria.

Nessa perspectiva é cabível trazer as reflexões de DACANAL (1973) sobre a nova narrativa épica no Brasil, com um herói proveniente do povo. *Capitães da areia* e *Mar morto* narram e celebram a ação do homem no mundo. Sobre o épico é importante lembrar o que disse Aristóteles quanto à trajetória do herói que coincide com a sociedade representada. O percurso ascendente de Pedro Bala representa, portanto, dentro dessa estrutura épica, o próprio crescimento da sociedade.

Pedro Bala é o líder dos capitães da areia,

É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem 15 anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrera de um balço. Ele ficou sozinho e empregou anos em conhecer a cidade. (AMADO, 1983, p. 26)

A liderança foi conquistada na batalha contra Raimundo (que abandonou o grupo após perder sua autoridade de líder); porque, “era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe” (AMADO, 1983, p. 26). Na luta com o antigo líder do bando adquiriu uma cicatriz de navalha no rosto. Pedro Bala era loiro, filho mestiço de um grevista morto em decorrência de um tiro, daí o apelido de “Bala”.

Por intermédio de João de Adão, “um estivador negro e fortíssimo, antigo grevista” (AMADO, 1983, p. 75), o protagonista é informado sobre a trajetória de seu pai, Raimundo, mais conhecido como Loiro: “morreu foi aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto. Valia dez destes que a gente encontra por aí. [...] Nunca soube de sua mãe” (AMADO, 1983, p. 75). Essa mistura de raças de Pedro Bala por certo simboliza



a mistura étnica brasileira, pois no Brasil colonial eram comuns famílias formadas de pai europeu, mãe índia ou negra.

Eis então, uma das características do novo herói nacional, como herdeiro e escolhido, Pedro Bala deverá seguir os “passos” do pai e cumprir seu papel como guerreiro dos trabalhadores, ao final da aventura épica.

Numa análise etimológica, verifica-se que Pedro é um nome originário de pedra, significa fortaleza, força, caráter, marcas presentes no herói que buscava a salvação do povo. A consciência da luta de classes pode ser observada pela ação grevista preparando a sociedade para o futuro melhor, o que acontece nos últimos capítulos da narrativa.

Dora, sua companheira, será a condutora da consciência libertadora na construção da personagem heroica. Sua morte resolve o conflito de Pedro Bala; ele se revela como homem ao amá-la, sem, contudo, ameaçar sua posição de líder do grupo. A morte prematura da amada desencadeia o amadurecimento, que vai levá-lo ao desligamento dos capitães da areia. Como na tragédia grega, aqui também se celebra o mistério do desmembramento. É, como esclarece Joseph Campbell (1992) em *O herói de mil faces*, a representação do fim de uma etapa, da morte de um papel social a personagem assumiu outro, dentro da perspectiva do *Monomito*, a jornada do herói, base para o épico. Atendeu ao chamado. Percorreu o rito de passagem. Obteve o acesso a uma nova vida.

Nesse sentido, a partir dos estudos de Auerbach (1987), encontra-se semelhança entre Pedro Bala e o mito grego Ulisses não apenas pela cicatriz, mas também pela determinação em lutar por seu povo, pela integridade e pelo reconhecimento social, contudo, diferem quanto ao ato da fala. Ulisses vive para contar as façanhas da guerra, enquanto o capitão da areia é a parte que se refere à ação em favor de seus “soldados”, os meninos do bando.

A personagem Gumercindo, ou melhor, Guma, em *Mar morto*,

não será diferente, é a imagem destemida, lutadora, corajosa do povo brasileiro. Como comenta Castello (2009) em seu artigo *Jorge Amado e o Brasil*, reencena os fatos de *Odisseia*, em Homero, combate contra as forças da natureza e as armadilhas do destino, saindo fortalecido da luta. Órfão também, abandonado pelos pais e criado por Francisco, tio paterno. Mestiço, filho de um marinheiro e uma prostituta. “Mulato claro de cabelos longos e morenos” (AMADO, 1994, p. 68), musculoso, o melhor saveiro do cais baiano. Tinha o seu destino traçado no mar, por seu pai, tio e companheiros. Dono de características heroicas: relação solidária, por vezes ingênuo, desprendido e humilde, além de ter origem modesta. Sempre soube que sua missão era viver no mar, por isso aproveitou a habilidade marítima para fazer o bem.

Protagonizou várias ações heroicas no mar. A primeira delas aconteceu em noite de temporal, resgata o navio *Canavieiras*. A partir desse momento “sua fama corre de boca em boca” (AMADO, 1994, p. 68). Escolhido por Iemanjá, agora é um herói. Essa façanha torna-se lenda, o que favorece a construção do mito.

Outras aventuras ocorrerão. Numa de suas andanças pelas cidades portuárias, se envolve em uma briga. Traíra, seu companheiro, é baleado e transportado para Salvador, mesmo com os atendimentos do Dr. Rodrigo, não resiste e morre. Delira momento antes do falecimento, implora para que não abandonassem pela vida as três filhas e a viúva. Guma mais uma vez cumpre a sina de herói:

Depois a morte veio calma. Agora Traíra não ia mais no navio.[...] Traíra via os três em torno do leito. Não gemia mais. Estendeu a mão e não era ao médico e aos amigos que ele esta vendo. Vias as três filhas em redor do leito...( AMADO, 1994, p. 103)

Outra passagem será com Toufick e F. Murad, negociantes árabes, desonestos, aliciarão Guma às práticas do contrabando, atrás

do dinheiro fácil. O último ato heroico foi representado quando, durante um temporal, num dos recebimentos de mercadoria ilegal, embargaram Tufick, Murad e seu filho Antônio. A noite era de tempestade. O saveiro virou em alto mar, Guma mergulhou, salvou os negociantes árabes, e, também Antônio, da morte. Percebeu a aproximação dos temíveis tubarões, armou-se com uma faca na boca e lutou. Eis o episódio:

Viram o farol da Barra iluminando como uma salvação. Mas estavam indo muito para o largo, para um mar desconhecido, aquele mar oceano das histórias das grandes aventuras que contam no cais. Bem defronte é o porto de Santo Antônio. Mas estão muito ao largo, Guma manobra para embicar para o porto. Pouco adiante os arrecifes cobertos de água. Manobra com felicidade, mas as águas se levantam em ondas colossais, atiram o saveiro para os arrecifes. Estava carregado demais. Virou como se fosse um brinquedo na mão do mar. Os tubarões vieram de alguma parte, eles estão sempre próximos dos naufrágios. Guma viu Toufick se debatendo. Pegou o árabe pelo braço, e jogou nas suas costas. E nadou para o cais. Uma luz fraca brilhava no porto de Santo Antônio. Mas veio uma réstia de luz do farol da Barra e iluminou o caminho para Guma. Olhando para trás, ele viu os tubarões em torno do saveiro. E uns braços se agitando. Depois Toufick na praia e mal se levantava ouviu a voz de F. Murad:

-E meu filho? Meu Antônio? Ele foi com vocês, não foi? Vá salvar ele. Vá. Lhe dou tudo que quiser.

Guma mal se agüentava em pé. Murad suplicava de mãos postas:

- Você também tem um filho. Vá, pelo amor de seu filho.

Guma se recordou de Godofredo no dia do “Canavieiras”. Todos que têm um filho suplicam assim. Ele também tem um filho. E se atira novamente na água. É com dificuldade que nada. Já vinha cansado da travessia difícil, sob o temporal. Depois nadara com Toufick sobre as costas, nadara contra as águas e contra o vento. Agora as forças lhe faltam a cada momento. Mas continua. E chega a tempo de ver Antônio ainda seguro no casco do saveiro, que está virado, parecendo o corpo de uma baleia. Pega o rapaz pelos cabelos e recomeça a travessia. O mar o impede. Os tubarões, que já devoraram Haddad, vêm no seu rastro. Guma traz a faca na boca, Antônio seguro pelos cabelos.[...] E

os tubarões vêm atrás, se aproximam, ele esgota as forças.[...] a rabanada do tubarão o obriga a voltar-se a faca na mão. E luta ainda, inda fere um, o sangue se espalha na água revolta. Os tubarões o levam para junto do casco emborcado do Pacote Voador. (AMADO, 1994, p. 209)

Percebe-se no relato anterior que Guma teve a opção de salvar sua vida, no entanto, reafirmando sua trajetória heroica, desaparece no mar, seu corpo nunca fora encontrado apesar dos esforços, fundiu-se ao mar. Realiza-se o ritual de passagem. A água agora não é mais o símbolo da vida, tornou-se pesada, escura, um convite à morte. Sob este aspecto, Bachelard, em *A água e os sonhos*, declara que:

o herói do mar é um herói da morte. [...] Por isso, quando se quiser entregar os vivos à morte total, à morte sem recurso, eles serão abandonados às ondas.[...] a Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco” Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. [...] Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. (BACHELARD, 1997, p. 76-77)

Nesta última aventura, Guma conseguiu enfim liberdade, pois, para os filhos de Janaína, é no mar que ela se encontra. Os que morrem no mar ligam-se a um devaneio especial, explorando o velho sonho de heroísmo. Simboliza, assim, o homem que não se conforma com os limites do possível, que busca um tempo melhor. Transformou-se num mito. E, como mito, é o salvador, no imaginário do povo do cais. O próprio mar. Em virtude disso, Lívia segue no saveiro, se o mar é Guma, o mar é liberdade: “No mar encontrará Guma para as noites de amor” (AMADO, 1994, p.221).

Por seu turno, Chevalier e Gheerbrant explicam que a morte representa “aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas”. Introdutora a mundos desconhecidos: infernos ou paraísos. Como rito de passagem, significa o recomeço, a força regeneradora,

pois “liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças de ascensão do espírito”, uma vez que “abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira [...] nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso da vida” (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005, p. 622-623).

A morte “especial” de Guma liberta os marinheiros da vida triste do cais conduzindo-os ao espaço utópico, às terras de Aiocá. Para onde iriam todos os heróis. Terra onde reinava Iemanjá. Só a morte os libertará da vida de miséria e de sofrimento desta existência, é a promessa de uma vida mais larga, imortal, repleta de alegria, prazeres e a tão sonhada igualdade:

Era assim, nas noites como essa. Mas ele não volta, ele anda pela última viagem que fazem os marinheiros heróicos em busca das terras de Aiocá. “Ele se foi afogar”, corno diz a canção. O destino do povo do mar está todo escrito nas canções. (AMADO, 1994, p.218)

As deusas Afrodite, Janaina, Vênus, Iemanjá, Iara se fundem sob a forma de Sereia, e Guma sucumbe ao seu “canto” irresistível, apesar de seu amor por Lívia. Literariamente, ocorrem os processos de hibridação transculturativa que vem da mitologia grega, africana, indígena, originando assim a cultura brasileira.

Romance narrado por Francisco, tio do protagonista, marinheiro destemido, aposentado, com quem Guma mantém uma relação de afeto e troca. Desde que se aposentou do mar, consertava velas: tecendo relembra as histórias vividas. Mistura pontos e memórias. Segue um ritmo constante e experiente. É notável o intertexto com a personagem Penélope de Ulisses.

O trabalho de tecelagem, em Chevalier e Gheerbrant (2005), é um ato de criação, cuja simbologia rege ou intervém no destino. O fio é o agente responsável por ligar os estados da existência entre si, sobretudo conduz o destino dos homens. Tecer o discurso literário narrativo é um jogo de recuperação do passado, mesclado por

impressões do presente, pois a agulha, simultaneamente, tece os pontos e o fio da memória da personagem. A vela reconstruída é como um mosaico que forma entrelaçamentos evocando a memória do povo de Iemanjá:

Hoje vive de remendar vela do que lhe dá Guma, seu sobrinho. Tempo houve, porém, em que teve três saveiros que os ventos da tempestade levaram. Não puderam foi com o velho Francisco. Sempre voltou para o seu porto e o nome dos seus três saveiros estão tatuados no seu braço direito junto com o nome de seu irmão que ficou numa tempestade também. Talvez um dia escreva ali o nome de Guma, se der um dia na cabeça de Iemanjá amar o seu sobrinho. A verdade é que o velho Francisco ri disso tudo. Destino deles é esse: virar no mar. Se ele não ficou também é que Janaína não o quis, preferiu que ele a visse vivo e que ficasse para conversar com os rapazes, ensinar remédios, contar histórias. E de que vale ter ficado assim, remendendo velas, olhando pelo sobrinho, feito uma coisa inútil, sem poder mais viajar porque seus braços já cansaram, seus olhos não distinguem mais na escuridão? Melhor teria sido se houvesse ficado no fundo da água com o “Estrela da Manhã”, seu saveiro mais rápido, e que virou na noite de São João. Agora ele vê os outros partirem e não vai com eles. Fica olhando para Lívia, igual a uma mulher, tremendo nas tempestades, ajudando a enterrar os que morrem. Faz muito tempo que cruzou pela última vez a baía, a mão no leme, os olhos atravessando a escuridão, sentindo o vento no rosto. Correndo com seu saveiro ao som da música distante. [...] O velho Francisco só sabe casos do mar. Conta histórias o dia todo, mas suas histórias são cheias de naufrágios, de tempestades. Narra com orgulho a morte corajosa dos mestres de saveiro que conheceu, cospe quando fala no nome de Ito, o que para se salvar deixou morrer quatro pessoas no seu saveiro. Cospe com nojo. Porque um saveiro nunca faz isso. São assim todas as histórias que o velho Francisco conta. Elas não consolam o coração de Lívia, o amarguram ainda mais, fazem com que muitas vezes seus olhos se encham de lágrimas. E o velho Francisco tem sempre novas histórias para contar novas desgraças para anunciar. Lívia muitas vezes chora, muitas vezes foge para o seu quarto para não mais ouvir. E o velho Francisco, que já está começando a caducar, continua a contar para si próprio, sóbrio de gestos sóbrio de palavras também. (AMADO,1994, p. 26, 135)

Cada ponto é um conto antigo lembrado; essa tessitura metaforicamente estende-se para a reprodução de histórias vividas. Portanto, pertinente é a aproximação desta personagem com Penélope. A diferença entre as imagens ocorre no ato de tecer e destecer dessa heroína grega. Francisco só constrói uma colcha feita de retalhos onírica, uma vez feita, solta seus sonhos e sua língua. Relembrando suas memórias africanas, recuperando as formas arcaicas de cosmogonias obscurecidas pelo preconceito ocidental, em sinal de resistência. Reflete sobre o valor das referências africanas em relação à memória coletiva e individual do povo afro-brasileiro, a forma de trabalho, a organização da família, a reprodução, a maneira de encarar a vida, de lidar com a morte, a religião, as festas, as alegrias e as tristezas.

Se em *Capitães da areia* é Dora quem morre a fim de indicar o encaminhamento de Bala para a efetiva militância, a consciência de luta libertadora do herói, na medida em que perde o único sentimento de família que tivera na vida. Em *Mar morto*, a morte de Guma subverte o destino de Lívia, que decide seu futuro, recolocando sua existência nos limites da vontade humana. Aponta uma nova era para as pessoas que vivem no cais. Estabelece uma nova ordem social e criando a mítica.

Também com a finalidade de transgredir a ordem social burguesa, o padre José Pedro, em *Capitães da areia*, recebe um destaque especial. Ele é o prenúncio da teologia da libertação, teoria que frutificou no Brasil em 1960, com objetivo de estudar a Bíblia e de lutar por justiça social, principalmente nas comunidades cristãs católicas. Juntamente com a mãe-de-santo Don'Aninha, se aproximou do grupo marginalizado, cuidava, a seu modo, das crianças, proporcionando-lhes provimentos, tanto materiais quanto espirituais. Desviava, da paróquia, o dinheiro destinado à compra de velas, com o intuito de alimentá-los e medicá-los. A igreja não se mostrava preocupada com os menores abandonados, apenas o religioso se interessava em ajudá-los.

Padre José lutava por uma igreja que acolhesse os despossuídos (sem-casa, sem-teto, sem-terra) e que fosse ao encontro do sagrado, sua crença religiosa era sincera, praticava uma religião que abrigasse os oprimidos, os pobres e os injustiçados. Como resultado, assumia a missão de levar conforto ao corpo e à alma das crianças abandonadas da cidade, que se abrigavam sob o trapiche. Por ser de origem humilde, antigo operário,

não era considerado uma grande inteligência entre o clero. Era mesmo um dos mais humildes entre aquela legião de padres da Bahia. Em verdade fora cinco anos operário numa fábrica de tecidos, antes de entrar para o seminário. O diretor da fábrica, num dia em que o bispo a visitara, resolveu dar mostra de generosidade e disse que já que o senhor bispo se queixava da falta de vocação sacerdotal, ele estava disposto a custear os estudos de um seminarista ou de alguém que quisesse estudar para padre. José Pedro, que estava no seu tear, ouvindo, se aproximou e disse que ele queria ser padre. Tanto o patrão como o bispo tiveram uma surpresa. José Pedro já não era moço e não tinha estudo algum. Mas o patrão, diante do bispo, não quis voltar atrás. E José Pedro foi para o seminário. Os demais seminaristas riam dele. Nunca conseguiu ser um bom aluno. [...] Não conseguia penetrar os mistérios da filosofia, da teologia e do latim. Mas era piedoso e tinha desejos de catequizar crianças ou índios. (AMADO, 1983, p. 64-65)

A palavra *religião* deriva da latina *religionem*, a raiz morfológica tem ligações com o *-lig-* de diligente ou inteligente ou com *le-*, *lec-*, *-lei*, *-leg-* de “*ler*”, “*lecionar*”, “*eleitor*” e “*eleger*”. O afixo *re-*, iniciar deriva de *red(i)* “*vir*”, “*voltar*”. A etimologia atribui a significação de religamento de Deus ao homem. A libertação plena da alma estaria no encontro com a divindade cristã. Embasado nesse conceito, o trabalho de padre José era o de aproximar as crianças de Deus, de tal forma que se fez amigo do grupo, contudo, descobre que eles já eram salvos, em virtude de já conhecerem a verdadeira liberdade:



A princípio o padre José Pedro pensava em levar os Capitães da Areia às beatas. Pensava que assim salvaria não só as crianças de vida miserável, como salvaria também as beatas de uma inutilidade perniciosa.[...]Porque evidentemente – pensa padre José Pedro – é impossível converter uma criança abandonada e ladrona em um sacristão. Mas é muito possível convertê-la em um homem trabalhador... E esperava que quando conhecesse os Capitães da Areia entrar num acordo com alguns deles e com as beatas para tentar uma nova experiência, agora bem dirigida. Mas logo depois que Boa-Vida o apresentou ao grupo, que aos poucos ganhou a confiança da maioria, viu que era totalmente inútil pensar nesse projeto. Viu que era absurdo, porque a liberdade era o sentimento mais arraigado nos corações dos Capitães da Areia e que tinha que tentar outros meios. (AMADO, 1983, p. 67)

O ministro religioso acreditava num mundo melhor, formado por homens honestos e trabalhadores, fruto de uma sociedade igualitária. Tentava conscientizar as pessoas da necessidade do amor ao próximo, segundo as leis do testamento, apesar de não ser reconhecido por seus superiores, ainda, era por eles punido. Como *alter ego* de Jorge Amado sonha com uma igreja, um corpo sagrado, casa de Deus, onde se acolhesse a todos. Enfim, uma religião para todos e uma literatura para o povo.

Dessa forma, e, sobretudo, neste veio popular, denunciando o feio: a desigualdade social e os preconceitos vários, Jorge Amado prova que na vida como na arte, pode haver uma verdadeira harmonia. O instrumento literário transforma homens e mulheres em seres despidos de preconceitos, numa sociedade mais igualitária, plenos de si e do Outro. Esta revolução promovida por sua literatura dessacraliza normas canônicas e inaugura uma arte literária híbrida como o povo brasileiro.

## Referências

- AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. 57 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.  
\_\_\_\_\_. **Mar morto**. Rio de Janeiro:Record, 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de George Bernard Sperber. 2ª Ed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa**: ideias afins, 2 ed., Rio de Janeiro: Lexikm, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. in: **Jorge Amado**: povo e terra: 40anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.

BERTOL, Rachel. **O contador de histórias**. Jornal: Observatório da imprensa. Ed. 767. Disponível em [www.observatoriodaimprensa.com.br](http://www.observatoriodaimprensa.com.br) Acesso em 29/9/2013.

BHABHA, Homi K; **O local da cultura**; trad. de Myriam Ávila et alii, Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. in: **Dialética da Colonização**. 4ª. ed.1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras,1992.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1992.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 4 ed. 6 ed. Reimp. 2013.

CANDIDO, Antonio *et. alii*. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTELLO, José. **Jorge Amado e o Brasil**. in: **O universo de Jorge Amado**. Orientações para o trabalho em sala de aula. Org. Lília Moritz Schawarz, Ilana Seltzer Goldteins; São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DACANAL, José Hildebrando. **Nova narrativa épica no Brasil**. Porto Alegre: Sulina,1973.

DUARTE, E. A. **Jorge Amado**: romance em tempo de utopia. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

ELIADE, Mircea. **O tratado de História das Religiões**; trad. Fernando

Tomaz e Natália Nunes. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**, coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10 ed. , Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**; trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista: como e porque ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**; trad. Freda Indursky. 3ed. Campinas: Pontes, 1997.

## Nota

<sup>3</sup> Gapiúna adjetivo referente à região de Itabuna, Bahia. Designação popular dos sertanejos às pessoas do litoral.



## A PALAVRA ARTÍSTICA: UM ENIGMA CONCRETO

### *THE ARTISTIC WORD: A CONCRETE ENIGMA*

Márcio Thamos  
 (UNESP)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho constitui uma introdução ao estudo do texto poético do ponto de vista de sua composição. Para tanto, procura focalizar o processo de criação de textos artísticos, ressaltando a maneira como o poeta relaciona-se com as palavras. Através de exemplos que comparam a poesia com a pintura, este estudo permite observar que: 1) ao artista importa menos o tema que a expressão, 2) a linguagem artística está profundamente relacionada à capacidade de imaginação do espírito humano, 3) a experiência poética funda-se na percepção física da existência, 4) o poeta busca dar a ver através de imagens aquilo que deseja exprimir e tende a valer-se da palavra como uma coisa concreta.

---

<sup>1</sup> Professor da Área de Latim do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara; credenciado no PPG em Estudos Literários da mesma Instituição.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, expressão, materialidade da palavra.

**ABSTRACT:** This paper is an introduction to the study of the poetic text from the point of view of its composition. Thus, it tries to focus on the process of creation of artistic texts, emphasizing the way the poet deals with words. Presenting examples that compare poetry with painting, this study permits observing that: 1) to the artist, the theme is less important than expressiveness, 2) the artistic language is deeply related to the human capability for imagination, 3) the poetic experience is based on the physical perception of existence, 4) the poet attempts to show as images whatever he wants to say and he is inclined to deal with words as concrete things.

**KEYWORDS:** poetry, expressiveness, word materiality.

Certa palavra dorme na sombra  
de um livro raro.  
Como desencantá-la?  
É a senha da vida  
a senha do mundo.  
Vou procurá-la.

Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 854).

## Nota introdutória

Todo homem no mundo é uma recorrência do fenômeno da vida. O modo como cada um percebe sua própria aventura existencial tem um caráter singular; contudo, em qualquer tempo a essência da experiência humana é a mesma. E o homem sempre sentiu a necessidade de comunicar ao outro suas impressões a respeito dos fatos que o envolvem; por isso pode-se entender que na arte os temas são recorrentes.

O artista não é necessariamente aquele que sente com mais vigor e profundidade, senão aquele que tem o talento raro para encontrar, através de uma técnica de composição específica, isto é, através de uma determinada linguagem que ele domina, a expressão mais vigorosa e profunda que comunica a experiência ao mesmo tempo individual e social.

Quanto a essa questão, a da sensibilidade excepcional do artista, sempre um tanto delicada para o trato da crítica, o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto (2012, p. 122) vai ao ponto quando afirma que

O poeta é apenas um artista que trabalha a palavra, assim como o músico trabalha com os sons musicais e o artista plástico trabalha com elementos visuais. O que torna um poema um bom poema é a mesma coisa que torna um romance um bom romance: palavras cuidadosamente escolhidas para realizar um determinado efeito estético.

Trata-se aí de consideração conscientemente desmistificadora sobre o fazer do artista. Sem deixar de reconhecer diferenças importantes entre a poesia e a prosa literária, nesse comentário o autor chama a atenção para o trabalho com a matéria específica de cada arte. Cada matéria específica cria naturalmente suas próprias coerções e possibilidades expressivas. No trato minucioso com essa matéria, o artista encontra os meios que lhe permitem construir sua obra. Assim como a cada golpe preciso do cinzel o escultor procura no bloco de mármore seu ideal de significação, assim como a cada exata pincelada o pintor busca na tela o perfeito valor representativo, do mesmo modo o poeta esforça-se para encontrar no arranjo caprichoso das palavras o efeito de sentido mais favorável à economia expressiva do poema.

Antes de mais nada, cabe esclarecer que, tendo em mente que tanto o poeta quanto o prosador literário trabalham com a mesma matéria para suas finalidades expressivas, em geral, o termo “poesia”

aquí se usa no sentido mais ou menos largo de “arte da palavra” – pensando principalmente em procedimentos que, com propriedade, se distinguem daqueles do uso mais acadêmico ou científico da linguagem – e não como simples oposição a “prosa”, que quando é literária faz uso em grande medida desses mesmos procedimentos.

## O enigma da linguagem artística

é possível uma coisa ser figurativamente representada de tantas maneiras que pode ser dissimulada num grande número de enigmas.

Johan Huizinga (2008, p. 125).

Ao considerar as “Origens do gosto pelas obras de arte”, Friedrich Nietzsche (1983, p. 133) nota que

Se se pensa nos germes iniciais do sentido artístico e se pergunta quais são as diversas espécies de alegria produzidas pelas primícias da arte, por exemplo, entre populações selvagens, encontra-se primeiramente a alegria de entender o que o outro quer dizer: a arte é aqui uma espécie de proposição de enigmas, que proporciona, ao decifrador, prazer por sua própria rapidez e acuidade de sentido.

Depreende-se daí que a arte em geral não “diz” de um modo óbvio, imediatamente compreensível, ou não haveria o prazer de “decifrar o enigma” que ela propõe. A ênfase do artístico, de fato, recai mais sobre o modo como do que propriamente sobre o quê se diz. A obra de arte carrega sempre uma mensagem, mas esta não é construída de forma trivial, prosaica, elementar; há um arranjo preciso e invulgar dos elementos que a compõem, de modo a torná-la uma expressão única e duradoura. É exatamente esse arranjo de elementos que a particulariza e reclama – ou sugere – uma interpretação. Em outras palavras, pode-se dizer que ao artista



importa menos o tema que a expressão. Mas, é importante perceber, não se quer com isso afirmar que o conteúdo em si não tenha importância, mas sim chamar a atenção para o fato de que, na verdade, o conteúdo “em si” não existe. Qualquer assunto aparentemente banal pode ser tema de um bom poema, dependendo do apuro alcançado no trato com os recursos da expressão. Por outro lado, um assunto tido a princípio como sério não garante a qualidade do poema. Quanto a essa questão, aliás, já nos tempos da Roma Antiga, poetas clássicos como Tibulo, Propércio e Ovídio davam clara mostra de consciência. O tópos da recusatio é frequente em suas elegias, quando, alegando fingida inabilidade, furtam-se aos assuntos graves e continuam a cantar suas supostas bagatelas.

Para lembrar as artes plásticas, a obra de Claude Monet (1840-1926) fornece um exemplo impressionante em todos os sentidos no que toca à questão “tema x expressão”. Em dada altura de sua carreira, quando já alcançara grande sucesso, o pintor começou a dedicar-se a uma série de quadros em que retratava o mesmo assunto em diferentes momentos do dia, procurando captar a variação da luz que incidia sobre o objeto. A Catedral de Rouen (1891-1895) é sem dúvida uma de suas experiências mais famosas no enalço desse ideário (CHILVERS, OSBORNE, FARR, 1988 – “Monet, Claude”). Durante o inverno de 1892-1893, Monet pintou uma série de cinquenta quadros, retomando-os depois para acabamento, tendo como tema esse mesmo edifício. Dessa série, destacam-se dezoito telas pintadas a partir de uma janela do estúdio provisório instalado no segundo andar de um prédio em frente, de onde o artista tinha uma vista oblíqua e bastante próxima da imponente catedral. Com leves alterações do ângulo de visão, o pintor registrou a transição do sol sobre a fachada gótica desde o amanhecer até o crepúsculo, passando de uma tela à outra, de acordo com a mudança da luz, para retomá-las no dia seguinte no mesmo horário (MONET, 1991). Ao pintar assim as dezoito fachadas da Catedral de Rouen, o artista, como é evidente, não estava tão interessado na catedral em si quanto na impressão

sensível que a luz sobre ela podia causar (veja uma amostra da série nas figuras abaixo<sup>2</sup>).



FIGURA 1 (tempo cinzento)

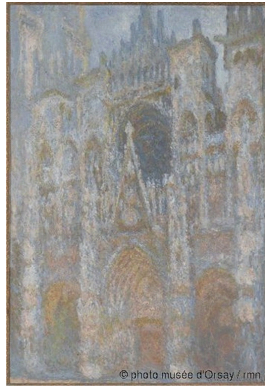


FIGURA 2 (sol matinal)

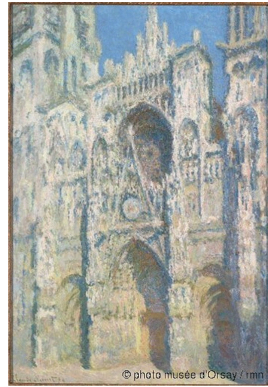


FIGURA 3 (pleno sol)

Com todo o bom humor que lhe é peculiar, Mário Quintana (1988, p. 98) escreve em tom de prosa um poema-anedota referente a esse conceito, muito difundido através da pintura, de que a expressão suplanta o tema em importância:

#### DA ARTE PURA

Dizem eles, os pintores, que o assunto não passa de uma falta de assunto: tudo é apenas um jogo de cores e volumes. Mas eu, humanamente, continuo desconfiando que deve haver alguma diferença entre uma mulher e uma abóbora.

Esse pequeno texto encerra com fina ironia uma crítica justa aos excessos teóricos que muitas vezes, por força de certo intelectualismo hermético, acabam por artificializar ou desumanizar a arte. Mas convém aqui perceber que não se deve aceitar ingenuamente a espirituosa blague do poeta. Com efeito, em termos plásticos, numa tela de pintura, a diferença nada sutil entre “uma mulher e uma abóbora” não se pode fazer apreensível senão a partir exatamente de “um jogo de cores e volumes”. Não se pode deixar

de sublinhar que, nesse caso, não se trataria realmente de uma mulher e de uma abóbora, mas da representação pictórica, ainda que em moldes realistas, de uma mulher e de uma abóbora – o que são coisas de natureza completamente diferente.

Os temas da poesia incansavelmente se repetem; no entanto, há sempre textos novos, isto é, obras que sintetizam numa elaboração original, sensivelmente interessante, um assunto concernente à experiência humana. A despeito da insistência quase infantil dos poetas, sempre haverá mais um poema de amor capaz de ainda surpreender e emocionar. Se os temas se esgotam com certa facilidade ao longo da história literária, deixando de constituir-se propriamente numa novidade, as possibilidades de sua variação expressiva, ou seja, os poemas em si mesmos considerados, garantem vida longa à poesia.

Seja qual for o tema de sua obra, o pintor terá que decidir em minúcias de cores e formas como irá representá-lo na tela. Do mesmo modo, uma ideia, por mais geral, abstrata que seja, só se realiza literariamente através de uma representação concreta e particular, num contexto definido e único, a partir de uma ordenação específica de determinadas palavras e não de outras. O poeta, em seu exercício lúdico de imaginação, manipula a linguagem com precisão e rigor, buscando dar a ver aquilo que deseja exprimir. É assim que se pode entender, com Octavio Paz (2012, p. 31), que “O artista é criador de imagens: poeta”.

A criação de imagens é o recurso geral que se encontra em toda a literatura artística. Albert Camus (apud LIMA, 1995, p. 72) afirma que “Um romance nunca é mais do que uma filosofia posta em imagens. E num bom romance toda a filosofia é confiada às imagens”. Entende-se assim que um texto literário só poderá ser reconhecido como tal uma vez que a filosofia a ele inerente não se sobreponha de maneira prosaica à poesia, ou melhor dizendo, à sua literariedade. Um romance não é um tratado de filosofia, seu caráter próprio não é dissertativo, ou seja, não tende à abstração, mas narrativo, isto é, tende à figuração.

Na composição de uma peça de arte verbal, a filosofia e sua natureza abstrata devem-se manifestar através de imagens, quer dizer, na medida em que as ideias, de um modo geral, tenham encontrado uma expressão figurativa, concreta, no contexto da obra. Note-se que não se trata de querer opor de maneira irreconciliável a poesia ao pensamento abstrato. A observação de A. Camus pressupõe justamente uma íntima relação entre a filosofia e a arte da palavra; no entanto, traz em seu bojo a consideração de que uma e outra têm seu modo mais próprio e conveniente de se fazer enunciar. Uma vez que o pensamento filosófico pretende expandir continuamente a compreensão da realidade, seu discurso, por excelência e por princípio, será de ordem abstrata, vale dizer, constituído predominantemente por termos generalizantes. Assim é que, por exemplo, ao ler Emílio ou da educação de Jean-Jacques Rousseau (1979), chega-se a pensar “mas isto não seria um romance?”. E trata-se de dúvida legítima, uma vez que o filósofo se vale largamente do processo artístico-literário da transfiguração de ideias em imagens, chegando mesmo a construir uma trama repleta de situações complexas e bem definidas em que atuam personagens que estão longe de constituir meros tipos de ficção ordinária, como é o caso principalmente de Emílio, mas também o de Sofia.

Apenas como exemplo didático em contraponto, note-se que *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (1981, p. 126) acaba de um tal modo que trai, por assim dizer, a impressionante arquitetura figurativa do romance, ao explicitar o que então já estava implícito: “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos”. Esse desfecho não deixa de ser empobrecedor do ponto de vista poético, pois subtrai ao leitor o prazer de interpretar por si mesmo aquilo que a sucessão de imagens já sugeria. Adiantando-se, o narrador “explica” o enigma proposto pela estrutura figurativa do texto, que começara do mesmo modo como termina, com os retirantes em marcha, em busca da própria sobrevivência. Soa assim como falta

de fé na capacidade de o leitor compreender a circularidade dramática e reiterativa que esse final constrói.

Johan Huizinga (2008, p. 148-149) observa que “A linguagem artística difere da linguagem vulgar pelo uso de termos, imagens, figuras especiais, que nem todos serão capazes de compreender. O eterno abismo entre o ser e a ideia só pode ser franqueado pelo arco-íris da imaginação”. A preocupação fundamental que se coloca diante de um texto artístico é, pois, captar o significado das imagens que ele cria. Ao ser interpretada, a obra de arte se completa e se revivifica. Nesse ato de interpretação, faz-se uma reimaginação da obra. Conforme O. Paz (2012, p. 51), “O gozo poético não se dá sem superar certas dificuldades, análogas às da criação. A participação implica uma recriação; o leitor reproduz gestos e experiências do poeta”. Sendo o poema a expressão criativa de uma experiência, para compartilhá-la com o poeta, é preciso que se refaça imaginativamente seu percurso inventivo. Assim, deve-se estabelecer entre autor e leitor uma sintonia psicológica mediada pelo texto, entendida da forma como sugere Manuel Bandeira ([19—], p. 114) ao afirmar: “a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê”. Portanto, para que haja poesia, nunca é suficiente a simples decodificação ou leitura maquinal do poema; será preciso percebê-lo em sua totalidade, experimentá-lo como realidade objetiva e subjetiva ao mesmo tempo, a fim de que se possa decifrar-lhe o enigma.

## Experiência e imaginação na criação poética

Ter um corpo é como fazer poemas.  
Adélia Prado (1991, p. 392).

Na época em que morava na França, Naná Vasconcelos, percussionista de renome mundial, recebeu um convite do psiquiatra

Tony Lane para desenvolver um trabalho com crianças excepcionais. A música era associada ao tratamento dos estímulos da criança, e Naná improvisava intuitivamente, de acordo com a reação desta. Ele conta que foi então que sentiu a necessidade de criar a “percussão corporal”, pois, como explica,

Tudo que é feito com o corpo a gente não esquece. Se você fizer o seu corpo aprender a andar de bicicleta, daqui a vinte anos você vai tentar andar e consegue. Pode titubear, mas consegue. Agora, se você ler num livro como andar de bicicleta, depois de um tempo você esquece, daí a importância do aprendizado do corpo e não só da cabeça. (1997, p. 21).

Esse depoimento informal do músico brasileiro serve para ilustrar um dado importante que se deseja aqui ressaltar: uma experiência autêntica é, antes de tudo, apreendida pelos sentidos, isto é, vivenciada através do corpo. São eles, os cinco canais que ligam o homem à realidade, que, em última instância (ou, nesse caso, talvez se devesse falar em “primeira”), permitem todo conhecimento. Os poetas parecem estar convencidos, como Joseph Brodsky (1994, p. 172), de que “Quaisquer noções que tenhamos acerca de qualquer coisa baseiam-se na experiência”, pois certamente compreendem, como Alceu Dias Lima (1985, p. 4), que “A poesia é um problema de expressão, de fidelidade ao corpo e não à pura racionalidade”.

Também os grandes prosadores costumam dar testemunho de sua crença em que toda elaboração do espírito criativo necessita de um mínimo de base empírica. Luigi Pirandello, através das elucubrações d’O Falecido Matias Pascal, formula a seguinte consideração:

Nada se inventa, é verdade, que não possua alguma raiz, mais ou menos profunda, na realidade; e até as coisas mais estranhas podem ser verdadeiras; aliás, nenhuma fantasia consegue conceber certas loucuras,

determinadas aventuras inverossímeis que se desencadeiam e que explodem, partindo do seio tumultuoso da vida; ainda assim, como e quanto a fantasia parece diferente das invenções que nós podemos extrair, com base na realidade viva e palpitante! De quantas coisas substanciais, miúdas e inimagináveis, precisa revestir-se a nossa invenção, para transformar-se naquela mesma realidade de que foi extraída, ou em que esteve baseada; de quantos fios ela precisa, para se realinhar na complicadíssima trama da vida – fios que nós cortamos, para fazer com que a fantasia se transforme numa coisa em si! ([19—], p. 102).

Esse parágrafo do escritor italiano, ao cogitar sobre as raízes da invenção humana, toca no ponto fundamental da criação artística a partir da experiência com a realidade, reconhecendo o necessário processo de transfiguração por que deve passar essa invenção para que possa representar a mesma realidade da qual se origina. Explora-se aí, em termos digressivos da narrativa, uma ideia que se aproxima do conceito de figuratividade, desenvolvido pela Semiótica greimasiana. Conforme esclarece Denis Bertrand (2003, p. 154), a figuratividade

Sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas.

A linguagem artística está profundamente relacionada à capacidade de imaginação do espírito humano. E imaginar, no sentido básico de criar imagens que representam alguma coisa, envolve sempre a necessidade de optar entre diferentes maneiras de conceber concretamente essa representação. Se se compreende que a arte está essencialmente voltada para a expressão da subjetividade



humana, admite-se que ela procura de algum modo traduzir os sentimentos e as paixões, representando, portanto, coisas que dizem respeito ao estado ou condição psicológica dos indivíduos, isto é, coisas que fazem parte de uma realidade interior. Portanto, é preciso conceber a realidade como um conceito muito amplo, que abrange também o mundo da imaginação e suas manifestações, que afetam sensivelmente nossa percepção.

Na Estética, Hegel (1954, p. 99) considera que

a arte, em geral, no que concerne ao sentimento, consiste em concebê-lo e percebê-lo mediante a imaginação; esta, na poesia, traduz a paixão em imagens, e nos agrada por esta manifestação exterior, seja líricamente, ou em acontecimentos épicos ou em ações dramáticas. Mas para expressar tudo isso na pintura, a boca, os olhos e a atitude não bastam. É preciso que haja ali também um conjunto de formas visíveis, concretas, capazes de representar a situação interior.

Compreende-se que a manifestação artística prende-se à representação concreta ou particular daquilo que é essencialmente abstrato ou geral. Numa pintura, a fluidez de gestos e movimentos pode expressar a leveza e alegria do espírito, que assim se revela no corpo. A imprecisão de traços e a tonalidade fria de uma paisagem podem sugerir a incerteza e angústia que se vive intimamente. E mesmo numa tela de caráter não figurativo, pode-se reconhecer, na aparente arbitrariedade de pontos e linhas ou formas abstratas orgânicas, a representação concreta de uma realidade interior, que assim se faz apreensível aos sentidos numa existência objetiva, tornando-se um ser no mundo. Do mesmo modo, a poesia recorre às imagens, manifestando seu fundo filosófico em representações de caráter particular.

Na Poética, Aristóteles (1973, p. 451) considera que

a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-



se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens.

Essa afirmação do antigo filósofo procura ressaltar o aspecto indutivo do conhecimento poético, que seria capaz de revelar o geral no particular. Deve-se com isso compreender que, apesar de ser uma experiência de caráter particular, a poesia atinge uma dimensão universal na medida em que expressa aquilo que pode ser vivenciado pelo espírito sem esgotar-se em circunscrições determinadas do espaço-tempo – e é isso o que a torna filosófica. Entenda-se aí que, sem ser filosofia, a poesia não deixa de guardar o sentido básico de perscrutação da vida, isto é, não deixa de procurar penetrar no segredo das coisas que dizem respeito ao humano.

Para O. Paz (2012, p. 198-199), a revelação da palavra poética

é um ato só explicável por si mesmo e que nunca assume uma forma abstrata. Não é uma explicação da nossa condição, mas uma experiência em que a nossa condição, ela mesma, se revela ou se manifesta. E é também por isso que está indissolivelmente ligada a um dizer concreto sobre isto ou aquilo. A experiência poética – original ou derivada da leitura – não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade se expandindo para tocar em algo e assim realizar, por um instante, o homem. A infinita diversidade de poemas que a história registra é consequência do caráter concreto da experiência poética, que é experiência disto e daquilo; mas essa diversidade também é unidade, porque em todos estes e aqueles está presente a condição humana.

A condição humana é primeiramente a do embate com a realidade física do mundo; toda possibilidade de conhecimento advém desse fato inexorável. Portanto, a revelação poética dessa condição não se pode dar sem a vívida experiência das coisas. A poesia é uma manifestação da essência do homem, de sua consciência

como ser no mundo; mas essa consciência não se pode desenvolver – na verdade, nem sequer existir – sem a percepção do que está fora dela mesma.

N<sup>o</sup> Os Cadernos de Malte Laurids Brigge, Rainer Maria Rilke (1996, p. 17) registra a seguinte reflexão:

versos significam muito pouco se escritos cedo. Devia-se esperar, reunir sentido e doçura numa vida inteira, se possível bem longa, e depois, bem no fim, talvez se conseguissem dez versos bons. Pois versos não são, como as pessoas imaginam, sentimentos (a esses, temos cedo demais) – são experiências. E por causa de um verso é preciso ver muitas cidades, pessoas e coisas, é preciso conhecer bichos, é preciso sentir como voam os pássaros, e saber com que gestos flores diminutas se abrem ao amanhecer.

A experiência poética está fundada na percepção concreta da existência (de onde deriva, direta ou indiretamente, toda a possibilidade de imaginação). Viver é mover-se num mundo repleto de objetos particulares – isto é, de seres outros, com sua constituição própria – e interagir com eles em condições e em situações concretas todo o tempo. Viver com intensidade é redescobrir as coisas a cada dia, descobrindo-se a si mesmo continuamente através delas; é chegar a suprimir talvez esse “através” e ser capaz de entrever uma contiguidade universal em que noções como sujeito e objeto se conjugam e se completam. A poesia nos oferece essa possibilidade. Ao provocar incessantemente suas analogias sinestésicas, ela testamos os sentidos, excita-os, causa impressões novas ou renovadas que, ao menos por um instante, nos despertam da inércia letárgica do dia-a-dia, em que tudo pode-se tornar mecânico à força da rotina, e nos prova que estamos vivos. O poema é o testemunho da sensibilidade ávida, da percepção ativa e criativa, que não se deixa embotar pela aparente monotonia das coisas, no desejo humano de vislumbrar o infinito. Se escrevesse seu Discurso sobre o método, o poeta, parodiando o filósofo, diria: “Sinto, logo existo”.

## A palavra concreta

eu aprendera que as imagens pintadas com palavras eram para se ver de  
ouvir.

Manoel de Barros (2006, III, “Pintura”)

A realidade nos chega sempre pelos sentidos. É só através do corpo físico que se vai aos poucos tomando consciência do eu. A percepção é o que torna o homem um ser em si e no mundo e o que lhe permite expandir a própria consciência. Se se acredita que a arte seja, em princípio, a expressão mesma da condição humana revelada a partir de uma experiência particular, é compreensível que todo artista sinta necessidade de trabalhar com algo mais ou menos palpável, a matéria com que forjará sua obra.

Conforme Thomas Ramson Giles (1980, p. 176),

A expressão estética não é um ato do espírito “puro”, mas um processo de descoberta progressiva, através da manipulação de uma matéria real. Portanto, a expressão artística só será completada quando se manifestar como um todo em uma matéria. Esse todo é a obra de arte.

O poeta, o artista literário, procura na palavra esse elemento material, concreto, de que necessita; fala sempre através de imagens e tende a valer-se da palavra como uma coisa em si. Este trecho de uma entrevista de João Cabral de Melo Neto (1989, p. 26) nos dá uma ideia de como o poeta procura lidar com a face mais sensorial das palavras:

A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que você atinge pela inteligência. Eu tenho a impressão de que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos. Uma palavra concreta é muito mais sensorial que uma palavra abstrata. Se eu disser “tristeza”, cada um de nós aqui

tem uma idéia de “tristeza”. Se eu disser “Coca-cola”, “copo de coca-cola” ninguém vai pensar que eu estou falando em “xícara de chá”. Eu tenho a impressão de que é muito mais fácil eu dar a ver com palavras concretas que se dirigem aos sentidos do que usando palavras abstratas.

A espontaneidade transparente na fala do poeta – que com certeza não pretendia fazer propaganda de refrigerante mas apenas, pode-se imaginar, aproveitou um exemplo que tinha literalmente à mão – reforça a naturalidade com que ele encara e utiliza o recurso aí exposto de maneira simples e imediata. As palavras de sentido concreto são mais particularizantes, figurativas, em oposição às de sentido abstrato, mais generalizantes, temáticas; por isso o poeta privilegia as primeiras.

A palavra concreta, ao evocar psiquicamente uma imagem, atinge de forma mais direta a inteligência, através dos sentidos. Mas a poesia busca ainda mais concretude. O poeta, de certo modo, se ressentido da arbitrariedade do signo e, inconformado, tenta negá-la. Para Roman Jakobson (1978, p. 177), quando a poeticidade, a função poética em caráter dominante, se manifesta em um texto,

A palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor.

Na linguagem não literária, as palavras remetem a alguma coisa fora delas mesmas quase de imediato, sem terem sua própria presença pressentida. Nesse caso, o valor das palavras reside exclusivamente na possibilidade de serem substituídas pela ideia que carregam, cumprindo assim seu papel social como instrumento de comunicação; ao serem compreendidas – ou “ao

dizerem o que têm a dizer” –, é natural que sejam em si mesmas descartadas. Na poesia, isto é, numa obra literária em que se manifesta a poeticidade, as palavras, ultrapassando os limites desse uso convencional, não deixam de representar algo, mas são percebidas, ao mesmo tempo, como um outro algo cuja presença, além de possibilitar a mensagem, confere-lhe um interesse estético peculiar. O artista literário agrega um outro valor à mensagem, não alheio a esta, que faz do poema um ato de linguagem insubstituível, ao evocar a palavra em sua plenitude, tornando-a necessária em si mesma. Talvez não seja demais citar aqui a célebre frase que Paul Valéry (1991, p. 208) conta ter ouvido várias vezes do pintor Degas. Quando este um dia se queixara a Mallarmé da dificuldade que encontrava em fazer versos, apesar de não lhe faltarem ideias, o poeta lhe teria respondido: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras”.

Sendo o elemento fônico da linguagem a substância mais palpável de que dispõe, o poeta naturalmente tende a dispensar-lhe grande atenção (e, ainda que em menor grau, sendo a palavra escrita, não se desconsidera também seu aspecto gráfico). A plasticidade da palavra tem sempre uma enorme relevância para o trabalho do artista literário. A palavra poética nunca deixa de ser uma coisa em si, e o sentido do poema estará sempre impregnado pelas sugestões da materialidade da substância que o compõe – de acordo com o contexto em que se insere – nunca é demais frisar.

Lembre-se ainda outra breve passagem de O arco e a lira, em que O. Paz (2012, p. 113) chama a atenção para o fato de que “Uma paisagem de Góngora não é o mesmo que uma paisagem natural, mas ambas têm realidade e consistência, embora vivam em esferas diferentes. São duas ordens de realidade paralelas e autônomas”. Com efeito, não é de outro modo que se constitui o texto poético. A palavra e aquilo que ela refere possuem sua realidade própria. A palavra significa uma coisa ao mesmo tempo que é outra: a palavra pedra não é uma pedra. Entre o significar e o ser há uma distância

intransponível que o poeta parece tentar desfazer. Mas se houvesse um poema cujas palavras, uma a uma, se pudessem trocar pelas coisas que designam, quando muito, outro poema seria criado, e não o mesmo; pois, ainda que os sentidos básicos se mantivessem, se perderia a “coisidade”, por assim dizer, própria das palavras, aquilo que as torna insubstituíveis num texto literário. Terá sempre razão A. D. Lima (1985, p. 4), para quem “A verdade que nos atinge por meio de um plano de expressão poeticamente elaborado (no sentido jakobsoniano), o dizer simbólico, o que envolve o sensório, ainda que por aproximação, é muito mais, é o único eficaz”.

A materialidade da palavra, seu aspecto mais palpável, é imprescindível na construção do efeito de sentido poético e concorre para fazer do poema uma espécie de enigma concreto. Na materialidade da palavra, o poeta encontra sempre novas possibilidades para a formalização do(s) sentido(s). Por isso, a própria Semiótica, que chegou a sustentar que a análise do plano da expressão não fazia parte de suas preocupações (cf. BARROS, 2002, p. 81), voltando-se quase exclusivamente para a investigação do plano do conteúdo, sob a forma de um percurso gerativo do sentido, encontra-se hoje interessada em rever essa noção. O reconhecimento dos chamados sistemas semissimbólicos – que se atualizam com frequência nos textos poéticos, procurando obter efeitos de recriação da realidade – evidencia a necessidade de a Semiótica assumir cada vez mais a tarefa de estudar os procedimentos da expressão com todas as consequências que daí decorrem para a significação. Nesse sentido, os recursos da figuratividade precisam ser analisados no seu papel de engendramento do sentido sob a perspectiva de uma poética da expressão, uma vez que os procedimentos de iconização, etapa final da figurativização do texto, que têm como objetivo criar uma ilusão ou impressão referencial, quando levados às últimas consequências na manipulação artística da linguagem, coincidem com os recursos atualmente considerados como próprios do semissimbolismo.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentários Eudoro de Souza. In: \_\_\_\_\_. Os pensadores: vol. IV (Aristóteles). São Paulo: Abril, 1973, p. 439-502.
- BANDEIRA, Manuel. Poesia e verso. In: \_\_\_\_\_. **De poetas e de poesia**. Ministério da Educação e Cultura (Serviço de documentação), [19—], p. 107-124.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a segunda infância**. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Planeta, 2006.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.
- BRODSKY, Joseph. **Menos que um**. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; FARR, Dennis (ed.). **The Oxford dictionary of Art**. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- GILES, Thomas Ransom. **Introdução à filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Epu/Edusp, 1980.
- HEGEL, G. W. F. **Estética** (tomo II). Trad. de la edición francesa de Charles Bénard por H. Giner de los Ríos. Buenos Aires: El Ateneo, 1954.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JAKOBSON, Roman. O que é a poesia? In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Trad. Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 167-180.

LIMA, Alceu Dias. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Latim: estudos de textos** (vol. 1). Araraquara-SP: ILCSE-UNESP, 1985.

LIMA, Alceu Dias. **Uma estranha língua?**. São Paulo: Edunesp, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. (Entrevista). **Revista 34 letras**, n. 3. Rio de Janeiro, 1989, p. 8-45.

MONET, Claude. In: **Degas, Toulouse-Lautrec, Monet**. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 53-76. (Col. Os grandes artistas).

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. In: \_\_\_\_\_. **Obras incompletas**. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 83-151. (Col. Os pensadores).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Matias Pascal**. Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Livraria Martins, [19—]

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

QUINTANA, Mário. **Os melhores poemas de Mario Quintana**. 4ª ed. São Paulo: Global, 1988.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 47ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.

RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-220.

VASCONCELOS, Naná. Berimbau bateu, camará! Salve Naná! (artigo de D. A. Neves a partir de entrevista). *Modern drummer Brasil* (publicação da Bass Art Editorial). São Paulo, n. 12, 1997, p. 18-27.

## Ilustrações

Figura 1: MONET, Claude. A Catedral de Rouen. A fachada, tempo cinzento.1892 (óleo sobre



tela, alt. 1.002 x larg. 0.654). Museu D'Orsay, Paris. Disponível em <<http://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em 17 de novembro de 2014.

Figura 2: MONET, Claude. A Catedral de Rouen. A fachada, sol matinal. 1893 (óleo sobre tela, alt. 0.922 x larg. 0.63). Museu D'Orsay, Paris. Disponível em <<http://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em 17 de novembro de 2014.

Figura 3: MONET, Claude. A Catedral de Rouen. A fachada e a torre Saint-Romain, pleno sol. 1893 (óleo sobre tela, alt. 1.07 x larg. 0.735). Museu D'Orsay, Paris. Disponível em <<http://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em 17 de novembro de 2014.

## Nota

<sup>2</sup> Fotos disponíveis no *site* do Museu d'Orsay (confira as referências completas no final do artigo).



BYRON, STAVROGUINE,  
LURIE: O CÔMICO E O SÉRIO  
EM *DESONRA*<sup>1</sup>

*BYRON, STAVROGUINE, LURIE:  
COMIQUE ET GRAVITÉ DANS  
DISGRÂCE*

J. P. Engélibert  
Traduzido por Vera Maquêa  
(UNEMAT)<sup>2</sup>

Para todos aqueles que desejam ver a África do Sul vir a ser um Estado democrático e pluralista, e mais particularmente para todos aqueles que acreditam ser importante colocar na balança os grandes princípios da democracia, em face do reconhecimento e da reparação disso que o Preâmbulo da constituição sul-africana chama de “injustiças do passado”, *Desonra* é um romance desesperador.

<sup>1</sup> In: ENGÉLIBERT, Jean Paul (org). **J. M. Coetzee et la littérature européenne : écrire contra la barbarie**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>2</sup> Doutora em Letras, Professora do curso de Letras – UNEMAT/Cáceres e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL – UNEMAT/Tangará da Serra.

Com efeito, ao invés de procurar vincular, como o faz a constituição, o reconhecimento dessas injustiças num engajamento de igual importância para os “valores democráticos” e os “direitos humanos fundamentais”, *Desonra* parece agravar sua discordância: o final do romance mostra o professor David Lurie, um homem branco que defende visceralmente os ideais da vida privada e a liberdade individual, desprezado por todos e ostracizado pela sociedade sul-africana<sup>3</sup>. Jakes Gerwel, que foi diretor geral do gabinete do presidente no governo de Nelson Mandela e um dos inspiradores da nova constituição, respondeu a *Desonra* em dois artigos significativos. O primeiro, “É a verdadeira imagem da nossa nação<sup>4</sup>?”, faz o elogio de Coetzee como autor de uma crônica fiel do “deslocamento dos brancos em África”, mas se considera desesperado pelo romance no seu conjunto e em particular pela sua relação de “pretensões pós-coloniais quase bárbaras dos Africanos negros”, sua representação de “personagens mestiças” em “putas, sedutores, homens melancólicos e delinquentes vaidosos” e, fundamentalmente, o fato que ele “exclui a possibilidade de uma reconciliação civilizada”. Entretanto, apesar de todas essas reservas, como Gerwel diz no título de seu segundo artigo: “Mesmo assim, ele é melhor que a leveza de Roodt<sup>5</sup>. Dando sequência a sua reflexão, ele sugere que, ainda que ele pinte um quadro desesperador da nova África do Sul, *Desonra* é ao menos um romance sério, e deve então ser tomado como tal pelos seus leitores – com a diferença, “por exemplo, dos romances de Dan Roodt, de sutilidade estilizada”, que só é capaz de “leveza paródica”.

Estas duas curtas réplicas são esclarecedoras. Elas nos levam à questão mais profunda que *Desonra* coloca a seus leitores. De acordo com uma perspectiva totalmente tradicional, o segundo artigo de Gerwel atribui ao texto literário o mérito de sério e considera o fato de sua seriedade como um meio de exploração cultural; isto está ligado à leitura de *Desonra* feita no primeiro artigo em que o romance de Coetzee é visto como inaceitavelmente perturbador e desesperador. Esse liame me parece perfeitamente lógico. Se o

romance deve ser tomado seriamente enquanto uma forma literária, pela sua maneira específica de nos fornecer experiência dos dilemas éticos e políticos cruciais de nossa sociedade, o final solitário de Lurie vem logicamente se inscrever numa série de julgamentos extremamente pessimistas pela nova África do Sul e as esperanças expressas pela sua constituição. A questão mais interessante que *Desonra* coloca é então saber se é possível escapar a suas conclusões inaceitavelmente desesperançadas sem ao mesmo tempo comprometer sua seriedade e seu valor literário. Insisto sobre a lógica da reação de Gerwel pois eu gostaria de mostrar que se trata de uma questão à qual *Desonra* conduz deliberadamente e absolutamente de modo consciente seus melhores leitores. As conclusões aparentemente inelutáveis do texto só podem ser resgatadas neutralizando seu engajamento no mundo, tratando-o como um jogo literário sofisticado mas finalmente frívolo, de modo que se encontra, ao que parece, dentro da “leveza de Roodt”?

Eu gostaria de explorar esta questão por meio do problema do byronismo de Lurie, o qual mostrarei que está ligado à leitura que Coetzee faz de Dostoievski. Ela pode parecer distante das questões que acabo de colocar e, além disso, ostensivamente “literária” para um texto como este que exige uma leitura política. Contudo, essas referências são pertinentes, mesmo que pareça muito cedo; quanto à ideia da extrema sofisticação literária e da acuidade da crítica política não sejam compatíveis, espero poder dissipá-la ao longo das páginas que seguem.

O byronismo faz parte integrante da ideia que Lurie se faz de si mesmo. Ele recusa de se desfazer: Lucy tem consciência disso quando ela diz a ele, com “o que ele só chamaria um gentil sorrisinho” que ele “decidiu ficar mal (,) louco, ruim e perigoso de conviver<sup>67</sup>”. Este aspecto byroniano e, para aqueles que tomam seriamente a significação social e histórica de *Desonra*, um dos traços mais perturbantes de Lurie: é difícil compreender porque Coetzee escolheu para representar no seu romance os valores democráticos essenciais que são a defesa da vida privada e liberdade individuais

uma personagem que toma como modelo a poesia dos anos 1820 e não uma outra figura, mais recente, mais nuançada, e, para ser franco, mais agradável, entre todas aquelas da herança cultural europeia. É bem o aspecto baironiano de Lurie, presente desde o início do romance, que ressoa no final perturbador do romance: comentando “Lara” no curso, Lurie explica que “Byron, no final das contas, nos leva a pensar que será impossível gostar de ‘sua personagem’, no sentido mais profundo, no mais humano do termo. Ele será condenado à solidão”.

Dostoievsky nunca está muito longe de Coetzee, e particularmente a personagem de Stavroguine, já apresentada em 1985 num artigo sobre a confissão no *Doubling the Point* e, claro, no *Mestre de São Petersburgo*. Como ele, Dostoievski também criou uma personagem deliberadamente byroniana. Nas palavras finais do livro de Joseph Frank *Dostoievsky: the miraculous years, 1865-1871*, publicado em 1995, Coetzee concluiu louvando Frank de ter sido “capaz de mostrar com uma clareza exemplar porque Dostoievsky escolheu criar Stavroguine no molde de Pouchkine, “esse dândi russo byroniano, sedutor e maldito”<sup>7</sup>. Stavroguine é, como Lurie, uma personagem desesperante, e o livro onde ele aparece, *Os demônios*, foi concebido com o objetivo de demolir as pretensões políticas e culturais das Luzes. Stavroguine foi criado pelo liberal Stépâne Trophimovitch no espírito das luzes nos anos de 1840. Um pouco como Lara ele mesmo, “sem nenhum freio para o reter, sem que ninguém chamasse sua atenção, quando ainda era tempo, estas mil vias que conduzem ao grande caminho do crime”<sup>8</sup>, desenraizado, agitado, ele adota uma ideia após outra, agarra-se a uma causa após outra à medida que vagueia sem objetivo através da Europa. O desfecho de *Os demônios* mostra a deflagração extraordinária que estas ideias perigosas e verdadeiramente demoníacas (como o indica a metáfora emblemática de todo o romance) provocam quando elas são importadas na Rússia. Stavroguine se suicida, “condenado à solidão”, como diria Lurie, pela falência de sua última tentativa de encontrar redenção no amor. Assim *Os demônios* apresentam o sopro

das ideias políticas do Iluminismo, do humanismo liberal ao utopismo revolucionário, como um conjunto verdadeiramente desesperador. Eles, completa Joseph Frank, “consideravelmente mancharam a reputação de Dostoievski aos olhos da inteligência radical”.

A comparação com *Desonra* se compreende então: ambos os livros têm um herói byroniano, terminam sem perspectiva de reconciliação entre si e a sociedade (o suicídio de Stavroguine sela ainda mais esta escolha evidentemente) e parece não trazer nenhum conforto àqueles que tomam a sério sua temática cultural. Mas suas ligações são na realidade muito mais profundas e permitem uma comparação bem mais precisa. Diante da comissão de inquérito do Cap, Lurie defende seu direito de guardar para si seus pensamentos íntimos. Stavroguine se comporta do mesmo modo diante de Tikhone, o confessor que ele escolheu: “ouçam bem, eu não gosto dos psicólogos e dos espões, aqueles dentre eles, ao menos, que querem entrar na minha alma<sup>10</sup>”, disse-lhe. Os dois homens querem parecer apaixonados, mas de fatos todos os dois sabem bem se controlar. Stavroguine evoca mais adiante “o ardor” dos sentimentos que o “consumiam”, mas completa que mesmo “que eles alcançassem seu mais poderoso desenvolvimento, ele poderia sempre vencê-los e cessá-los<sup>11</sup>.” Em sua confissão, o estupro de Matriocha, “seu coração se pos a bater muito forte. Então ele se pergunta se ele poderia renunciar, e soube imediatamente que ele era capaz”. Do mesmo modo, Lurie colocou a desordem do encontro sexual sob controle: a felicidade que ele sentiu com Soraya é uma “felicidade dentro da moderação, uma felicidade moderada”. Em suas relações com Melanie, ele está, como Stavroguine com Matriocha, em plena posse de suas faculdades: ele está em condições de ver que ele “deveria ficar aqui”, mas “sem fazer nada”. Antes disso, Lurie e Stavroguine mantiveram ligações menos apaixonadas: quando Stavroguine se muda para São Petersburgo, ele aluga três apartamentos, um no qual ele vive e dois para uma “intriga”. Lurie só tem dois – o seu e aquele que *Discreet Escorts* coloca à sua disposição – mas a comparação não é menos justa. Todos os dois são

empurrados, por um tédio subjacente: “eu me entediava de tal modo que poderia mesmo me suicidar<sup>122</sup>” Afirmar Stavroguine. E parece bem que esta seja uma das razões pelas quais ele se liga à mocinha. Do mesmo modo, a “felicidade moderada” de Lurie com Soraya se dissolve depois que ele a viu com suas crianças no restaurante Captain Dorego, o professor está ocioso: “sem o interlúdio de quinta-feira, a semana é como um deserto onde nada quebra a monotonia”. Além disso, os dois byronianos dividem o mesmo gosto pela degradação. Stavroguine acredita que se meter numa situação vergonhosa, humilhante e ainda por cima ridícula sempre lhe deu a cada vez uma cólera sem limite e um prazer incrível. E é interessante de se notar que Lurie é, de todas as personagens de *Desonra*, o mais pronto a se humilhar: Ele diz a Bev Shaw não ter “simplesmente tédio”, mas ser “atirado pela desonra” e acrescenta se confessando a M. Isaacs que “ele mergulhou em um estado de desgraça do qual será difícil de se levantar” e que “isso não é uma punição (que ele recusou) recusada”.

Esse gosto do rebaixamento e da humilhação é crucial para explicar o que conclui Stavroguine ao violentar Matriocha e, claro, é pela “violação” de uma mulher que se percebe como inaceitavelmente muito jovem que Lurie e ele se aproximam mais. A idade de Matriocha é indeterminada: Stavroguine lhe dá, primeiro, em torno de quatorze anos acrescentando que ela tinha sempre ar de uma criança, mais adiante ele a vê como um pequeno ser de dez anos que tem o espírito ainda a se formar. Quanto a Mélanie, ela deve ter, pois ela é estudante, ao menos dezoito anos, mais para Lurie “ela tem cadeiras estreitas de uma menina de doze anos” ela “é apenas uma criança”. Lurie a coloca na cama no quarto de sua filha e “quase diz”: conte para o papai o que é que está acontecendo”. Stavroguine e Lurie são finalmente levados a confessar seus atos diante dos crentes. No capítulo “Chez Tikhone”, afastado dos Demônios, Stavroguine vai ao convento da Virgem de Spasso-Evfimi na saída da cidade para encontrar Tikhone. Ele é guiado por um monge que parece ter pouco respeito por Stavroguine (ele abre a porta “com uma mão autoritária”, dirige-se “familiarmente” ao



doméstico e faz entrar o visitante “sem mesmo esperar a resposta”<sup>13</sup>”. Mais tarde, sabemos que Tikhone é pouco apreciado dentro destes muros: “o bispo aposentado não soube impor no convento o respeito devido à sua posição”<sup>14</sup>”. Quanto a Lurie, confia-se a um crente na pessoa de M. Isaacs (“posso pronunciar o nome de Deus diante de vós?”), depois de se encontrar fora da cidade, numa instituição (“F. S. MARAIS, diz uma placa sobre um dos pilares da entrada; sobre uma outra, pode-se ler COLÉGIO DE ENSINO SECUNDÁRIO”), onde ele descobre uma personagem tão pouco respeitada e tão estranha quanto Tikhone. Aqui nós encontramos, à imagem do monge desenvolta que conduzia Stavroguine, “uma secretária, toda jovem e roliça, (que) faz as unhas [...]: “Sr. Isaacs! Ela chama. Tem alguém que quer ver o senhor”. Ela se volta [para Lurie]. “Entre, então” .Mais adiante uma observação do próprio Isaacs confirma o pouco respeito que ele inspira: “é muito fácil de me falar, muito fácil. Todos os alunos do colégio sabem bem. Com Isaacs consegue-se tudo facilmente – é isso que eles dizem”. Mesmo o “sorriso de lado” de Isaacs lembra o “sorriso estranho” que não está jamais distante dos lábios de Tikhone. Nem num caso, nem no outro, a confissão não desemboca sobre uma conclusão satisfatória.

O interesse desta comparação, dada a importância de Dostoievski para Coetzee, é de mostrar um aspecto importante de Lurie e ainda não percebido. A grande diferença entre as duas personagens byronianas é que, em cada ponto da comparação que venho desenhando, Lurie aparece como uma figura menor, sempre, em relação a Stavroguine, um pouco ridículo e às vezes verdadeiramente idiota. Ele encarna um papel em que ele não tem mais idade. Um dos seus principais problemas no início do romance é que ele é muito velho, no mínimo dez anos a mais, para ser bayroniano (Byron, ele mesmo morreu aos 36 anos, Stavroguine se suicidou antes dos trinta). Ele não é mais insignificante que o primeiro pensamento que teve “um homem de sua idade” (o segundo pensamento é a “questão de sua vida sexual”). Enquanto todas as mulheres se oferecem ao jovem Stavroguine, a honra de Lurie não

creceu por sua ligação com Mélanie. Como é o primeiro a se dar conta, ele deve se preservar do ridículo: “ele não diz: agora eu me viro com o que eu tenho”. Ele não diz: “agora eu me viro com as putas”<sup>15</sup>. Não somente ele é muito velho para ser um dândi byroniano mas, qualquer que seja o ângulo pelo qual o olhemos ele compõe uma figura de menor importância e de menor ambição: ele aluga menos quartos que Stavroguine para suas relações furtivas, e num deles, é uma puta que ele faz vir. Enquanto que em Stavroguine a tensão entre as paixões do corpo e o controle do espírito produz o terror, “a felicidade moderada” de Lurie é tudo, menos perturbadora – de fato a ideia é mesmo cômica. “Seus sentimentos, ele se dá conta, possuem certa complacência que vai mesmo até o elo de um marido possessivo por sua mulher. Não obstante ele não procura eliminar isso. Enquanto que o *tédio* de Stavroguine é continuamente religado a uma paixão abstrata, metafísica, a causa imediata da ociosidade de Lurie é que *mesmo sua puta* termina por se recusar a dormir com ele – e não porque eles se separariam em circunstâncias dramáticas, mas porque ele a viu por acaso no restaurante Captain Dorego: este último detalhe expressa bem o absurdo leviano que marca Lurie de inferioridade. Do mesmo modo, enquanto Stavroguine desafia realmente a moral e explora os últimos territórios da desumanidade pela crueza extrema da violação de uma criança, Mélanie Isaacs só é uma criança dentro da cabeça de Lurie; mais adiante, a trivialidade de seus desejos aparece melhor na sua visão súbita, cruamente pornográfica, das irmãs Isaacs: “as duas na mesma cama: embates dignos de um rei. Ele foi percorrido por um leve frisson, olha seu relógio.” Ou ainda, comparemos a cena de confissão nos dois romances: a distância entre o sério de “Na casa de Tikhone” e o ridículo da comédia de “Na casa de Isaacs” que salta aos olhos. Ainda mais que esta cena termina com a chamada de telefone de Isaacs a Lurie para lhe desejar “boa sorte para o futuro” e sobretudo, depois de “uma pausa”, para verificar que o professor não espera sua intervenção em seu favor diante da universidade. Ainda que Tikhone parecia capaz de penetrar o mais fundo possível na alma complexa de Stavroguine, Isaacs é incapaz

de uma intuição mesmo elementar. Ainda que a passagem de *Os demônios* que relata o estupro de Matriocha mais o papel de Stavroguine no seu suicídio seja um dos mais desconcertantes de toda a obra de Dostoievski, as duas mulheres que contam mais na vida de Lurie evocam seu estado de desgraça em termos deliberadamente cômicos. Comparemos a versão feita de Lurie à perplexidade de Lucy:

- Isso me lembra muito a China de Mao: retratação, autocrítica, desculpas públicas. Eu sou jogo velho, preferiria simplesmente passar diante do pelotão de execução e acabar com tudo.

- O pelotão de execução, nada mais que isso? Por ter deitado com uma estudante? É um pouco exagerado, David, você não acha? Isso deve acontecer o tempo todo, esse tipo de coisa. Era corrente no tempo em que eu era estudante. Se cada caso virasse um processo, a profissão de professor seria dizimada.

Ele encolhe os ombros.

Ou com Rosalind no final do romance:

- que princípio era esse que você estava defendendo?

- a liberdade de expressão. A liberdade de se calar.

- Um grande princípio. Mas, David, você sempre foi muito bom para inventar histórias. Contar histórias para enganar aos outros e para enganar a si mesmo. Tem certeza que você de que não se tratava só de um caso de alguém pego com as calças na mão?

Ele toma cuidado para não morder a isca. (p.217)

Lurie detesta a ideia de que ele bem poderia, depois de tudo, não ser levado a sério. E a maneira repetida no texto, as personagens as mais próximas dele o confrontam com a possibilidade humilhante de ser apenas uma personagem de comédia. Stavroguine nunca se expôs a esse tipo de ataque degradante contra sua seriedade, salvo uma vez, é interessante lembrar, na cena cortada com Tikhone. Aqui,

Tikhone tem a audácia de sugerir que o abismo que se abria sob Stavroguine se ele publicasse sua confissão não seria pelo efeito do ódio dos outros, mas de seu riso. Imediatamente, Stavroguine perde todo o controle de si:

Ele cambaleia, a ansiedade se reflete sobre seu rosto. “eu o pressinto. Então eu vos pareço como uma personagem cômica durante o tempo que vocês leem meu ‘document?’<sup>16</sup>.

Mas se Tikhone menciona esta possibilidade que o crime de Stavroguine não atinge de fato o nível do trágico, mas simplesmente aquele do cômico – como nós acabamos de ver, uma possibilidade corrente evocada em *Desonra*, para o grande desprazer de Lurie – ao final das contas esta sugestão não é limitada em *Os demônios*. Esta ideia de Tikhone não é partilhada por nenhuma outra personagem (ela não é mesmo incluída na versão publicada do romance) e Stavroguine conserva o prestígio de uma figura terrível. Como Joseph Frank demonstra, ele é investido de “um status cultural simbólico”, profundo, aquele do “tipo byroniano” que representa para Dostoievski “a primeira manifestação dos efeitos desintegradores da influência ocidental sobre a psiquê cultural russa<sup>17</sup>” e que encarna finalmente nada menos que seu colapso total: “no espírito de Dostoievski, a impressionante silhueta de Stavroguine permanece imóvel no coração das chamas infernais que vem acender na capital da civilização ocidental. [...] Pois a “beleza” de Stavroguine é essa do demônio, é a beleza de Lúcifer no Caim de Byron.<sup>18</sup>” Stavroguine espalha a devastação, com seu suicídio o livro termina sobre uma nota profundamente trágica.

Em comparação, Lurie parece mais ao Stavroguine imaginado por Tikhone que àquele que Dostoievski finalmente criou. Voltemos às notas de Coetzee sobre a biografia de Joseph Frank. De acordo com Frank, ao sujeito de influência byroniana sobre a concepção de Stavroguine, Coetzee não o é mais quando ele lamenta que o biografia

“não se mostra suficiente crítica em relação à afirmação de Dostoievski segundo a qual os modelos de dândi dos anos de 1870 continuam a testemunhar movimentos subterrâneos da alma nacional. As instituições históricas de Dostoievski eram geralmente justas, mas aqui a história não parece lhe ter dado razão<sup>19</sup>. Dito de outro modo, Dostoievski teria se enganado sobre a importância e o status de Stavroguine. Junte-se a isso o fato de que Lurie é uma personagem cada vez menos sério, mais marginal e seguidamente mais bufão que seu modelo, isso merece ser retido – ainda mais que Frank relata a composição de *Os demônios* e anota o momento em que Stavroguine nas cadernetas de Dostoievski e seu efeito sobre a concepção inicial do romance. Dostoievski trabalhava desde 1869 num projeto que ele chamava “a vida do grande pecador”, consagrada à luta pela fé de uma personagem conhecida simplesmente como “O príncipe”. A primeira metade contaria a infância e a adolescência de um grande pecador: uma confissão os teria perseguido, em seguida entraria em um monastério onde a personagem teria encontrado um monge chamado Tikhone. Segundo Frank, o livro repousava sobre “o choque entre os efeitos desintegradores da razão ocidental e a antiga fé russa que estava vindo a ser o grande tema de sua vida”<sup>20</sup>. Portanto, entre dezembro de 1869 e fevereiro de 1870, Dostoievski muda seus planos: conhecendo o caso Netchaïev que acaba de chegar a São Petersburgo, ele se põe a escrever um “roman-pamflet<sup>21</sup>”, abandonando a temática espiritual em proveito de uma sátira tendo por tema o escândalo do Instituto de agronomia e tratando assim do “mais importante dos problemas contemporâneos”<sup>22</sup>. Esse novo trabalho deveria ser, depois de *Pais e filhos*, de Tourguéniev, uma nova pintura do conflito de gerações na Rússia e esperava denunciar explicitamente “a geração niilista e seus precursores liberais-idealistas”<sup>23</sup>. Mas em março de 1870, Dostoievski volta ao “Príncipe” de *A vida de um grande pecador*. Se, na versão inicial, sua narrativa terminava bem, ele toma então as características que restaram daquelas da história de Stavroguine, como o suicídio final, o prazer

perverso tomado na humilhação e o estupro de uma menina (que tem doze anos, como a Mélanie fantasiada por Lurie). Em julho, num novo impulso criativo, Dostoievski se apercebe que seus dois projetos, aparentemente distintos, se sobrepunham na sua imaginação: ele abandona o trabalho já realizado, proclama que uma “verdadeira inspiração o tinha visitado” e escreve ao seu editor Mikhaïl Katkov:

Meu senhor Verkhovensky pode não parecer nada com Netchaïev, mas parece que meu espírito acordado criou pela imaginação a pessoa, o tipo, que corresponde a seu crime. Ele tem um interesse certo a descrever tal homem, mas ele simplesmente, ele não me teria atraído. A meu ver, estes monstros infelizes não são dignos da literatura. Para minha própria surpresa, esta personagem me aparecia agora como uma personagem de comédia e então, bem que este negócio ( a morte) constitui um dos acontecimentos principais do romance, ela é somente acessório, ela oferece um pano de fundo às ações de uma outra personagem que poderia verdadeiramente ser designada como personagem principal. [...] esta outra personagem (Nicolas Stavroguine) é também uma personagem sinistra, um criminoso. Mas ele me aparece como uma personagem trágica, mesmo se muito se perguntou depois de sua leitura: “o que é que é isso?”<sup>24</sup>.

Como testemunha da estranheiridade da criação artística, esta carta é um documento extraordinário, ela dá conta da surpresa do próprio Dostoievski diante da transformação de Netchaïev em personagem de comédia e diante da mudança do romance pela entrada em cena de Stavroguine, a intriga inicial se afasta para o segundo plano de sua história: a sátira, misteriosamente transformada em processos de arte, vem a ser uma tragédia.

E portanto, este é bem o momento em que Dostoievski estava trabalhando em *Os demônios*, este momento em que “O príncipe” de *A vida do grande pecador* vem a ser o tenebroso e trágico Stavroguine e entre o “roman-pamflet”, satírico para se fazer o centro do sério,

que Coetzee pensa errado. Enquanto ela revela o processo da criação literária, a carta de Dostoievski a Katkov deve ser aproximada às reflexões de David Lurie sobre a evolução de seu próprio trabalho, *Byron na Itália*. Lurie tinha no início imaginado um *ménage à trois* apaixonado entre a jovem Teresa, seu marido e Byron, sobre o fundo de uma música voluptuosa que ele tomaria emprestado provavelmente a Strauss. Portanto, o retorno à sua casa devastada próximo ao final de *Desonra*, ele considera: tentando “um outro ângulo de aproximação”, ele “abandona as páginas de notas que escurecidas”, esquece o marido e “tenta imaginar Teresa na idade madura”. A voz de Byron vem, fraca e hesitante, dos infernos. Num ensaio ulterior, “fica claro que os cantos roubados não fazem mais caso”, que suas personagens exigem “uma música composta para elas”. E como Lurie se põe a partituras, “ele fica surpreso de ver que, aos poucos, a música vem chegando a ele”. Particularmente surpreendente é a maneira como ela vem. O som do piano é “muito cheio, muito físico, muito rico”, então Lurie sobe até o sótão e “de uma caixa onde foram guardados seus velhos livros e os brinquedos de Lucy, ele tira um instrumento bizarro, um pequeno banjo de sete cordas, que ele tinha comprado nas ruas de Kwa-Mashu quando ela era criança”. Agora, “para sua surpresa” (“para minha própria surpresa”, escrevia Dostoievski), o “som azedo deste brinquedo idiota [...] vem a ser inseparável de Teresa”, ao ponto que ela deverá brincar com ele em cena. A passagem que segue deve ser citada por inteiro:

E ele, de seu escritório que dá para um jardim invadido de ervas daninhas maravilha-se com isso que o pequeno banjo o ensina. Há seis meses, tinha pensado que não encontraria seu lugar, em Byron na Itália, como uma presença fantasmática entre Teresa e Byron: entre o desejo de prolongar o ser de um corpo apaixonado, e o acordar apesar de um longo sono do esquecimento. Mas ele se enganava. Isso não é o erótico que ele chama no fim das contas, nem o elegíaco, mas o cômico. Não é nessa ópera nem como Teresa, nem como Byron, nem mesmo como o amálgama de um e de outro: é da música mesma, no seu som sem

ressonância, belisco, finalmente, cordas do banjo, a voz que procura subir rasgando esse instrumento ridículo, mas que não cessa de se reconduzir, como um peixe no extremo de uma linha.  
É isso então a arte, pensa ele, é assim que funciona! Como é estranho!  
Como é apaixonante! (p. 212-213)

Como a comparação entre Lurie e Stavraguine sugeria, *Desonra* inverte a ideia de Dostoiévsky – e o momento dessa reversão é aquele da revelação da arte. Então, *Os demônios* era um “romance-pamphlet” que veio a ser sério e trágico através da intrusão de uma personagem byroniana, *Byron na Itália* vai do sério ao cômico.

É preciso agora voltar à questão colocada no início deste artigo. As transformações ocorridas em *Byron na Itália* sugerem, eu penso, que jogando Lurie rumo à comédia que *Desonra* enfrenta a lógica inaceitavelmente desesperada que produz quando ele é lido segundo os modos de avaliação habitualmente aplicados ao romance realista e que contribuem para explicar seu lugar na cultura e o preço acordado às suas preocupações éticas. *Desonra* recorre ao cômico, não a uma “leveza” que renunciaria a se fazer tomar a sério. Essa é uma outra maneira de pretender ao sério. Por um paradoxo erasmiano, é quando o texto é afetado pelo cômico o mais estranho é que ele é mais sério. O verbo que descreve a relação de Lurie com o seu banjo é crucial: “ele não é dessa ópera nem como Teresa, nem como Byron, nem mesmo como um amálgama dos dois: ele é tomado (held) pela música mesma, no seu som sem ressonância, sem belisco, finalmente, da corda do banjo”. A intrusão seguinte e inesperada do cômico não remove de Lurie nem sua importância nem sua razão de ser: é o inverso que é verdadeiro. Com efeito, que ele próprio seja tomado (held) significa que o cômico o retém, tanto quanto ele próprio o reconhece, como “a voz que procura subir arrebatando este instrumento ridículo, mas que não para de ser levado, como um peixe na ponta da linha”. Mas “tomado” significa também preservado, protegido ou ao menos conservado: o cômico é o que o mantém em jogo em *Byron*



na *Itália*, com um status seguramente diferente daquele que ele desejava.

Agora, se nos deixarmos *Byron na Itália* de lado, o que é que significa para *Desonra*? Uma sugestão seria suficiente. Lembre-se que no final do romance, Lurie sonda a possibilidade de “incluir um cachorro na obra” (246). Antes no romance, ele tinha tentado defender os princípios que o haviam conduzido na sua relação com Mélanie: “minha defesa repousa sobre os direitos do desejo”, ele afirma à sua filha, antes de entender a que ponto essa declaração pode ser malvista e ridícula para sua filha e mesmo, depois de pensar, para ele:

Ele se vê no apartamento de sua filha, no seu quarto, com a chuva que caía abundantemente lá fora e o radiador no canto que desprendia um odor de petróleo, ajoelhando por cima dela, despindo-se de suas roupas, enquanto ela deixa tombar seus braços como uma morta. Eu estava a serviço de Eros: aí está o que quero dizer, mas ele tem a ousadia de dizer isso? Era um deus que agia através de mim. Que vaidade! No entanto, não é uma mentira, de modo algum. Em toda essa maldita história, havia qualquer coisa de generoso que procurava florir. (105)

Como ele se dá conta de que sua defesa não passe de palavras que ele gostaria de empregar, ele “tenta retomar” e lembra a Lucy a história de um cachorro, do tempo em que eles moravam em... Kenilworth (kennel: niche). O cachorro era um macho. “Desde que havia uma cachorra na vizinhança, ele se excitava, não se podia mais segurá-lo, e seus donos, com uma regularidade digna de Pavlov, batiam nele. O cenário continuou até o dia em que o pobre cão não sabia mais como se comportar. Desde que ele sentia o cheiro de uma cadela, ele se punha a correr em voltas no jardim, a orelha baixa, o rabo entre as pernas, ele gemia e tentava se esconder.” (206) Lucy “não vê”, o que seu pai quer demonstrar. E David ele mesmo se pergunta: “Na verdade, o que é que ele quer demonstrar?” Lucy sugere que essa história só é um modo de tornar aceitável a

velha noção de “direito do desejo”: Então, é preciso permitir aos machos de obedecer seus instintos sem os conter. É essa a moral?” Mas essa não é a moral. Para defender sua história, David deve voltar e desenvolvê-la, até o momento em que ela se encontra estranhamente na esquina do cômico e do sério:

[...] no fundo, eu creio que seria pode ser preferível que o tivesse matado. Teria sido preferível isso àquilo que lhe ofereciam: de uma parte renegar sua natureza, de outra parte passar o restante de seus dias a dar voltas no jardim, a suspirar e a farejar o gato, e a fazer toucinho. (106-107).

Não tem nada de espírito byroniano – o espírito com que Lurie lida tão bem – nessa comédia: só há um tipo de cômico bufão. O objeto da demonstração não é uma significação moral em si, é que a defesa da autonomia do desejo (ou, em termos mais jurídicos, a liberdade de procurar a satisfação pessoal sem temer as conotações culturais e políticas de seus atos) devem ser reformuladas na história do cachorro. Ela encontra um status menos sério, um status cômico, mas aquele lhe oferece uma chance de sobreviver.

A defesa de David pode ser assim compreendida: “é preciso permitir aos machos de obedecer seus instintos sem os conter”; ela está então desesperada. Mas tomada dentro da comédia do cão, o valor que subentende a relação com Mélanie, esse valor quase invisível que faz com que não seja “absolutamente” uma mentira é tomada “no seu som sem ressonância, belisco, finamente, cordas do banjo”. A ideia séria da liberdade do indivíduo, “a voz que procura subir rasgando esse instrumento ridículo”, é insustentável fora da comédia: ela não pode mais pretender o status que era o seu no romance realista clássico. Bem mais, para sobreviver, ele tem necessidade de estar ligada ao espetáculo patético do cão e “reconduzida (se é possível misturar essas metáforas), como um peixe no extremo de uma linha”.

## Notas

<sup>3</sup> Ver o site da constituição: <http://www.polity.org.za/polity/govdocs/constitution/saconst.html>. Ver também em francês Amnistier l'apartheid. Travaux de la Commission Vérité et réconciliation. Sob a direção de Desmond TUTU, prêmio Nobel da Paz. Edição dirigida por Philippe-Joseph SALAZAR, Paris, Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 2004, bem como Vérité réconciliation réparation, sob a direção de Barbara CASSIN, Olivier coll. « Le genre humain », 2004.

<sup>4</sup> "Is this the right image o our nation?" Rapport, Johannesburg, 13 de fevereiro de 2000.

<sup>5</sup> "It is nonetheless better than Roodt's lightness of spirit" Rapport, Johannesburg, 9 de abril de 2000. Em Roodt, romancista africaner, é precisamente o autor de Moltrein (Praag Uitgewars, 2002), romance que trata da vida dos Afrikaaners na África do Sul após o apartheid; ele publicou também recentemente, um panfleto, Scourge of the ANC (le Fléau de l'ANC, Praag Uitgewars, 2005), bastante crítico aos olhos do partido do poder.

<sup>6</sup> . *Desonra*, p. 92

<sup>7</sup> . *SS*, 147.

<sup>8</sup> . BYRON, **Lara**, chant I, traduction de M. Laurencin, Paris, éditions des Autres, 1979, p.118.

<sup>9</sup> . JOSEPH FRANK, *Dostoévsky: The miraculous years, 1865-1871*, London, Robson Books, 1995, p. 499.

<sup>10</sup> . F. M. DOSTOÏEVSKI, *Les démons*, traduction B. De SCHLOEZER, Paris, Gallimard, coll. « folio », n.2781, p.716.

<sup>11</sup> . Ibidem, p.720.

<sup>12</sup> . *Les démons*, op. cit. , p. 721.

<sup>13</sup> .Ibidem, p.708.

<sup>14</sup> . Ibid., p.709.

<sup>15</sup> . Ibid., p.710

<sup>16</sup> . *Les démons*, p. 741.

<sup>17</sup> . J. FRANK, *op. Cit.*, p.469.

<sup>18</sup> . Ibidem, p.471.

<sup>19</sup> . *SS*, 147-148.

<sup>20</sup> . J. FRANK, op. cit., p.377.

<sup>21</sup> . Pequeno escrito que ataca violentamente alguém (NDT)

<sup>22</sup> . J. FRANK, op. cit., p.379.

<sup>23</sup> . Ibidem., p.409

<sup>24</sup> . Ibidem, p. 411.



ALONSO, Mariângela. **Instantes Líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector.** São Paulo: Annablume. 2013. 154 p.

## IRRADIAÇÕES LÍRICAS EM CLARICE LISPECTOR

Rodrigo da Costa Araujo<sup>1</sup>

“Todo momento de achar é um perder-se a si próprio”  
 (LISPECTOR, Clarice. 1997, p. 13)

*Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (2013), de Mariângela Alonso, lançado recentemente pela editora Annablume, levanta como possibilidade de leitura da obra de Clarice

<sup>1</sup> Rodrigo da Costa Araujo é professor de Literatura Infantojuvenil e Teoria da Literatura na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte (2008-UFF) e Doutorando em Literatura Comparada [UFF]. Ex-Coordenador Pedagógico do Curso de Letras, da FAFIMA, pesquisador do Grupo Estéticas de Fim de Século, da Linha de Pesquisa em Estudos Semiológicos: Leitura, Texto e Transdisciplinaridade da UFRJ/ CNPq e do Grupo Literatura e outras artes, da UFF/ CNPq. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces, Leituras em Educação* (Opção 2011), *Saberes Plurais: Educação, Leitura & Escola e Literatura infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite.* (Opção-2012) E-mail: rodricoara@uol.com.br

e a proximidade ou fricção de fronteiras da poesia com a prosa. Fundindo essas técnicas, a leitura recai sobre o romance *A Paixão Segundo G.H.* recorrendo ao conceito de narrativa poética e vislumbrando uma análise do espaço ficcional e sua funcionalidade que cruza os diferentes lugares em que a manifestação do lirismo ganha corporeidade.

Nessa leitura ensaística, a narrativa poética, segundo Mariângela Alonso, constitui-se em um gênero híbrido ao aproximar-se do poema em diversos aspectos. As fricções com a poesia se dão principalmente pela presença de sonoridade, ritmos e metáforas, além do recurso da repetição. Também pelo recurso do mito, que é polissêmico e instaura o movimento do eterno retorno, ou seja, uma travessia simbólica e ontológica, vivida pela protagonista, no desejo de conhecer-se.

Além dessas aproximações, a leitura reforça que o poético apresenta-se em todos os níveis, desde a linguagem, marcada por traços específicos, até as referências de tempo e espaço, na medida em que ganham multiplicidade de sentidos. A obra é dividida em seis capítulos que acompanham os momentos vividos pela protagonista em seu apartamento e as análises e descrições do romance baseadas na teoria da narrativa poética, postulada por Jean-Yves Tadié (1978) e Ralph Freedman (1963).

No primeiro capítulo, intitulado “Vozes da crítica- coágulos líricos” - discutem-se a obra da escritora e sua recepção crítica. Chamam-se, para esta leitura, vozes representativas da crítica brasileira e internacional da obra de Clarice, desde o primeiro romance *Perto do Coração Selvagem*, a presença de aspectos líricos. Para tal proposta, retomam-se vários ensaios críticos para se promoverem uma discussão de modo a alcançar a narrativa *A Paixão segundo G.H.* e o recorte escolhido.

O segundo e terceiro capítulos percorrem as pegadas de *G.H.* em torno de seu apartamento, de modo a apreender a atmosfera lírica, na constante busca de um sentido para a existência, na medida em que a protagonista se auto-reflete nas imagens de sua casa. Ao

buscar essas imagens e as revelações discutem-se a caracterização de *G.H.* e o substrato mítico presente na narrativa de Clarice Lispector, analisando o papel do mito na medida em que instaura o movimento do retorno e a travessia pela personagem, no desejo de conhecer-se. Essas são as discussões dos quarto e quinto capítulos, intitulados de “A personagem - revelações de uma persona” e “Substrato mítico”.

O sexto capítulo - “A linguagem em crise- o silêncio” - procura refletir a respeito da linguagem clariciana e seu ponto de crise, sem desconsiderar o discurso da personagem *G.H.* e seu consequente silêncio, ato que perpassa toda a obra, mas que atinge no final seu momento de crise.

As narrativas poéticas, diferentemente das narrativas realistas, trazem como tema central, questões inerentes à condição humana. A leitura de Mariângela Alonso busca, mapeia e confirma, justamente, a trajetória desse aspecto existencial, aproximando-a das narrativas míticas, na medida em que recria o mundo de símbolos.

A leitura crítica-analítica, feita por Mariângela, questiona, nesse viés, os paradigmas da narrativa tradicional, a partir da ficção clariceana, que articula e funde as relações entre as linguagens da prosa e da poesia, num hibridismo de gêneros. O recorte desconstrói os elementos da narrativa, em prol do lirismo manifestado em diversos aspectos, feito de instabilidade; ou seja, o lirismo como princípio construtor do ritmo; e a imagem poética, ou seja, a palavra levada ao grau zero.

Essas questões foram discutidas nos capítulos que compõem a obra, configurando, de forma ampla, o processo dialógico-discursivo da personagem no romance moderno, os recursos de construção do ritmo e a pluralidade da imagem, analisados pelo viés da palavra esvaziada de significados e pelos recursos da poesia. Reforça-se, além disso, que os percursos da personagem, vinculados ao espaço da narrativa, integram-se pelo emprego de imagens metafóricas vinculadas à palavra polissêmica.

Diante desses instantes líricos, a protagonista assume um percurso, no qual o tempo exterior não é relevante, uma vez que o interesse recai sobre o tempo interiorizado, com suas angústias e seus gestos. Por sua vez, nesse recorte, o espaço é caracterizado, principalmente, por imagens, contando com a representação de lugares específicos e simbólicos. Nestes cenários e numa revelação, por muitas vezes estreita com a personagem, a imagem da casa suscita a própria subjetividade do homem. Imerso nesses espaços míticos, o lirismo narrativo propõe uma reflexão a cerca da condição humana.

De certo modo, Mariângela, através das palavras de Benedito Nunes, reforça a leitura da ritualização de uma vertigem, como “misticismo da escrita” - embate verbal com a experiência vivida, e, nesse sentido, tentativa para narrar o que não é narrável. *A Paixão Segundo G. H. e a pesquisa* de Mariângela trazem a efervescência desse momento de elaboração, concentrado no esforço poético da linguagem para dizer o indizível, que o momento da composição calcinaria. Como também, propõe a escritora, quando diz:

“Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que insistentemente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1997, p. 113).

Nessa auto-revelação e no gesto de “perder-se” que o texto maior de Clarice Lispector parece fazer de sua própria gênese, a falha da construção - vitória e fracasso da linguagem - subsistiria como fragmento.



A análise dos “instantes líricos” de Clarice, feita por Mariângela Alonso define o terreno em que, fortes, se movem a poesia nas ficções da escritora de *Perto do coração selvagem*. Será por essa forma e por essa via que o leitor passará, quase imperceptivelmente, do roteiro que lhe é oferecido ao labirinto. Da explicação à vivência. Pois o livro constitui-se daquilo que Mariângela encontra em *G.H.*: entradas e saídas; leva-nos à ciência de que nem tudo é luz e água. De que é preciso buscar a poesia na prosa. E seguir a leitura, alguma viagem.

## REFERÊNCIAS

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Benedito Nunes (coordenador). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José da Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX. 1997.



VILLARREAL, José Javier.  
**Antología.** La poesía del siglo XX  
 en Brasil. Monterrey: UANL. 2012.  
 Colección Visor de Poesía.

**Tieko Yamaguchi Miyazaki**  
 (UNEMAT)<sup>1</sup>

Antologia bilíngue de poemas de 24 poetas brasileiros do século XX. Precedendo os poemas de cada poeta, uma apreciação sintética de sua obra; e, no final, sob o título “Los poetas”, informações bibliográficas de cada um deles.

O primeiro é Manuel Bandeira, seguido Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Murilo Mendes. Estão lá Cecília Meireles, Drummond de Andrade, Mário Quintana, Vinícius de Moraes; Manoel de Barros, João Cabral de Melo, Ledo Ivo, José Paulo Paes, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Adélia Prado; Roberto Piva, Francisco Alvim, Armando Freitas Filho, Paulo Leminsk, Antônio Cícero, Ana Cristina César, Carlito Azevedo e

<sup>1</sup> Professora de Literatura, aposentada pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto; docente do Mestrado em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), câmpus de Tangará da Serra. Rod. MT -358, km 07. 78.300.000. Tangará da Serra, Mato Grosso. [tymiyazaki@gmail.com](mailto:tymiyazaki@gmail.com)

Cláudia Roquette-Pinto. Em ordem cronológica de nascimento, entrando nos primeiros anos da década de 60.

Uma edição generosa, reservando a cada poema a sua página. Visualmente agradável, como que preservando a cada poema a sua individualidade, a sua privacidade, o que redundava na facilidade de leitura da tradução, e o seu cotejo com o original, na página à esquerda.

A seleção dos poemas deve ter recaído naqueles pelos quais os poetas são ou passaram a ser normalmente reconhecidos, principalmente os das gerações da primeira metade do século XX. Tanto que o livro é aberto pelo poema “Cacto”, de Bandeira, e de Mário de Andrade se escolheu “Meditação sobre o Tietê”, um fragmento, e, de Drummond, o primeiro é “Poema de sete faces”. De dimensões diferentes, de haicai às três páginas e meia de “Mapa”, de Murilo Mendes; ou às quatro de “Os malditos”, de Vinícius de Moraes. A Cabral dedica oito páginas unicamente a “Cão sem pluma” ( I- Paisagem de Capibaribe, IV Discurso de Capibaribe). Com certeza, com essas opções, a antologia confirma que é mesmo destinada a leitores em língua espanhola, senão iniciantes em lírica brasileira, pelo de pouco conhecimento dela.

Na apresentação – sintética, tarefa não muito fácil pois se trata de abarcar em poucas linhas a produção de toda uma vida - de cada poeta, há algumas afirmações que seria interessante destacar, porque elas dão o perfil dominante também nas demais. De Bandeira, diz (VILLARREAL, 2012, p.25): [...] “ *ilumina el paso del hombre a través de una sobriedad que se extasia en justas dosis de imaginaria y sentimentalidad. Su haz de luz no transforma, presenta la realidad en una exactitud que la subraya por el destello de la revelación.[...] La música y la respiración, el ritmo [...] son puntos cardinales [...]E de Jorge de Lima (id.ibid., p.69): “ Una vía purgativa que no separa el dolor del éxtasis, el horror de la belleza, en una comunión que exige ser expresada a través de una lúcida y cuidada imaginaria que lo acerca al tono del profeta.”* Edição bilingue em que o original se coloca lado a lado com a sua tradução,

propiciando o cotejo, até involuntário, e ainda mais em se tratando de duas línguas tão próximas, traz alguns aspectos interessantes e peculiares. Se, de um lado, essa proximidade cria a impressão de que a orientação dominante é a da tradução literal, possibilitada ou mesmo imposta pela coincidência inclusive no plano do significante, por outro lado, o leitor é surpreendido muitas vezes quando essa expectativa não se realiza, pela observação da feição da língua de chegada, em que expressões da língua de partida, marcadas por algum traço estilístico de alguma ordem – normas linguísticas, regionais, sociais etc – induzem à pergunta sobre o acerto ou desacerto da escolha; o uso popular de variantes de pronominais, torneios de feição regional são outros pontos em que recai a inquirição. A mesma questão se coloca com relação à decisão de preservar ou não as escolhas métricas do original, introduzindo versos onde não os há ou vice-versa. Oportuno lembrar o peso atribuído pelo autor, declarado em vários outros contextos, à camada expressiva dos elementos essencialmente poemáticos, como a versificação com seu ritmo, seus acentos e pausas. Isso porque, segundo ele, o poema luta pela oralidade originária, protelada, mas de certa forma recuperada na sua leitura em voz alta, para que a realidade re-vivida, lembrada, convocada pela memória lírica, através de sensações dos diferentes sentidos, faça valer a sua natureza corpórea, aquilo que, pertencente ao corpo, só através dele pode expressar-se legitimamente. A evidência maior disso está no fato de que o ritmo, a cadência do poema se impõem ao ritmo da respiração de quem lê.

De qualquer forma, é sempre interessante que, embora se trate de tradução, ou seja, que o texto resultante seja de relativa autonomia, ele seja lido como se o fora, para avaliar o resultado em seu conjunto, em sua organicidade própria.

No caso da *Antología* de José Javier Villarreal - nascido em Tijuana, docente e pesquisador na Universidade Autónoma de Nuevo León, da cidade de Monterrey, México, poeta várias vezes premiado

em seu país - poder-se-ia perguntar se o seu trabalho de tradutor pode ser iluminado pelo que expõe ao longo das oito páginas que abrem o livro. Numa sequência de três páginas ele elenca situações, circunstâncias de nosso cotidiano em que a matéria poética se origina. O denominador estrutural delas talvez se possa definir como uma dinâmica de relações de contrariedade, de contradição, equivalências, dentro de um tempo, um instante, em que a cronologia se subverte, se embaralha, se perde. Experiências, vivências – lábeis, mutáveis, de fronteiras nebulosas - que se transmutam em imagens e, como tais, em ausências, preparando a epifania, fermento do surgimento do poema. Como em outros momentos em que focaliza esse desprendimento do real para dar lugar à ausência-imagem, o autor fala em solidão do poeta, traduzida nesta antologia pelo termo **melancolia**; poder-se-ia traduzir esse estado de solidão/melancolia, imprescindível para que o poema ecloda, talvez como um tipo – atenuado, cotidiano - de descida aos infernos. Embora em outra ocasião lembre o argentino Jorge Luís Borges, que, segundo Villarreal, chegou a dizer que não passava um dia em que não estivéssemos, pelo menos um instante, no paraíso. Este paraíso, produto do milagre cotidiano, que dá temperatura e cor à realidade, detém-na, torna-a visível, outorga-lhe uma expressão: a poetiza.

A especificidade desse texto, da realidade resultante do nomear o não nomeado, e da forma de sua recepção, o autor define convocando as palavras, primeiro, do poeta peruano Cesar Moro, para quem “*el poema es una carta que alguien espera con ansias*” (id.,ibid., p. 18) ; e a seguir, as de outro poeta, o polonês Zagajewski, que define o poema como uma “*conversación en que falta a última palabra*” (id.,ibid.p.18) “*El que escribe [ finaliza Villarreal] espera y el que espera escribe, pero no se tocan, se funden en una comunicación cifrada por el encuentro del poema y su lector, en una transubstanciación gracias a esa misteriosa y última palabra que no se dijo, pero se espera.*” (id.,ibid., p.19)

CANTON, Kátia. **Minimagnário de Andersen**. Apresentação e adaptação de Kátia Canton; Ilustrações de Salmo Dansa. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014, 187 p.

**Diego Gomes do Valle**  
(UEPG)<sup>1</sup>

Harold Bloom, em um polêmico e arquiconhecido artigo criticando Harry Potter<sup>2</sup>, manifesta-se desfavorável a cingir o fenômeno literário de acordo com as idades dos sujeitos, pois tal separação gerará a literatura infanto-juvenil (na qual supostamente faria parte a série do pequeno Bruxo). A saída, segundo o crítico norte-americano, está na boa literatura, que será mais ou menos assimilada de acordo com a aptidão do leitor, não importando a idade dele.<sup>3</sup> Hamlet pode não ser muito compreendido por um adolescente de quinze anos (conclua o leitor se um leitor de trinta está em condições muito distintas), mas algo desta trágica peça seguirá latente naquele

---

<sup>1</sup> Doutorando em Teoria e História Literária pela UNICAMP e Professor Colaborador da UEPG.

jovem, à espera de uma experiência vivida que confirme aquela verdade, da qual quem sabe ele nem se recorde que leu há tempos. Afinal, como diz Vincent Jouve: “A vantagem é que a informação transmitida pela literatura tem uma força de impacto que o discurso racional não pode ter: ela é ‘sentida’ antes de ser entendida, portanto, sem ser compreendida” (JOUVE, 2012, p.136).

Neste sentido, o livro *Minimaginário de Andersen* (2014) se encaixa nos dois parâmetros que temos: é de Literatura infanto-juvenil, como consta da ficha catalográfica, e é, inegavelmente, boa literatura. Os sete contos ali presentes cumprem a função fulcral da literatura nas primeiras fases da vida humana: diz de maneira simples o que de mais importante precisa-se saber naquele momento, além de construir um imaginário riquíssimo. Não é preciso, neste momento, dizer *como* as coisas funcionam (até porque poucos adultos se saem bem nesta empreitada), nem tampouco mostrar a realidade certa, verossímil ou provável: basta que ela seja *possível*, como já havia nos ensinado certo Estagirita. Um soldadinho de chumbo *pode*, sim, ter algo a nos ensinar sobre nós mesmos; um rouxinol *pode* ser o mais sábio e nobre ser de um império; uma pequena vendedora de fósforos *pode* (e talvez estejamos no nível de probabilidade maior aqui) estar morrendo de frio em algum lugar que desconhecemos. Recriar estes mundos é, de maneira sub-reptícia, adquirir experiências humanas, é humanizar-se, como diria Antonio Candido:

Há conflito entre a idéia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (CANDIDO, 1995, p.176).

O dinamarquês Hans Christian Andersen é indubitavelmente um dos maiores escritores de literatura infantil que o Ocidente nos



legou, por mais que pareça a alguns demasiado triste para crianças (o soldadinho de chumbo e a vendedora de fósforos que morrem, por exemplo). Kátia Canton, professora e com currículo vasto na área em que Andersen ficou notabilizado, soube adaptar competentemente estes contos clássicos que, de tão embrenhados em nossa cultura, parecem que não tem autor, que são de todos. As ilustrações de Salmo Dansa captam a simplicidade comovente e delicada que merecem cada cena, resultando em uma complementação que não ofusca o texto nem meramente se subordina ao que se narra.

Cumpra assinalar o único senão desta obra, que pode facilmente ser resolvido em uma segunda edição: consiste na inconsistente revisão, que permitiu falhas inadmissíveis para uma editora, um autor e uma edição de qualidades inegáveis. Enumero algumas das falhas à guisa de exemplo: "Á noite" (p.25), "De rependte" (p.31), "Passes-me seu passaporte!" (p.31) etc. Obviamente, nada que abale o valor e a beleza do *Minimaginário*.

Mario Vargas Llosa, em um ensaio introdutório a *Don Quijote*, resume a atmosfera quixotesca assim: "*Don Quijote de la Mancha* es una novela sobre la ficción en la que la vida imaginaria está por todas partes, en las peripecias, en las bocas y hasta en el aire que respiran los personajes" (LLOSA, 2005, p.XVIII). *Mutatis mutandis*, aplica-se a mesma definição ao mundo de Andersen recontado por Kátia Canton; e sai-se dele sempre mais humano, mais nós mesmos dele.

## Referências

BLOOM, Harold. **Can 35 million bookbuyers be wrong? Yes.** (Publicado originalmente no *Wall Street Journal*, 2000). Disponível em: <http://web.ics.purdue.edu/~rebeccal/comp/108f10/Assignments/BloomArticle.pdf.pdf> Acesso em 22 Jun. 2014.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANTON, Kátia. **Minimaginário de Andersen**. Apresentação e adaptação de Kátia Canton; Ilustrações de Salmo Dansa. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

JOUVE, Vincent. **Por que estudar literatura?** Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LLOSA, Mario Vargas. “Una novela para el siglo XXI”. In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. (Edición del IV Centenario). Madrid: Real Academia Española, 2005.

## Notas

<sup>2</sup>*Can 35 millionbookbuyers be wrong? Yes*. Disponível em: <<http://web.ics.purdue.edu/~rebeccal/comp/108f10/Assignments/BloomArticle.pdf.pdf>>

<sup>3</sup> Para um histórico da divergência crítica a respeito deste assunto: Cf. COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*, 2003. Cap.3 “Os debates teóricos até os anos oitenta”, pp.43-75.

BARBOSA JUNIOR, Dimas Evangelista. **Desintegrados e desunidos:** a representação da marginalidade em Plínio Marcos. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014.

Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva

A presente dissertação é uma pesquisa sobre os textos cênicos *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *O abajur lilás* (1969) e *Navalha na carne* (1967), do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos, cujo objetivo foi investigar o modo como essas peças representam a marginalidade no meio social, em um determinado período histórico do país. As peças teatrais escolhidas como *corpus* apresentam ricos elementos dramáticos que permitem uma discussão sociocultural e existencial sobre a marginalidade, como procedimento contestatório do autor, frente a um confronto entre história e ficção. Dessa maneira, utilizamos como embasamento teórico as perspectivas sobre microfísica do poder (FOUCAULT, 1979), hegemonia masculina (BOURDIEOU, 2012), marginalidade social e literária (BOSI, 2002; QIJANO, 1966; CASTRO ROCHA, 2007), questões sobre identidade na sociedade pós-moderna (HALL, 2006) e categoria espacial na plataforma literária (BACHELARD, 2000; LINS, 1976), para, finalmente, a partir da apreciação do nosso objeto e das teorias

## RESUMO

e críticas reunidas, analisar o posicionamento cultural e político do dramaturgo, diante das mazelas contemporâneas a essa produção, no contexto da ditadura militar brasileira.



ROSSI, Francieli Santos. **A representação do pacto fáustico em *Grande sertão: veredas***. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014.  
Orientadora: Walnice Aparecida de Matos Vilalva

Neste trabalho estudamos a forma que o pacto fáustico assume em **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa. Parte de uma pesquisa desde a origem do mito fáustico e em obras literárias que se destacaram ao abordar o tema. Dentre elas destacam-se **The Tragical history of the life and death of doctor Faustus** (1987) de Christopher Marlowe, **Fausto** (2003) de Johann Wolfgang von Goethe, **Doktor Faustus** (1984) de Thomas Mann . Este tema se faz relevante, visto que um dos núcleos do romance brasileiro gira em torno do questionamento pelo protagonista sobre a existência ou não do diabo, angústia que perpassa a reflexão do narrador-personagem sobre sua vida e suas ações. Riobaldo acaba concluindo que o demônio é o próprio sertão. E com suas artimanhas, devagarinho, vai conquistando os homens e o que quer. A apresentação do diabo se configura na obra como o grande poder místico e sagrado.



GARCIA, Iolanda Cristina do Nascimento. **De borralheira em “borraeira” se conta um conto e acrescenta um ponto**: reflexões sobre as intersecções, os acréscimos, as transformações e a incorporação de imagens no reconto de Vó Preta. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014.

Orientador: Aroldo Jose Abreu Pinto.

Num âmbito de reflexão mais genérico, a questão premente desta pesquisa é a observação de uma narrativa que, ao fixar-se pela escrita, conforma uma identidade que rompe, confronta ou explicita certas imagens e fronteiras entre a literatura e a coletividade que a resgatou por meio do reconto. Para atingir tal fim, tomamos como *corpus* básico o conto “Maria Borraeira”, catalogado no Assentamento Antônio Conselheiro, em contraste com outras duas versões: “Maria Borralheira”, versão recolhida por Silvio Romero no nordeste brasileiro, e “A Gata Borralheira ou Sapatinho de vidro”, de Charles Perrault. Partimos do pressuposto que “Maria Borraeira”, catalogado no Assentamento, possui aspectos similares no que concerne à forma, mas, ao mesmo tempo, nuances e imagens destoantes no que tange ao conteúdo representado, o que acarretaria um conflito entre a oralidade e a escrita e nos remeteria a percepção

## RESUMO

de subtilidades na versão local, narrada pela setuagenária Vó Preta. Para melhor compreender as abordagens sobre a oralidade e a fixação do conto na forma escrita, embasamo-nos no aporte teórico de André Jolles (1976), Northron Fray (2000), Bruno Bettelheim (1980), e Vladimir Propp (2001), (2002) para identificar semelhanças e diferenças no aspecto formal do conto maravilhoso. Tencionamos, portanto, de forma mais pontual, perpassar pela reflexão sobre a sobrevivência do conto maravilhoso em terras tão distantes e em épocas tão distintas, buscando levantar possíveis acréscimos, transformações, alterações ou incorporação de imagens resgatadas e presentes na memória daquele que reconta um conto acrescentando sempre um ponto.



OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Fios que (des)atam diálogos entre ficção e história: uma leitura de *Mad Maria* de Márcio Souza.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientadora: Olga Maria Castrillon-Mendes.

Esta pesquisa debruça-se a ler, interpretar e discutir o romance *Mad Maria* (1980) de Márcio Souza, com a finalidade de observar o diálogo entre ficção e história presente no romance. Com base na hipótese de que esta obra de Márcio Souza é concebida como novo romance histórico, conforme os traços apresentados por Seymour Menton (1993), este trabalho focaliza uma análise que diferencia *Mad Maria* dos romances históricos de matriz scottiana, assim como visualiza a estrutura interna da obra, a qual é comandada por um narrador que domina toda a narrativa: o artífice romanesco constitui espaços no tempo presente que dialogam entre si, de igual modo. Esse tempo presente está em constante relação com o passado, através da memória das personagens trazidas pelo narrador. Paralelamente, esta pesquisa também se envereda a destacar o espaço que o romance *Mad Maria* foi concebido, o Brasil como parte do sentido que constrói a ideia de América Latina. Além de tentar explorar essa obra como uma manifestação estética que, embora seja novo romance histórico, gerado no seio latino-americano, não

## RESUMO

caminha segundo as proposições que os críticos Silviano Santiago (2000) e Ángel Rama (2001) anseiam para a unidade de um sistema literário latino-americano.

SILVA, Samuel Lima da. **Santa é a carne que peca:** estudo sobre o homoerotismo na obra *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2014. Orientadora: Walnice A.M. Vilalva.

O processo de configuração homoerótica do romance *Em nome do desejo* (1983), de João Silvério Trevisan, sistematiza-se mediante a instauração de uma plataforma narrativa que estratifica o desejo em três urgências. No rasto dessa trinca, a presente dissertação investiga o texto trevisaniano à luz da teoria do romance polifônico de Mikhail Bakhtin, bem como se propõe a avaliar o tema do amor homoerótico tecido em meio à sinfonia de vozes que o discurso romanesco impõe. O estudo alcança relevância na medida em que confere ao exame do romance uma postura analítica que busca enxergar o homoerotismo como valor estético dentro da *diegesis*, valorando-o como um elemento a ser diagnosticado e percorrido com circunspeção. Almeja-se, em conformidade, um estudo sobre o tema da sexualidade como introito ao processo analítico romanesco, compreendendo algumas composições e mecanismos da relação entre sexo e poder na sociedade.



DIAS, Valdeire Verneque. **Entre palavras, pó e pólvoras**: meninos da seca e da guerra. 2013. Dissertação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* universitário de Tangará da Serra.

Orientadora: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

Através do estudo comparado entre as obras *Vidas secas* do escritor brasileiro Graciliano Ramos e *As aventuras de Ngunga* do escritor angolano Pepetela, discutimos a exclusão social representada pelos meninos das duas obras nos distintos períodos políticos e literários do Brasil e de Angola nas décadas de trinta e setenta do século XX, respectivamente. Iniciamos esta discussão com a representação que Graciliano Ramos faz do fenômeno da seca ocorrida no Brasil, especialmente na região nordeste, que empurrou os sertanejos à retirada e à construção da utopia como princípio de esperança, o sonho irrealizável de viver com dignidade em uma terra desconhecida. Em Angola, a trajetória de Ngunga mapeou o nosso estudo para compreendermos como Pepetela trata a guerra de libertação diante dos conflitos que esta veio instaurar na sociedade angolana e a importância da escola para a construção de novos projetos políticos e literários para o país, observando como o avanço desses projetos foi criando um espaço de utopia que teve início ainda nos dias de colonialismo. Tratamos, ainda, de

## RESUMO

discutir como essas obras de Graciliano e Pepetela conduzem as personagens em períodos construídos pela errância dos filhos de Fabiano e a trajetória de Ngunga até a utopia, segundo o momento histórico representado em cada obra. Nossa discussão parte das críticas de Antonio Candido quando este discute os vários níveis de correlação entre literatura e sociedade demonstrando os aspectos sociais e suas ocorrências nas obras literárias, e nas análises de Benjamim Abdala Júnior ao discutir o trabalho artístico realizado pelos escritores engajados dos países de língua oficial portuguesa frente às questões político-sociais.

# normas de apresentação dos originais

A **Revista Alere** publica artigos, resenhas de autores brasileiros e estrangeiros. Os artigos podem ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano ou inglês; reserva-se à Revista o direito de publicar o artigo na língua original ou traduzido, de acordo com a decisão da Comissão Editorial, uma vez consultado o autor.

## **Formatação:**

Em *Word for Windows* ou programa compatível, fonte *Times New Roman*, tamanho 12, espaço simples entre linhas e parágrafos, e espaço duplo entre partes do texto. Páginas configuradas no formato A4, sem enumeração, com 03 cm nas margens superior e esquerda e 02 cm nas margens inferior e direita.

Extensão: 10 páginas no mínimo e 15, no máximo.

## **Estrutura:**

Título em negrito e caixa alta, centralizado. Tradução em inglês. Imediatamente abaixo, alinhado à direita,

nome completo do autor, seguido da sigla de sua IES. Em nota de rodapé: filiação científica - Departamento, Faculdade, Universidade, CEP, cidade, estado, país.

Em *Times New Roman* e corpo 11: **Resumo** (máximo 200 palavras) e **Palavras-chave** (máximo 06) no idioma do artigo; **Abstract e Keywords** em inglês.

– **Citações:**

– No texto: entre aspas, sem destaque em itálico, seguidas, entre parênteses, pelo sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e, quando necessário, da página (p.). “[...] moleques, mulatos/ vêm vê-los passar.” (FERREIRA, 1939, p. 65). Se o nome do autor estiver citado no texto, indicam-se entre parênteses a data e a página: “Segundo afirma Lotman (1991, p. 10).....”

Acima de 03 linhas: destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, corpo 11, sem aspas. Entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano, página.

Notas de rodapé: reduzidas ao mínimo, enumeradas, no pé de página, corpo 10.

**Referências bibliográficas:**

Em ordem alfabética pelo último sobrenome do autor e conforme a NBR 6023 da ABNT de 2006.

– Livros e monografias:

HATOUM, M. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Cia das Letras. 2005.

– Capítulos de livros:



AGUIAR, F. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 317-26.

ROSENFELD, A. Reflexões estéticas. In: \_\_\_\_\_. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 19-120.

– Dissertações e teses:

SILVA, I.A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. 1994. Tese (Livre-docência) – Departamento de Linguística, Unesp, Araraquara/SP.

– Artigos de periódicos:

HERNÁNDEZ M., L. La importancia de la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein para la lingüística del cambio de siglo. **Escritos**, Puebla, n.24, p.5-9, 2002.

– Artigos em jornais:

CARVALHO, M.C. Países pobres concentrarão mortos por fumo, diz estudo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 28 ago.2009. Cotidiano, p.5.

– Trabalhos em eventos:

SILVA, A.J. Novas perspectivas ao romance brasileiro. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA, 1, 2002. Mirassol. **Anais...** Mato Grosso: Unemat, 2003. p. 11-20.

– Publicações On-Line

SILVEIRA, R.F. Cidade invadida por vândalos. **Alerta**. Curitiba, 10 mar.1999. Disponível em <http://www.alerta.br>. Acesso em 10 mar.1999.

# RULES FOR THE SUBMISSION OF ARTICLES TO ALERE

ISSN 2176-1841 (digital)

Publication targeted to doctors and masters

## **Formatting:**

Must be typed in Word for Windows or compatible program, Times New Roman font, size 12, simple space between lines and paragraphs, double space between text. The pages should be set up in A4 format, unnumbered, with 3 cm in top and left margins and 2 cm in bottom and right.

**Languages:** Portuguese, Spanish, French, English, Italian.

**Length:** 10 pages minimum and 15 maximum.

## **Structure:**

**Title** - and its English translation - size 12, bold and capital, centered. Immediately below, right-aligned, author's full name, followed by the initials of your university.

**In a footnote:** Academic Title, affiliation Science - Department, College, University, zip code, city, state, country. email.

**In Times New Roman and size 11:** summary (maximum 200 words) and keywords (maximum 06) in the language of the article; Abstract and Keywords in English.

## **References in text and quotations:**

**Title of work into the text:** italicized.

This guideline, we can say that *Dois Irmãos*, novel published in 2000 by Milton Hatoum,

**Title of part:** quotation marks.

In this text, Todorov introduces concepts that Genette itself brings in the article “Frontiers of Narrative”, the same publication.

Text citations, enclosed in quotation marks, followed, in parentheses, by author’s last name in uppercase, year of publication and, when necessary, the page (p.): “[...] street urchins, mulattos / come see them spend” (Ferreira, 1939, p 65). If the author’s name is mentioned into the text, indicates only the date in parentheses: “Souza (2005) points out [...]”. When necessary, the specification of page(s) should follow the date, separated by commas and preceded by p. (SOUZA, 2005, p. 145). The quotes from various works by the same author, published in the same year should be differentiated by small letters after the date without spacing (SOUZA, 2005a). When the work has two or three authors, all may be listed, separated by semicolons (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2005); when more than 3 authors, indicates the first followed by et al. (SOUZA et al., 2005).

References (only mentioned studies into the text). Footnotes should be presented in foot of page, using Microsoft Word resources, in size 10, numbered following the order of appearance.

Direct quotations, with longer than three lines (NBR 10520 of ABNT, 2006), should be highlighted with a decrease of 4 cm from the left margin, in size 11 and unquoted.

References at the end of the text should be arranged as recommended for ABNT NBR 6023 in 2006. We will give some basic indications here: should be arranged alphabetically by surname of the first author.

### **Books and monographs:**

(AUTHOR, A. Title of the book. Edition number-ed., City: Publisher,

number of pages p.).

HATOUM, M. Órfãos do Eldorado. São Paulo: Cia das Letras. 2005.

Book chapters (AUTHOR, A. Title of the chapter. In: AUTHOR, A. book title. City: Publisher, Year. p. X-Y).

AGUIAR, F. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, A. (Org.) O olhar. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 317-26.

ROSENFELD, A. Reflexões estéticas. In ——— Texto e contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 19-120.

### **Thesis and dissertations:**

(AUTHOR, A. - dissertations /thesis title: subtitle without italics. Number of leaves f. Year Dissertation / Thesis (Masters / PhD in Concentration Area) - Institute / Faculty, University, City, Year)

SILVA, I.A. Figurações e metamorphose: o mito de Narciso. 1994 (Livredocência). Departamento de Linguística, Unesp, Araraquara/SP.

### **Journal articles:**

(AUTHOR, A. title of article. Journal name, City, vol. volume, n. paragraph, p. X-Y, Year).

HERNÁNDEZ M., L. La importancia de la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein para la lingüística del cambio de siglo. Escritos, Puebla, n.24, p.5-9, 2002.

CARVALHO, M.C. Países pobres concentrarão mortos por fumo, diz estudo. Folha de S.Paulo. São Paulo, 28 ago.2009. Cotidiano, p.5.

### **Work published in Annals of congress or similar:**

(AUTHOR, A. title of work. in: NAME OF EVENT, edition ed., year. Anais... City: Institution. p. X-Y).

SILVA, A.J. Novas perspectivas ao romance brasileiro. In:

SEMINÁRIO DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA, 1, 2002.  
Mirassol. Anais... Mato Grosso: Unemat, 2003. p. 11-20.

**Work published On-Line:**

SILVEIRA, R.F. Cidade invadida por vândalos. Alerta. Curitiba, 10 mar.1999. Disponível em <http://www.alerta.br>. Acesso em 10 mar.1999.

The texts in the format above should be sent to the following email:  
[ppgel@unemat.br](mailto:ppgel@unemat.br)



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL**

UNEMAT - SECRETARIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

RODOVIA MT - 358, KM 07, JARDIM AEROPORTO, TANGARÁ DA SERRA/MT  
CEP: 78300-000