

Letras

Revista discente do
Programa de Pós-graduação
em Ciência da Literatura

v.16, n.º 44
jan./jun. 2018.1
ISSN 1809-2586

 Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

 Programa de pós-graduação em
Ciência da Literatura
Universidade Federal do Rio de Janeiro



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

letra

Revista discente do
Programa de Pós-graduação
em Ciência da Literatura

v.16, n.º 44
jan./jun. 2018.1
ISSN 1809-2586

 Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

 Programa de pós-graduação em
Ciência da Literatura
Universidade Federal do Rio de Janeiro

 UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Roberto Leher

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora De Paoli Faria

FACULDADE DE LETRAS

Sônia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

Flavia Trocoli

EDITORES RESPONSÁVEIS

Marlon Augusto Barbosa

Pablo Baptista Rodrigues

COMISSÃO EDITORIAL

André Luís Mourão de Uzêda, Doutorando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ).

Carolina Fabiano de Carvalho, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ).

Gabriel Caio Correa Borges, Doutorando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ).

Gabriella Mikaloski Pinto da Silva, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ).

Leyliane Gomes da Silva, Doutoranda pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ).

Luciana Silva Camara da Silva, Doutoranda pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ).

Luis Eduardo Campagnoli, Mestrando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ).

Paula Beatriz Alves Albuquerque, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ).

Raquel Reis Rodrigues, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ).

Rebeca Alexandre Magno, Mestranda pelo PPGCL - Faculdade de Letras (UFRJ).

Rogério Pires Amorim, Doutorando pelo PPGCL, Faculdade de Letras (UFRJ).

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Desalinho Publicações [www.desalinhopublicacoes.com.br]

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| AS CRÔNICAS DO ÚTIL E DO FÚTIL: MACHADO DE ASSIS E AS METACRÔNICAS Juliana Salles (UFRJ/CNPQ) | 01 |
| NOTAS SOBRE A CEGUEIRA EM GLAUCO MATTOSO Marcelo Diniz (Professor Doutor de Teoria Literária da UFRJ) | 18 |
| O TERRITÓRIO DA MONTANHA: INTERPRETAÇÕES SOBRE A <i>MONTANHA MÁGICA</i> Melissa Salinas Ruiz (Mestranda do PPG-Sociedade, Cultura e Fronteiras da Unioeste/Foz do Iguaçu) | 50 |
| O CONCEITO DE BELO EM <i>O IDIOTA</i> , DE DOSTOIÉVSKI Felipe Medeiros Pacheco (Mestre pelo PPGCL UFRJ) | 74 |
| NOITE DE SONHOS INTRANQUÍLOS – UMA LEITURA DE <i>BARRELA</i> DE PLÍNIO MARCOS Lucas de Aguiar Cavalcanti (Mestrando pelo PPGCL UFRJ) | 97 |
| EROTISMO E IDENTIDADE NEGRA NA OBRA AMADIANA <i>GABRIELA, CRAVO E CANELA</i> Aline Santos de Brito Nascimento (Doutora em Letras - Literatura pela UFES) | 113 |
| O DESVELAR DA PERSONAGEM FEMININA, ATRAVÉS DA ESCRITA PACTUÁRIA DO DIÁRIO Izabella Maddaleno (Doutoranda em Letras: Estudos Clássicos pela UFJF) | 129 |
| RADIÂNCIA SENSORIAL: PERSONAGENS PROSTITUTAS EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> Bruno Mazolini de Barros (Doutorando em Teoria da Literatura PUCRS, CNPQ) | 147 |
| O GÊNERO ROMANCE COMO DENÚNCIA DA ILUSÃO DO REAL Ramon Guillermo Mendes (Mestrando em Estudos da Linguagem UEPG, CAPES) | 170 |
| LER UMA VIDA APAIXONANTE É LER PELA PRIMEIRA VEZ A PAIXÃO: UM OLHAR, UMA TRAJETÓRIA – LÚCIO CARDOSO Luís Alberto dos Santos Paz Filho (Mestrando em Teoria da Literatura PUC RS, CNPQ) | 195 |
| ANGÉLICA E TANCREDI: JOGOS DE AMOR E EROTISMO EM <i>O LEOPARDO</i> Leonardo Vianna Da Silva (Mestrando do PPGLN UFRJ) | 208 |

AS MÚLTIPLAS FACES DE ANA CRISTINA CESAR:

PEQUENAS PERPLEXIDADES DE ÓRGÃOS AINDA VIVOS

219

Felipe Fernandes Ribeiro (Mestrando PPGLEV UFRJ)

DO ROMANCE *TIETA DO AGRESTE*, DA TELENVELA *TIETA* E DE COMO PROCEDERAM OS ENVOLVIDOS NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO
OU TRANSPOSIÇÃO DO PRIMEIRO PARA O SEGUNDO TENDO EM VISTA UM EXEMPLO

240

Fabiano Tadeu Grazioli (Doutorando em Letras na Universidade de Passo Fundo (UPF))

AS CRÔNICAS DO ÚTIL E DO FÚTIL:

MACHADO DE ASSIS E AS METACRÔNICAS

Juliana Salles (UFRJ/CNPQ)

RESUMO

Desde sua origem bíblica até sua evolução a gênero literário, a crônica encontra-se sobre uma tênue linha entre literatura e jornalismo. Começando por Esdras, passando pela Idade Média, até o século XIX, o gênero percorreu um longo caminho até chegar ao Brasil e adquirir características próprias. Um dos maiores cronistas do país, Machado de Assis, assina três metacrônicas sobre as quais me debruçarei: 30 de outubro de 1859, 15 de setembro de 1862 e 1º de novembro de 1877. Estas três crônicas abordam tanto a produção deste tipo de texto, como também outros fatos.

Palavras-chave: Crônicas; Machado de Assis; Metacrônicas.

ABSTRACT

Since its biblical origins to its evolution to a literary genre, the chronicles rest upon a thin line between literature and journalism. Having started with Esdras, going through the Middle Ages up to the 19th century, the genre had a long way to go before coming to Brazil and acquiring new features. One of the biggest chroniclers of this country, Machado de Assis, has authored three metachronicles I intend to analyse briefly: 30 de outubro de 1859, 15 de setembro de 1862 and 1º de novembro de 1877. These three chronicles not only deal with their own production, but they also bring to the fore other facts.

Keywords: Chronicles; Machado de Assis; Metachronicles.

A crônica é considerada por muitos estudiosos contemporâneos como um “registro circunstancial feito por um narrador-repórter” (SÁ, 1985, p. 7). Esta concepção moderna do gênero baseia-se na tênue linha entre literatura e jornalismo onde se encontra a crônica, por comumente não só tratar de fatos e notícias, mas também por inserir características literárias ao escrito – este geralmente breve e com linguagem simples. A crônica, porém, não é um gênero surgido na modernidade, como alguns poderiam pensar.

Tradicionalmente, o termo “crônica”, do grego *chronos*, remete-nos à noção de tempo, oferecendo-nos relatos de eventos seguindo uma ordem cronológica, mais especificamente, uma compilação “de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo” (SANTOS, 2005, p. 15-6). A presença de fatos históricos faz com que as crônicas, que datam de antes do nascimento da imprensa, tivessem, primordialmente, uma função documental. Já na Bíblia, no *Antigo Testamento*, por exemplo, era possível encontrar livros denominados “Crônicas I” e “Crônicas II”. No primeiro destes livros, o escriba Esdras¹ buscou narrar os acontecimentos históricos seguindo não só a sequência em que ocorreram, mas também o fazendo detalhadamente:

Todos estes escolhidos para serem guardas das entradas, foram duzentos e doze; e foram contados por suas genealogias, nas suas aldeias. Davi e Samuel, o vidente, os constituíram nos seus respectivos cargos. Tinham, pois, eles e seus filhos o cargo das portas do Senhor, a saber, da casa da tenda, como guardas. Os porteiros estavam aos quatro lados, ao oriente, ao ocidente, ao norte e ao sul: Seus irmãos, que moravam nas suas aldeias, deviam de tempo em tempo vir por sete dias para servirem com eles. Pois os quatro porteiros principais, que eram levitas, estavam encarregados das câmaras e dos tesouros da casa de Deus. E se alojavam à roda da casa de Deus. Porque a sua guarda lhes estava entregue, e tinham o encargo de abri-la cada manhã (BÍBLIA. Crônicas I, 9, 22-27).

Provavelmente para agregar veracidade a esta escrita documental, Esdras provém os leitores com detalhes do ocorrido em um determinado tempo e local, compondo uma verdadeira crônica, no sentido mais amplo do termo.

¹ De acordo com a crença judaico-cristã, as “Crônicas”, assim como o “Livro de Esdras”, ambos do *Antigo Testamento*, têm autoria atribuída a Esdras. Este escriba é tido como um notável pesquisador devido à reunião de fontes informativas ao longo dos seus trabalhos.

Este gênero, contudo, passou por uma clara evolução. Apesar de ter mantido seu papel de retratar a passagem do tempo através da narrativa, a crônica veio a ser considerada um gênero literário após ter sido, por séculos, entendida como um mero instrumento de registro da realidade, da maneira mais fidedigna possível (COUTINHO, 2006, p. 44).

Mais adiante, na Idade Média, a crônica era comumente produzida sob encomenda dos reis, que, antes da imprensa e do jornal, encarregavam alguns de seus súditos de registrar a memória coletiva da época. Eduardo Coutinho descreve este cronista histórico como aquele que registrava fatos importantes que motivaram mudanças relevantes na vida social, sendo, portanto, o precursor do historiador moderno (p. 44-5). Inicialmente, acreditava-se que a escrita de crônicas era responsável por perpetuar os fatos, já que registrava os acontecimentos, assemelhando-se aos atuais textos historiográficos. Todavia, a objetividade inicial foi sendo minada pela inserção das impressões dos cronistas ao longo da narração, levando a uma gradativa influência da subjetividade.

Frequente ponto de partida dos estudiosos da crônica moderna, a Idade Média contava com cronistas responsáveis por organizar a documentação e as narrativas produzidas sobre a história do reino, em ordem cronológica, é claro (DUTRA; COELHO; CAMPOS, 2012, p. 2807). Um exemplo recorrente deste período é Fernão Lopes, pesquisador e cronista-mor da coroa portuguesa, autor de pelo menos três crônicas: *Crônica del Rei D. Pedro*, *Crônica del Rei D. Fernando* e *Crônica del Rei D. João*.

Sua *Crônica del Rei D. João* é dividida em duas partes e narra os acontecimentos históricos desde a morte de D. Fernando até a aclamação de D. João Mestre de Avis como rei de Portugal (1383-85)². A primeira parte trata do fato de o rei de Castela não aceitar a regência e o senhorio da sogra. Traz ainda subdivisões que explicam em pormenores o acontecido (como também fazia Esdras), além do que é dito/escrito por personagens específicos. Um destes pormenores, refere-se aos tabeliães, que, excluindo o nome de D. João (e assim negando seu reconhecimento como senhorio), assinavam escrituras à época da seguinte forma: “Eu, fuão, tabelião de tal lugar, por autoridade da Rainha dona Lionor,

²Disponível em http://www.citi.pt/cultura/historia/historiadores/fernao_lopes/obra.html Último acesso em 13/09/2017.

Governador e Regedor dos reinos de Portugal e Algarve, isto aqui escrevi, e meu sinal fiz que tal é³". Lopes, além de sua preocupação em expor minúcias da história e assim colocar o leitor a par do ocorrido, é considerado o instaurador de um *status* literário à crônica por seu estilo elegante e coloquial, juntando narração e descrições (DUTRA; COELHO; CAMPOS, 2012, p. 2807). Com o trabalho do cronista-mor português, abriu-se mais precedentes para que impressões pessoais passassem a fazer parte destes textos tidos como perpetuadores da história. Em outras palavras, o estilo de Fernão Lopes tende a levar o cronista a explorar suas próprias recordações e a expressar-se mais livremente.

Outro português que também introduz características literárias às crônicas é Pero Vaz de Caminha. Um fino registro das terras brasileiras à época da chegada dos portugueses foi feito em formato de carta, contendo, além do detalhamento e da elegância estilística, linguagem manipulada, elementos mágicos e fantásticos, entusiasmo ao descrever sua visão da nova terra em que desembarcaram e, principalmente, impressões pessoais (p. 2808), como se pode ver logo na primeira página da carta:

Posto que o Capitão-mor desta vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta vossa terra nova, que ora nesta navegação se achou, não deixarei também de dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que — para o bem contar e falar — o saiba pior⁴ que todos fazer⁴ (p. 1).

Ao longo dos anos, a crônica é destituída de sua função de memória histórica (COUTINHO, 2006, p. 44), afastando-se cada vez mais do desejo de relatar fidedigna e detalhadamente os fatos. Neste sentido, a objetividade do registro histórico cede seu lugar ao subjetivismo, que passa a ser uma de suas qualidades. A crônica moderna então nasce do jornal, mais especificamente, do folhetim francês, ou *le feuilleton*, que destinava o rodapé de suas páginas (*rez-de-chaussée*) ao entretenimento. Daí em diante, esta seção do periódico já se constitui de matéria e modo semelhante ao que viria a ser a crônica brasileira, pois o entretenimento foi, “desde a origem, a vocação primeira deste espaço geográfico do jornal,

³ Disponível em <http://www.azpmedia.com/espacohistoria/index.php/cronica-de-d-joao-i-i-o-rei-de-castelanao-aceita-a-regencia-e-senhorio-da-sogra> Último acesso em 13/09/2017.

⁴ Disponível em http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Último acesso em 13/09/2017.

deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (MEYER, 1996, p. 57).

Durante o primeiro império francês, foi o romance-folhetim, e não a crônica que se tornou o carro-chefe dos periódicos. Marlyse Meyer assevera que a fórmula deste novo tipo de publicação já indicava seu sucesso: praticamente todos os romances da primeira metade do século XIX passam a ser publicados “em fatias seriadas” (p. 59), seja em jornais ou em revistas, suprimindo a necessidade de leitura de entretenimento da população. Apesar de alguns alegarem interferência na fruição destes textos, a subsequente publicação do mesmo em volume rapidamente sanava a questão (*idem*). Além da promoção dos romances e lucro na posterior venda de seus volumes, a fórmula do romance-folhetim também promovia inúmeros autores, como (o já consagrado à época) Alexandre Dumas e Eugène Sue.

Ao longo do segundo império, porém, apesar da censura e das punições, o jornalismo francês viveu uma época de ouro (MEYER, 1996, p. 91). A chamada *grande presse* nasce e cresce como resultado da progressiva alfabetização das classes populares, tendo como objetivo atender a esta demanda. Assim surge, um novo “concorrente” para o romance-folhetim: o *fait divers*, um outro modo de ficção, um relato romanceado do dia-a-dia real (p. 94).

Meyer atribui ao crescente consumo do folhetim francês pelas classes mais baixas, a suplantação de uma modalidade tradicional de informação popular, transformando-a e renomeando-a. O *fait divers*, que teria vindo da *nouvelle*, *canard* ou *chronique*, seria uma forma romanceada de se transmitir uma notícia extraordinária num registro melodramático:

O relato desse tipo de crônica se caracteriza por sua intemporalidade e constitui uma informação “imaneente”, total, que contém em si mesma todo seu saber. É uma narrativa construída sobre uma relação que visa provocar espanto, e este nasce da estrutura própria ao *fait divers* [...]. A narrativa do *fait divers* visa essencialmente provocar reações subjetivas e passionais no leitor-ouvinte. Tende a abolir a distância que o separa do acontecimento e dar-lhe a ilusão de que participa ele próprio da ação (p. 99-100, grifos da autora).

Em meados do século XIX, essa forma francesa de se expor fatos diversos chega ao Brasil em um momento bastante conservador do nosso jornalismo. Em virtude da situação

política, os pasquins⁵ estavam cada vez menos frequentes, e, como haviam exercido grande influência no campo político, uma onda de conservadorismo vinha se instaurando no país (DUTRA; COELHO; CAMPOS, 2012, p. 2809). A partir daí, ocorre a fusão entre literatura e jornalismo, e o folhetim torna-se crucial na história dos gêneros literários no Brasil, “seja publicando as primeiras manifestações da ficção no gênero romance, seja divulgando e criando gêneros novos, como o conto e a crônica” (COUTINHO, 2006, p. 47). Na segunda metade do século XIX, o folhetim era um rodapé da página do jornal onde já se publicavam breves contos, pequenos artigos, ensaios curtos, poemas em prosa – ou seja, todo tipo de informação imediata que pudesse chamar a atenção de leitores (SÁ, 1985, p. 8).

Com a ascendência burguesa no Brasil, o folhetim passa a atender às demandas desta classe. Esse aumento do alcance do jornal vinha suprir a necessidade da burguesia de consumir entretenimento, e acabou criando dois tipos de folhetins distintos: o folhetim-romance (semelhante ao caso francês) e o folhetim-variedades, de onde se originou a nossa crônica (DUTRA; COELHO; CAMPOS, 2012, p. 2809).

Um importante nome do folhetim-variedades nacional foi Machado de Assis, que, conforme atesta Eduardo Portella, foi o cronista do Rio de Janeiro. Portella compara a escrita de Machado com aquelas dos portugueses nos séculos XIV e XV, e percebe que mudanças significativas ocorreram. Ao invés de registrar eventos passados, Machado, por sua vez, celebra o “espetáculo do contraditório presente” (PORTELLA, 1998, p. 179). Além disso, Machado trata do que é urbano de maneira arrojada e seu estilo lança mão de um linguajar ao mesmo tempo culto e popular.

Apesar de não partilhar do mesmo prestígio de seus romances e contos, as crônicas do autor foram, por alguns anos, seu ganha-pão. Além disso, sua escrita era estilisticamente única, destoando da concepção tradicional do gênero. Luiz Costa Lima, por exemplo, afirma que, por terem como tema os *fait divers*, as crônicas são comumente de teor leve e de fácil apreensão (COSTA LIMA, 1998, p. 183). Entretanto, John Gledson assevera que as

⁵ Os pasquins eram jornais com perfil denunciativo. Estes jornais-panfletos defendiam ideais de luta e denunciavam os governantes da época, geralmente de maneira violenta, difamatória e cômica. O propósito maior desta publicação era atrair e desenvolver nos brasileiros a habilidade de pensar criticamente.

crônicas do carioca, por muitas vezes, eram de difícil compreensão, recomendando paciência e releitura (GLEDSON, 2012, p. 12). Segundo o estudioso britânico, Machado desejava prender o leitor, forçando-o a refletir e a ruminar sobre assuntos dos mais diversos. Seu frequente interlocutor, por sua vez, era forçado a sair de sua zona de conforto mental, desestabilizando, então, a ideia de que crônicas seriam facilmente assimiláveis (*idem*).

Como cronista, parece ter sido inevitável para Machado pensar sobre o gênero que produzia. As metacrônicas, ao que pude observar, estão presentes em sua obra de duas formas: às vezes inteiramente voltadas à discussão sobre o gênero e outras vezes ultrapassando esta discussão. Para certificar esta divisão, eu gostaria de analisar três metacrônicas machadianas. A primeira, de 30 de outubro de 1859, trata exclusivamente do gênero (ainda chamado de “folhetim”), do folhetinista, dos abusos que sofre o gênero e da falta de originalidade dos cronistas brasileiros – que imitam, segundo ele, os franceses. A segunda e terceira, de 15 de setembro de 1862 e 1º de novembro de 1877, abordam a crônica propriamente dita ao mesmo tempo em que debatem assuntos diversos. Na crônica de 1862, Machado aconselha sua pena a escrever da maneira mais discreta possível, sem exageros. Em seguida, trata da assembleia legislativa, do poema de Thomaz Ribeiro, do novo romance de Alencar, de Arthur Napoleão, e finalmente dos teatros da cidade. Na crônica de 1877, ele inicia o texto escrevendo sobre a melhor maneira de se começar uma crônica e daí segue para a origem da mesma. Logo depois, muda o foco para o calor intenso que assolava a cidade para finalmente criticar a falta de infraestrutura e desigualdade social no Rio de Janeiro de sua época.

Publicada em *O Espelho*, uma revista do periódico *Correio Mercantil*, a crônica de 30 de outubro de 1859 é descrita por alguns como juvenil e hesitante. Entretanto, algumas características estilísticas do autor já podem ser observadas (GLEDSON, 2012, p. 43). Em suas primeiras linhas, Machado utiliza uma metáfora para tratar da natureza do folhetinista: “Uma das plantas europeias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista” (ASSIS, 1859, p. 44). Para ele, esta planta de semente francesa dificilmente adquire feições brasileiras. O advérbio “dificilmente”, porém, é ratificado no terceiro parágrafo lembrando ao leitor que haveria exceções, que haveria originalidade e “cor local”. Ao que parece,

Machado insinua, com a sutileza que lhe é característica, que ele próprio seria uma exceção – ele seria o folhetinista, ou metaforicamente a planta europeia, que teria conseguido vingar no clima tropical do Brasil.

A natureza deste escritor, segundo Machado, é formada de partes contraditórias, por ser “a fusão do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal” (*idem*). Quem antes era planta (um ser vivo, porém impossibilitado de mover-se por conta própria, a menos que seja transplantado) agora já é animal, ser que goza de mais independência, pois possui mobilidade própria.

Inspirado nos textos de seu grande amigo, José de Alencar, Machado compara o folhetinista a um colibri. Conhecido por pertencer a um gênero de beija-flores que ocorre nas Américas Central e do Sul, o colibri é um animal predominantemente sedentário, bastante territorial e agressivo (principalmente quando está se alimentando). Além disso, é o único pássaro que pode voar para frente e para trás. Nesta crônica, Machado afirma providencialmente que o colibri brinca, vai de flor em flor, paira sobre os caules e prova das seivas mais saborosas. O cronista, ao discutir assuntos diversos, comportar-se-ia do mesmo modo, movendo-se de um assunto ao outro, ora mais superficialmente, ora mais profundamente. Mas nada escaparia do olhar deste folhetinista, nem mesmo a política – assunto bastante grave para a época.

Originário do jornalista, este “novo animal”, ao contrário de seu ascendente, não é nada sério, calmo ou profundo. Ele é polivalente. Esta polivalência, contudo, não faz com que o trabalho do folhetinista, segundo Machado, seja pacífico. Pelo contrário, o dia de escrever assemelhar-se-ia a ter sobre os ombros a túnica de Nesso⁶ (ASSIS, 1859, p. 46). Ao fim deste processo penoso, o escritor sentiria a necessidade de se divertir a fim de compensar toda angústia que enfrentou, e que enfrentará novamente ao escrever, na semana seguinte, uma nova crônica.

Talvez pela reincidência desta apreensão hebdomadária, Machado tenha mencionado a degeneração do folhetinista. Se não pela preocupação, a degeneração pode ter sua causa na

⁶ Vestido que, segundo o mito grego de Hércules, causa sofrimento.

efemeridade dos conteúdos, no rápido envelhecimento dos assuntos tratados – que servem de desculpa para a abordagem de assuntos tão diversos, chegando ao ponto de serem vistos como “a chave de todos os corações, como a foice de todas as reputações indeléveis” (ASSIS, 1859, p. 46).

Não há nada mais velho do que a novidade do dia anterior (CORÇÃO, 1958, p. 331), e o folhetim, por abusar de tantos temas, acaba por abusar do folhetinista também. Este “*cardeal-diabo* da cúria literária” (ASSIS, 1859, p. 46, itálico do autor), que, ao mesmo tempo em que ocupa um lugar de apreço na literatura, é também menosprezado e depreciado no ramo, comumente injustiçado pelo bom senso e pela razão.

Uma das características estilísticas que o jovem Machado já apresenta é a inserção de interlocutores na crônica. Ele questiona: “...adivinhem?” ou “Não parece?” (p. 45) ao longo do texto. Eduardo Portella lembra-nos que Machado era um agente provocador e sentia-se bem o sendo (PORTELLA, 1998, p. 181). O leitor seria, então, um interlocutor participativo e assíduo, de referência sempre destacada – sem importar se era aliado, adversário, personagem principal ou coadjuvante (*idem*). Na crônica de 1859, era ao leitor que Machado dirigia suas palavras. Parecia ser de sua vontade que seu interlocutor conhecesse mais a fundo as origens e as questões que o gênero suscitava: “Os olhos negros que saboreiam essas páginas coruscantes de lirismo e de imagens, mal sabem às vezes o que custa escrevê-las” (ASSIS, 1859, p. 46).

Finalmente, depois de esvoçar, tremular e pairar sobre questões próximas, Machado retorna ao tópico inicial: a falta de cor local do folhetim. Apesar de confessar poder haver exceções, ele afirma que folhetinistas que carreguem características locais são raros. Ainda que brasileiros, os folhetinistas soam parisienses – uns inclusive visitam a cidade francesa e acabam por degenerarem-se física e moralmente. Neste momento é que Machado parece fazer um apelo aos colegas: ele pede que, ainda que seja uma tarefa árdua e laboriosa, o folhetim torne-se um produto americano, não-europeu, dando-lhe com isso mais iniciativa e originalidade (ASSIS, 1859, p. 47).

Por tratar-se de uma crônica do início de sua carreira, podemos dizer que Machado (para usar de sua própria metáfora) ainda não voa tão alto nem tão longe. Todavia, apenas

quatro anos depois, em outra metacrônica, já é possível notar certa maturidade e características do que Luiz Costa Lima chamou de princípio constelacional – “a conexão de blocos proposicionais diversos, que, entretanto, se interligam por um motivo comum” (COSTA LIMA, 1998, p. 188).

Desta vez publicada em *O Futuro*, a crônica de 15 de setembro de 1862, trata a princípio, do relacionamento entre Machado de Assis e sua pena antes, durante e depois da escrita da crônica em questão. Utilizando-se do princípio constelacional, associado à ironia, o autor trata do encerramento da assembleia legislativa, do sucesso do poema de Thomaz Ribeiro, do novo romance de José de Alencar, da chegada de Arthur Napoleão ao Rio de Janeiro, e antes de voltar a tratar com sua pena, ainda discute o teatro carioca.

A pena que vai acompanhar Machado nesta viagem encontrava-se no fundo da gaveta do autor, suja e triste. Depois de limpá-la, disse-lhe algumas palavras:

- Vamos lá; que tens aprendido desde que te encafuei entre os meus esboços de prosa e de verso? Necessito mais que nunca de ti; vê se me dispensas as tuas melhores ideias e as tuas mais bonitas palavras; vais escrever nas páginas do *Futuro*. Olha para que te guardei! Antes de começarmos o nosso trabalho, ouve amiga minha, alguns conselhos de quem te preza e não quer te ver enxovalhada.... Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras; de outro modo verás que passas de honrada a desonesta, de modesta a pretensiosa, e em um abrir e fechar de olhos perdes o que tinhas e o que eu te fiz ganhar. O pugilato das ideias é muito pior do que o das ruas; tu és franzina, retrai-te e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas. Seja entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás honrada e feliz. (ASSIS, 1862, p. 1)

As palavras do autor destinadas à sua pena são sábias. Porém, seu instrumento de escrita é personificado em uma interlocutora utilizada como pretexto para que o cronista carioca apresente as instruções que ele mesmo e seus colegas de ofício deveriam seguir, ou seja, evitando polêmicas de qualquer tipo, exageros ou extremos. Todavia, para leitores das crônicas machadianas mais experientes, estes conselhos soam bastante irônicos. Na crônica

de 1859, analisada anteriormente, Machado escreve sobre o folhetinista: “Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política” (ASSIS, 1859, p. 45). Para os que leem esta frase, parece estranho que o carioca tenha mudado de ideia sobre sua prática de maneira tão brusca, até porque, conforme coloca Luiz Costa Lima, as inseguranças financeiras e políticas também guiavam a pena machadiana, que, mesmo que recebesse ordens de seu condutor para tratar de tudo, sentia a necessidade de disfarçar e de se utilizar da palavra, da graça e do jogo para exprimir suas opiniões e convicções (COSTA LIMA, 1998, p. 184).

Após Machado ter aconselhado seu instrumento de trabalho, a pena começa, apesar dos desacostumados e emperrados dedos de deu dono, a escrever sobre o encerramento da assembleia legislativa, em 4 de setembro de 1862. Ainda tendo a ironia como recurso estilístico, Machado fecha o parágrafo da seguinte forma:

Os membros do parlamento foram buscar no remanso da paz o repouso das lutas da tribuna e dos trabalhos com que auxiliaram a administração na sessão finda. Entre os serviços prestados este ano pela representação nacional, convém não esquecer o de haver habilitado o governo a fazer o serviço financeiro de 63 a 64 por meio de um orçamento definido e discutido. (ASSIS, 1862, p. 1)

A provável ausência de lutas da tribuna, de trabalhos administrativos e/ou de qualidade na maioria dos serviços prestados naquele ano, marca a forte presença da ironia nesta crônica machadiana.

O poema *D. Jaime*, de Thomaz Ribeiro, publicado na primeira quinzena de setembro de 1862, foi trazido ao Rio de Janeiro e, segundo nosso cronista, os exemplares esgotaram-se rapidamente. Esta obra, escrita por Ribeiro enquanto esteve no Brasil, enaltecia nosso país antes mesmo do exílio de D. Pedro II. Mas, logo após, o poema foi editado para parecer estar inspirado na rivalidade das duas potências ibéricas da época: Portugal e Espanha. Com o consentimento de seu autor, a edição foi feita e prefaciada por Antônio Feliciano de Castilho – que comparava Thomaz Ribeiro a Luís de Camões no intuito de enaltecer a obra do primeiro, em detrimento da do segundo.

Sem entender os bastidores desta publicação, o leitor pode apreender as declarações de Machado de maneira errônea. O cronista faz rápida menção à edição feita ao poema na

seguinte passagem: “O poema foi lido, e uma só vírgula não se alterou aos louvores da fama” (p. 2). Ele também classifica Ribeiro como um poeta de poesia, mas não um poeta de palavras – talvez mais outra tentativa de trazer à tona o fato de este não ter escrito poema louvável, justamente por ter precisado de edição para ser considerado como tal.

Um pouco antes da chegada do poema de Ribeiro, houve a publicação de *As Minas de Prata*, de José de Alencar. Após uma brevíssima resenha do romance, Machado faz uma só ressalva: o personagem jesuíta de Alencar age de forma descuidada e indiscreta, deixando entrever alguns de seus planos. Algo incomum para um normalmente “prudentíssimo e reservadíssimo” (ASSIS, 1862, p.2) membro da Companhia de Jesus. Mesmo assim, elogia este primeiro tomo, demonstrando desejo em ler os próximos.

A próxima estrela na constelação da crônica de 15 de setembro de 1862 é Arthur Napoleão. O pianista, compositor e editor de partituras musicais havia estado no Rio de Janeiro alguns anos antes, enquanto ainda era menino, e teve sua genialidade comparada à de Mozart. Sua originalidade, seu talento e seu crescimento pessoal e profissional são elogiados por Machado, mesmo depois de crescido.

Falando de teatro na então capital do país, o cronista transgride uma das regras ditadas anteriormente sobre a composição de uma crônica. Ele comenta sem reserva a situação dos teatros à sua época: “Quisera falar de teatros, mas os teatros não me dão largo campo para falar deles, ou, arrisquemos antes a verdadeira expressão, não me dão campo absolutamente nenhum” (p. 3). Este parecer do autor tem como base aparente as reprises dos *Íntimos*, no Ateneu Dramático, em virtude das comemorações de sete de setembro. Há, porém, algumas novidades a serem encenadas, entre elas, uma comédia intitulada *O Borboletismo*. A peça seria, então, baseada em uma prática de alguns maridos de variar de hábitos, ocupações e mulheres. Machado ainda complementa:

Borboletear é o verbo, e nesta época em que os costumes sofrem suas mais ou menos profundas facadas, estou certo que esta comédia desafiará a curiosidade angustiada de muitas esposas. Eu li o original da comédia francesa, e posso afirmar que não há posição mais ridícula do que a do marido borboleteador [...]. (*idem*)

Em uma incontestável reprovação da sociedade em que vivia, Machado, novamente desobedece uma das prescrições do fazer do cronista.

Ainda sobre o teatro carioca, a derradeira crítica é feita: o descaso com os teatros, que entregues aos seus próprios recursos, acabam expondo grandes artistas a situações desnecessárias e até degradantes. E continua: “[...] mas o que é fato é que o trabalho fecundo e os recursos bem aproveitados têm direito à atenção do governo; e mais que tudo as duas missões do teatro, a moral e a poética, demandam dos poderes superiores alento e iniciativa” (p.4). Após esta última condenação, fecha sua crônica e alega que sua pena será repreendida por tamanha falta de elegância ao longo deste texto. Ciente do desrespeito ao que prescreveu inicialmente, Machado ralha com sua pena a fim de ratificar a transgressão às regras básicas que deve seguir um cronista.

A personagem da pena, criada por Machado como um pretexto para se isentar da culpa por tudo o que foi escrito, é um exemplo do que se refere Luiz Costa Lima quando confere a Machado o título de “mestre de capoeira” (COSTA LIMA, 1998). Por seu eterno jogo de palavras, suas críticas travestidas de elogios, o cronista conseguia manter a simpatia da imprensa e do público, e ainda demonstrar suas convicções. Sua lógica proposicional, porém, sofre bastante com sua “capoeira verbal” (*idem*), mas pode-se afirmar que apesar de ir de um assunto a outro, do particular para o geral, do atual para o clássico, do pequeno para o grandioso, haveria uma “esquisita lógica” (CORÇÃO, 1958, p. 327) por trás do aparentemente desconexo. E esta seria a técnica de composição machadiana.

A metacrônica publicada em 1º de novembro de 1877⁷, em *História de quinze dias*, segue esta mesma lógica esquisita. O jeito certo de começar sua escrita quinzenal, afirma Machado, é abrir com trivialidades. O calor, por exemplo, seria um bom instrumento para este fim, posto que normalmente esbarra em outros assuntos levianos, como o sol ou a lua, a febre amarela ou Petrópolis. A aparente prescrição da crônica, porém, torna-se um apanhado histórico do gênero. Parece-me que o calor, aqui, é um pretexto para começar a metacrônica, e, conseqüentemente, abordar questões estruturais e históricas do gênero.

⁷ É interessante ressaltar que, tanto este texto de 1877 quanto o de 1862, usam a palavra “crônica” para definir o gênero. Já o texto de 1859 refere-se ao gênero como “folhetim”.

Apesar de o calor e as crônicas já existirem desde a época de Noé, passando por Moisés, Abraão, Isaque e Jacó, Esdras é aquele considerado criador da crônica.

No paraíso, inclusive, também havia calor. Tanto calor que Adão andava nu, e, suas razões para tal seriam duas: uma provincial e outra capital. Esta porque não havia alfaiates ou casimiras, e aquela porque as províncias (mesmo as da época do autor) estão nas circunstâncias do primeiro homem. Apesar do início trivial da crônica, o frívolo esbarra em outros temas e assuntos, e acaba por trazer uma crítica às províncias, que desde Adão, segundo o carioca, nada mudaram. O calor, que a princípio era uma maneira trivial de se começar uma crônica, passa a ser o cerne da origem do gênero, e finalmente, num movimento estilístico que é característico do autor, torna-se pretexto para uma crítica atual.

Assim como seu início, a origem da crônica também se resvala no fútil. A exata data de seu nascimento Machado não saberia precisar, mas arriscou que as duas primeiras vizinhas foram contemporâneas da primeira crônica. Do corriqueiro, de assuntos fúteis a úteis, do calor às plantações do morador ao lado, as vizinhas iam, como o colibri que Machado menciona em 1859, de flor em flor, de modo natural e descomplicado.

Assim como fizeram as “avós do cronista” (ASSIS, 1877, p. 28), Machado anuncia que cometerá uma trivialidade e tratará do calor, que havia se tornado onipresente naquela quinzena. Porém, o trivial trouxe um questionamento sobre a desigualdade social na então capital do Brasil. O autor reconhece como verdade o fato de que um homem é sempre mais feliz que outro. Eis a prova de tal verdade: em um dia de forte calor, ele e um grupo de outras pessoas iam em carros, chapéus e sombrinhas ao cemitério, onde se depararam com trabalhadores de cabeça descoberta a subir e descer a enxada. Em meio a exclamações de “Que calor! Que sol! É de rachar passarinho! É de fazer um homem doido!” (ASSIS, 1877, p. 28), os coveiros continuavam a exercer suas funções. Após o enterro, todos entraram em seus carros e voltaram às suas casas ou repartições. Mas e os trabalhadores? O que o calor que tanto incomodava Machado e seus colegas não poderia ter feito com aqueles que trabalhavam pesado ali? Assim, o carioca termina sua crônica questionando os privilégios de uns em detrimento de outros: “E eles? Lá os achamos, lá os deixamos, ao sol, de cabeça

descoberta, a trabalhar com a enxada. Se o sol nos fazia mal, que não faria àqueles pobres-diabos, durante todas as horas quentes do dia?” (*idem*).

Neste breve apanhado de metacrônicas machadianas, percebe-se algumas contradições quanto à definição tradicional do gênero. Gustavo Corção já havia proposto um alargamento desta definição a fim de abarcar o trabalho de Machado, realçando que as crônicas vão além dos fatos expostos impessoalmente seguindo a ordem cronológica (CORÇÃO, 1958, p. 328). Com este intuito, Corção propõe também uma divisão do gênero em dois grandes grupos: (1) de crônicas que se submetem aos fatos, e seus cronistas trabalham conforme historiadores e (2) daquelas que “se servem dos fatos para superá-los ou que tomam os fatos do tempo como pretextos para divagações que escapam à ordem dos tempos” (*idem*).

Finalmente, as crônicas de Machado de Assis, são mais do que coadjuvantes na literatura. Longe de serem meros detalhes na produção literária do século XIX, estas crônicas transgridem o que era aceitável para a época ao criticar e opinar (muitas vezes abertamente) sobre assuntos graves demais para estarem em textos deste tipo. Inclusive, acredito ser errôneo que leitores classifiquem o autor carioca como absenteísta, indiferente em relação à política e à sociedade de sua época. Na verdade, Machado é capaz de inserir em suas crônicas camadas de significados a serem apreendidos, em diferentes níveis, dependendo do leitor. À frente de seu tempo, este “mestre de palimpsestos” (LIMA, 1998), vai muito além de Esdras, e, diferentemente de Lopes e Caminha, abusa do *status* literário da crônica e a ela adiciona inúmeras referências da cultura clássica, referências bíblicas, fatos triviais, dados históricos e certamente características ficcionais.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. “30 de outubro de 1859”. **O Espelho**. Rio de Janeiro, 30 out. 1859. Em: GLEDSON, John (Org.). **Machado de Assis: Crônicas escolhidas**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012, p. 44-47.
- ASSIS, Machado de. “13 de setembro de 1862”. **O Futuro**. Rio de Janeiro, 15 set. 1862. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr03.pdf> p. 1-4. Último acesso em 28/08/2016.
- ASSIS, Machado de. “O nascimento da crônica”. **História de quinze dias**. Rio de Janeiro, 1º nov. 1877. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As cem melhores crônicas brasileiras**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005, p. 27-8.
- BÍBLIA. A.T. Crônicas I. Em: **BÍBLIA**. Português. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/1cr/9> Último acesso em 13/09/2017.
- CORÇÃO, Gustavo. “Machado de Assis Cronista”. Em: ASSIS, Machado de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. III, p. 325-331.
- COUTINHO, Eduardo F. “A Crônica de Rubem Braga: os Trópicos em Palimpsesto”. Em: **SIGNÓTICA**, Goiás, v. 18, n. 1, p. 43-57, jan/jun. 2006.
- DUTRA, Lenise Ribeiro; COELHO, Marcos Antônio Pereira; CAMPOS, Eleonora Teixeira. “Crônica: nos limites da literatura”. Em: **Anais do XVI CNLF**, Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2012, p. 2806-2818.
- GLEDSON, John. “Introdução”. Em: _____ (Org.). *Machado de Assis: Crônicas escolhidas*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012, p. 9-37.
- COSTA LIMA, Luiz. “Machado: mestre de capoeira”. Em: SECCHIN, Antônio Carlos et al. (Org.). **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 183-190.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PORTELLA, Eduardo. “Machado de Assis, cronista do Rio de Janeiro”. Em: SECCHIN, Antônio Carlos et al. (Org.). **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 179-182.
- SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Introdução”. In: _____. (Org.) **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 15-23.

Submetido à publicação em 16 de dezembro de 2017.

Aprovado em 10 de fevereiro de 2018.

NOTAS SOBRE A CEGUEIRA EM GLAUCO MATTOSO

Marcelo Diniz (Professor de Teoria Literária da UFRJ)

RESUMO

Neste artigo, pretendo investigar a narrativa da cegueira nos poemas de Glauco Mattoso. Estas notas se concentram, assim, na leitura de específicas séries de sonetos em que se apresentam a história da cegueira do próprio autor bem como de outros personagens cegos. Meu interesse é o de observar como essa narrativa auto-ficcional associa valores do *fatum* e da subversão, produzindo uma assinatura da escrita de si.

Palavras-chave: cegueira; auto-ficção; escrita de si.

ABSTRACT

In this paper I seek to investigate the narrative of blindness in Glauco Mattoso's poems. These notes concentrate on selected series of sonnets in which the author presents the story of his own blindness and also the stories of other blind characters. My interest will be to observe how this self-fictional narrative expands the values of the *fatum* and subversion, making a signature of the self-writing.

Keywords: blindness; self-fiction; self-writing.

Sujeira já faz parte do meu show;
cegueira, sim, é o poncto a discutil-o.

(Glauco Mattoso, soneto 3347)

1. "KALEIDOSCÓPIO"

A produção da obra assinada por Glauco Mattoso, anterior ao advento da cegueira absoluta, é extensa e de um traço bastante pertinente, sua performatividade: desde os folhetos datilografados e fotocopiados como *Jornal Dobrabil* (1977-1981), colunas no *Pasquim*, a criação do primeiro tablóide gay *Lampião*, no final dos anos 70, colaborações para a *Chiclete com Banana* nos anos 80, seus livros de ensaio sobre o trote, *O calvário dos Carecas – história do trote estudantil* (1985) e poesia marginal, também da década de oitenta, bem como uma quantidade expressiva de livros de poemas e contos, 8 livros entre o final dos 70 até 90. Arte marginal, arte postal, arte engajada, a escrita de Glauco Mattoso desde sempre deflagrou seu ativismo político, anarquista e amoral. A escrita sempre mobilizada por uma práxis, é na performance que se concebe um dos fatores ontológicos mais manifestos na obra mattosiana. É com carga teatral que eram já mobilizadas a sátira, a paródia, a dicção barroca, as manias ortográficas, a pornografia e o humor mattosiano dos anos 70 e 80. Uma assinatura do incômodo, do abjeto, do recalçado, da minoria, da perversão, da subversão, do desprezível, ao mesmo tempo banhada de um enciclopédismo compulsivo, que a situa no lugar pantanoso e indigesto, no caso de Glauco, provocador entre o popular e o erudito. Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Peter the Rotten, Pietro il Pùtrido, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Massashi Sugawara, Garcia Loca, Pederavski, Puttisgrilli, P. David, Al Cunha, Cuelho Netto, Bixênia, Glauco Espermattoso, Pedlo o Glande, antes de definitivamente cego, Glauco Mattoso já acionara a pseudonímia como procedimento da assinatura, ou ainda, Glauco Mattoso já era um *nome de nome* como se torna notório na letra *Língua* de Caetano Veloso (In. Velô, Polygram:1984).

Kaleidoscópio é um quase soneto que data do primeiro livro de poemas de Glauco Mattoso, *Apocrypho Apocalyse* de 1975, depois republicado em uma das edições do *Jornal Dobrabil*. Um poema em treze versos, com rimas esdrúxulas exceto pelos dois últimos versos:

Relendo cartas com olho unico.
Delenda Carthago com olho punico.
Lenda escripta com olho runico.
Lente elliptica com olho conico.
Mente espirita com olho cynico.
Demente hysterica com olho clinico.
Serpente herética com olho bíblico.
Sentença enclítica com olho obliquo.
Substancia lithica com olho liquido.
Sciencia critica com olho lógico
Verdecencia cryptica com olho glauco
Experiencia optica com olho cego.

A iconicidade do título se encontra no procedimento formal do poema: o caráter comutatório implicado no movimento do objeto é representado pela paralogia dos termos que se substituem na órbita do signo *olho*. A vertigem do sentido operada pela similaridade dos significantes e pelo paralelismo sintático sugere a estrutura infinita. No entanto, o verso final, com o paradoxo que encerra, parece reler todo o poema segundo a narrativa não somente da catástrofe (*Delenda Carthago com olho púnico*, a idéia fixa da destruição), como também a da mística, a do cinismo e a da loucura (*Mente espírita com olho cynico/Demente histérica com olho clinico*). Mística e cinismo, que decerto pareceriam incompatíveis na tradição, parecem fornecer ao poema o teor também paradoxal da resiliência irresignada, da aceitação revoltada, a própria encarnação do *fatum*, atitude tipicamente estoica, mas de resposta francamente cínica, *heretica* e *critica*. O *olho cynico* devém *olho clínico*, bem como o *olho glauco* devém *cego*. *Kaleidoscopio* é uma *Semente hermética*: a multiplicidade de leitura própria da arte comutatória se estabelece em tensão com o centro, o olho, a cegueira, que virá a se tornar em um dos principais eixos narrativos da obra em sonetos de Glauco Mattoso. Tensão que parece resultar em um poema tão lúdico e impessoal quanto obsessivamente biográfico em seu destino narrativo. A parologia obsessiva de *Kaleidoscopio* elabora a vertigem epifânica da linguagem, a virada em que *verdecencia cryptica* da cegueira anunciada, em lugar de enclausurar o sujeito, é assumida como assinatura futura de uma experiência da cegueira. *Kaleidoscópio* é o primeiro poema cuja assinatura é de *Glauco Mattoso*.

2. TIRÉSIAS ÀS AVESSAS

A expressão *Tirésias às avessas*, encontra-se logo ao primeiro soneto de *Cegueira ordeira*, série de 63 sonetos a respeito de um cego oriental prostituído, publicado em *Cinco ciclos e meio século* (Annablume:2011). Ao descrever o estado de rebaixamento diante de *seu tirano*, a referência mitológica ressalta o estado de derrisão a que a cegueira reduz a personagem:

*Tirésias às avessas, não prevê
além de seu futuro ou seu presente.
Só sabe o mesmo que sabe qualquer bebê:*

*Mamar! Mas a chupeta competente
exige mais esforço até que dê,
enfim para engolir o leite quente.*

(2011, p. 55)

Não parece abundante, no sonetário de Mattoso, a referência ao mito do profeta cego, no entanto ela pode indiciar certos sentidos de que a cegueira se reveste. Se, nesta primeira abordagem, Tirésias é invocado para a descrição por antífrase (*ao avesso*), observa-se o valor de perda, limitação do presente e do futuro, reduzindo o corpo à condição pulsional elementar: *Mamar!* A redução do profeta ao *bebê* parece descrever a conversão da cegueira, com todo seu valor de fatalidade, segundo o traço da vulnerabilidade e da redução do cego instrumento sexual do outro. *Tirésias às avessas* emblematiza a condição bem recorrente no imaginário mattosiano: a total submissão da condição sexual análoga à submissão da vida à fatalidade. Condição sempre ambivalente, uma vez que a submissão possui o rendimento erótico do gozo obsceno.

Em uma outra incidência, o soneto 3631 do ciclo *A volta do motte da relatividade* (2014), Tirésias comparece:

Pode um cego ser profeta?
Foi Tiresias, e alguns dizem
que sou eu quem interpreta
o Destino... Que pesquisem!

Pesquisaram? Foi concreta
qualquer linha que analysem

do que escrevo! E si da recta
eu tirei, vocês me pisem!

Certa ou falsa a profecia
pessimista, só varia
da desgraça a proporção.

Ja glosei um motte assim:
"Apparentemente, sim.
Até certo poncto, não.

A presença do mito agora se reveste do sentido de intérprete do *Destino*, em que se anuncia a *profecia pessimista*. O soneto é francamente metalinguístico, faz interlocução com o leitor (pesquisador!), ironizando a certeza de seus próprios relatos, e encerra o argumento apenas modalizando a *desgraça* em proporção: maior ou menor, o que importa do vivido não é o fato, o que importa do escrito não é o registro. A retidão do relato parece submetida ao jogo erótico entre o que escreve e o que lê, em uma ligeira passagem em que se insinuam o masoquismo e a podolatria conjuminados: *E si da recta eu tirei, vocês me pisem!* A profecia se perverte: em lugar do futuro, seu objeto é o *Destino*, a fatalidade com que se tornou este autor que agora se oferece à prova da fantasia biográfica da leitura. "*Apparentemente, sim/Até certo ponto, não.*", o mote do soneto, é a margem de negociação em que a escrita lida com as fantasias e perversões de sua leitura.

A evocação do mito de Tirésias nos sonetos Glauco, a tirar desses exemplos, parece implicar a ambivalência da cegueira, ao mesmo tempo marcada pela limitação traumática, de freqüente referência autobiográfica, e expandida como fantasia do *Destino*. Pode-se perceber a paródia do argumento estóico do destino que talhou tantos mitos, heróis e sujeitos líricos da tradição ocidental. Se este argumento sustenta a fatalidade do destino segundo a concepção da *simpatia universal*, determinado pela harmonia cósmica do todo, este profeta do pior parece ser a testemunha que comprova o que se poderia chamar de *antipatia universal*: a verdade de um universo perverso que faz do autor o suporte físico ou biográfico de sua revelação. Se os estóicos concebiam a fatalidade derivada da alma do mundo, em Glauco Mattoso, a cegueira é assumida como a expressão de uma alma masoquista em um mundo sádico.

2. APPARENTEMENTE, SIM / ATÉ CERTO PONTO, NÃO.

Glauco Mattoso narra sua biografia em verso repetidas vezes. Em prosa, *Manual do podólatra amador – Aventuras e leituras de um tarado por pés*, publicado em 2006 é a versão ampliada e corrigida da edição original de 1986, pela Expressão e Cultura. Ou seja: Glauco reescreve sua biografia obsessivamente. Mesmo nos livros em que o tema não grassa com protagonismo, o índice biográfico comparece, seja como personagem (*Raymundo Curupyra, o caypora – romance lyrico*, Tordesilhas:2012), seja como enunciação da *persona* do poeta cego e masoquista. A narrativa dessa *persona*, que transita sem embargo entre o ficcional e o autobiográfico, parece a todo momento modalizar o registro das memórias, sua suposta factualidade biográfica, fantasiando, corrigindo-se ou mesmo, o que é mais interessante, complicando-se.

Correção e complicação, considerando *Manual do podólatra amador*, encontram-se exemplos muito sugestivos desses casos de modalização da verdade da memória. Um exemplo bem claro dessa combinação entre a correção e a complicação é o episódio acontecido na Lapa, em plena ditadura militar; o narrador nos relata uma batida da polícia e suas consequências, a extorsão, a violência e o abuso sexual a um grupo de homossexuais. A correção surge no parágrafo subsequente ao relato como uma confissão a mais que desmente a experiência narrada como vivida:

Confesso mais: falei que estive naquele camburão por solidariedade pra com as fraternas bocas estupradas, das quais ouvi aquela história que (asseguram elas) é rigorosamente verídica. Nunca duvidei, até porque disso dependia muita bronha. Prefiro continuar acreditando que escapei daquilo por pura loteria. Até hoje aliás, não ganhei sequer uma rifa de peão de portaria de prédio. (2006, p. 111)

Num primeiro momento, na edição de 1986, relata-se o caso, o sujeito assume como seu o destino do outro; num segundo momento, na edição de 2006, o sujeito corrige-se, confessa que mentiu, mas justifica o travestimento ficcional. A razão da *solidariedade* decerto remete ao ativismo de Glauco Mattoso, a denúncia do abuso de poder amparado pelo relato assegurado pelas vítimas como *rigorosamente verídico*. No entanto, observa-se um segundo argumento além

da veridicção; o rendimento erótico, que permite trazer à cena o masoquismo e o fatalismo de loterias e rifas. Desmentir-se, se não abole a veridicção do relato, modaliza-a segundo valores mais caros para a *persona* Glauco Mattoso, a excitação da memória (a *bronha*), e a expressão do destino caipora. A forma brusca e fácil com que o narrador se desmascara e coloca o registro autobiográfico sob suspeita é um traço da plasticidade do narrador/personagem Glauco Mattoso. Um traço, diga-se, que sublinha sua fantasia autovexatória, seu rebaixamento paródico. Entre narrador/personagem, Glauco ri, e faz rir de si.

Um outro exemplo, que tange justamente o tema deste estudo, refere-se ao episódio do *Manual* em que comparece o índice da narrativa da cegueira: o relato do primeiro abuso violento sofrido pelo narrador. Ao considerar suas precauções sexuais em uma adolescência vivida na periferia da São Paulo no final dos 50 e começo dos 60, o narrador teme o risco da fama que *corre o mundo, chega até os mais remotos rincões, aos ouvidos alheios. Como por exemplo a casa da gente e os genitores mui amados* (2006:39). O medo da infâmia reduzido ao medo dos pais, tema caro à fantasia autovexatória, descreve a condição platônica de suas *simpatias* amorosas, com um pensamento certo de sua sexualidade e de seu fetichismo, certo, portanto, da repressão social e da conveniência de ocultá-lo. No entanto, na edição de 2006 irrompe mais um momento de confissão:

Tive claro, mas ocultei do leitor, na primeira edição, o que realmente se deu, isto é, se não o meu cuzinho, pelo menos minha boquinha. [...] Não sei porque ocultei isso antes. Talvez pra não passar por mais uma vítima de abuso que pretende denunciar mas não consegue descer a detalhes, ou porque a crueza do episódio poderia ofuscar a cena mas amena que eu pintara pra minha iniciação podólatra com o Inimiguinho. Seja como for, agora já abordei o assunto em soneto, e não se justificaria sonegar em prosa o caso como segue: (2006, p. 39).

E segue o relato de quando, com nove anos, o *quatro olhos, fraco de vista, estreava os óculos após a primeira cirurgia de glaucoma*, o narrador se viu presa de *quatro ou cinco capetas* que o fizeram passar pela humilhação podólatra em um *eucaliptal* no caminho de volta da escola. São esses os primeiros signos da cegueira no *Manual*, o glaucoma indicia a vulnerabilidade como o fatalismo de sua condição futura. A cena narrada elabora a dimensão da fantasia com que o trauma é incorporado, imprimindo uma marca que será o fetiche do podólatra:

Até hoje idealizo esse formato de pé (que agora sei ser chamado de “egípcio”) como símbolo de toda opressão e injustiça que sofri, sofro e sofrerei. Príncipe às avessas, teria que procurar cinderelos de pés simiescos, a fim de manter íntegra a harmonia do cosmo, tão divinamente urdida. (2006:41)

Trata-se do pé do *menor dos moleques, o tal tampinha covarde*. Esse personagem de opressor injusto, aquele que, descreve o narrador, *apanharia de mim, com toda minha deficiência, caso não estivesse enturmado*, é uma figura que se repete nas narrativas de Glauco; pode-se encontrá-lo, por exemplo, nos anões que abusam perversamente de Sansão, na série de sonetos *São Sansão e Sancta Dalilah* (In. O poeta peccaminoso. Lume: 2011). O que se observa nessa passagem é que o glaucoma congênito é descrito como a marca de uma *vítima potencial* (2006:40), que o faz ser presa da revelação do *símbolo de toda opressão e injustiça que sofri, sofro e sofrerei*. A experiência do abuso é hipostasiada, converte-se em marca ou símbolo do fatalismo masoquista e distorce a dimensão temporal da narrativa, a ponto de a hipérbole elevar a repetição do abuso em progressão infinita: *pois se repetiu, em três ou quatro oportunidades, que pareciam centenas de vezes, ao longo de meses que pareciam anos* (2006:41).

Às vezes tenho a impressão de que toda minha vida se resume a uma cruel brincadeira de criança, da qual o resto não passa de um repeteco (2006:249). É assim que se encaminha a conclusão do *Manual*. O abuso hipostasiado converte-se em Destino, e a cegueira, conseqüência do mal congênito, converte-se em mais uma repetição do fatalismo da crueldade, que, no começo fragiliza o sujeito e, no fim, subtrai dele o campo de visão, o mesmo campo de visão em que o expõe como objeto do gozo perverso do outro. Desse mundo visível perdido pelo cego, Glauco Mattoso afirma: “Resta apenas o desenho daquela planta plana e daquele dedão anão, brincando de vilão em minha visão, um pisão no tesão e uma paginação na imaginação, que acabou por me fazer poeta...” (2006, p. 42).

O destino dessa escrita parece formular nessa cena sua causalidade. Parece, apenas; pois é justamente na textura dessa escrita, justamente pelos torneios propriamente poéticos, hipérbole, hipostasia, correções e complicações, que se opera o registro do narrado. A escrita de si, em Glauco Mattoso, com toda filosofia do fatalismo e da crueldade, traíndo, por vezes, a veridicção

em favor do rendimento erótico, não somente coloca o status do narrador sob suspeita, como também sugere a regência de um outro princípio ontológico do autobiográfico, o princípio que transpõe o autor como *persona*, e a *persona* como verdade de si. A operação situa a leitura nesta zona perigosa da modalização dos registros, zona machadiana por excelência, em que o narrador negocia algo que lhe parece mais caro que a pura veridicção.

3. PODOSMOFILIA E MASOQUISMO

Uma justificativa alegada para a omissão do relato do abuso na primeira edição do *Manual* é o risco de que ele ofuscasse sua *iniciação podólatra com o Inimiguinho* (2006:39). O critério da omissão parece conferir o cuidado com que se dissociam a podolatria e o masoquismo. Dissociação de anterioridade: a podolatria, ou ainda, a podosmofilia, parece anterior ao masoquismo em Glauco Mattoso. *Manual do podólatra amador* é uma autobiografia que parodia vários registros do discurso a respeito das perversões, sobretudo as que tangem as fantasias mattosianas. Seu primeiro capítulo, *Dos significados insignificantes*, inicia com a apresentação etimológica do termo podolatria e suas possíveis transposições do grego e do latim para o português. A paródia da enciclopédia se desenvolve até os possíveis neologismos anedotescos de seu *Dicionário do palavrão: fetishism* (2006:15). A conclusão a que chega o narrador após este começo ironicamente digressivo:

Aos seis, sete anos, eu não podia saber que minha tara teria nome, e que nome tinha minha tara. Pudera, né? Aliás, eu nem suspeitava o que fosse homossexualidade, coprolalia, onanismo, sado masoquismo, fetichismo, voyeurismo, enfim todo esse arsenal terminológico que municiaria minha ficha clínica. Que dirá podolatria, um termo que nem mesmo os antipsiquiatras reconhecem... (2006, p. 17).

A podolatria, a *tara* ainda sem nome, tem sua iniciação em uma brincadeira de criança, o narrador teria 5 anos e seu amigo 7. Essa iniciação parece demarcar toda uma região em que o desejo assume os traços afetivos da ternura, como expressa o nome com que apelidou seu vizinho com quem brincava com frequência de bandido e mocinho: seu *Inimiguinho de infância*. Opera-

se, nessa passagem, certa trucagem do significante muito pertinente tanto pela ligeireza da ocorrência cômica quanto pela pregnância com que o *Destino* parece imprimir-se como fantasia:

Pois bem. Um dia, no meio da brincadeira, ele me convidou em tom de segredo:

- Vamo fodê?

E eu entendi “feder”. Puxa, brincar de feder devia ser bacaninha (a julgar pelo entusiasmo dele), e ao mesmo tempo pouco educado (a julgar pela opinião de mamãe, quando me mandava pro banho porque eu “tava fedendo”). Por isso, acedi incontinentemente, isto é, topei no ato. (2006, p. 23).

Entre *foder* e *feder* opera-se o recuo da podosmofilia, o recuo pré ou assignificante do desejo, quando o significante em seu engano, em seu ato falho, indicia a operação do próprio desejo. *Brincar de feder*, que denota o *entusiasmo* do outro e a subversão da norma, situa a tara no lugar transcendental da fantasia. Assim como a *tara* não parece caber em nome, a trucagem do significante indicia a consistência propriamente misteriosa em que a podosmofilia se situa na fantasia mattosiana. A podosmofilia parece pertencer a um hedonismo edênico, pré-masoquista, um gozo revelado às escondidas, em um banheiro, com consentimento e curiosidade. Será sob a expectativa de *brincar de feder* que se dará a série de amores platônicos que se inicia com Filipo, primo de seu *inimiguinho*, bem como as demais *simpatias filípicas* (2006:38) que colecionará em sua fase sexual mais enrustida. A cena do abuso foi omitida buscando-se preservar esta espécie de estado puro da fantasia, a consistência inefável da matéria que experimenta o olfato, o indizível de um gozo perdido, e recuperado pelas masturbações com os sapatos do primo:

A princípio só queria cheirá-los, ver se, mesmo novos, já tinham pegado o aroma do dono. Mas a situação era excitante demais pra ficar só nisso, e meu tesão precisava de alívio inaugural. Tirei a roupa, deitei de bruços na cama, pus um pé do sapato diante da casa e, como não queria suar o outro pé metendo dentro, preendi o pinto no vão entre a fronha e o travesseiro. Inexperiente, não fiz movimentos pra frente e pra trás, mas pros lados, rebolando. Pude sentir as primeiras gotas escorregando devagarinho pela uretra, uma cócega intensa, muito melhor que mijar quando a gente ta apertado. Abafei os gritos metendo a boca no sapato. (2006, p. 31e 32).

A podosmofilia é anterior ao masoquismo; a podosmofilia é distinta da cegueira. Embora o cheiro abjeto repetidas vezes seja explorado como índice de rebaixamento a que se submete o cego masoquista, nem a tópica da cegueira nem os fedores comparecem nessas narrativas de iniciação erótica anterior ao abuso. Nesta zona edênica do gozo, a podosmofilia é a operação de *um deslumbre total* (2006:31). O cheiro ocupa o lugar da reminiscência de um gozo e da experiência do mistério de sua singularidade, ainda não se reveste de rebaixamento. O cheiro excita porque lembra, somente mais tarde há de excitar porque fede. De qualquer forma, o cheiro é um dispositivo de excitação, um valor de gozo que, na escrita de Glauco Mattoso, parece ser maior do que o orgasmo; não raro, o orgasmo fica para as masturbações com a lembrança do que foi vivido, provado, cheirado. Pode-se afirmar que a lógica do gozo sexual na poesia e na prosa mattosiana se dá para e pela excitação. Excitar é já gozar: esta parece ser a fórmula perversa e subversiva implicada na escrita do pornógrafo.

A cegueira, decerto, há de se conjugar à podosmofilia, afinal são duas assinaturas desse *Destino*. Afinal, a cegueira é *congénita*, e o nome assumido pelo podosmófilo, é outra trucagem de significante: o nome próprio derivado de um adjetivo de sua patologia fatal, glaucomatoso. No entanto, enquanto a podosmofilia contém esse elemento inefável de um gozo que recua na memória até o imponderável da fantasia, quando se observa a narrativa da cegueira, os índices de sua progressão são marcados pela vulnerabilidade e pela perda que se convertem em marca do fatalismo e do rebaixamento. Parece aí delinear-se a dinâmica dessa condição: o sujeito marcado por dois inexplicáveis, o erótico e o congênito, a podosmofilia e o glaucoma; com um deles Glauco Mattoso faz de sua vida e *suas taras* motor e matéria de suas ficções e de suas autobiografias, matéria e motor de sua escrita pornográfica e subversiva. É como cego que ele assina.

4. PALINÓDIA E ROCKABILLY

Rockabullying é uma série de 50 sonetos que retoma a narrativa da iniciação sadomasoquista pelo abuso. Seus primeiros versos descrevem o tom de depoimento de que se reveste o pacto de veridicção proposto, sugerindo ao mesmo tempo o sentido da acusação ou da

confissão: *Fui vítima de bullying e planejo/depor sobre esse evento malfazejo*. A referência indireta à sua autobiografia em prosa, *Manual do podólatra amador* (2006), declara a falta que se pretende corrigir: *Tentei narrar, em prosa e verso, mas/apenas de passagem fil-o e não/do jeito que eu queria, as cenas más* (2012:132). A série se estrutura sob a forma de entrevista em discurso direto, alternando a voz do entrevistador sempre entre aspas e a voz do entrevistado; a todo momento, as perguntas do entrevistador trazem à cena os índices de suspeita quando à veridicção do entrevistado, em que a matéria narrada sempre negocia seu valor, *mixturando/verídico e phantastico* (2012:133). A série pretende, portanto, corrigir a narrativa do abuso contida no *Manual*, purgando-a do que, *à punheta/da época se somma o que intrometa a pena do escriptor* (2012:133). Correção da lembrança: *difficil é lembrar, voltar atraz* (2012:132); correção da escrita: *Me faltou gaz/p'ra tanto canto em texto de ficção* (2012:132). O segundo soneto formaliza o pacto entre os personagens, quando entrevistador e entrevistado assumem os papéis que representam os valores da veridicção:

Se eu desexagerasse um pouco, em cada
capítulo, o ocorrido, aquela rica
história ficaria bem contada.

“Então vamos tentar! Serei curioso!”
Pois seja! E eu serei sério até no gozo.
(2012, p. 133)

O diálogo entre os personagens, por vezes, assume o teor parodicamente metafísico, concebendo esse pacto como negociação e comércio:

“Você os mythificou! Como pretende,
Então, Glauco, que eu compre o que me vende?”

Problema nenhum vejo: o que procuro
É nelles descobrir como o Destino
Escreve a lucidez com traço escuro.
(2012, p. 149)

O abuso reveste-se de Destino. É nessa série que se narra o vexatório: *“cegueta” e “viadinho”/xingavam-me e, debaixo de escarninho/sorriso, alguém sozinho não revida* (2012:136); é nela que a semântica social do abuso é explorada (*Eu era também filho de proleta,/mas nosso*

sobradinho geminado, ali cheirava a luxo, e fui chamado/de “rico” pela turma analphabeta (2012:135); é nela que *o tal tampinha covarde*, como fora referido no *Manual*, devém *Tampinha*, bem como se nomeiam *Dirceu, Arimathéa, Fernando*. A caracterização mais precisa dos personagens das cenas dessa iniciação sugerem as razões do abuso segundo os traços de vingança social inconsciente por parte dos *colegas*. É nessa diferença entre a vítima e seus colegas, que o soneto 3317 aponta os signos do *Destino* que conjuminaria o masoquismo podólatra e o poeta:

Culpados foram, claro mas só digo
Que, si não fossem eles, quaesquer outros
Gurys fariam coisa igual comigo.

Producto são do meio. Eu que estava,
Na scena, deslocado: quem diria
Que numa tropical pripheria
Mais um Rimbaud se forja e se deprava?

(2012, p.148)

É nesse soneto também em que indiciam os signos que atribuem à cegueira não somente a ideia do *Destino*, mas a de certa natureza universal da violência que transcende as posições de algozes e vítima que a cena descreve:

Cegueira não é bençam nem castigo.
Também não o serão aquelles potros
Selvagens, que esquecer eu não consigo.

Não quero analysal-os, pois estão
Acyma da verdade ou da ficção.

(2012, p. 148)

Se a palinódia nomeia o gênero da enunciação de um poema que corrige outro poema, o uso e o abuso da palinódia em Glauco Mattoso toma o procedimento como paródia que eleva o narrado *acyma da verdade ou da ficção*. A correção procedida pela palinódia parece implicada em um jogo erótico e perverso entre entrevistado e entrevistador, no qual, em lugar do esclarecimento do vivido, opera-se todo um questionamento acerca da implicação do sujeito na violência que ele sofre. Algo que se acrescenta nessa narrativa em relação ao que é narrado no *Manual* é o fato de o abuso ser determinado pela negociação com os algozes dos elementos propriamente relacionados à

visão: os livros escolares, os gibis e os óculos que lhe são tomados pelos colegas e que só lhe seriam devolvidos depois do devido serviço que a vítima prestasse aos algozes. A palinódia explora os signos do *Destino* da cegueira a fim de elaborar esse ponto *acyma da verdade ou da ficção*. Esse ponto é sugerido pela revelação comparativa entre a violência do abuso e a violência da cegueira, como se encontra no soneto 3347:

“Entendo, Glauco: a estréa é que é peor.
depois, o actor discursa até de cor.”

Exacto. O maior medo é a dependencia
do incognito. Passada a expectativa,
a chaga já nos pede que repense-a.

Jamais me mactaria eu por aquillo
de sordido a que a gangue me forçou.
sujeira já faz parte de meu show;
cegueira, sim, é o poncto a discutil-o.

Mais soffre quem terá deficiencia
total e irreversível, auditiva
mental ou visual: eis a violênciã.

São todos, de maior ou de menor
idade, eguaes ao palco ao seu redor.

(2012, p. 178)

A cegueira é o mal maior, *a violênciã* propriamente dita. Se o abuso encontra razão no recalque social dos algozes, se a *sujeira* é incorporada pela perversão masoquista da vítima, a cegueira é ainda este *poncto a discutil-o*. Nessa condição de vítima da violência maior, a violência do abuso não somente é relativizada, mas sobretudo é incorporada como a oportunidade de revelação violenta da sexualidade, de uma sexualidade ela mesma tomada segundo a lógica da violência e da dominação. O abuso, sob a perspectiva da cegueira como o mal maior, fornece a perspectiva equanimizadora dos atores, configurando todo o espetáculo sob o prisma da violência: *São todos, de maior ou de menoridade, eguaes ao palco a seu redor*. No soneto 3348 (2012:179), ao cogitar visitar a *tal fatal peripheria* (2012:179), configura-se a alegorização da palinódia, a revisitação de um tema personificada como retorno ao lugar físico e social em que transcorreu o

narrado. Supondo *Tampinha*, com os mesmo dotes que ainda *tempta e endemoninha* o narrador, supondo *Fernando* que ainda *judia/dalgum outro Pedrinho*, a narrativa transpõe os personagens em papéis sociais demarcados, figurando o espetáculo da crueldade de forma transhistórica. De novo a chave de ouro equanimizadora, em que o verso final assume toda a ambigüidade de sentido de que se reveste a série: *Carentes somos todos, e carente/serei desse passado em minha mente*. O que foi *passado* na *mente* tanto confessa a lembrança indelével da iniciação quanto confessa a natureza ambígua entre o ficcional e o autobiográfico como procedimento da escrita mattosiana.

Nessa comparação, observa-se a distinção entre masoquismo e cegueira: o masoquismo incorpora o trauma como gozo e projeta a figura do ator, analogia que o soneto descreve como operador da sublimação do traumático; a cegueira é o *poncto* ainda cego desse *Destino*. Nos dois últimos sonetos dessa palinódia, outro acréscimo se apresenta em relação ao narrado no *Manual*. Essa espécie de correção, indiciada no próprio título, descreve-se como plenificadora do sentido erótico transgressivo: *Tinha trilha, pois sonora a scena/de curra estudantil, que a torna plena* (2012:181). Trata-se do *Rockabilly*, estilo musical que é índice da transformação do comportamento geracional, sobretudo no que tange ao sexual. A presença do gênero como trilha sugere todo o universo ao mesmo tempo contracultural pop e underground com que a escrita de Glauco Mattoso é produzida e de que se apropria: *Depois daquillo, passa a ser cafonal/qualquer som bem comportado: a turma abona* (2012:180). É a trilha em que *o rock'n roll podolatra se escancara*, na qual o narrador traduz ao pé da letra o trauma iniciático e a assunção de seu fetichismo e masoquismo, com clave libertária:

Canção, que “Blue suede shoes” tinha por nome,
no rádio se escutava, e este quartetto
compuz para que o clima se retome:

O rock'n roll podolatra escancara!
Um clássico do genero é exemplar
dizendo: “Você pode me jogar
no chão e pisar bem na minha cara!” ...

(2012, p. 181)

Rockabullying é a palinódia da narrativa do abuso, da iniciação masoquista, da transformação do trauma em processo de formação do sujeito Glauco Mattoso. Seus últimos

versos declaram a intensidade da violência: *Não foi por ser oral, menos amena/a scena que eu repiso em minha penna* (2012:181). Decerto a expressão *menos amena* se refere à hipótese da curra anal explícita pelo terceto anterior: *No bosque de eucalyptos, não me comelo rabo a molecada*. A violência de uma forma ou de outra é equânime, não é nada amena. No entanto, essa equanimidade parece provir da perspectiva da *scena* quando repisada pela própria *penna*. A ambigüidade da *penna*, da que escreve e a da que padece o cego masoquista: a cegueira se insinua neste jogo como o mal maior, o *poncto* ainda a *discutil-o*, abuso do *Destino/que escreve a lucidez com traço escuro*.

5. A CEGUEIRA REMONTADA

Em *Cinco ciclos e meio século* (s.d.), pode-se observar a gradativa forma com que a cegueira assume a narrativa do fatalismo através dos índices da perda. Trata-se de um ciclo de 50 sonetos comemorativos do cinqüentenário do poeta, cada soneto dedicado (*remontando*, como são denominados) a um ano de sua vida. Logo ao primeiro soneto da série, *Soneto remontando a 1951*, seu ano de nascimento, a cegueira se apresenta como índice de uma marca:

Minha cronologia principia
no dia de São Pedro. De glaucoma
já nasço portador, mas, nesse dia,
só querem que se beba e que se coma

(s.d., p. 89)

Seu nome de batismo, Pedro José Ferreira da Silva, e sua assinatura, Glauco Mattoso, são prismados, nesse início de cronologia, segundo a tensão entre a casualidade da data e a fatalidade da doença congênita. A menção ao *glaucoma* pode ser compreendida como a prolepse da narrativa da cegueira bem como da narrativa da assinatura. É no *Soneto remontando a 1974*, ano da terceira cirurgia ocular, que encontramos de novo a associação entre a cegueira e a assinatura:

Se tenho meu pseudônimo, Mattoso
ainda não assina livro algum.
terceira operação o volumoso
tamanho do olho exige: é já comum...

Desisto de estudar, mas tedioso
se torna ser bancário... Após mais um
momento de vacilo, o caprichoso
destino na cabeça me faz “bum”...

Num grupo de teatro me libero
E um pouco de auto-estima recupero,
Vivendo de Ionesco o personagem...

Compus “Kaleidoscópio”, meu poema
Primeiro como Glauco, e nesse tema
Oftálmico projeto minha imagem...

(s.d., p. 100)

Por toda essa sequência do primeiro ao vigésimo quarto soneto, a progressão da cegueira é marcada tanto pelas cirurgias quanto pela grossura e peso das lentes a que o narrador se submete como *por lei*, o que lhe valem os apelidos de *quatrolho* e *cegueta* (*Soneto remontando a 1959*). *Colei grau, mas grau alto era o da lente/e o nível da pressão pressa pedia*, assim o *Soneto remontando a 1972* descreve o agravamento do glaucoma e a segunda cirurgia. A progressão da cegueira medida através de cirurgias e lentes expressa a fatalidade de um destino vivido como *lei*, em relação à qual o sujeito vive a oscilação da depressão e da irrisignação: *Desisto de estudar, mas tedioso se torna ser bancário...*

Da irrisignação com o *ser* que o destino parece lhe prescrever, a saída encontrada é o teatro: *num grupo de teatro me libere/le um pouco da auto-estima recupero*. Com relação ao papel que o teatro assume nessa progressão da cegueira, vale a leitura referente a esse episódio presente no *Manual*, pois ela expressa o sentido *liberador* de forma mais significativa no que tange à transformação da pessoa Pedro José na persona Glauco Mattoso:

A passagem pelo grupo teatral marcou o início do meu desbunde. Antes disso eu ainda engatinhava pra me libertar da caretice que impusera a mim mesmo até a maioridade. Ter saído ileso de mais duas operações de glaucoma foi que me deu gás pra poder agitar. Joguei pro alto o colete e a gravata, doei ternos pro guarda-roupa da troupe, deixei o cabelo crescer e troquei de óculos. (...) O teatro foi o trampolim pra vida real. (2006, p. 96)

O *bum* do *Soneto remontando* é o *desbunde* do *Manual*. Do despir-se da *caretice* de *colete*, *gravata*, do desfazer-se dos *ternos*, ao investimento na *troupe*. Não são poucas as narrativas de formação em que o teatro possui valor simbólico semelhante. No caso de narrativa mattosiana, se o teatro representa, por um lado, *o trampolim pra vida real*, a *liberação* do sujeito malfadado pelo glaucoma, representa, por outro lado, a assunção da persona como o *projeto* de seu *tema oftálmico*. O teatro parece ser o dispositivo que converte o registro autobiográfico em projeto de escritura autoficcional. Pode-se se observar, através desse dispositivo, uma camada, talvez a mais extensa, se não onipresente, da persona: seja em seu sonetário narrativo, seja em seu sonetário lírico, seja em sua prosa, seja em seus textos não literários, Glauco Mattoso é sempre um narrador que se personifica, lembra a seu leitor de sua cegueira, de sua erudição tortuosa e enciclopédica, de sua perversão anarquista, um personagem sempre em cena.

O *bum* do *Soneto remontando* também se refere ao próprio glaucoma. É como *implosão* que será descrita cegueira absoluta após a última cirurgia, no *Soneto remontando a 1995: Após a derradeira tentativa,lo globo que restava inteiro implode*. A cegueira absoluta é a catábese total dessa narrativa, a condição de um *pesadelo acordado*, tal como descreve no *Manual*:

Durante os 80 o glaucoma parecia controlado, mas voltou com tudo após a catarata operada em 90. Progressivamente, fui vendo a claridade esmaecer e as cores se reduzindo a nuances de cinza, até que o negror tomou conta de tudo, e me vi num pesadelo acordado, levitando sem apoio num espaço cósmico sem estrelas. (2006, p. 210)

Trata-se de uma das passagens mais graves da narrativa mattosiana, em que humor ganha o negror dramático mais soturno. Decerto são graves as passagens em que se descrevem as cenas masoquistas, muitas elas derivadas não somente de fatos verídicos como remetendo a momentos históricos opressivos, mas não é a mesma gravidade dessa cena. A gravidade de alguém *levitando sem apoio num espaço cósmico sem estrelas*. Perda de apoio, perda de estrelas, a narrativa da perda absoluta da visão se dá como malfadado destino cósmico. É sob o signo da perda que se observa a narrativa da cegueira completa no *Soneto remontando a 1995: A verdadeira dor, que já é aflitiva,leu como a dor da perda*. Perda que, da visão, expande-se aos laços sociais, como no *Soneto remontando a 1996: passado o maior trauma, verifico/que amigos que eu supunha serem meio/chegados dão o fora*:

pago mico/de ter acreditado em ombro alheio. Cegueira e ostracismo, assim o Manual conclui descreve o serviço completo da cegueira como afirma o Soneto remontando a 1990 (Aguardo, doravante, que a cegueira/complete seu serviço quando queirale enfie meu violão na sua sacola):

Existe uma diferença entre morar só e viver só, mas depois de cego descobri a diferença entre viver só e só viver, isto é, pouco mais que vegetativamente, como em coma numa cama. (2006, p. 210)

5. O CEGO TAILANDÊS OU CAMBOJANO, FACA CEGA E SANSÃO

A cegueira ambivalente como danação e via de sacração delinea a mística paródica da narrativa do sonetário. Essa ambivalência também é desenvolvida por uma série de personagens dos *causos* mattosianos. No livro *Cinco ciclos e meio século* encontra-se a série *Cegueira ordeira* de 60 sonetos com que se narra a entrevista de um cego prostituído no oriente. A estrutura narrativa é a paródia da entrevista de discurso direto, diálogo, em que o jornalista encaminha cada vez mais a indiscrição das perguntas, e o cego de nascença narra sua vida, os abusos sofridos e sua formação como prostituto, completamente subsumido à sua condição de escravo sexual. A obscenidade da narrativa coincide a submissão com a humilhação autovexatória do personagem que sequer tem nome. Seu tom detalhista e repetitivo, sua frivolidade e passividade se articulam com o sarcasmo crescente do entrevistador, culminando na proposta de *se o cego não/teria ainda alguma restrição/em dar, nalgum da mídia, uma chupada*. O formato de entrevista da narrativa compõe o ficcional como um real possível, ainda mais com o indício dos infernos da pornografia, o testemunho do submundo da visibilidade, o *snuff movie*, o *illegal movie*, um real possível porque perverso. Toda narrativa só revela seu narrador ao final, no último soneto:

Assim encerra o cego uma entrevista
polêmica, mas franca. Cada frase
que aqui transformo em verso fica quase
igual à que colheu o jornalista.

Me vi no lugar dele, pois a vista
perdi: não foi durante a minha fase

mais jovem, mas seu caso a que eu embase
tais teses me dá chance e me contrista.

Também sou seu colega neste ofício
difícil de chupar e de lamber
paus, pés, lhes degustando o malefício.

Se o cego for poeta, outro dever
terá: testemunhar qual o resquício
deixado em sua língua, ao se foder.

(2011, p. 85)

Os quartetos reiteram a veridicção da narrativa sob a forma modulada *quase/ igual à que colheu o jornalista*. A insistência do argumento confere à narrativa o tom de testemunho da maldade, o que, decerto, compreende o poema e a poética de Glauco Mattoso, seu teor de denúncia da perversão como causa primeira da constituição do mundo. Denúncia da perversão, e proposição de uma ética: a identificação final que os tercetos apresentam faz do cego prostituído, de toda sua resignação com a cegueira e escravidão a que foi reduzido, uma espécie de alegoria do procedimento poético mattosiano. Como *colega neste ofício*, assim como o cego oriental é o fruto bizarro do teatro da crueldade do mundo do visível, fazendo dele o degustador do *malefício*, o *dever* do poeta é o de *testemunhar o resquício/ deixado em sua língua ao se foder*. O termo *língua* aqui repete a polissemia típica na poesia mattosiana, órgão e código, que desdobra o erótico em linguagem chula como prática da escrita pornográfica. Assim como o bizarro cego oriental devolve a imagem da perversão do mundo da visibilidade, a poesia chula de Glauco Mattoso responde à condição de seu rebaixamento e marginalidade. Percebe-se nessa identificação entre o cego e o poeta a quase santificação de ambos: ambos são reveladores não só de um mundo cruel de que suas próprias vidas são testemunho, como também de uma ética que se articula entre a resignação e a obscenidade.

Resignação à obscenidade é a condição de *Chinelo*, até transformar-se em *Faca cega*, protagonista da narrativa composta de 10 sonetos, que dá título à publicação de 2007, pela Dix Editorial. *Seu verdadeiro nome é Doroteu* (2007:14): *Chinelo* é seu primeiro apelido, cego de nascença abusado pelo cunhado, o *Bugre*, apelido de Ivan, que lhe obriga a lamber botas e pés. De *Doroteu*, nome que já possui a sugestão irônica do masoquismo no significante, passando por

Chinelo, adquirido pelo rebaixamento a que relação perversa e incestuosa o submete, a *Faca cega*, nome conquistado na prisão. A condenação de *Chinelo* se deve à reação contra o abuso sexual, que o *Bugre de porre*, exige-lhe, então: não que lhe lamba apenas os pés e os sapatos, mas *seu caralho*. A recusa do cego denuncia a violência do *Bugre* contra sua irmã, *já chega o que a Dorô chupa na marra* (2007:14). Reagindo à agressão sofrida por sua recusa, a mão de *Chinelo* *esbarra na faca sobre a mesa*. A sorte irônica do *Destino: Chinelo* mata *Bugre*, vinga toda dominação a que foram submetidos, o cego e a irmã, mas é condenado ao cativeiro onde haverá de se prestar ao *mesmo tratamento que o Chinelo recusara a Bugre*. (2007:16). *Legítima defesa foi a tese/que a mídia divulgou, mas do Chinelo/ninguém se condoeu. Bate o martelo,/sem pena, o magistrado, e o réu que reze* (2007:15). De novo a mídia, a condição vexatória elevada ao espetáculo, e agora à Justiça, à decisão cega do magistrado. A narrativa como um rastro de *fait-divers*, o *clin-d'oeil* do ficcional para realidade, coloca em cena dois espaços públicos discursivos que compõem a crueldade do mundo: a mídia e a Justiça, o sadismo público e institucional que condena o personagem à condição de salvar-se apenas por um milagre.

E o milagre se opera. *A prece alguém lhe atende?Num duelo*, assim começa o sétimo soneto da série. Os prisioneiros, por diversão, dispõem, para uma luta de facas, os dois escravos da cela, *Chinelo* e *outro injustiçado*, cujos olhos são vendados a fim de se igualar a seu oponente. Se quando matara o *Bugre*, *Chinelo* teve a sorte casual da *mão que esbarra na faca*, dessa vez a casualidade se converte em prodígio que atende ao apelo: *A ti, meu santo, apelo!!Na voz de Doroteu se escuta o brado. Doroteu* vence o duelo, e é reconhecido pela *habilidade* que lhe *assegura/respeito entre os colegas* com novo nome: *Faca cega*. *Doroteu* ganha prestígio, e de *um coitado/converte-se em guru, que tudo cura!* (2007:17). *Faca cega* torna-se a lenda de um milagreiro do *fait-divers*, o personagem é talhado da mesma matéria discursiva de certos personagens prototípicos da literatura popular: das notícias, do rastro do que é falado de um nome, desenha-se o cego profeta, o cego poeta, o cego *Tirésias*, o *Cego Aderaldo*, o que se expõe em praça pública, o que compensa a injustiça fatal da cegueira, com o prodigioso, com a santidade. O *happy-end* de *Faca Cega*, faz dele o santo doméstico de Glauco Mattoso, que roga ao fim da narrativa: *Apenas peço ao Faca que me ajude/laos mil, a sonetar, e não me prive/de ouvir que os cantem, já que os ler não pude* (2007:120).

O cego tailandês ou cambojano e *Faca Cega* são personagens elaborados na camada dos murmúrios sociais do submundo da *mídia* e dos registros oficiais da justiça que se encontram seus rastros, sua consistência real feita dos vestígios é transposta por uma narrativa que a ressignifica e a transforma em número. O mesmo procedimento observa-se na série *São Sansão, Santa Dalilah*, que abre o livro *O poeta peccaminoso* (Lumme Editor, 2011b). Do soneto 4601 ao 4660 é narrado o mito do personagem bíblico. O mito bíblico é apresentado ao leitor desde a tradição pictórica (*Rembrant e Bloch olharam-no com seus olhos ilustrados* - 2011b: soneto 4603), passando por Masoch que *o vê pintado, entregue àquella que melhor ri, caso o cegue* (idem) à cinematográfica (*Si Cecil de Mille o poz na telalcom hollywoodiana clicherial e expoz todo o sadismo na agonial do cego em captiveiro*). A matéria discursiva de que se faz do mito na narrativa da série, embora se concentre na narrativa bíblica, descentraliza-se na digressão das referências extra-bíblicas, apontando para um procedimento semelhante à palinódia: crítica e correção dessa enciclopédia em que se encontra o mito narrado, onde *nada de mais sádico recria*. (soneto 4606). É no sentido da intensificação do sadismo que falta à tradição do mito que a *Musa* é dispensada e é invocado o *Demo para a mesma função*, como nota a paródia camoniana no soneto 4602: *mas ousou aqui propor que a Musa cessel e assumo agora um Demo, dos de Dante*. O *São Sansão* de Glauco será a apropriação do mito que há de revelar o sadismo de que o mito se reveste.

Se *Hércules* é o mito tomado como exemplo pelo estoicismo devido à escolha de seu destino, à sua aquiescência diante do *fatum* e sua ascese moral, Sansão será o mito da vingança contra o próprio destino, a transfiguração trágica da figura abjeta em instrumento de justiça divina. A começar, Sansão em nada atende ao modelo estóico da ascese moral, Sansão tem também suas *taras*: *Em gaza, vae Sansão à zona urbana, lem busca das vadias: ser chupado/deseja loucamente* (2011b:29), justamente o que causa a raiva dos filisteus, *que sabem que abusa/da puta philistéa* (2011b:30). A *tara* de Sansão é seu calcanhar de Aquiles: apaixonou-se por *Dalilah, que sabe seduzir* (2011b:31) sobretudo pelo *facto* de sua *habilidade* propriamente oral. *Dalilah* seduz *Sansão*, vende seu segredo aos *Philisteus*, e arma-lhe a emboscada. Sansão preso, após ser cegado, passa por todos os suplícios sexuais conduzidos por carrascos, anões e crianças, reduzindo-o a *bicho a que o captivo se compara, /que vae, no seu ridículo circense, /fazer rir o povão, que se convence/da força de Dagon: massa ignara*. De novo o sadismo espetacular em que a máxima

exposição é sinônimo do máximo rebaixamento, de novo a minuciosa descrição dos procedimentos do abuso mattosiano: a oralidade, a podolatria, a coprofilia, a humilhação, a redução animal. Sansão faz seu *mea culpa* (*Forniquei,/mas apenas, todo o tempo, e, si pequei,/foi contra a castidade - 2011b:63*) e pede que o *Senhor* lhe devolva a força, *já que não cael do céu minha visão*. O pedido de Sansão é seu último, o de vingança: *Que eu morra! Mas que morra, aqui, comigola raça philistéa! É o que vos peço!* (2011b:64).

A força que recupera *Sansão* é obscena: posto entre as duas colunas que sustentam todo o estádio em que é exibido e humilhado, *Sansão se concentra e, com tesão/no membro descoberto, faz pressão/até que se desloquem*. O *membro descoberto*, o índice do *tesão* da possessão mattosiana compõe a figura mitológica, justamente na catarse de toda a narrativa. A narrativa de vingança de Sansão e da justiça divina finda por se perguntar pelo destino incerto de *Dalilah: Suppondo que Dagon poder de fadaltivesse, hoje Dalilah, a mim, a tilseria, talvez sancta! O que ja vi/permite concluir que fosse amada!* (2011b:67). A catarse trágica de *Sansão* não parece devolver equilíbrio ao mundo: a *Sancta Dalilah* do título se explica, o personagem representa justamente a visão fatalista e cíclica do teatro da crueldade, que o soneto 4659 formula como um princípio cósmico de desequilíbrio sem retorno. Já não se sabe mais se *Dagon*, o deus dos filisteus, ou se o próprio *Deus dica dá, que Sade corrobora:legual a ley não é, nem toda hora,/a todos. Um trahiu, foi pago e ri! Trae outro, e tem o mundo contra si! Enquanto um vendo, goza, um cego chora!* De novo a oportunidade final de identificação entre o narrador e o personagem:

Tambem eu me colloco no logar
dum joven nazireu que perde a vista.
Não tive força physica: de artista
foi minha inspiração. Não vim salvar
meu povo, nem nasci para julgar.
Dalilah não me amou, nem trahiu minha
viril vitalidade. O que encaminha
meu caso ao mesmo rumo no abismo
fatal do mundo: sadomasoquismo
que a Lyra me pautou em cada linha.

Assim se sente o cego masoquista:
Em Gaza, escravizado. Enquanto eu scismo
Que chupo um philisteu, novo baptismo,
christão, dou a Sansão: fica a fé mixta.

(2011b, p. 69)

Se o topos do mundo em desconcerto, que remonta à tradição da lírica ocidental, formula o sujeito como paciente da inconstância do mundo sensível, componente fundamental para a sua formação estóica, em Glauco Mattoso o tema se perverte, o mundo que se revela é o *abismo fatal: o sadomasoquismo*. Se a ataraxia, a transcendência em relação a tudo o que afeta o sujeito, é a chave heróica dessa tradição, o rebaixamento completo a que se reduz o cego masoquista opera um outro movimento, no qual está implicada a vingança. Acontece que o mundo de Glauco não está em desconcerto, ele é crueldade. O mundo de Glauco é cruel e sua escrita é também cruel. O que a escrita parece operar é a mudança de posição do sujeito neste mundo cruel: de cego masoquista, Glauco devém escritor maldito, cuja escrita pornográfica mais do que perverte, subverte. A subversão se evidencia nesse ponto de passagem, misterioso sempre, que faz da persona masoquista a assinatura de uma escrita sádica.

6. A CEGA SAFRA DE SONNETOS

É interessante de observar que o tema da cegueira em Glauco Mattoso está intrinsecamente associado especificamente à produção de seu sonetário. Ou ainda: seu sonetário tem sua narrativa diretamente associada à narrativa da cegueira. Antes da cegueira absoluta, a presença do soneto é discreta e casual, Glauco Mattoso grassa como poeta visual, marginal, pornográfico, mais ainda não como sonetista. Se a cegueira completa lhe trouxe a experiência torturante de um ostracismo atormentado de pesadelos e insônia, é dessa condição que, de forma *meio prodigiosa* (2006:229) como ele descreve no *Manual*, dá-se o novo *bum* de sua escrita. É da cegueira completa que se desenrolam as séries que somam mais de 5.000 sonetos por dezenas de livros. A vertigem numérica, ressaltada sempre pela numeração obsessiva, pela contagem narrada com gabo, não raro assume a feição de *mania, vício, compulsão*, termos sugeridos ou apresentados no primeiro quarteto do *Soneto sonetômano* 2.433 do livro *Panaceia*. (Nanquin, 2000: 112):

A gente quer parar, mas não consegue.

Soneto é vício bravo, como a droga,
o fumo, a compulsão de alguém que joga
ou bebe, até diabo que o carregue.

A cada qual que acabo, outro se segue
e o versos anteriores não revoga.
Tentei esporte, SPA, dieta, ioga,
mas é feito uma fé que o crente cegue.

Passei dos quatrocentos, e outros tantos
não sei se atingirei. São muitos centos!
Opero mais milagres do que os santos!

Primeiro, em CENTOPÉIA, fiz nojentos;
depois em PAULISSÉIA, cantei cantos;
GELÉIA não bastou. Quantos tormentos!

O soneto comparado à droga e à terapia, gradação sugerida da passagem do primeiro ao segundo quarteto, depois comparado à *fé que o crente cegue* e a operações de *milagreiros*. Esses valores conjugados ao soneto se confirmam ao se atentar para a narrativa do sonetário que encontramos tantos nos *Cinco ciclos e meio século* quanto no *Manual*. No caso do *Soneto remontando a 1999*, narra-se a condição atormentada da cegueira em que o soneto se investe, por um lado, de seu aspecto compulsivo e doentio (*dum Mattosolfébril*), sua *praga*, seu *apelo*, bem como seu sentido de irresignação e resistência, confirmando uma *nova fase* da escrita mattosiana:

*Começa a nova fase, que não finda
Nos mil, nem nos dois mil, pois muito ainda
Virá calar quem quis me ver calado...*

(2011, p. 113)

É sob o mesmo aspecto que se lê no *Manual* a narrativa do sonetário derivada da cegueira. A tormenta em que o lança a cegueira é sobretudo noturna: insônia e pesadelos são permeados pela masturbação em que a cegueira assume os rendimentos eróticos do masoquista: *Gozava, é verdade, com a idéia de estar ainda mais inferiorizado se, além de chupar & lamber pés & sapatos, fosse obrigado a isso exatamente por ser deficiente* (2006:228). É nesta circunstância que, a título de *driblar a insônia com novo passatempo*, ou seja, a título propriamente terapêutico, desencadeia-se a narrativa progressiva, tal como a da cegueira, do prodígio dos sonetos. Se tudo se deu,

primeiramente, como um projeto de uma *literatura de bordel* (2006:229) em que fossem registradas *todas as fantasias masturbatórias* (2006:228), a escolha do soneto, com todas as considerações propriamente racionais que valorizam a forma fixa em sua tradição, como *a praticidade & a plasticidade: uma espécie de teorema lapidado* (2006:229), *o empurrão decisivo não foi racional* (2006:229).

É nesse ponto *decisivo* que ocorre a transfiguração da *febre sonetifera*, a condição do soneto como paroxismo da excitação, resultando em um passe de ordem sobrenatural, sugerindo a tópica da possessão mística:

Parecia um saco sem fundo. Fiquei até com medo que virasse uma febre incontrolável, a sonetite maniaco-compulsiva! Ultrapassei a produção de Camões e Petrarca, cheguei a mais de quatrocentos, e só não alcancei os 555 (total de sonatas pra cravo escritas por Scarlatti, meu ídolo na música erudita) porque “alguém parou de me possuir”. Mas dava pra desconfiar que a trégua era temporária e a tendência seria ultrapassar a casa do milhar, no rastro de Delfino...

Dá pra acreditar no sobrenatural? Se não der, não tenho outra explicação. Se me curei da insônia? Bem, ela arrefeceu em parte, e meu tesão também. Não se pode fazer uma omelete sem quebrar, digo, secar os ovos... (2006, p. 230)

É longa a tradição literária da possessão inspirada e louca do poeta, tópica que remonta a Platão, atravessa toda a lírica do renascimento e em muito ainda permeia as noções mais comuns a respeito da poesia. A narrativa de Glauco, decerto, remete a este argumento que concebe o poeta sob o mesmo fenômeno do profeta: possuído por alguma divindade, o entusiasmo do poeta é a marca de sua genialidade. No entanto, tudo às avessas. Se o argumento da inspiração poética torna o canto elevado, de qualidade sobre-humana, um discurso, portanto, especial e que, em geral se associa ao princípio emulatório da tradição, a narrativa de Glauco Mattoso se espanta com a quantidade monstruosa, com a vertigem do inumerável, o excesso de um gozo que se dá por uma espécie de excitação com o infinito. Se a possessão no sentido clássico sempre remete à expressão elevada do espírito, a possessão mattosiana é a própria tara: irracional, inexplicável, em que o fetichismo exerce a função energética de devolver ao sujeito sua condição de gozo. Se o gozo mattosiano é a própria excitação, o sonetário como projeto de repetição infinita da fantasia pode

ser considerado como o paroxismo dos sintomas de seu masoquismo, de sua podosmofilia e de sua cegueira transfigurados em pensamento pornográfico e político

7. LEITORES QUE LERÃO GLAUCO MATTOSO

O autobiográfico presente na narrativa mattosiana está irremediavelmente comprometido com a paródia onipresente em seu estilo. Autobiografia, manual, entrevista, ensaio, romance, lírica, toda escrita de Glauco parece se apropriar do gênero como um código discursivo já estabelecido por sua história, a fim de, se não subvertê-lo, colocá-lo sob suspeita. A paródia se evidencia como caricatura gestual do código, no que a caricatura possui muitas vezes de mecânico e de exagero. No que tange o mecânico, sua estrutura narrativa é clara: narrador e receptor estão sempre marcados em cena pela parábase, pela interlocução direta, e a matéria narrada é sempre exemplo de um argumento maior e motivo de digressão final. O soneto final que revela o personagem como duplo do narrador e formula conclusão moral, protocolo que se repete em *Cegueira ordeira*, *Faca cega* e *São Sansão e Sancta Dalilah*: as narrativas de Glauco tomam o gênero como um clichê manuseado mecanicamente. Se a caricatura é um procedimento que confere ao narrativo um lugar de exemplo, os gêneros narrativos mobilizados pela poesia de Glauco Mattoso são sempre tomados por outra narrativa, que se dá em outro plano, o plano propriamente da escrita, ou mais especificamente, de seu estilo e assinatura.

O exagero, essa presença constante do grotesco em sua obra, evidencia-se, não só na repetição das descrições e da temática, sobretudo na quantidade infinita que seus mais de cinco mil sonetos parecem sugerir. A assinatura *Glauco Mattoso* opera certo procedimento hiperbólico: o chiste do adjetivo como nome próprio redimensiona a doença congênita em destino, ou ainda, em uma visão do mundo como teatro da crueldade. O exagero da gestualidade, a carga dramática que atravessa toda a escrita mattosiana, decerto nos sugere sua teatralidade barroca. A assinatura *Glauco Mattoso*, justamente por repetir mecânica e exageradamente sua figura, não somente coloca o leitor sempre diante de narrativas bizarras entre o real e a fantasia, bem como indicia a dimensão mais externa e imediata de sua discursividade. Ao ler as narrativas assinadas por *Glauco Mattoso*, o leitor está também diante de um ator. Não são poucos os indícios da metáfora teatral nessa poesia,

a própria narratividade mattosiana é uma colocação em cena, conduzida pela mão firme do versificador e pela voz sarcástica de um cego.

Considerando uma outra *peripécia empírica* mattosiana, não tão diretamente ligada com a cegueira, mas que sugere a analogia com o lugar do ator e do leitor na cena da escrita mattosiana, encontra-se o texto que o autor fez circular em *milheiro de cópias* deixadas em *diferentes locais estratégicos: corredores, assentos, prateleiras, balcões* (2006:175). Trata-se da *Massagem Linguopedal para homens*, um pastiche de propaganda de terapia, *uma inovação na arte de explorar a sensibilidade do corpo, numa de suas regiões mais menosprezadas: o pé* (2006:173). O *Manual* apresenta 15 pacientes de sua performance: com protocolo de cabeçalho, nome, profissão e idade, a narrativa assume o pastiche dos diários técnicos de terapeutas e pesquisadores. Esse panfleto de propaganda possui a descrição de seus possíveis leitores ao exemplificar *algumas compensações psicológicas* oferecidas ao paciente: *Se você é um negro, se você é um militar, se você é um atleta, se você é um jovem inibido* (2006:173,175). Glauco convoca tipos, procedimento típico da comédia, convoca o personagem eventual que compõe os recalques e as fantasias de seu leitor. Glauco Mattoso se dirige à fantasia de seu leitor, ou ainda, o leitor devém também persona

Os três rendimentos que o performer tira de sua *peripécia*: a *prática de tara fora do gueto guei, material verídico para este livro e um lance poético/fatual, conhecido como “intervenção urbana”, “ruído visual”, “estática estética” ou coisa que o valha* (20016:194). É com ela que sugere mais um traço referente ao termo *Manual* do título de sua autobiografia, uma sabedoria provinda da empiria, e destinada à empiria, uma sabedoria perversa e perversora. O lugar da escrita, propaganda e registro, está subordinado às fases específicas da experiência e interferência real: catalogar os exemplos de uma tara e publicá-los, sempre subordinado a uma práxis, interferir na rotina do *leitor transeunte*:

Seguinte: a filipeta, anexa ao cartão com telefone e “esquecida” sobre centenas de aparelhos nos orelhões da cidade provocou uma interferência no cotidiano de centenas de cidadãos anônimos, de transeuntes personificados em “leitores” ou “consumidores” duma forma de proposta artística, ou seja, desviar o cara de sua rotina, colocando uma charada inesperada em seu itinerário. No mínimo o sujeito há de pensar: “Porra, como tem cara louco nesta cidade...”

A *charada inesperada*, o encontro com o enigma, a filipeta é o convite para o leitor se deparar com o ator Glauco Mattoso. A escrita mattosiana como extensão máxima de sua performance possui essa dimensão fática da abordagem do leitor, sua interlocução, sua localização e sua tipificação, dimensão em que leitor e autor se encontram simultâneos na teatralidade encenada pelo ator. Retome-se agora a citação integral do parágrafo que inicia a conclusão do *Manual*:

Às vezes tenho a impressão de que toda minha vida se resume a uma cruel brincadeira de criança, da qual o resto não passa de um repeteco. Até a expressão literária seria um jeito de continuar me expondo ao ridículo e ao menoscabo, exatamente como na primeira curra. Estar no centro da rodinha, ser o saco de pancada mas ao mesmo tempo centro das atenções, protagonista, astro principal. A glória da infâmia compensando a injustiça do destino. Ao menos diante da platéia de curradores. Não os quinze minutos de glória a que cada mortal teria direito, mas a glória eterna, congênita e vitalícia, porém perante meia dúzia de gatos pingados. A plena observância do ditado que adotei como lema: “Mas vale ser um sapão de brejinho que um sapinho de brejão”. Sem esquecer que um sapo sempre tem chance de virar príncipe, desde que seja beijado por alguma linda princesa. História de infância para variar. (2006, p. 249)

A conclusão coloca o leitor na *platéia*, uma platéia de *curradores*. O leitor se encontra diante de um regime perverso de escrita: a reiteração sistemática e hiperbólica do desagradável, do abjeto, da violência, da crueldade remete a um pacto perverso. O mesmo pacto do *lecteur* baudelaireano, cúmplice do mal; o mesmo proposto pelo estilo sadeano, exaustivo e hiperbólico. O leitor de Glauco Mattoso pode ser um leitor excitado com sua pornografia, mas é, sobretudo, um leitor invocado e provocado pelos mesmos procedimentos pornográficos. A pornografia em Glauco possui dois rendimentos simultaneamente acionados: primeiro, a excitação, a finalidade típica do gênero, mas uma excitação com o limite, com o bizarro, o que remete a um gozo para além da satisfação, um gozo por excelência enigmático; segundo, o humor, o riso partilhado entre ator e platéia, um riso também enigmático. Referindo-se ao riso partilhado entre ator e platéia, Glauco tece a comparação com o cego comediante que *não garante/que a graça está onde ela está*.

Ri-se da piada, ou do cego: *Não será mais humilhante/perceber que alguém que dá/gargalhada a todo instante/ri do cego, e não do pla?* (2016:67). Nesse caso, o riso de Glauco parece ser de natureza cínica, por um lado engajado contra a hipocrisia moral, por outro fazendo do leitor o alvo da obscenidade como ética e política da existência.

É nessa concepção da obra com performance expandida que há de se operar a subversão da posição do masoquista em sádico; é expondo-se, humilhando-se em público que Glauco Mattoso opera o sarcasmo autovexatório que entretém sua platéia e extrai dela o riso incômodo com o mal, riso escarninho que o cego apenas escuta, como descreve em seu *Raymundo Curupyra, o caypora: o cego se consola com espinhos,/transforma em sonho erótico a torpeza,/enquanto escuta risos escarninhos* (2012:44). Trata-se de uma escrita que defronta o leitor não só com o incômodo de uma filosofia da crueldade, mas, sobretudo, com a própria crueldade encarnada, ou encenada.

REFERÊNCIAS

MATTOSO, Glauco. **Cautos causos**. São Paulo. Lume Editor: 2012.

_____. **Cinco ciclos e meio século**. São Paulo, Demônio negro: s.d.

_____. **Faca Cega**. São Paulo. Dix: 2007.

_____. **Jornal Dobrabil**. São Paulo. Iluminuras: 2001.

_____. **Manual do podólatra amador – Aventuras de um tarado por pés**. São Paulo, All Books: 2006.

_____. **O calvário dos carecas- história do trote estudantil**. São Paulo. EMW Editores: 1985.

_____. **O poeta peccaminoso**. São Paulo, Lumme: 2011.

_____. **Panacéia**. São Paulo, Nanquin: 2001.

_____. **Pegadas noturnas**. Rio de Janeiro, Lamparina: 2004.

_____. **Poesia digesta**. São Paulo, Landy: 2004b.

_____. **Raymndo Curupyra, o caypora – Romance Lyrico**. São Paulo, Tordesilhas: 2013.

_____. **Saccola de Feira**, nVersos: 2014.

Submetido à publicação em 10 de outubro de 2017.

Aprovado em 25 de janeiro de 2018.

O TERRITÓRIO DA MONTANHA:

INTERPRETAÇÕES SOBRE “A MONTANHA MÁGICA”

Melissa Salinas Ruiz

Mestranda do PPG-Sociedade, Cultura e Fronteiras da Unioeste/Foz do Iguaçu

Josiele Kaminski Corso Ozelame

Professora Doutora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná

RESUMO

O enfoque da Geografia Humanística considera que novas possibilidades para os estudos geográficos são obtidas quando estes recorrem à Literatura. Em decorrência, a presente proposta acredita que a análise de “*A montanha mágica*”, de Thomas Mann, desvela relevantes perspectivas sobre a relação homem/ambiente na cidade de Davos, Suíça, nas décadas de vinte e trinta. Em adição, propõe que o sanatório Berghof, conforme descrito na obra, seria um território, tecendo considerações sobre a vivência no sanatório ficcional que diriam respeito também à maneira que se percebe os sanatórios e clínicas no universo fático. Ditas análises se realizam visando a compreensão da importância da presença de sanatórios para a cidade de Davos, conseqüentemente auxiliando no entendimento da influência que as falências destes trazem para a região. Assim sendo, possibilita novas maneiras de compreender como o indivíduo se relaciona e é influenciado por hospitais e sanatórios. Para tanto, o artigo disserta sobre o histórico do uso da Literatura dentro da Geografia, em seguida, apresenta o autor e a obra literária com a qual trabalhará e, finalmente, expõe as considerações e resultados obtidos. Se utiliza o método de pesquisa bibliográfica, recorrendo a conceitos de Yi Fu Tuan, Marc Brosseau e demais teóricos que consideram relevante o

estudo da subjetividade humana e de suas produções culturais para melhor entender a experiência geográfica.

Palavras-chaves: Geografia Humanística; Literatura; Território.

ABSTRACT

The focus of Humanistic Geography considers that new possibilities for geographic studies are obtained through Literature. As a result, the current study believes that an analysis of “The magic mountain”, by Thomas Mann, reveals relevante perspectives about man/ambient in Davos, Switzerland, in the twenties and thirties. In addition, suggest that Berghof sanatory, as it was described on the novel, would be a territory, relating the experience of living on the ficcional sanatory to the way hospitals and similars are experienced in real life. The analysis aims the comprehension of the importance sanatorys have to Davos city, thus leading to the acknowledgement of the real impact of they failure to the region. Therefore, allow new ways of understanding how the individual relates and it’s influenced by hospitals and sanatories. To acomplished these, this article will provide an historical retrospective about Geography and Literature relation, then introduce the author and the literary work that will analyze, to finally expose results and considerations. The method used consists on bibliographic research, using concepts by Yi Fu Tuan, Marc Brousseau, and other theorics that consider relevant the study of human subjectivity and culture to better understand geographical experience.

Keywords: Humanistic Geography; Literature; Territory.

INTRODUÇÃO

A abordagem dos estudos geográficos, desde sua consolidação como disciplina científica, trabalhou com diversos enfoques referentes à relação homem/meio. Da perspectiva alemã, estritamente focada no determinismo da natureza, surgem demais correntes do pensamento geográfico, que evidenciaram a complexidade das relações estudadas pela Geografia. Dentre estas, a abordagem Humanística – ou Cultural – da Geografia orienta este trabalho, pela relevância que atribui ao estudo dos fenômenos sociais e culturais neste campo.

Na concepção contemporânea, a Geografia Humanística é o ramo que dá ênfase à subjetividade do indivíduo em sua relação com o ambiente, valendo-se das produções artísticas e culturais, pois considera que noções, como lugar e território, ligam-se intrinsecamente ao modo de percepção simbólica dos homens. Sendo a Literatura exercício pleno da subjetividade, a Geografia Humanística admite as contribuições que as obras literárias propiciam, conduzindo à construção de um saber geográfico mais holístico.

Assim sendo, o presente artigo se propõe a analisar a obra literária “A montanha mágica”, de Thomas Mann, a partir de duas concepções geográficas sobre o texto literário: de que este relata experiências vivenciadas pelo autor em relação ao meio e, em adição, de que a obra literária, a partir das ações das personagens, pode conduzir a uma reflexão diferenciada sobre como a sociedade percebe o ambiente. Portanto, buscará examinar se o sanatório Berghof, de acordo a como é descrito na obra, seria considerado um território, na acepção que a Geografia Humanística faz deste como local de fronteiras não delimitadas, mas onde o poder é exercido pelos seus agentes, que se identificam como singulares em relação aos demais.

Para tanto, utilizará o método de pesquisa bibliográfica, com ênfase nas considerações de Yi Fu Tuan e demais geógrafos que admitem a possibilidade de compreender as experiências humanas recorrendo à Literatura.

GEOGRAFIA E LITERATURA

A possibilidade de considerar uma obra literária ao empreender estudos de cunho geográfico requer que se disserte a respeito de como surgiu a abordagem geográfica que é a Geografia Humanística, identificando os primeiros momentos em que a Geografia direcionou seu enfoque ao homem, ultrapassando a percepção de que este reduz-se a ser “produto” do ambiente e, conseqüentemente, admitindo o uso da Literatura pelos geógrafos.

Menciona Brosseau (1994) que podem ser encontradas as primeiras alusões à Literatura dentro de textos geográficos em escritos oriundos dos primeiros anos do século XX. Autores como Herbertson e Keating, em 1902, teriam se interessado na poesia, dentre outros gêneros de ficção, como meio de estudar lugares. No entanto, essas menções iniciais à Literatura dentro da Geografia situavam-se na sua abordagem histórica, pois considerava-se a impossibilidade de um estudo geográfico relevante que tivesse uma obra literária como fonte.

Na França, a despeito de vislumbrar-se a mesma descrença, existia no país, desde a década de vinte, a *‘géographie littéraire’*, a qual se utilizava da Geografia na análise das obras literárias. É na década de 70, porém, que se dá o fortalecimento da crença na Literatura como ferramenta do estudo geográfico, como explicitam Almeida e Rocha:

A transformação na forma de analisar os fatos culturais a partir da década de 1970, ocorre devido à constatação de que a organização social dos grupos humanos, sua vida, seu dia-a-dia, não são reflexos puramente materiais, mas expressam também sua dimensão psicológica, suas crenças, suas atividades mentais, enfim, a forma como percebem o mundo de sua vivência e de sua experiência (ALMEIDA e ROCHA, 2005, p. 6).

No mesmo sentido, Brosseau (1994), ao expôr que na década de setenta a Geografia Humanista buscou frisar a relevância de estudos referentes ao homem e sua subjetividade, a diferença das abordagens geográficas que se limitavam às leituras de dados.

O autor ainda enfatiza que o surgimento do estruturalismo e a revitalização das demais ciências sociais contribuiu para reorientar o pensamento geográfico e aproximá-lo das questões relativas às dinâmicas sociais e às questões sobre o indivíduo. O homem, outrora descrito como estritamente subordinado à natureza, passa a ser considerado como capaz de atuar sobre o meio, além de experimentá-lo de maneiras que não podiam ser compreendidas meramente recorrendo a análises quantitativas (BROSSEAU, 1994).

Em decorrência, a Literatura passa a ser considerada como uma maneira de melhor compreender a forma em que o indivíduo vivencia a natureza. O uso da obra literária foi associado à possibilidade de, por meio desta, acessar o âmbito mais subjetivo do indivíduo, assim auferindo noções sobre como este se relaciona com lugares ou paisagens (BROSSEAU, 1994).

Indo ao encontro da nova abordagem geográfica que ia se formando, de Carl O. Sauer, da Escola de Berkeley, autor fundamental para consolidar a Geografia Humanística como uma abordagem válida e relevante para os estudiosos da área. Corrobora a isto Sasaki:

A publicação de *The morphology of landscape* por Carl Sauer, em 1925, marcou o início de uma postura diferenciada no tratamento do espaço geográfico, porquanto a fenomenologia foi inserida na discussão geográfica com o intuito de traduzir os significados em busca da percepção e da visão cultural do conceito de paisagem (SASAKI, 2010, p. 115).

A relação da Geografia com a Fenomenologia também é mencionada por Almeida e Olanda (2008) quando explicam que a Geografia Cultural “estruturou-se aderindo e incorporando em si elementos da Fenomenologia e da Hermenêutica”. Assim sendo, o trabalho de Carl Sauer fez-se fundamental, pois imprimiu no enfoque humanístico da Geografia a importância da reflexão sobre a percepção que a consciência do indivíduo fazia da paisagem.

Reconhecida a importância do novo enfoque proposto pela Geografia Humanística Cultural e, conseqüentemente, a possibilidade de utilizar-se da Literatura em suas análises, faz-se útil examinar as diversas maneiras em que a Geografia abordou o texto literário.

Nesse sentido, inicialmente geógrafos recorriam à obra literária quando empreendiam estudos sobre regiões, buscando estabelecer um “panorama geral” dessas. Ainda havia a ressalva quanto à possibilidade de auferir um conhecimento geográfico realmente relevante advindo de tais fontes. Entretanto, maior importância foi adquirindo o texto literário quando os geógrafos o analisavam como um fruto da percepção do autor sobre o lugar. Portanto, previamente, o geógrafo empreendia pesquisa a fim de saber se o autor, de fato, havia entrado em contato com o ambiente que descrevia no livro. Se ocorresse a afirmativa, o valor documental o livro era evidente. Porém, se houvesse a negativa, ainda era possível verificar a “veracidade” da obra através da comparação desta com demais escritos literários que retratassem o mesmo lugar (BROSSEAU, 1994).

Referido uso da Literatura não propiciava uma abordagem diferenciada ou novas perspectivas ao geógrafo, mas limitava-se a corroborar ideias pré-concebidas deste. As peculiaridades literárias como maneira de melhor compreender a subjetividade, renegadas nos enfoques geográficos regionais, seriam evidenciadas no processo de transição da noção de “espaço” para “lugar”, o qual visava abandonar a noção de que a experiência humana consistia exclusivamente da vivência racional.

O texto literário era considerado como meio de estabelecer contato com uma perspectiva “em concreto” do lugar, o qual também se situava como problemático. Ambas incursões dos geógrafos no uso da Literatura demonstravam relutância em compreendê-la como disciplina teórica com especificidades, sendo a mais importante destas o fato do texto literário não sujeitar-se a ser mera reprodução do real. O texto literário possibilita uma leitura simultânea do real e do ficcional, a qual se perderia numa interpretação que ignorasse a literariedade do texto (PERRONE-MOISÉS, 1990).

Em adição, referidade literariedade proporciona maior riqueza na construção das problemáticas que integram a realidade, desvelando-lhes matizes que não se perceberiam na mera descrição literal. Vide os dizeres de Cândido:

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e

combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 2004, p. 175).

Nesse sentido, a Literatura afirma-se como relevante e capaz de contribuir à Geografia não quando é estudada como retrato fidedigno do autor ou do lugar em que se situa a obra, mas quando é entendida como mediadora entre a realidade e a percepção desta, ou seja, quando é compreendida em seu caráter representativo. Sua riqueza, portanto, está no fato do olhar literário ser um enfoque distinto do usualmente adotado pelas ciências materiais, sendo portanto capaz de realçar aspectos que, caso contrário, não teriam se evidenciado (BROSSEAU, 1994).

A isto corrobora Marandola Júnior:

Por outro lado, tanto estudos culturais quanto humanistas podem beneficiar-se das representações literárias, tão repletas de valores, sentidos, significados, historicidade e geograficidade. Não apenas como fonte documental, mas também como a possibilidade de re-criação de mundos e de abertura de leituras possíveis da realidade, a Literatura, assim como outras manifestações artísticas (entre elas, destacando-se o cinema) têm amplas possibilidades imagéticas em nossa sociedade atual, não apenas representando visões de mundo, mas também criando e transformando as já existentes. Para os estudos geográficos, acompanhar estas transformações não é apenas desejável, mas sobretudo necessário para compreender o mundo e os espaços atuais (MARANDOLA JÚNIOR, 2010, p. 76).

Ainda quanto a necessidade de considerar as peculiaridades literárias numa abordagem geográfica da Literatura, Brosseau (1994) cita Porteous e seu estudo dos aspectos simbólicos presentes no texto literário por ele utilizado, a fim de perceber aspectos positivos ou negativos em relação a experiência de lugar.

Entretanto, embora nos estudos literários haja reticência a adotar a perspectiva do autor na análise da obra literária, esta abordagem pode propiciar estudos relevantes na Geografia Humanística (BROSSEAU, 1994).

Perceber que a obra literária pode oferecer uma representação do que o autor auferiu do real, nas situações em que foi estabelecido contato entre este e o ambiente narrado, não significa, portanto, a assunção de que o texto narra pura e simplesmente as perspectivas do autor. Urge a compreensão da própria limitação da linguagem, além dos aspectos lúdicos e plurissignificantes do texto literário, para poder obter, por meio deste tipo de leitura da obra literária, considerações novas e para a Geografia Humanística.

Sobre isto, relevante mencionar os dizeres de Lima:

Encontramos muitos escritores que através de suas narrativas, nos legaram páginas que constituem verdadeiros documentos histórico-geográficos dos tempos e espaços em que viveram. Estes relatos, em sua maioria trouxeram ao nosso conhecimento, ou do ponto de vista científico ou empírico, contribuições imensas e perspectivas novas de análises. Ao escreverem sobre os aspectos do mundo por eles vividos, deixaram como heranças, perspicazes registros das diferentes realidades percebidas nos vários momentos, tanto nos aspectos subjetivos como nos objetivos, isto é, nos concernentes às realidades interior e exterior (LIMA, 2000, p. 29).

A realidade é composta da multiplicidade, de perspectivas singulares, o qual dificilmente é percebido por estudos que se limitem à análise de dados. Se requer novos meios de responder aos questionamentos complexos da atualidade. Nesse sentido, Yi Fu Tuan ressalta o papel da Literatura como possibilidade de acessar a pluralidade de relações possíveis entre o homem e o meio:

A articulação firme e precisa das atitudes ambientais requer notáveis habilidades verbais. A literatura, mais do que os levantamentos das ciências sociais, nos fornecem informação detalhada e minuciosa de como os seres humanos percebem seus mundos. A novela realista não retrata com tanta precisão a cultura (que a ciência social também procura fazer) como salienta as particularidades das pessoas nessa cultura. A opinião única foge da matriz sociológica. Para interpretá-la, o novelista sugere fatores que, em si mesmos, são pouco conhecidos: dom congênito (temperamento) de um lado e acidentes da vida (acaso) de outro. Os escritores criam personalidades fictícias; eles mesmos são personalidades com opiniões que sobressaem acima do discurso livresco de suas sociedades. As pessoas têm atitudes características para com a vida: a afirmação é pedestre e a aceitamos facilmente. Os escritores, no entanto,

têm alcançado sucesso em expressar claramente as diferenças sutis na visão do mundo. De seus escritos aprendemos a reconhecer a singularidade das pessoas (TUAN, 1980, p. 56-57).

Mencionou-se, até então, a trajetória científica e social que conduziu à admissão de contribuições literárias nos estudos geográficos, além dos motivos que tornam esta interdisciplinaridade não somente possível, mas desejável. Entretanto, frisou-se que a Literatura, quando utilizada pelos geógrafos, melhor contribuirá ao desenvolvimento dos estudos geográficos se compreendida em sua especificidade como disciplina.

Prosseguir-se-á a evidenciar como se realizará a interconexão entre Literatura e Geografia na presente proposta, para logo apresentar o autor e a obra literária a qual será estudada.

THOMAS MANN, A MONTANHA MÁGICA E DAVOS

A relação entre Geografia e Literatura faz-se apta a auxiliar na compreensão dos aspectos que, a partir do enfoque mais humano na Geografia, passaram a constituir objeto de estudo desta. Definindo a Geografia Cultural como subcampo da Geografia Humanística, Almeida e Olanda (2008) frisam a ampla gama de aspectos que a nova concepção de Geografia possibilitou o estudo:

Essa nova Geografia Cultural estruturou-se aderindo e incorporando em si elementos da Fenomenologia e da Hermenêutica. Elegeu cultura, lugar, territorialidade identitária, paisagem, representação e significado como categorias importantes que lhe dão reconhecimento e particularidade próprias. A vida humana é cara para a investigação da Geografia Cultural, haja vista a vida ser uma experiência espacial que necessita ser interpretada (ALMEIDA E OLANDA, 2008, p.20-21).

Dentre estes, destaca-se a importância da questão do território na Geografia. Considerando a Geografia Humanística que há território quando existem aspectos culturais e sociais comuns a um grupo, o qual lhes faz atribuir-se uma identidade afim (ALMEIDA E

ROCHA, 2005), a Literatura poderia auxiliar na compreensão da pluralidade territorial e como esta se vivencia.

Diante das novas possibilidades de pesquisa propiciadas pela abordagem da Geografia Humanística, a obra literária situa-se como apta à resolução de impasses gerados pelo novo enfoque geográfico, bem como suscitar novos questionamentos, renovando a produção científica e constituindo novos enfoques de pesquisa e compreensão da experiência geográfica.

Dessa maneira, a presente proposta adotará o enfoque que considera existir na obra literária aspectos que condizem à experiência do autor em relação ao lugar sobre o qual disserta, propondo assim elementos de reflexão relevantes sobre o momento histórico e social que vivenciou.

Ademais, ao discorrer sobre os aspectos de território dispostos no sanatório Berghof - presente na obra "*A montanha mágica*" – se considerará a relevância de observar o mundo *dentro da obra* como meio de melhor compreender a relação entre identidade e território existente no universo fático.

Nascido em 1875, na cidade de Lübeck, na Alemanha, Thomas Mann, autor de "*A montanha mágica*", usualmente é considerado um dos mais expressivos romancistas da literatura alemã. Publicou seu primeiro romance, intitulado "*Os Buddenbroks*" em 1898, o qual deu início a uma expressiva produção literária, a qual recebeu o prêmio Nobel no ano 1929. Sobre sua obra, o crítico Otto Maria Carpeaux (2013) menciona que alguns de seus personagens seguem o *Bildungsroman*, gênero muito recorrente na Alemanha, ao qual pode referir-se como *romance de formação*. Consistindo este gênero da descrição de todo o processo que abrange a construção e transformação da identidade um indivíduo, desde sua juventude, poder-se-ia dizer que em "*A montanha mágica*" fazem-se presentes traços do *Bildungsroman*. Assim se afirma, pois, dentre os inúmeros enfoques trazidos pela obra, as mudanças sofridas pelo personagem principal, desde o instante em que chega à *montanha*, são abordadas com ênfase durante toda a narrativa.

Publicado em 1924, o livro "*A montanha mágica*" é recebido pela crítica como a obra de maior relevância do autor e uma das mais importantes do século XX. Em razão

disto, considera-se relevante examiná-la na presente proposta teórica, haja vista a transcendência das obras literárias canônicas, as quais as tornam capazes de produzir significações relevantes a leitores contemporâneos (CALVINO, 2007) . Acredita-se que o enfoque apresentado por este artigo poderá propiciar contribuições a nível dos estudos geográficos mas, também, literários, pois vai além da recorrente interpretação de “*A montanha mágica*” como um retrato da civilização europeia do pré-guerra.

Pode-se identificar o jovem Hans Castorp, de 22 anos, estudante de Engenharia, como o personagem principal de “*A montanha mágica*”. Narrada por um narrador onisciente e que não hesita em posicionar-se frente aos fatos que descreve, o romance inicia-se com a chegada de Hans Castorp à cidade de Davos, onde pretende permanecer por três semanas. Tendo um primo militar, Joachim Ziemssen, internado no sanatório de Davos – o Berghof – este recebe o jovem Castorp e vai ensinando-lhe as peculiaridades e hábitos dos locais.

Transcorridos os dias, Hans Castorp passa a conhecer e se integrar à rotina do sanatório. Localizada a cidade de Davos a uma altitude de mil e seiscentos metros, o Berghof é referido por Ziemssen como “lá em cima”, pois encontra-se numa altitude ainda maior.

- Como vê, o nosso sanatório está situado ainda mais alto que a aldeia – continuou Joachim, - Cinquenta metros. O prospecto diz “cem”, mas são apenas cinqüenta. O sanatório que fica mais alto é o Schatzalp, lá do outro lado. Não se vê daqui. No inverno, eles têm de transportar os cadáveres em trenós, porque os caminhos se tornam impraticáveis (MANN, 1980, p. 18).

A permanência de Hans Castorp vai, paulatinamente, se estendendo além das três semanas previamente estabelecidas. Cada vez mais integrado à vida *lá em cima* – identificação recorrente entre os habitantes do Berghof, prontamente adotada por Castorp – o personagem passa a adotar os costumes distintos que lá se praticam, e que envolvem não só horários rígidos para acordar, se alimentar ou para a recreação: abrangem uma maneira diferenciada de perceber a vida e, sobretudo, a morte.

Presença constante na vida de Hans Castorp desde tenra idade, graças ao falecimento dos pais e do avô, a proximidade da morte existente no Berghof faz-se mais do que familiar ao jovem. Torna-se um refúgio, um meio de experimentar a liberdade. *A montanha* alimenta vícios, os acolhe, funde a enfermidade do corpo à enfermidade da alma. A civilização *de baixo* faz-se tão diferente que, a despeito da cura *do corpo*, os habitantes do Berghof estarão fadados a retornar à montanha.

O período de três semanas estende-se por sete anos. Porém, se o corpo físico de Hans abandona o Berghof, seu ser, sua identidade para sempre permaneceram ligados à *montanha*. É uma circunstância anômala, anti-natural, o advir da 1ª Guerra Mundial, que leva o jovem a abandonar o refúgio do Berghof. Hans Castorp alista-se no exército, atitude que em muito revela a distinção entre o homem que entrou e o que saiu do sanatório.

O desfecho de sua trajetória, embora não explicitado, pode ser intuído pelo leitor. A morte no campo de batalha é o ápice da impossibilidade de entrosamento à sociedade fora do Berghof. Não apenas Hans, mas muitos dos residentes do sanatório, enfim retornam aos seus lares com o advir da Guerra. Apenas uma realidade abjeta, fúnebre, de um conflito motivado pelo egoísmo de uma nação, pôde atraí-los. Nesse momento, não somente o Berghof fazia-se berço da desmoralização: toda a Europa encontrava-se envolta nessa aura.

O contato com a cidade de Davos e seus sanatórios também foram vivenciados por Thomas Mann. Sua esposa, no ano de 1912, encontrou-se internada num sanatório em Davos (LEYBOLD-JOHNSON, 2005). Indo visitá-la e lendo as cartas que esta lhe enviava, Mann pode experimentar o ser de cima, situação a qual culminou na escrita de “A montanha mágica”.

Além dos aspectos geográficos da cidade de Davos, outro relevante tema da Geografia Humanística pode ser estudado a partir de “A montanha mágica”. O aspecto de território que assume o sanatório Berghof, conforme descrito na obra faz-se digno de exame, pois auxilia na compreensão de como configuram-se dinâmicas de poder e criam-se laços identitários nas mais diversas situações.

Acudir a um sanatório consistiria, usualmente, em situação transitória. Porém, o rico retrato apresentado em “A montanha mágica” possibilita a reflexão sobre a pluralidade

da experiência vivenciada em sanatórios e clínicas, que pode chegar a tal grau de intensidade a ponto de tornar-se traço determinante da identidade do doente. Ou, conforme o livro aponta, é possível que a enfermidade do corpo seja menos intensa do que a identificação social e emocional do sujeito com a condição de doente.

“A MONTANHA” PARA THOMAS MANN E “O TERRITÓRIO” DO BERGHOF

As vivências pessoais do autor, conforme afirma Jouve (2012) são relevantes na produção literária. Dessa maneira, as inúmeras descrições da paisagem e do lugar de Davos, na Suíça, podem ser lidas como a experiência de Thomas Mann nesse local, mediada pela linguagem e pelo impulso criativo que o autor exprime na obra.

O personagem Hans Castorp é descrito, no decorrer da obra, como medíocre, mediano, características as quais orientam sua percepção do lugar e sua relação com os demais personagens. Entretanto, suas digressões sobre os vales, as montanhas, inclusive o ar, podem ser lidas como indícios de reflexões suscitadas no próprio Mann, quando este travou conhecimento das peculiaridades geográficas de Davos.

Note-se a passagem, onde se afirma:

E cheio de curiosidade, Hans Castorp aspirou profundamente aquele ar estranho, como que para prová-lo. Era fresco, e nada mais. Carecia de aroma, de sabor, de umidade. Tragava-se facilmente e nada dizia à alma (MANN, 1980, p. 17).

Atribuir características ao ar, em especial na sociedade contemporânea, não se faz raro. O ar é poluído, contaminado, entre tantos adjetivos que expressam a importância que, na contemporaneidade, se atribui à conservação do ambiente. Perceber o ar de maneira simbólica, onde se lhe destaca o vazio, a ausência e se lhe relaciona de maneira sinestésica – afinal, se buscou gosto ao ar – são maneiras peculiares de dissertar sobre elementos do ambiente. Mesmo que Mann, em sua estadia em Davos, não tenha, de fato, experimentado o ar como vazio, trouxe por meio de seu personagem a reflexão sobre a possibilidade de ver

no ambiente signos, aspectos que não se limitam a fruição, mas despertam no homem a leitura simbólica.

No mesmo sentido, este fragmento da obra de Mann:

Um estremeamento acompanhava o instante da transição, mas depois não podia haver sono mais puro do que esse em meio ao frio glacial, sono sem sonhos, não afetado por nenhuma reminiscência do peso da vida orgânica, uma vez que a respiração do ar rarefeito, inconsistente e inodoro, não era mais difícil para o corpo vivo do que a não respiração para o morto (MANN, 1980, p. 524).

Também Yi Fu Tuan (1980) disserta sobre como vínculos subjetivos alteram a percepção do ambiente, quando se refere ao ocorrido com o ar das montanhas. O autor expõe a influência de John Hackb Scheuchzner, turista alpino, na maneira de experimentar a geografia das montanhas. A medida em que melhor conhecia o clima de montanha, Scheuchzner passou a considerá-lo em suas propriedades terapêuticas, em conseguinte elaborando teoria na qual atribuía ao clima montanhoso propriedades curativas. Esta percepção conduziu à desconstrução da simbologia das montanhas como temerosas ou inóspitas, permitindo uma leitura simbólica que perdura na atualidade.

Outro aspecto relevante propiciado pela obra é a possibilidade de percepções diferenciadas, mesmo em ambientes que, de acordo a Yi Fu Tuan (1980) sempre suscitaram a reverência e o deslumbramento nos homens. Ao chegar a Davos, relata Hans a seu primo:

- Não! Para falar com franqueza, não acho a paisagem assim tão formidável – disse Hans Castorp – Onde estão as geleiras, os picos brancos e as cordilheiras gigantescas? Não me parece que essas montanhas aí sejam muito altas (MANN, 1980, p. 17).

Residente de Hamburgo, cidade localizada à planície alemã, usual seria a crença de que a altitude de mil e seiscentos metros acima do nível do mar suscitasse em Hans sentimentos relacionados à admiração diante da grandiosidade da paisagem. Entretanto, isto não ocorre. Possivelmente, graças à mediocridade de sua maneira de ser, a paisagem não imprime grandes marcas no espírito do personagem. Novamente, embora não possa

afirmar-se que Thomas Mann acolheu com a mesma indiferença a visão dos picos e montanhas em Davos, leva por meio de Hans a considerações referentes a até que ponto a experiência da paisagem é influenciada pelo ânimo, pela subjetividade do indivíduo.

Mesmo configurações geográficas de extrema peculiaridade, como as das montanhas, são vivenciadas de maneira singular por cada ente social. No relato ficcional, tal singularidade da percepção faz-se explícita, dessa forma ressaltando a importância da Geografia acudir as expressões artísticas e culturais para melhor compreender as peculiaridades dos sujeitos.

Destinos naturais tidos como de grande beleza, poderiam não suscitar deslumbramento a alguns indivíduos? Numa analogia com o expresso em “A montanha mágica”, a resposta seria afirmativa. Que elementos conduziriam a uma percepção tão diferenciada do que usualmente é tido como belo? Cabendo à Geografia Humanística o estudo das diferentes formas de vivenciar o ambiente, acredita-se que são relevantes considerações referentes à perspectiva proposta.

Corroborar a isto a afirmação de Almeida e Olanda:

Por conta da sua abordagem, os atributos sócio-espaciais como os laços, a agradabilidade, a afetividade, o sentimento de pertencimento e os símbolos espaciais oriundos da relação do homem com o meio, para a Geografia Cultural, todos são elementos para o pesquisador investigar e apreender o mundo vivido. Experiência vivida que se desenvolve num local, numa cultura e ambiente natural específicos (ALMEIDA e OLANDA, 2008, p. 21).

Muito populares como destino de pacientes com afecções pulmonares (TUAN, 1980) considerava-se que as regiões montanhosas da Europa, tal qual Davos, dispunham das condições climáticas propícias à restituição do vigor.

Acudindo à Suíça para reestabelecer a saúde da esposa, Mann critica por meio de “A montanha mágica”, o caráter mercantil que orientava a relação entre o meio e aqueles que acudiam aos sanatórios das montanhas.

Observe-se este trecho da obra:

Cinco vezes por dia manifestava-se em torno das sete mesas o descontentamento unânime com o tempo que o inverno ia oferecendo esse ano. Julgavam que ele não se desempenhava senão insuficientemente dos deveres de um inverno alpino, que estava longe de proporcionar os recursos meteorológicos aos quais a região devia sua fama, na medida garantida pelo prospecto e na intensidade a que os veteranos estavam acostumados, e que os novatos haviam imaginado encontrar (MANN, 1980, p. 520).

O comércio de luz solar é algo que soa absurdo, mas que faz-se mais próximo da experiência cotidiana do que em princípio pareceria. Estações de veraneio, resorts, entre outros atrativos turísticos negociam não apenas infra-estrutura e serviços, mas a possibilidade de fruição das condições naturais. Em inúmeros momentos, Thomas Mann frisa a semelhança do sanatório em Davos com a futilidade que se esperaria dos hóspedes de um resort da moda:

Também a direção geral demonstrou estar plenamente inteirada da sua obrigação de remediar a falta e de indenizar os pensionistas. Foi adquirido um novo aparelho de 'sol artificial', porque os dois que o sanatório já possuía não bastavam para corresponder às necessidades dos pensionistas desejosos de bronzear a pele pelos raios ultravioleta, o que favorecia muito as garotas e as mulheres moças e dava ao mundo masculino, apesar da sua vida horizontal, a aparência de magníficos desportistas e conquistadores (MANN, 1980, p. 520).

Por meio de sua narrativa ficcional, Mann aparenta demonstrar descrença em relação à possibilidade de se obter a cura nos sanatórios em Davos, a despeito das condições ambientais favoráveis. Mesmo permeado de descrições da natureza local, o relato do autor busca ressaltar, a todo momento, o luxo e os excessos vivenciados no sanatório Berghof.

Embora inexistisse tratamento medicamentoso apto a curar a tuberculose, na década de vinte, o qual justificava a existência dos sanatórios, a obra literária apresenta uma percepção distinta – e muito mais materialista – das relações entre homem e meio experimentadas nos sanatórios suíços, que vai de acordo à menção de Tuan (1980) de que “para os ricos, a Suíça era uma casa de repouso e um campo de esporte.”

A crise existente na cidade de Davos, na atualidade, onde a falência dos sanatórios acarreta uma alta taxa de desemprego para a cidade de 13 mil habitantes (LEYBOLD-JOHNSON, 2005) expõe como, mesmo no século anterior, a Literatura foi apta a perceber e criticar a realidade social.

O livro “A montanha mágica”, porém, pode revelar aspectos de suma relevância não apenas no que tange às relações específicas com o ambiente de Davos. Considerando que a narrativa ficcional reflete e, simultaneamente, ultrapassa a percepção do autor, no relato de Mann pode se presenciar a poderosa influência que um sanatório ou clínica exerce sobre o paciente, mesmo que seu autor jamais tenha se encontrado internado. De fato, o presente trabalho considera que é possível afirmar que os sanatórios e clínica são “territórios”, pois condizentes à concepção de território, prática pela Geografia Humanística.

Almeida e Rocha (2005) explicam o conceito de território, dentro da Geografia Humanística, relacionando-o intensamente com a subjetividade humana. Num território, portanto, se possuiria crenças, interesses e hábitos diferenciados dos demais. E, sobretudo, haveria a sensação de pertencimento, que possibilita ao indivíduo identificar-se com o resto do grupo, em oposição ao restante da sociedade.

O sanatório Berghof, retratado em “A montanha mágica”, se localizaria na cidade de Davos, graças à mencionada crença nas propriedades terapêuticas do ar das montanhas. Entretanto, não é o incremento na saúde do personagem Hans Castorp que motiva sua estadia de sete anos no sanatório, mas a identificação identitária que experimenta.

O primeiro contato entre Hans e a identidade do Berghof acontece na própria Davos-Platz, estação na qual chega e encontra o primo Joachim Ziemssen. Sem ao menos dar conta disto, o jovem militar faz uso recorrente da expressão de cima, o qual muito intriga o outro:

- Você tem um jeito tão esquisito de falar! – disse Hans Castorp.
- Esquisito? – perguntou Joachim com certa apreensão, voltando-se para o primo.
- Não, não! Desculpe! Tive essa impressão só por um momento – apressou-se Hans Castorp a dizer. Ele se referirá à expressão “Nós, aqui em cima”, que Joachim já empregara umas quatro ou cinco vezes, e que

de certa forma lhe impressão deprimente e chocante (MANN, 1980, p.17-18).

Além da atribuição identitária como de cima, que perdura por toda a narrativa, outros aspectos do cotidiano do Berghof são de extrema peculiaridade. As refeições, por exemplo, são fartas, “nada menos que seis pratos” (MANN, 1980, p.), acontecendo sempre em horários fixos. Nelas, os pacientes se esbaldam, ingerindo uma quantidade de alimento muito além da que necessitariam. Também são estritamente cronometradas as terapias de repouso, onde os pacientes devem, forçosamente, permanecer imóveis, envoltos em cobertas e sentados em uma cadeira peculiar.

Resistente em princípio, paulatinamente Hans Castorp vai se adaptando, não só à rotina, mas à visão de mundo existente no sanatório. Sendo o texto literário dotado de significações múltiplas que são mediadas pela forma, pode se compreender a relação entre Castorp e o uso de chapéu como uma metáfora. Utilizar o chapéu representaria identificar-se com a realidade social alheia ao Berghof. Abandonar seu uso, o qual acaba ocorrendo, implicaria o processo final da transição vivida pelo personagem.

Ao receber seu parente, cônsul Tienappel, que vai ao Berghof com a intenção de fazê-lo retornar a Hamburgo, Hans Castorp “com a tez rubicunda, sem chapéu nem sobretudo, achava-se à beira da plataforma quando o trenzinho entrou na estação”(MANN, 1980, p.?).

Entretanto, este processo de vinculação identitária não é peculiar a Hans Castorp. Destaca-se, em “A montanha mágica”, a poderosa influência que o Berghof exerce sobre a índole, sujeitando aqueles que a este ingressam a enredar-se no emaranhado de peculiaridades deste território. Isto é demonstrado na referida visita do cônsul Tienappel, o qual se surpreende ante a maneira em que o ambiente do lugar o abala.

Chegara a Davos com uma missão precisa e concreta, com o encargo e na intenção de intervir com firmeza na situação do paciente pachorrento, de ‘arrancá-lo’, segundo ele mesmo dizia, e de devolvê-lo ao lar. E, todavia, não deixara de perceber que estava operando em terreno estranho. Desde o primeiro momento sentira-se acolhido por um mundo singular, um

ambiente moral cuja segurança de si próprio não era menos forte do que a sua, e até a ultrapassava (MANN, 1980, p. 482).

A estranheza sentida pelo cônsul é tamanha que sua partida dá-se abruptamente, sem se despedir de Hans, “como se precisasse aproveitar a resolução de um dado momento e tudo se tratasse de não perder a oportunidade”. Finalmente, “terminou a tentativa da terra plana de se reapossar do fugitivo Hans Castorp” (MANN, 1980, p.?).

De maneira semelhante, observe-se a passagem onde um visitante transfigura-se em paciente:

(...) há uns quinze dias, chegou o caçula, para ver o irmão pela última vez. Aliás, um belo tipo, tal qual o outro. (...) Bem, o caçula já tinha tossido um pouco, antes de vir para cá, mas fora disso parecia completamente bom. E mal chega aqui, imagine, tem um acesso de febre, e logo 39,5! Febre muito alta, sabe? Puseram-no na cama, e se ainda chegar a levantar-se, terá uma bruta sorte, disse o Behrens (MANN, 1980, p. 51).

Segundo Vincent Jouve (2012) fundamental na interpretação literária é considerar a voz da personagem que se expressa de maneira divergente às demais existentes dentro da obra. Na presente, relevante a menção a Ludovico Settembrini, italiano autodenominado “humanista”, figura de suma relevância dentro da narrativa. É por meio de suas digressões sobre a vida humana, a sociedade e o Berghof, e, sobretudo, aos constantes pedidos de que Castorp retorne a Hamburgo, que é desvelado ao leitor o processo de distanciamento do real que se dá nos moradores do Berghof.

É através duma fala de Sttembrini que se desvela um aspecto relevante da dinâmica social do Berghof. O personagem refere-se aos médicos do Berghof por Minos e Radamanto, assim frisando como, dentro do sanatório, as relações de poder orientam-se em torno da autoridade máxima do médico e diretor Behrens e do doutor Krokowski. Assim se afirma, pois cabe a estes a decisão sobre o tempo de permanência de cada paciente no Berghof. Tal qual as figuras míticas citadas pelo italiano.

O Berghof, por meio de suas refeições suntuosas, constantes repousos e prazeres clandestinos, exerce poderosa força alienante nos pacientes. Mais do que anestesiá-lo o corpo, anestesia o espírito de seus moradores, o qual torna-se evidente ante a banalidade com que lidam com a morte.

- 'Não faça tanta fita!' costuma dizer ele – respondeu Joachim. – Foi pelo menos o que disse recentemente numa ocasião dessas. Quem nos contou a história foi a enfermeira-chefe, que estava lá para segurar o agonizante. Era um daqueles que no leito de morte ainda fazem uma cena pavorosa e absolutamente não querem morrer. Então o Behrens ralhava com ele. 'Deixe de fazer tanta fita!' disse, e o paciente logo ficou quietinho e morreu com toda a calma (MANN, 1980, p. 67).

A menção à atitude do doutor Behrens demonstra a ausência de sensibilidade diante do sofrimento alheio da qual compartilham os demais pacientes. Em princípio, isto chocou tanto a Hans Castorp que o personagem passa a, ao lado de seu primo, realizar visitas a pacientes no leito de morte, encontrando nisto grande prazer. Note-se, porém, que a satisfação sentida pelo jovem Castorp muito possui da vaidade em sentir-se um benfeitor. Isto, em si, já seria um indicativo da predisposição deste para o egoísmo e alienação, características fundamentais do Berghof – o qual culminaria em sua identificação com os “de cima” e permanência no sanatório.

Adaptada a sua nova realidade, Hans Castorp permanece sete anos no território do Berghof. Além dos aspectos já mencionados, acentuada é a mudança na maneira em que o jovem percebe o mundo e, sobretudo, o tempo. Em toda a narrativa, vislumbram-se digressões do personagem sobre como a percepção do tempo vincula-se intimamente à disposição de espírito e aos hábitos perpetrados. Dessa maneira, a noção do transcurso temporal, fundamental à configuração das relações sociais da planície, subverte-se para os de cima. Sem perspectiva de mudança, passam a viver um entorpecido aqui e agora. Entorpecimento, entretanto, desejado por Hans Castorp, pois o liberta de sua vida que, desde o início, é narrada como medíocre.

A quebra do relógio de Hans faz-se metáfora a qual corrobora a reflexão apresentada:

(...) deixara de usar o relógio de algibeira. Este já não trabalhava. Certo dia caíra da mesinha de cabeceira e Hans Castorp não tratara de mandar consertá-lo, para que reassumisse aquela cadenciada marcha circular, pela mesma razão por que havia muito renunciara a recorrer à folhinha, quer arrancando diariamente a folha, quer se informando de antemão acerca de certos dias ou festas. Agia assim em prol da “liberdade”, em homenagem ao “passeio pela praia”, a esse “sempre” constante e imóvel, ao feitiço hermético para o qual o jovem arrebatado a essas alturas se mostrara predisposto e que fora a aventura fundamental do seu espírito, aquela em cujo curso se haviam desenrolado todas as aventuras alquímicas dessa singela matéria (MANN, 1980, p. 793).

Menciona-se, no final da obra, que Hans Castorp “era um paciente garantido, definitivo, que desde muito tempo cessara de saber para onde mais poderia ir” (MANN, 1980, p.?) No entanto, chega este a abandonar, ao menos fisicamente, o Berghof. Ao advir a Primeira Guerra Mundial, subverte-se a sociedade europeia, a planície. Há o caos, há o vício, e há uma percepção distinta do tempo. Diante disto, faz-se possível não apenas a Hans, mas a muitos residentes do Berghof retornar para o mundo que haviam abandonado. Assim procedem, pois este torna-se um local muito mais alienado e, portanto, muito mais semelhante à identidade que construíram no Berghof. Em suma, jamais abandonam, de fato, o território do Berghof.

Em razão do exposto, acredita-se que os aspectos ressaltados de “A montanha mágica” fazem-se aptos a afirmar de que o sanatório Berghof, conforme descrito na obra, seria visto como um território pela Geografia Humanística. A relevância disto para os estudos geográficos consistiria na possibilidade de uma melhor compreensão da maneira que pacientes de sanatórios, clínicas e hospitais vivenciam esses lugares.

Ao adentrar o sanatório, Hans Castorp acabou por alienar-se da sociedade a qual antes integrava. Seria possível um processo semelhante ocorrer com pacientes compelidos a longas estadias em centros de saúde? Ainda, haveria características sociais ou pessoais que compeliriam determinados pacientes a criar fortes vínculos identitários com sua situação de pacientes? Estes questionamentos, e inúmeros outros possíveis de serem suscitados pela

análise realizada, podem conduzir ao enriquecimento dos debates empreendidos pela Geografia Humanística.

O entendimento de como o homem experimenta o espaço – natural ou construído – conduz a Geografia Humanística a recorrer a fontes que possibilitem um novo olhar dos fenômenos que se propõe a estudar. Conclui-se, portanto, que o estudo de “A montanha mágica” – tanto no que se refere à possibilidade de melhor compreender as experiências de quem vivenciou a época áurea dos sanatórios de Davos, quanto no que tange à percepção do sanatório Berghof como território, a fim de realizar analogia que conduza a novos questionamentos sobre a vivência nos sanatórios e clínicas da atualidade – ressalta como a Geografia Humanística se beneficia do uso das obras literárias na obtenção de um saber mais holístico.

CONSIDERAÇÕES

Ler literatura não apenas como relato exclusivamente ficcional, mas como perspectiva do real mediada pela linguagem literária, foi um processo extenso para a Geografia. Entretanto, possibilitou discussões no enfoque da Geografia Humanística, notando que o ambiente é diversificado, assim como as pessoas, e que isto torna necessária a adoção de diferentes métodos e abordagens para melhor compreender como o homem interage com seu meio.

O decurso temporal, as emoções e as condições físicas influenciam a forma em que se vivencia o ambiente. Entender o grau e maneira em que se configura dita influência foi o intuito da presente proposta. Pela análise de “A montanha mágica”, são discutidos aspectos sobre a paisagem de Davos que se fazem relevantes, pois são expressão que, embora intermediada pelo discurso literário, pertence a alguém que esteve nessa região da Suíça.

O entendimento de como a sociedade experienciava o ambiente em Davos, no período retratado no livro, é apto à melhor apreensão dos fenômenos que ocorrem na cidade, na atualidade, onde, forçosamente, se fecharam muitos sanatórios. Sendo estes,

essenciais à economia, se altera a forma em que a sociedade se relaciona com o ambiente. Ler “A montanha mágica”, propicia compreender a magnitude desse fenômeno para Davos.

De forma diversa, ao estudar os elementos de “A montanha mágica”, os quais tornariam o sanatório Berghof um território, se pode aceder a novas perspectivas sobre a relação entre paciente e locais de cunho hospitalar. A noção do hospital como local de mera transitoriedade se subverte por meio da análise da obra. Haveria nos hospitais relações de poder, hábitos e crenças peculiares. Conduz “A montanha mágica” a refletir que haveria casos em que a identificação do indivíduo como paciente se ligaria mais à sensação de pertencer ao “território hospitalar” do que à dor do corpo.

Conclui-se que, na presente proposta, puderam gerar-se questionamentos e percepções válidas, que melhor conduzirão aos debates referentes à problemática da cidade de Davos, na Suíça, e, também, a uma compreensão diferenciada e ampliada da experiência de territórios hospitalares.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Geralda de; OLANDA, Diva Aparecida Machado. A geografia e a literatura: uma reflexão. **Geosul**. Florianópolis, v. 23, n.º. 46, p.7-32, jul/dez.2008.

ALMEIDA, Maria Geralda de; ROCHA, Lurdes Bertol. **Cultura, mundo-vivido e território**. Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente, Londrina, 2005.

BROSSEAU, Marc. Geography's literature. **Progress in Human Geography**. v. 18, n.º. 3, p.333-353, September, 1994.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In:_____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da Literatura Alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

JOUBE, Vincent. **Por que estudar literatura?** São Paulo: Parábola, 2012.

LEYBOLD-JOHNSON, Isobel. “Sanatórios fecham suas portas” In: <www.swissinfo.ch/por/sanatórios-fecham-suas-portas/865866>. Acesso em 25 de Junho de 2016.

LIMA, Solange Terezinha de. Geografia e literatura: alguns pontos sobre a percepção de paisagem. **Geosul**. Florianópolis, v.15, n°.30, p. 7- 33, jul./dez, 2000.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. 5ª ed. Nova Fronteira, 1980.

MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Geosul**. Florianópolis, v.25, n°.49, p.7-26, jan./jun. 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A criação do texto literário**. In: Flores na escrivantina. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TUAN, Yi Fu. **Topofilia**. São Paulo: DIFEL, 1980.

SASAKI, Karen. A contribuição da geografia humanística para a compreensão do conceito de identidade de lugar. **Revista de Desenvolvimento Econômico - RDE**. Salvador, n°. 22, Ano XIII, p. 112-120, Dezembro, 2010.

Submetido à publicação em 15 de janeiro de 2018.

Aprovado em 10 de Abril de 2018.

O CONCEITO DE BELO EM *O IDIOTA*, DE DOSTOIÉVSKI

Felipe Medeiros Pacheco (Mestre em Teoria Literária (UFRJ))

RESUMO

O artigo se propõe a pensar o conceito de belo a partir das reflexões de Platão, em *Fedro* (2012), e Elaine Scarry, em *On beauty and being just* (1999), para colocar em diálogo com o belo na obra de Dostoiévski, *O idiota* (2010). Assim, poder-se-á compreender melhor a novidade da posição de Dostoiévski no debate.

Palavras-chave: Belo; Dostoiévski; Elaine Scarry; Platão.

ABSTRACT

The present article intends to think the concept of beauty from Plato's *Phaedrus* (2012) and Elaine Scarry's *On beauty and being just* (1999), in order to set a dialogue with the concept within Dostoiévski's novel, *The idiot* (2010). Thus, it may be possible to comprehend better the newness of Dostoiévski's position in the debate.

Keywords: Beauty; Dostoiévski; Elaine Scarry; Plato.

1. INTRODUÇÃO

Não é de hoje que se percebe que o lugar para a reflexão sobre o que é o belo perdeu grande parte de seu lugar na academia. Seja por via das críticas de Nietzsche e Heidegger, ou até mesmo de Baudelaire e parte da geração de poetas da modernidade, que clamaram por uma visada nova sobre aquilo que é belo, ou que (aqueles) clamaram por uma abordagem menos metafísica (ou o contrário, como em Walter Benjamin no tocante à perda da aura que a reprodutibilidade técnica nos legou). Assim, a estética foi, ao mesmo tempo, a área da filosofia mais tardia e que morreu, ou teria morrido, logo depois. Mas morreu apenas no que não podia mais vicejar.

Em contrapartida, exporemos e, em certa medida, confrontaremos o belo em dois momentos. No primeiro, exporemos como o belo é recuperado por Elaine Scarry, em *On beauty and being just* (1999), ao mesmo tempo em que mostraremos como tais ideias se coadunam com as de Platão (2012), no diálogo *Fedro*, fazendo as críticas devidas a ambos. Depois, trataremos da visão de Dostoiévski (2012), em *O idiota*, principalmente, sobre o que é o belo, levando em conta seu caráter intrinsecamente trágico e misterioso. Ao final, tentaremos, mais explicitamente (pois a exposição Scarry/Platão-Dostoiévski, por si só, já teria o indício da contraposição que desejamos mostrar), confrontar essas duas visões sobre o que é o fenômeno do belo.

2. A RETOMADA DO BELO

No geral, são duas as perspectivas. De um lado, o belo será apreendido pelo que é capaz de causar naquele que o recebe, ou seja, o que ocorre no ato de recepção do belo. Por outro lado, será pensado um modo de definir o que é o belo em si, ou seja, o que torna o belo belo, levantando voo, com frequência, para uma metafísica do belo, pois, pelo que parece, nada de puramente material poderia ser, fazer ou produzir o universalmente belo. No entanto, ou essa dicotomia parece pertencer muito propriamente, desde o mundo grego

até um Ocidente do século XIX¹, que ou não conhecia ou temia a extensão do mundo e sua multiplicidade, diferente de nós que temos maior facilidade de acesso a esse tipo de dado (mesmo que não empiricamente, mas sentado em casa com um livro ou um computador), ou nosso tempo está realmente impossibilitado de abrir essa questão por senso comum, para não parecer estúpido e ultrapassado, como que querendo resgatar algo que já se afogou há muito tempo.

De um jeito ou de outro, ter medo de parecer estúpido não pode ser argumento o suficiente para sairmos do círculo de nossa cotidianidade. Dar o salto, mergulhar num profundo oceano, encontrar seres afogados — e, então, fazer respiração boca a boca, ressuscitá-los em sua morte; também isso não pode ser uma experiência de grande riqueza? De que outro jeito sentir sua pele fria e inchada? Para isso, certamente, não há conhecimento sintético *a priori*. Basta sabermos agir com prudência, de modo a, a partir desse corpo, criarmos um outro. Abramo-lo, portanto, e vejamos o que podemos depreender de um de seus lados.

Em seu ensaio de caráter em parte fenomenológico, em parte político, Elaine Scarry (1999) começa se perguntando pelo que acontece quando se está frente a algo belo. Partindo de Wittgenstein, responde: replicar. Ou seja, diante do belo, nosso primeiro ímpeto é o de dar luz a algo de igual quilate ao que contemplamos, aquilo que ela chama de *act of begetting*. Isso lhe parece tão forte, que chega a afirmar: “quando o olho vê alguém belo, o corpo inteiro quer reproduzi-la”.² Eis os dois atributos presentes em diferentes objetos belos segundo a autora. Note-se os movimentos inerentes a esses dois atos: no primeiro, há uma aproximação, *beget* podendo ser tanto “causar, produzir” quanto “gerar, criar”, ou seja, há contato com o objeto belo; no segundo, um afastamento, como que lançando-o ao mundo. Quando este novo objeto é lançado ao mundo, diz Scarry, seu autor “permanece, silenciosamente, no objeto recém-nascido”.³ Percebe-se que, desse modo, o

¹ Cf. o último parágrafo do último capítulo de Auerbach (2013, p. 497-498): “Um século atrás [ou seja, séc. XIX] (para Mérimée, por exemplo), os corsos ou os espanhóis pareciam ainda exóticos; hoje esta palavra seria totalmente inadequada para os camponeses chineses de Pearl Buck”.

² “[...] when the eye sees someone beautiful, the whole body wants to reproduce the person.”

³ “[...] the word [replication] recalls the fact that something, or someone gave rise to their creation and remains silently present in the newborn object”.

objeto belo causa, naquele que o vê, um desejo de torná-lo eterno a partir de sua reprodução.

Logo após, Scarry pensa quais desdobramentos tal fenômeno pode desencadear. Um deles é o erro. Pode-se ver um objeto belo e elevá-lo à máxima potência, percebendo depois que ele não era tudo isso; ou não o elevar a nada, percebendo depois que era muito mais que se pensou. Respectivamente, superestimar e subestimar. O primeiro ocorre “ao lado da generosidade perceptual”, ou seja, damos mais de nós para tal objeto belo, porque nossa percepção se jogou de cabeça e nos levou juntos. O segundo ocorre “ao lado da generosidade falha”, o que significa o exato oposto do anterior.

Ao reconhecer tais erros, a autora não cria distinções de valor, pois “ela [a pessoa] perdeu o objeto belo do mesmo modo como se tivesse permanecido belo, mas, de repente, saiu de seu alcance, deixando-a abandonada e traída”.⁴ Ou seja, não é porque alguém reconheceu que a pessoa não era tudo aquilo que ela pensava que não há sofrimento. No segundo caso, “é como se, quando você estivesse prestes a sair para um peitoril, você tivesse se decidido a carregar algo e, só quando já no precipício, você percebesse que o objeto pesava mil quilos”.⁵ São esses os caminhos do receptor que Scarry distingue, de modo que, é claro, tudo isso apenas faça sentido dentro de um plano moral que insista no valor da responsabilidade que se tem com o outro. Em outras palavras, apenas dentro de uma miríade de valores em que é errado você não enxergar a beleza que se apresenta ou enxergar demais uma beleza que depois é reconhecida como nula, que faz sentido tal conceituação. Parece-nos claros serem esses valores platônicos.

No diálogo *Fedro (ou do belo)* (2012), Platão discorrerá longamente com seu interlocutor, Fedro, exatamente a mesma coisa que Scarry tenta apreender mais de dois mil anos depois. Vamos pular bastante coisa (uma vez que tal diálogo por si só seria o suficiente para fazer uma tese bem grande e, de quebra, um Ocidente inteiro) e nos concentrar, principalmente, na longa e principal fala de Sócrates após ter visto seu conhecido *dáimon*

⁴ “[...] she has lost the beautiful object in the same way as if it had remained beautiful but had suddenly moved out of her reach, leaving her stranded, betrayed”.

⁵ “It is as though, when you were about to walk out onto a ledge, you had contracted to carry something, and only once out on the precipice did you realize that the object weighed one hundred pounds”.

no rio, advertindo-o que fez besteira no primeiro discurso, quando mostrou que a sanidade do não amante é preferível à loucura do amante. Como não poderia ser diferente, Sócrates, quando desemboca no humano, discorre acerca de sua alma, classificando-a dialeticamente⁶: auriga, cavalo branco destro, cavalo negro canhoto (2012, p. 50 e 66). É claro que o primeiro cavalo é o mais virtuoso e certo, e o segundo, mais feio e errado. Interessante notar o que diz Platão através de Sócrates ao explicar “no que consistia o bem [*arete*] de um e o mal [*kakia*] do outro”, pois a maioria das características se referem à compleição dos cavalos e só depois virá suas propensões morais (“amante da honra”, “companheiro da genuína glória”, etc.), o mesmo acontecendo com o cavalo canhoto (“arqueado, pesado” e então “amigo da insolência e da jactância”).

Já neste prólogo de um prólogo malfeito a essa obra de Platão, é possível perceber a diferença entre o método de Scarry e o de Platão. Aquela, fenomenologicamente (ao menos na primeira parte, a única que nos interessa aqui), porá de lado qualquer discurso sobre o que pode um corpo para ser belo ou trazer mais rapidamente à mente a ideia de um objeto digno de beleza. Mas essa crítica não quer dizer que exigimos de Scarry uma visão de um corpo belo (corpo no sentido mais amplo possível), nem pedimos dicas de moda, maquiagem ou cirurgias. Nada disso concerne à potência de um corpo, dirigido a seu modo não só de ter ou ser poder, mas de como emití-lo (uma espécie de ética, podemos dizer). Platão, não obstante seu pendor para belos glabros, nos oferece, direta e indiretamente, ao longo de sua obra⁷ um imenso quadro do que fazer para ser belo, até mesmo por meio do discurso (assunto discutido na segunda metade de *Fedro* [2012, p. 74-128]), coisa que hoje em dia perdeu lugar para a academia (no sentido mais restrito). Ainda que termine em aporia, no *Hípias Maior*, quando tenta definir o belo em si.

⁶ “No que tange a mim mesmo, Fedro, sou um amante dessas divisões e reuniões como elementos auxiliares do falar e do pensar, e se julgar que qualquer outro indivíduo é capaz de ver coisas passíveis de serem reunidas em uma e divididas em muitas, a ele seguirei e ‘caminharei sobre suas pegadas como se ele fosse um deus’. Sabe o deus se o nome que atribuo aos capacitados a fazer isso está certo ou errado, mas até agora os tenho chamado de dialéticos”. (Ano?, p. 96).

⁷ Vide, principalmente, *O banquete*, no qual o discurso de Alcibíades será fundamental para entender por que tem de passar e ser um corpo para ser belo (tanto para ele quanto para Sócrates/Platão, ainda que estes dois exijam um “algo mais”, i.e., a alma bela).

Embora Platão tenda a fazer do corpo apenas um receptáculo de algo maior e mais interessante (para ele), ou seja, a alma, ele parece nunca deixar de lado o meio por onde chegar a esse, digamos, estado de beatitude, i.e., o corpo, pois é apenas pela filosofia ou o gozo do rapaz⁸ que ele, o corpo, readquire suas asas e vai para a morada dos deuses e tem a chance de voltar antes do ciclo de dez mil anos à Terra. Daí se percebe que, por mais que Platão ou os platonistas queiram, ele não vai ser desonesto a ponto de retirar da composição da alma humana o cavalo canhoto, só porque ele quer o destro, ainda que faça de tudo para que este seja soberano. Por mais que queira sair do corpo, reconhece, forçosamente, que só dá pra sair deste, lá para onde ele quer ir, através da carne que todos temos.

Parece surpreendente que Platão não seja fenomenólogo. Não apenas por uma questão temporal (imagine-se Platão lendo Husserl [com Heidegger]), mas porque ele caminhará por duas vias: pré-objetiva (para usar um termo de Merleau-Ponty), pois descreve dialeticamente a propensão da alma humana para a beleza, ou seja, o antes, a essência, o como do ato (para chegar ao ato ele mesmo); e pós-objetiva, pois, sem sair da alma, transborda para o corpo, quando o rapaz se exhibe pro filósofo (sem querer ou querendo) e este o captura num lance de olhos e tremores suarentos insanos.⁹

Elaine Scarry nos parece incapaz de ser pré-objetiva. Em momento algum de seu livro, ela reflete sobre aquilo que nos leva a reconhecer o belo (relativismo), e sua pós-objetividade é demasiadamente moral, descambando, na segunda parte, numa tentativa de justificar a

⁸ “Na verdade, nenhuma alma volta ao seu ponto de origem por dez mil anos porque não há como recuperar asas antes do decorrer desse tempo, salvo a alma de quem foi sinceramente filósofo ou um “*amante filosófico de rapazes*” (PLATÃO, 2012, p. 56).

⁹ Sobre o momento pós-objetivo: “Aquele, entretanto, que foi recentemente iniciado [note-se a iniciação, o pré-objetivo residiria aí], alguém que contemplou muitas de tais realidades [ou seja, um filósofo, de preferência dialético, pois um cínico, p.ex., nunca seria limpinho assim ou se importaria com essas outras realidades], ao ver um rosto de semelhança divina ou uma forma corpórea que constitui uma boa imagem da beleza, principia por estremecer, algo como o velho pavor que sentia antes dele se apoderando” (*idem*, p. 60). Já que o rapaz, segundo a percepção e propensão do dialético, é de “um rosto de semelhança divina”, é preciso entender o que Sócrates está chamando de “divino”: “O divino encerra beleza, sabedoria, bondade e todas as demais qualidades a essas semelhantes” (ano, p. 5). Vale sempre lembrar que o amor, para Platão, é a quarta e “a melhor e a mais nobre para quem a possui ou dela participa” (ano, p. 58) forma de loucura, junto à “mânica” (ano, p. 46), a “oionoística” (*ibidem* ? ?- refere-se a qual) e a poesia (“Um terceiro tipo de posse e loucura provém das Musas [...]” (ano, p. 47)). E outra: “os maiores benefícios nos são transmitidos através da loucura” (ano, p. 46).

igualdade social através do belo, o que nos parece absurdo (idealismo).¹⁰ Basta prestarmos atenção nos quatro aspectos do belo que a autora elenca: “Sagrado, salvífico, tendo como precedente apenas aquelas coisas que são elas próprias imprevistas, o belo tem um quarto aspecto: ele incita a deliberação”.¹¹ Nenhum desses aspectos sai do âmbito platônico, que há pouco esboçamos. Os três primeiros aspectos nos remetem ao metafísico-platônico e o último, a uma espécie de ética platônica: sagrado, pois é onde estão os deuses; salvífico (uma outra tradução para “*lifesaving*” poderia ser “redentor”), porque tira o dialético e o rapaz do inferno do corpo, fazendo-lhes brotar asas, ou antes, remete-os para uma outra vida, a verdadeira; “imprevista” porque esse mundo não é o mundo de que nos lembramos, a não ser quando somos dialéticos, ou seja, trata-se do mundo dos deuses (sagrado, como diz o primeiro aspecto); e, por fim, incita a deliberação porque é próprio do divino ser ou tender para o sábio. Que se releia nossa nota nove para as características que têm o rapaz e o divino.

Reconhecemos, no entanto, o desejo de Scarry de trazer de volta a discussão do belo e suas implicações no corpo pós-objetivo, seja o orgânico ou o social. O problema que identificamos é a de ter querido voltar para Platão. Não é à toa que sua principal fonte é Homero. O que nos lança, rapidamente, para Steiner (2006), em seu *Tolstói ou Dostoiévski*. Ele se junta aos críticos que relacionarão Tolstói a Homero¹² e Dostoiévski a Shakespeare¹³. Esta temática será melhor trabalhada na seção seguinte, quando nos focarmos mais especificamente na noção trágica e misteriosa que a beleza assume em Dostoiévski e outros autores, mas só para ressaltar que parece existir duas grandes linhas do belo: o belo “limpo” de Platão-Tolstói e o belo “sujo” de Shakespeare-Dostoiévski. Já mostramos do que se trata

¹⁰ O que também nos parece sintomático, visto que foi com o idealismo alemão que a estética e a ideia do belo ganhou grande vigor e reflexão. O que nos levaria à questão: será que é preciso uma volta ao idealismo para falarmos do belo?

¹¹ “Sacred, lifesaving, having as precedent only those things which are themselves unprecedented, beauty has a fourth feature: it incites deliberation”.

¹² Assim, Tolstói foi um “romancista épico” que “possuía a alma de um ‘pagão nato’” (2006, p. 34). Até mesmo “porque Tolstói tencionava estabelecer claras analogias entre sua arte e a de Homero” (*ibidem*).

¹³ “Dostoiévski é o ‘Shakespeare russo’” (*idem*, p. 99), expressão que Steiner pega do crítico formalista russo Viatcheslav Ivánov. Assim, os romances de Dostoiévski serão vistos como “o grande espelho da tragédia” (ano?, p. 101), pelos quais “nos possibilitam reconhecer em *Crime e Castigo*, *O Idiota*, *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov* a arquitetura e a substância do drama.” (ano?, p. 101-102).

o belo “limpo”. Fiquemos aqui por enquanto, porque isto já é o suficiente para mostrar nosso ponto de vista: Scarry e Platão têm um medo terrível de serem sujos.¹⁴ Não que estejamos falando que apenas na sujeira há beleza (*à la* Rimbaud com sua Vênus Anadiomene, etc.), porque também nós sabemos enxergar o belo de um pôr do sol, de um gorjeio variegado de um sabiá-laranjeira; sabemos captar aquilo que Deleuze e Guattari chamam de uma “*hecceidade*”, ou seja, um momento intenso em que a subjetividade, p.ex., de uma paisagem é reconhecida; esta ideia tem tudo a ver com o belo, embora seu campo seja daquilo que chamamos de pré-objetivo, pois é justamente o momento em que o sujeito centrado em si é suspenso para reconhecer o que antes, ou melhor, *a priori*, não teria subjetividade (que nunca poderia ser a mesma do homem). O que clamamos para que seja trazido à tona também é um outro ângulo: a violência de sangue impressa nas nuvens; o movimento sisífico e gravitacional do Sol e da Terra; a beleza de dois sabiás-laranjeira em luta aérea para cuidar de seu território em meio aos gorjeios ásperos de guerra que emitem. Pode parecer metáfora, mas estamos longe disso, pois é à realidade mais crua que nos referimos, que fique bem claro, pois o que não aceitamos em Scarry e parcialmente em Platão é sua rejeição ao cavalo canhoto, negro, feio e inadaptado, *justamente porque* inadaptável.

Rápida incursão em Agamben: se Platão usa uma metáfora para falar que o desejo (e sua contenção), na alma, é um animal, então concordaremos com sua crítica, ao final de *O aberto* (2013)¹⁵, na qual mostra que as categorias heideggerianas de “ser” e “ente” não podem dar conta da abertura que o homem tem para o que lhe é animal, justamente porque o “deixar-ser” do animal é o estar fora do ser, logo, fora de tudo o que pode haver de humano (e aqui se pode pensar em toda a crítica de Nietzsche ao “demasiado humano”, ou seja, a moral, a gramática, a igreja, a política, etc.). Assim, Platão já nos colocaria de modo velado (e talvez seja hiperinterpretação) o problema de que o desejo, no homem, não pode ser pensado apenas a partir do próprio homem. Pode-se, então, pensar que Platão tenha

¹⁴ Que se tenha em vista, no entanto, as ressalvas que fizemos ao corpo em Platão.

¹⁵ “[...] está além da diferença entre ser e ente.” (autor, 2013, p. 145-151).

tentado fazer dialética com a alma; porque talvez a alma lhe parecesse algo que é e não é humano. Mas isso já é extrapolar por demais a intenção do artigo.

3. IDIOTIA EPILEPTICAMENTE BELA

Quando tocamos o lado esquerdo da boca do cadáver afogado com nosso direito, podemos sentir um toque de inefável, e quanto mais perto do centro, mais adquiriria um sabor diferente, como se nos fosse aparecendo, mais e mais, uma boca roxa, fria e carnuda. É uma mudança brusca de fato. Dá para sentir a barriga congelar um pouco; mas seguimos adiante. Começa a surgir o cheiro da pele afogada, uma necrose imensa na bochecha se torna patente, talvez tivesse herpes ou algo parecido, e nos espanta a visão amarelo-esponjosa da zigomática e da mandíbula. Expiramos; e mais uma respiração boca a boca.

Assim como essa boca, também um romance pode ser lido de tantas maneiras quantas vozes houver, desde que, no entanto, partamos do próprio romance e, com ele, criemos formulações que podem ou não tender para o que pensamos. Mas partir só do próprio romance seria insuficiência metodológica. Acreditamos, com Bakhtin, que a voz do romancista não está fora do grande espaço do mundo onde vive. Cada palavra de seu romance ressoa também como uma resposta para seu mundo, seja para confirmá-lo, destruí-lo ou construí-lo.

No entanto, ainda queremos pensar a ideia. Assim, não estamos mais preocupados com o tempo cronológico. Uma ideia percorre um corpo como os átomos percorrem a matéria: desde seu nível mais elementar, sempre se agitando, de modo que se torna impossível determinar com precisão seu local, até o momento de maior dimensão, quando há um objeto sólido passível de localização, ocupando um espaço estavelmente.

Uma das maneiras que escolhemos para ler o romance *O idiota* (2010), de Dostoiévski, é concebendo seu verdadeiro início quando príncipe Míchkin, o protagonista, se encontra com Nastácia Filíppovna. O que, estritamente falando, acontece no primeiro capítulo (2010, p. 29), através do diálogo entre Rogójin e Liébediev. No entanto, não consideraremos este momento, pois nos importa saber o momento pós-objetivo em que

Míchkin, na casa dos Iepántchin, vê a foto de Nastácia e se maravilha, ficando, por um bom momento, à luz da janela, acabando por lhe beijar a face na superfície fria da foto (2010, p. 106). Definido o início, queremos estabelecer o término do romance no último encontro de Míchkin com Nastácia, quando está morta na casa de Rogójin (2010, p. 672-679), coberto por “uma lona, boa, uma lona americana, e por cima da lona ainda botei o lençol e quatro vidros abertos de líquido de Jdánov [produto desinfetante, segundo nota do tradutor]” (2010, p. 676), como explica Rogójin.

O que primeiro se nos parece importante notar é a distância entre Míchkin e Nastácia em ambos os episódios. No primeiro, o que inicia o romance, Míchkin ainda não conheceu pessoalmente Nastácia, não ouviu sua voz (no sentido lato) e, ainda assim, como diz quando tem a chance de ver realmente a foto no capítulo sete (2010, p. 106-107), “a impressão anterior quase não o deixara [decifrar algo que se ocultava naquele rosto]”, ou seja, a impressão que inicia o romance. Apenas agora, perto da claridade proveniente de uma janela, ele pode ver seu rosto mais detidamente numa foto, beijando-a antes de voltar ao salão onde estão a generala Iepántchina e suas três filhas. O que aconteceu? Míchkin ouviu rumores, num vagão de terceira classe, de um homem que acabou de descobrir que se tornou milionário (Rogójin) e de um outro, que se gruda a ele (Liébediev). Até aí, nada acontece realmente, Míchkin apenas fica sabendo que existe uma mulher que é “a beldade das beldades” (2010, p. 30), nas palavras de Rogójin. Tanto que Míchkin, ao se despedir deste ainda no trem, não cita o nome dela, mas se refere apenas à “história dos pingentes com brilhantes” (2010, p. 33) que Rogójin dá a ela. No entanto, começa-se, podemos conjecturar, a ser criada na cabeça de Míchkin alguma nova ideia que tem a ver com Nastácia: há alguma coisa nela, e que é admirável, que faz com que um filho roube dez mil rublos do pai para lhe dar um par de brincos. Se, de início, é apenas uma centelha, logo no terceiro capítulo, na casa dos Iepántchin, conversando com o general e vendo a foto que Gavrila traz (2010, p. 50), ocorre outra centelha de maior intensidade e que dá princípio àquele delírio platônico que é o amor.

Daí, apenas no sétimo capítulo, Míchkin consegue, como dissemos, vislumbrar, à janela, a foto de Nastácia Filíppovna que a generala lhe manda pegar com Gavrila, devido à

menção que Míchkin faz de que a beleza de Aglaia, a caçula, “é quase como [a de] Nastácia, embora o rosto seja de todo diferente” (2010, p. 104). Dissemos que há uma distância entre Míchkin e Nastácia nesse primeiro encontro porque ele não está em posse de sua voz, de sua palavra, não pode responder a esse olhar perscrutante. Assim, Míchkin se encontra com Nastácia, pela primeira vez, através de uma imagem, repleta das vozes de Rogójin, Liébediev, Gavrila, do general Iepántchin e também da generala, com sua preocupação agitada. A foto se torna um compósito de vozes que atravessam “esse rosto, incomum pela beleza e por alguma outra coisa” (2010, p. 106), criando, assim, um espaço consistente o suficiente para abrigar essas vozes, o rosto de Nastácia e o olhar de Míchkin. A foto jogou o príncipe num espaço de todo diferente, desconhecido, de modo que tanto ele quanto Rogójin¹⁶ saíram do espaço-tempo objetivo do mundo para uma espécie de atordoamento, um fascínio, atravessado pela visão de Nastácia Filíppovna.

Poderiam nos objetar que o procedimento de percepção e reação ao belo é exatamente o mesmo que mostramos em Platão. Corretíssimos. É da visão que, em ambos os casos, de Platão a Dostoiévski, procede o susto do belo. Todavia, é preciso observar mais a fundo o que os diferencia, pois se, para Platão, como visto anteriormente, o belo está numa relação direta com o divino, com aquilo que nos arroja para a morada dos deuses, faz crescer de novo as asas que perdemos ao ganharmos um corpo, para Dostoiévski não é bem assim. Basta que vejamos o que, em Míchkin, captura da foto de Nastácia Filíppovna:

Esse rosto, incomum pela beleza e por alguma outra coisa, agora o impressionava ainda mais. Era como se nesse rosto houvesse uma altivez sem fim e um desprezo, quase ódio, e ao mesmo tempo algo crédulo, algo surpreendentemente simplório; esses dois contrastes excitavam como que até uma certa compaixão quando se olhava para aqueles traços. Aquela beleza estonteante era inclusive insuportável, era a beleza de um rosto pálido, de faces levemente caídas e olhos de fogo; estranha beleza!(DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 106).

Essa miríade já seria o suficiente para que o Sócrates de Platão fugisse de Nastácia Filíppovna, pois é impossível que uma beleza tão discordante consigo mesma seja o que o

¹⁶ “O que eu tinha debaixo dos pés, à minha frente e dos lados naquele momento — não sei de nada e não me lembro.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 31).

lançará de volta à origem divina. No entanto, é justamente a esse tipo de beleza que Míchkin e Rogójin são atraídos (e, no romance, não só eles). Note-se, no entanto, por parte de Míchkin, que isto não é um julgamento da beleza de Nastácia, ele apenas arrola inúmeras características que lhe sobem à mente diante da imagem, tudo o que constitui o mistério de saber que essa beleza fez com que Rogójin fugisse de casa, com que Gavrila e o general Iepántchin conversassem quase às escondidas de Míchkin sobre a foto, com que a generala Iepántchina lhe mandasse pegar essa mesma foto com Gavrila; enfim, percorre o corpo e as ideias de Míchkin, antes mesmo de ver a foto, que Nastácia é uma pessoa extraordinária cujo “destino não é dos comuns” (2010, p. 58), como diz a Gavrila – e a foto faz expandir ainda mais essas ideias.¹⁷

Talvez seja necessário dizer que estamos de acordo com o projeto de Didi-Huberman, em *Diante da imagem* (2013), cujo quarto capítulo traz à tona toda uma teoria da rasgadura, de modo a nos abriremos às capacidades ocultas de uma imagem ao nos colocarmos diante dela. Segundo o autor, a rasgadura é um modo de quebrar a caixa da representação a que estamos confinados desde Vasari, de maneira que o que surge da imagem não exatamente corresponda apenas ao que vemos dela, mas também ao que ela nos mostra. Baseia-se, portanto, num negativo, entendido como aquilo que não se dá de imediato, que não está na superfície da imagem, exigindo novos transcendentais, i.e., condições de conhecimento de algo, para penetrarmos essa nova paisagem.¹⁸

Embora Didi-Huberman esteja imerso no campo da história da arte e, mais especificamente, da arte pictórica, não vemos problema em pensar a relação de Míchkin com a foto de Nastácia dessa maneira, tomando as devidas precauções metodológicas.

¹⁷ É forçoso apontarmos que não acreditamos ser possível partir apenas de um lado: o olho vê; o que é visto se deixa ver como num espetáculo; e então vem uma espécie de profusão, o desejo querendo mais desejo, desembocando na criação, não necessariamente de algo como uma pintura ou um livro, a expansão por si só é o criado. Tanto que a generala Iepántchina questionará Míchkin justamente por isso: “Então o senhor aprecia esse tipo de beleza? — dirigiu-se de repente ao príncipe.

— Sim... esse tipo... — respondeu o príncipe com certo esforço.

— Ou seja, precisamente esse tipo?

— Precisamente esse tipo” (autor, ano, p. 107).

¹⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN (2013, p. 185-295). A rasgadura poderia ser definida como o “pensar a representação *com* a sua opacidade e a imitação *com* o que é capaz de arruiná-la, parcial ou mesmo totalmente.” (*id.*, p. 240-241). Vale notar que o autor não está de todo seguro de que o termo “negativo” seja o mais apropriado para se referir ao ambiente próprio ou ao que surge da rasgadura (*id.*, p. 189-190).

O rosto de Nastácia na foto, como dissemos, é um campo consistente que se abre para Míchkin. Consistente porque tem a potência de abrigar uma variedade de componentes que, necessariamente, a ultrapassam, visto que é uma via de mão dupla: Míchkin olha a foto, captura a beleza de Nastácia, rodeada por tudo o que ouviu falar dela, e prolifera essa imagem num campo de consistência, onde ele pode sair, por alguns instantes, do mundo objetivo para uma nova dimensão da vida, permeada pelo mistério próprio da imagem diante da qual se põe. Eis, então, o que é o belo de Míchkin, um belo terrivelmente idiota, próprio, idôneo: “É difícil julgar a beleza; eu ainda não estou preparado. A beleza é um enigma.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 102). É por isso que Míchkin não julga a beleza de Nastácia, nem mesmo a apreende, mas *tenta decifrá-la*. E isso dura quase setecentas páginas¹⁹ (sem resolução desse enigma, adiantamos). Mas só porque isso é próprio do romance dostoiévskiano.²⁰

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2011), na “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, escreve diversos tópicos sobre o que mudar em seu livro, lançado em 1929, sobre Dostoiévski. Ali, ele nos mostra uma dentre as várias razões de o romance dostoiévskiano ser inacabável, não formalmente, mas no que tange às suas questões. Trata-se daquilo que ele denomina catástrofe:

Catástrofe não é conclusão. É a culminação no choque e na luta de pontos de vista (das consciências isônomas com seus mundos). A catástrofe não lhes dá solução, ao contrário, revela a sua inconcludibilidade [*nezaverschónnost*] nas condições terrenas, oblitera todas elas sem resolvê-las (BAKHTIN, 2011, p. 354).

A beleza de Nastácia Filíppovna, para Míchkin e Rogójin, é uma constante catástrofe. Todo encontro com Nastácia constitui para Míchkin um momento de extrema tensão, de

¹⁹ Ao menos na nossa edição.

²⁰ A reação de Míchkin diante do retrato não confirma, de certa maneira, as teses de Scarry? A beleza é sagrada (projeta para um fora do mundo e exige submissão, ad-miração (?assim mesmo?)), é salvífica (dá a Míchkin uma missão, o que o impede de retornar ou cair no silêncio a que ele fica condenado ao fim); e, por outro lado, a beleza, conforme concebida no idealismo de Scarry, é sempre plena de comunicação, está ao alcance das mãos, sem que a tensão da cisão participe entre admirador e objeto. Acontece, entretanto, que nenhum desses aspectos opera essencialmente no modo de ser de Míchkin, muito mais ligado às relações em sua fluidez: assim, p.ex., se a beleza, em Scarry, não tem tensão, Míchkin só existirá e se exprimirá na tensão; seu conceito de belo, como enigma, é, em si, tensão.

modo que é justamente daí que surge, em seu corpo, uma impossibilidade de ter voz. A beleza de Nastácia acentua o silêncio de Míchkin, porque aquela constitui para este um enigma, um não-saber a que Míchkin não tem a menor aptidão para responder, senão por diversas tentativas de solução: “Nesse rosto... há muito sofrimento...” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 107).

No quarto capítulo do quinto livro de *Os irmãos Karamázov* (2012), intitulado “A revolta”, Aliócha e Ivan Karamázov estão conversando numa taverna, onde este estava almoçando. Ao final deste capítulo, após longa exposição de muitas ideias de Ivan sobre o que pensa do mundo e das ações humanas, principalmente aquelas que dizem respeito às crianças, mas só “para dar mais evidência ao assunto” (2012, p. 338), ou seja, como pode existir a “harmonia eterna” com crianças cujas “lágrimas não foram redimidas” (2012, p. 339) e nem podem ser. Sem nos alongar muito no assunto, essa discussão culminará na famosa questão que Ivan lança a Aliócha, se ele seria capaz de construir “o edifício do destino humano”, fundado no sofrimento de “uma única e minúscula criaturinha” (2012, p. 340); ao que Aliócha responde que “Não, não aceitaria”.

Com essa brevíssima exposição de um capítulo rico de um diálogo tenso entre os irmãos (procedido pelo famoso “O grande inquisidor”), queremos voltar ao início deste tópico, quando dissemos que a ideia segue um tempo diferente do cronológico, pois coexiste de diversas maneiras com o autor, que a lança ao mundo de diferentes formas.

No último livro de *O idiota*, Míchkin está para se casar com Aglaia, que recebeu diversas cartas de Nastácia, instando-a a fazê-lo, pois com ela Míchkin seria verdadeiramente feliz. No entanto, antes de se casarem, Aglaia, com a ajuda de Hippolit, um rapaz à beira da morte pela tuberculose, marca um encontro com Nastácia, que veio de Petersburgo para Pávlovsk, onde Míchkin está instalado desde o final do quinto capítulo do segundo livro (2010, p. 274), após um forte ataque epiléptico. Depois de um longo diálogo tenso (mais que o dos irmãos Karamázov acima citado, ousamos dizer), segue-se mais uma catástrofe, pois Nastácia provará a Aglaia como que o que ela está fazendo, i.e., pedindo para que Aglaia se case com Míchkin, é um favor, quase um capricho dela, uma vez que, ao menor pedido, Míchkin deixaria Aglaia e ficaria com Nastácia (2010, p. 630-637).

— Aí está ele, olha! — gritou enfim para Aglaia, apontando para o príncipe. — Se neste instante ele não vier até aqui, não me tomar e não te largar, então podes ficar com ele para ti, eu cedo, não preciso dele!...

E ela e Aglaia ficaram paradas como quem espera, e como loucas olhavam para o príncipe. Mas é possível que ele não compreendesse toda a força desse desafio, até com certeza, pode-se dizer. Ele viu apenas diante de si o desespero, o rosto de louco que, como disse uma vez a Aglaia, “traspassou-lhe para sempre o coração”. Ele não pôde mais suportar e dirigiu-se a Aglaia com uma súplica e uma censura, apontando para Nastácia Filíppovna:

— Porventura isso é possível?! Ora, ela é... muito infeliz! (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 636).

E, finalmente, chegamos ao cerne da questão. A boca de nosso cadáver está feita, seus olhos esbugalhados se nos revelaram o que havia para ser dito sobre o mistério, junto aos fiapos dos ossos de seu crânio parcialmente visível. Apenas a partir deste trecho, é possível depreender o que diferencia Aglaia de Nastácia, o que significa em Míchkin ambas essas linhas de força que o impelem a diversas catástrofes de si próprio. Por um lado, há Aglaia, filha caçula dos Iepántchin, a mais bela das irmãs,²¹ a mais caprichosa, a mais cheia de mimos, a única (nesse ponto do romance) solteira, a joia rara que também fora cobiçada por Gavrila, provinda de uma família rica. Tanto no século XIX russo quanto hoje em dia, é mais que óbvio que são as qualidades arquetípicas de uma ideia de felicidade conjugal. Aglaia representa a possibilidade de Míchkin ser feliz, é ela a arquiteta do “edifício do destino” de Míchkin. Vale notar, como reforço de um belo misterioso, que ela própria não sabe por que ama Míchkin, refere-se a ele, p.ex., veladamente, como o “cavaleiro pobre” (2010, p. 285-288),²² ao que a generala, sua mãe, entende (sem entender) que é Míchkin: “Vamos, ele é um imbecil qualquer, e suas façanhas também!”²³ (2010, p. 288).

Por outro lado, Nastácia Filíppovna não é, mas encarnou uma devassidão, uma sujeira, justamente tudo aquilo que Aglaia não é. No seu caso, o pai morreu quando ela tinha sete anos, a irmã caçula morreu de coqueluche aos seis, e sequer há registro no

²¹ “Como já foi dito, a beldade indiscutível da família [Iepántchin] era a caçula Aglaia.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 61).

²² Note-se a raiva que Aglaia fica com a deturpação de sua palavra por Kólia, irmão mais novo de Gavrila.

²³ Diversas vezes ela, e todo mundo, ao longo do romance, chama Míchkin de idiota, imbecil etc.

romance sobre sua mãe; foi abrigada por Afanassi Ivánovitch Totski, de quem recebeu uma preceptora e ótima educação (2010, p. 62-63). Enfim, Nastácia saiu da lama e subiu na vida fazendo Totski quase de lacaio, pois transformou-se de uma doçura de jovem, ao saber que Totski iria se casar, a uma mulher autoritária, que sabe do que sua beleza é capaz (2010, p. 64). Assim, quando se encontra com Míchkin, não é pouca sua surpresa de ver um homem que finalmente a *adivinhou*, como disse ao final do capítulo dez (2010, p. 149), um homem idiota (é o primeiro adjetivo que ela usa para se referir a ele, pois o confundira com um criado) cujo rosto “é como se eu o tivesse visto em algum lugar” (2010, p. 135)²⁴. Na festa em sua casa, que vai do capítulo treze ao dezesseis, Nastácia, a todo instante, faz referência a homens pervertidos, em sua ideia, como Totski, Gavrila e Rogójin, ambos ambicionados por dinheiro, de modo que se refere ao príncipe de duas maneiras: “Arruinar uma criança como essa?” (2010, p. 203); “Adeus, príncipe, pela primeira vez eu vi um homem!” (2010, p. 208).

Perceba-se que é por Míchkin ser tão nobre de espírito, em toda inocência de um homem-criança, que Nastácia Filíppovna se recusa a estar com ele, mesmo que ele tenha recebido uma herança de um milhão e meio de rublos e o principado. Se, por um lado, Míchkin não pode ser feliz no seu reino dos céus com Aglaia, Nastácia não pode destruí-lo com sua baixeza, conspurcando sua pureza.

É por essa beleza que Míchkin se atrai. Lembremo-nos que, desde o início, ele viu grande sofrimento em Nastácia, um grande mistério a ser resolvido. Bakhtin mesmo nota que, em Dostoiévski, todo mistério tende a sua carnalidade, uma espécie de descida do trono metafísico.²⁵ Poderíamos dizer que o mote central deste romance, embora não diga a plenitude, uma vez que há um vasto desenvolvimento em diversos personagens paralelos, cujas histórias e vozes são isonomamente mostradas: a tentativa de Míchkin desvendar o enigma do belo que é Nastácia Filíppovna. Totski, ao final da primeira parte, conversando com Ptítzin, a festa de Nastácia acabada, diz: “Bem, que vez por outra não ficava fascinado

²⁴ Expressão que se repete ao final do capítulo dez.

²⁵ Assim, p.ex., que *stárietz* Zossima, em *Os irmãos Karamázov* (2012, p. 443-457), exala “um cheiro deletério” em seu funeral. Cf. BAKHTIN, 2011, p. 354: “Em tudo o que é secreto, obscuro, místico, uma vez que isso pode exercer influência determinante sobre o *indivíduo*, Dostoiévski enxergava a *violência* que destrói o indivíduo”.

por aquela mulher a ponto de esquecer a razão e... tudo? Veja esse mujique, Rogójin, lhe trouxe cem mil rublos!” (2010, p. 209). A diferença é que Míchkin não perdeu a razão, muito pelo contrário, porque, acima de tudo (todos os sabem, apontam etc.), ele nunca teve compromissos com ela, a razão. Sua excentricidade reside aí, Míchkin é espontâneo, com pouco filtro moral para impedi-lo de ser o que é, um homem-criança.

Nota-se, portanto, a intrínseca relação, em Dostoiévski, da beleza com o trágico, assim como de um devir-infância com o trágico. Dizemos devir-infância porque é mais que claro que Míchkin não é uma criança,²⁶ mas compõe uma aliança com uma infância que não é apenas a factual; e essa força o percorre inteiramente. Por isso, Míchkin não é uma criança, e sempre que lhe dizem isso estão como que dizendo: “Há em Míchkin alguma coisa de criança, parece uma criança, mas não é bem isso”. Não pensamos extrapolar os limites, pois é uma surpresa imensa descobrir o que perpassa esse corpo que investigamos, ao dizer que a beleza se torna um jogo em Dostoiévski. Jogo da maior seriedade, pois achamos precisa a análise de Huyzinga (2010) ao dizer que o que mais caracterizaria o homem é seu ser lúdico, anterior à cultura.²⁷ Míchkin faz os maiores malabarismos por Nastácia, segue-a por todos os lugares até se cansar, de modo a fazer do enigma de sua beleza triste uma beleza fundada no alegre, eis a solução que Míchkin encontra para seu enigma. Resposta errada, e sua vida foi engolida no buraco negro da idiotia. Igualmente, Nastácia Filíppovna pensou estar salvando Míchkin ao protegê-lo de si própria, ao mesmo tempo em que se afogava na devassidão ao insistir num casamento com Rogójin que nunca acontece (ela sempre foge, desiste na última hora, justamente por causa de Míchkin), de modo que também essa resposta, ou seja, Rogójin, a mata (2010, p. 670-679).

²⁶ No sexto capítulo da primeira parte, após contar sua história na Suíça com Marie e as crianças, Míchkin conta o que seu médico, Schneider, falou para ele e como ele não aceita essa visão: “Por fim, Schneider me externou um pensamento muito estranho — isso já foi bem perto da minha partida —; ele me disse que se havia convencido inteiramente de que eu mesmo sou uma criança perfeita, isto é, plenamente criança, que apenas pelo tamanho e pelo rosto eu me pareço com um adulto [...]. Eu ri muito: é claro que ele não tem razão, porque, que criança sou eu?” (autor, 2010, p. 98). Note-se: “e meus companheiros sempre foram as crianças, não porque eu sempre fui uma criança e sim porque as crianças sempre me atraíram” (*idem*, p. 99).

²⁷ Cf. principalmente o sexto capítulo, no qual o autor analisa a aliança entre conhecimento e jogo, de modo que, na cerimônia do sacrifício, o concurso de enigmas e suas resoluções são tão importantes quanto o próprio sacrifício: “Ela exerce uma certa pressão sobre os deuses.” Note-se, em prol do que dizemos da relação entre o trágico, o jogo, o belo e o devir-infância, que o enigma “é uma coisa perigosa [...] A vida do jogador está em jogo” (HUYZINGA, 2010, p. 121-122).

4. AS DUAS BELEZAS: O CORPO ENCONTRADO

A observação atenta de tal corpo, de modo que sentimos sua boca com nossa boca, sua pele com nossa pele, nos deu a perceber que não se trata de um corpo qualquer, mas sim, de um cadáver afogado de uma criança de vinte e seis pra vinte e sete anos. Parece-nos que a parte esquerda da boca perdeu aquele sabor metafísico que antes havíamos percebido. Ele todo se transformou em carne humana de aspecto esponjoso, carne acinzentada com petéquias rosa, semelhantes às que encontramos no lado direito de sua boca e rosto. Mostra-se nu diante de nós, como que no meio de um espetáculo.

Elaine Scarry e Platão nos mostraram um lado do belo. De um jeito ou de outro, encontramos nele uma propensão para sair do corpo. Embora reconheçamos o esforço de Scarry em trazer de volta à tona a discussão sobre o que é e como ocorre o belo, desde seu reconhecimento até a consciência dos erros que pode acarretar consigo, não acreditamos que ela tenha sido capaz de fundamentar com mais precisão a própria propensão para o belo, do que se constitui e o que nos faz agir como agimos em sua presença. Ela descreve algumas ocorrências consigo, o caso das palmeiras p.ex., mas não diz o que faz belas as palmeiras. Isto se nos parece importante para que não caiamos na mesma armadilha do idealismo de criar um belo essencialmente inalcançável, sempre num estrato acima da realidade que vivemos, de modo que o exercício da criação e do viver acabem se tornando repletos de uma angústia que, não necessariamente, deve(ria) ser seu fim. Podemos entrever isso em Platão, pois, como vimos na segunda seção, o corpo é apenas um receptáculo para atingir uma realidade maior. Mostramos, igualmente, como Platão fundamenta bem melhor que Scarry os momentos pré e pós-objetivos, ou seja, desde o momento em que o homem é propenso para o belo, a luta do cavalo canhoto contra o auriga e o cavalo destro, até a consumação do próprio ato sexual que o belo impele, como se tudo o que nos toca na alma exigisse um toque na pele, de modo que, para Platão, há todo um pensamento acerca do como agir nesse meio para atingir o fim que só o amante de rapazes e o filósofo dialético alcançam de fato. Que fique claro, no entanto, que não estamos tentando uma comparação entre Platão e Scarry. O que mostramos em nossa análise é que há aproximações diversas em suas

perspectivas e que Platão consegue fundamentar melhor a questão do belo do que Scarry, que se serve direta e indiretamente de Platão para compor seu ensaio.

Queremos mesmo comparar é o belo de Scarry e Platão com o de Dostoiévski, ainda que sem pretensão de esgotar o assunto. Visto que Dostoiévski criou um romance baseado, principalmente, na ideia de que Nastácia Filíppovna tem uma beleza imensa e que a propensão de Míchkin diante do belo é a de estar diante de um enigma, pensamos que ele criou um novo modo de apreender o belo. Ao contrário de Scarry, vimos como que desvendar esse mistério do belo, a depender de sua resposta, pode acarretar na morte, ou seja, ela não é “*lifesaving*”. No entanto, ela é expansiva. Míchkin antes da beleza de Nastácia não é o mesmo, nem poderia ser. Míchkin perante a beleza de Nastácia muda completamente de voz, desde seu tom até o próprio haver voz, de modo que se torna silencioso e triste.²⁸ No entanto, consoante sua natureza, Míchkin não desiste, mas corre atrás, não deixa que Rogójin nem Gavrila se casem com Nastácia. Todas essas fugas de Nastácia fazem com que Míchkin tenha sempre de correr a distância que ela cria entre eles, i.e., Nastácia se aproxima e logo se afasta, como que criando novos territórios e provando a valentia e persistência de seu príncipe. A cada nova fuga, Míchkin se vê obrigado a percorrer uma nova distância que o transforma. A partir daí, fundamenta-se toda a lógica lúdica do romance e de Míchkin. Note-se a importância do devir-infância de Míchkin para que o jogo nunca acabe: Gavrila desiste quando Nastácia o força ao limite com o dinheiro na lareira; e Rogójin desiste do jogo quando a mata. Assim, o devir-infância de Míchkin se manifesta nesse eterno recomeçar do jogo com Nastácia, a bravura de um “pobre cavaleiro” em seguir por seu caminho com a alegria como companheira, até mesmo na hora de sua morte, cantando, como na BWV82, de Bach, “*Ich freue mich auf meinen Tod.*” (“Alegro-me com minha morte.”),²⁹ por maior que seja seu sofrimento e aturdimento ao ver Nastácia morta, episódio conjunto a um diálogo repleto de silêncios e sussurros com Rogójin, o último diálogo deles. Note-se, enfim, que o devir-infância de Míchkin, dentro desse jogo de

²⁸ Veja-se, p.ex., o último capítulo da primeira parte, quando Nastácia foge com Rogójin. Até estes dois saírem de fato, Míchkin fica em silêncio, olhando todo o estardalhaço com os cem mil rublos que Nastácia joga nas chamas.

²⁹ Mas sem, necessariamente, se remeter a uma vida posterior, que, em Bach, justificaria a alegria frente a morte.

Nastácia, posiciona-o sempre até o limite desse bloco de território-jogo próprio de Nastácia e Míchkin, cabendo a aquela o trabalho de arrojá-lo além desse limite.

Em segundo lugar, em *O idiota*, o belo de Nastácia não abriga nada de sagrado. Se assim o fosse, Míchkin teria medo de se aproximar dela, não a amaria, mas a reverenciaria. Ele deseja se casar com Nastácia, tirá-la da infelicidade na qual a jogaram e na qual se debate, sem conseguir sair. Note-se também que, de fato, Nastácia é uma beleza sem precedentes na vida de Míchkin.³⁰ No entanto, Míchkin em momento algum tenta uma aproximação dela com algo igualmente sem precedente. Ele reconhece cada mulher em sua vida como uma singularidade que pode ou não ter maior força em seu corpo. Veja-se, p.ex., como Míchkin trata uma das filhas de Liébediev (2010, p. 662), ele lhe beija as mãos, pede para que o acorde cedo para poder ir a Moscou, abre-lhe a porta de manhã com uma alegria intensa. Isso vale para todos com quem cruza. Esta é a grande diferença de Míchkin, coisa que Liébediev e Keller reconhecem (2010, p. 661),³¹ ele consegue tratar cada enigma por si próprio, sem tentar relacionar um com o outro, pois sabe que é característica fundamental da vida nada se repetir. Por isso que o belo não é sagrado/metafísico, mas encontra seu fundamento no próprio desenrolar do enigma.

Nastácia incita à deliberação? Em *Os problemas da poética de Dostoiévski* (2013), Bakhtin afirma que, nos romances de Dostoiévski, todos os personagens sabem de um e outro e são capazes de responder a essas diversas vozes de modo equipolente e isonômico. É deste modo que, ao final do terceiro capítulo, quando Míchkin acaba sua reunião com o general Iepántchin, mostrando suas qualidades de escrevente, Gavrila pergunta se Rogójin se casaria com Nastácia, Míchkin responde: “Ora, se casaria, acho que amanhã mesmo; casaria, e uma semana depois possivelmente a degolaria.” (2010, p. 58). Ou antes disso, ao final do primeiro capítulo, em que Liébediev, secundando Rogójin, diz ao príncipe: “Vai ter,

³⁰ Embora aqui se possa conjeturar uma relação com Marie, a mulher com quem travou relações na Suíça, cuja história conta no capítulo seis da primeira parte para a generala Iepántchina e suas filhas. Apenas não concordamos com essa relação, porque acreditamos que Nastácia, assim como Marie e Aglaia Iepántchina, seja singular.

³¹ “Quando todos foram embora Keller foi até Liébediev e lhe comunicou: ‘Nós dois teríamos armado uma gritaria, brigado, nos desmoralizado, atraído a polícia; mas veja, ele [Míchkin] arranhou novos amigos, e ainda quais; eu os conheço!’. Liébediev, que estava bastante ‘preparado’, suspirou e pronunciou: ‘Ocultou dos sábios e dos sensatos e revelou aos recém-nascidos, isso eu já disse antes sobre ele, mas agora acrescento que Deus salvou a própria criança, salvou do abismo, a ele e a tudo que lhe é sagrado.’”

vai ter [dinheiro] — secundou o funcionário —, ao anoitecer, ainda antes de amanhecer o dia vai ter!” (2010, p. 33), e isso acontece ao longo do romance. Cada consciência tem acesso pleno à consciência do outro. Desse modo, o surpreendente dessas previsões não está no fato de se concretizarem. Não há, realmente, deliberação. Míchkin mantém a ideia de uma infelicidade em Nastácia do início ao fim do romance. Não se tratam de adivinhos, eles dizem o que veem e sentem a partir do contato com a consciência alheia, mas o que não podem prever é como acontecerá. Míchkin diz que Rogójin degolaria Nastácia depois de uma semana de casado, mas ele a mata com uma faca no coração, em seu quarto, sem nem estar casado. Logo, de novo, o que há aqui não é deliberação, mas expansão. Podemos acrescentar, uma expansão lúdica, tanto para o leitor quanto para seus personagens, pois o desenrolar dos acontecimentos no romance, que todos ou ao menos um personagem já conhece, ocorre de maneira sempre diferente da que foi prevista. Mais importa o meio que o fim realmente, embora o fim nunca seja desconsiderado, mas haja sempre uma tentativa de saber qual será. É quase como assistir a uma comédia romântica no cinema: sabemos que haverá cenas engraçadas que nos farão rir e um amor que vai começar, terminar e então recomeçar. Isso é bem óbvio. Mais importa saber quais meios foram utilizados para atingir tais fins. Com a leve diferença de que, nos romances de Dostoiévski, trata-se de um acontecimento bem mais complexo e tenso.

Deste modo, podemos verificar que Dostoiévski, em seu romance, fundamenta a propensão ao belo no campo lúdico da decifração de um enigma. O belo é um enigma que não remete a um plano metafísico, mas se mantém nos limites próprios da carnalidade das personagens. O que não é uma perda, acreditamos, mas um ganho, visto que enriquece a vida com acontecimentos únicos de uma vida. Míchkin nos oferece um caminho, pelo qual seu devir-infância viceja, revicando. O que significa: a partir da aliança com uma ideia de infância (que não é o mesmo que um ideal de infância), Míchkin nos apresenta um posicionamento frente ao enigma do belo; com sua inocência criadora, oferece-nos uma via corajosa para atravessar (por que não?) a vida. Sem medo das agruras por que passaremos. Rindo, lúdico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Trad.: Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad.: Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad.: Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Trad.: Paulo Bezerra. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Os irmãos Karamázov**. 3.ed. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

HUYZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 6.ed. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLATÃO. **Fedro (ou do belo)**. Trad.: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

SCARRY, Elaine. **On beauty and being just**. Princeton: Princeton University Press, 1999. ISBN: 0-891-08959-0. Versão eletrônica para Kindle.

STEINER, George. **Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o Velho Criticismo**. Trad.: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Submetido à publicação em 10 de setembro de 2017.

Aprovado em 12 de janeiro de 2018.

NOITE DE SONHOS INTRANQUILOS

UMA LEITURA DE *BARRELA* DE PLÍNIO MARCOS

Lucas de Aguiar Cavalcanti (Mestrando em Teoria Literária – UFRJ)

RESUMO

O artigo propõe uma leitura crítica da peça *Barrela*, escrita por Plínio Marcos em 1959, tomando como ponto de reflexão a encenação realizada pela Cia. Gente de teatro de Salvador em 2017. Em um primeiro momento, o objetivo é pensar o local dessa peça dentro da obra do dramaturgo paulista e o impacto que causou sua primeira encenação na década de 1950. Para isso, empreende-se uma leitura atenta do texto. Em seguida, busca-se pensar as adaptações realizadas pela Cia. Gente para atualizar a peça ao ano de 2017, comparando o texto às opções cênicas adotadas pelo grupo. Por fim, importa refletir sobre as possibilidades que a peça oferece para pensar um problema social relevante na sociedade brasileira atual, a saber, a precariedade do sistema carcerário. Para isso, serão apresentados alguns dados sobre o sistema carcerário no Brasil, com o objetivo de refletir como a encenação da Cia. Gente, baseada ao texto de Plínio Marcos, pode contribuir para despertar uma reflexão crítica no público.

Palavras-chave: Teatro; *Barrela*; Plínio Marcos.

ABSTRACT

This article proposes a critical reading on the play *Barrela*, written by Plínio Marcos in 1959, basing its reflection on the staging by the theater company Cia. Gente from Salvador in 2017. The first objective is to locate this play inside the work of the Plinio Marcos and the impact that its first staging caused in the 1950s. For this, a careful reading of the text is done. The next step, is trying to think of the adaptations made by Cia. Gente to update the play to the year 2017, comparing the text to the scenic options adopted by the group. Finally, it is important to reflect on the possibilities that the play offers to think about a relevant social problem in the current Brazilian society, the precariousness of the prison system. For this, some data about the prison system in Brazil will be presented, with the purpose of reflecting how the Cia. Gente staging, based on the text by Plínio Marcos, can contribute to provoking a critical reflection from the public.

Keywords: Theater; Barrela; Plinio Marcos.

No ano de 1873, em sua “Notícia da atual literatura brasileira”, Machado de Assis apresenta um diagnóstico sem esperança para o teatro no Brasil: “Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta” (ASSIS, 1873, p. 24). Embora reconheça o trabalho passado de alguns autores que já haviam tentado produzir um teatro nacional, citando nomes como Gonçalves Dias e José de Alencar, Machado estava desacreditado no desenvolvimento dessa arte no país. Vendo seu projeto de formação para a cultura brasileira frustrado no campo das artes cênicas, Machado lamenta que o gosto do público não se interessasse por “obras severas de arte”.

Quase um século após a referida crítica de Machado, quando o dramaturgo santista Plínio Marcos escreve sua primeira peça, *Barrela* (1959), a situação havia mudado: o teatro brasileiro contava com uma produção crescente e com dramaturgos engajados no desenvolvimento do teatro nacional. Poucos anos antes da estreia de Plínio já havia no país algumas peças empenhadas em mostrar no palco aspectos pouco conhecidos da sociedade brasileira. Paulo Vieira (1993) cita *A moratória*, de Jorge Andrade, e *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna como peças da década de 1950 que se voltam para as possibilidades da vida rural, aspecto de nossa sociedade pouco explorado até então nos palcos. Além dessas duas peças, Vieira cita *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que fora escrita em 1958. Esta não aborda a vida rural, porém não deixa de dar protagonismo aos excluídos da sociedade brasileira, dessa vez não aos trabalhadores do campo, mas aos trabalhadores urbanos, os operários e favelados. O que havia em comum nessas peças seria a posição nacionalista “seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil” (Sábato *apud* Vieira, 1993).

Tanto por sua linguagem direta e seu tratamento cru dos temas, quanto por sua própria figura pessoal marginal, Plínio Marcos deixou sua marca na geração de teatrólogos da qual fez parte. Atenho-me brevemente na figura pessoal do “autor maldito” para, a partir daí, pensar sua obra. Em entrevista concedida ao programa de TV Roda Viva no ano de 1988, Plínio aparece barbudo e mal vestido, calçando um par de chinelos, cercado por jornalistas de diversos veículos de imprensa e por alunos de teatro. O dramaturgo que fora perseguido pela censura desde sua estreia em 1959 e sofrera perseguição de forma ainda mais dura durante os anos da ditadura militar, queixa-se na entrevista da nova forma de

censura que se iniciava naquela década: a praticada pela mídia. Não tendo suas peças divulgadas na imprensa, Plínio permanecia na condição marginal, condição que paradoxalmente ele pretendia manter. Uma das jornalistas presentes, apontando a camisa rasgada do entrevistado, questiona-o sobre as regras sociais às quais é necessário submeter-se para a vida em sociedade, isto é, como o dramaturgo poderia almejar apoio financeiro para suas produções se ele não aceitava adaptar-se aos padrões de conduta impostos. Plínio responde enfaticamente: eu não quero pertencer a essa sociedade. Com sua resposta clara e contundente, Plínio Marcos marca sua posição, misturando vida e obra. O teatrólogo renomado, aos 53 anos de idade, recusa-se a assumir a posição de “sujeito bem sucedido”, fazendo questão de afirmar sua posição de marginal e permanecer ao lado daqueles que ele representou ao longo de toda sua obra.

Barrela, escrita por um Plínio Marcos jovem e inexperiente, já tinha a característica que viraria marca de seu escritor. Os personagens da peça são presos, homens isolados da sociedade devido a algum crime que cometeram, isto é, são párias. A peça foi censurada ainda em 1959, durante o governo de Juscelino Kubitschek, sendo liberada apenas para uma única apresentação durante o Festival Nacional do Teatro do Estudante na cidade de Santos. Antes de partir para a análise do texto, pergunto-me o motivo da censura dessa peça que não possui conteúdo político explícito, pelo menos não no sentido mais imediato da política partidária. Antônio Mercado, em entrevista concedida ao Jornal do Brasil na ocasião da liberação da peça em 1980, dá seu parecer sobre os motivos da proibição do texto:

Barrela chocou sobretudo por um aspecto que perturba profundamente o universo moral da burguesia: o ato praticado sem razão. Se houvesse, por exemplo, um crime passional na cela, a peça seria tranquilamente assimilável; mas aquele estupro por um nada, aquele assassinio também por um nada escandalizam por que não há razão para explica-los. (Mercado, 1980, p.2)

Penso que além da gratuidade com que os atos de violência são praticados, a linguagem direta e seca, o uso de palavras chulas e agressivas e a tentativa de reproduzir o falar de um grupo de presos são outras características que ferem a moral burguesa. Uma sociedade que não admite nomear de maneira direta algumas partes do próprio corpo

humano só pode sentir-se ameaçada diante de um escritor que expõe as palavras sem medo. Isto é, a ameaça que *Barrela* representa para a moral burguesa não está apenas na suposta imoralidade daquilo que é dito, mas na coragem subversiva de dizê-lo.

A peça narra uma noite na vida de seis homens presos (Portuga, Tirica, Bereco, Louco, Bahia e Fumaça), aos quais se junta um garoto que aparenta ser de classe social superior. Espacialmente, a ação limita-se à cela em que os sete estão confinados. A peça chega a um nível elevado de tensão logo nas primeiras linhas, quando inicia-se um conflito entre Portuga e seus companheiros de cela. Portuga grita durante um pesadelo, despertando os outros detentos e provocando a ira de todos eles. Louco propõe como castigo o estupro de Portuga, gritando a expressão que ele repetirá insistentemente ao longo da peça: “Enraba ele! Enraba!” Os outros presos aceitam prontamente a ideia de estuprar Portuga até serem impedidos por Bereco, o único que até então não havia se manifestado sobre a ideia. Quando Bereco proíbe que façam mal a Portuga, Bahia emite uma frase que revela a estrutura de poder existente na prisão: “Tá certo. Você que manda. É o xerife.” Retomarei à frente este ponto, abordando as formas de poder existentes no micro universo da peça.

Penso agora sobre o que significa o estupro coletivo nesse contexto, esse que é o pior castigo que os detentos conseguem conceber para aplicar a um companheiro que rompe com as normas de conduta estabelecidas na cela. Esse castigo revela um aspecto importante: “A virilidade, mais do que a coragem e a força, é o elemento que se constitui único ponto de honra daqueles homens em desterro” (Vieira, 1993, p. 19). Esse aspecto é reafirmado quando Tirica, ainda irado com Portuga, revela o motivo pelo qual o colega está preso, o mesmo motivo de seus pesadelos. Portuga teria assassinado a esposa por que ela o traía. A traição da esposa deixa Portuga na condição de *cornu*, ou seja, um homem sem virilidade e sem honra, o que justificaria o assassinato dela. Para um preso, a condição de *cornu* estaria apenas um degrau acima da pior condição possível que seria a de *veado*. Esta última categoria será atribuída a Tirica no momento em que Portuga, para se vingar do xingamento *cornu* e deixar de ser o foco do ataque dos outros, revela a todos os companheiros de cela o relato de Morcego, presidiário alojado em outro pavilhão, que afirmara na hora do banho de sol que já esteve preso com Tirica no reformatório onde este tinha relação sexual com outros meninos sendo penetrado.

Espantosamente, os colegas de cela que participam do diálogo nesse momento, Bahia e Fumaça, demonstram prontidão em acreditar na versão de Morcego, um presidiário que eles ainda não conhecem. A moral de Tirica é abalada por que sua masculinidade está em jogo e seus companheiros prontificam-se em acusá-lo, demonstrando prazer em descobrir aquilo que, no contexto da prisão, é a desgraça do outro. Bahia e Fumaça são personagens paralelos, cujas subjetividades e personalidades não são aprofundadas ao longo da peça. Ocupando as margens da tensão dramática que se desenvolve entre Portuga e Tirica, eles funcionam como combustível para o conflito de seus companheiros de cela, revelando prazer sádico em instigar o ódio e inflamar a situação quando Tirica jura Portuga de morte. Antes disso, no entanto, Fumaça revela em uma frase curta a impossibilidade total de compaixão e empatia entre aqueles homens marginalizados. Para justificar sua desonra, Tirica, em uma fala de grande comoção, expõe as condições de sua vida, é o único personagem que fala de seu passado, menciona sua família desestruturada, explica que era um menino pequeno e fraco, sozinho no reformatório sem ter para quem pedir ajuda, sem ter a quem recorrer quando os meninos mais velhos tomavam sua comida e seus cobertores. Cito algumas frases da longa fala de Tirica:

Quem nasce cagado de arara não tem que chiar. É aguentar como pode. E foi o que eu fiz. Mas, a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E tudo a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. (...) Aí compadre, é que está o 'X'. Tá aí mesmo. Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verde e amarelo. Tá bom? (Marcos, 1959, p. 41)

Nessa fala, Tirica expõe de maneira dramática as condições materiais que justificariam sua atitude. Diante da fome e do frio, ele cedeu aos desejos dos meninos mais velhos e abriu mão de sua virilidade para sobreviver. Em um mundo que não fosse o das peças de Plínio Marcos, e provavelmente também não seria o mundo em que vivem os presidiários de carne e osso, poderíamos esperar que a fala de Tirica despertasse compaixão e compreensão de seus companheiros de cela, já que todos ali tem em comum a marginalidade. No entanto, não é isso o que acontece. Após a longa exposição dramática de Tirica, o público engole a indiferença, o desprezo e a crueldade na resposta imediata Fumaça: “Aí o Morcego te abotoou” (MARCOS, 1959, p.41).

Essa frase registra o tom de gozação, indiferença e desrespeito que predomina na maior parte da peça, em oposição ao tom dramático, ainda que em registro informal, da fala de Tirica. Essa oposição revela a consciência restrita dos personagens que não conseguem pensar para além dos códigos de conduta que se impõem no pequeno espaço entre aquelas paredes. A marginalidade e a condição de pária não consegue criar entre os presos uma sensação de irmandade ou amizade. Isto é, ainda que se possa pensar em um código moral e de conduta que se estabelece naquele ambiente, não é possível pensar em solidariedade e empatia entre os presos. A frase de Fumaça revela ainda uma característica mais ampla dos personagens da obra de Plínio Marcos, pois, de acordo com Vieira, são personagens que “em geral, não sonhavam com a liberdade, nem tinham consciência de uma engrenagem política a esmagá-los”. (Vieira, 1993, p. 12) A engrenagem política “esmagadora”, no caso específico de *Barrela*, relaciona-se diretamente às condições do sistema carcerário no país. Buscarei pensar, no final deste artigo, como continua sendo necessário o debate público sobre o sistema carcerário no ano de 2017, quando a peça ainda está sendo encenada pela Cia. Gente na cidade de Salvador, quase cinquenta anos após a escrita da primeira versão da peça e trinta e sete anos após a liberação do texto pela censura.

A apresentação da Cia. Gente que me provocou a escrever este artigo foi realizada no teatro Vila Velha, no bairro central de Campo Grande, em Salvador, em Junho de 2017. A Cia. Gente entrou em cartaz com *Barrela* pela primeira vez no ano de 2007, e retomou a peça em 2017 para celebrar os dez anos da estreia da primeira montagem, sob a direção de Nathan Marreiro. O trabalho da companhia foi formado a partir da organização não governamental Escola de Artes Gente, instituição que desenvolve projetos sociais no subúrbio de Salvador, no bairro de Cajazeiras.

O texto de Plínio Marcos apresenta uma versão específica do cotidiano e da vida nas prisões, portanto, corre o risco de ficar datado e restrito à década de 1950, devido às mudanças no sistema penal e carcerário assim como o desenvolvimento do crime organizado que muda a vida nas prisões. Uma das adaptações feita pela Cia. Gente que atualiza o texto é referente ao personagem Bereco, o presidiário que comanda a cela. Como dito acima, o poder de Bereco é expresso primeiramente por uma fala de outro personagem, Bahia, que reconhece no companheiro de cela a autoridade necessária para proibir que

ataquem Portuga. Bereco só afirma de maneira direta o seu poder algumas páginas à frente, quando precisa impor sua decisão e ordena que todos durmam: “Aqui o cão sou eu. Quem não fizer o que eu mandar, se estrepa. A não ser que tenha mais briga que eu” (MARCOS, 1959,p.31). A fala revela que o poder de Bereco está baseado em sua força física, algo que será repetido quase ao fim do texto quando impede que o Garoto seja estuprado. Nesses dois momentos, a ameaça que Bereco faz àqueles que queiram desobedecer suas ordens é a agressão física, a pancada. Na primeira versão da peça, escrita em 1959, o personagem Bereco chamava-se Pachorra, porém, a mudança no personagem não diz respeito apenas ao nome: “Enquanto Bereco é um tipo mais calado, necessitando falar pouco para impor sua autoridade, Pachorra, pelo contrário, é falador” (Vieira, 1993, p. 58). Bereco, personagem da segunda versão, escrita por volta de 1968¹, parece estar em uma posição de poder um pouco mais segura que a de Pachorra, já que emite poucas frases para impor suas decisões enquanto Pachorra era um tipo mais conciliador.

Décadas após a escrita de *Barrela* é pouco crível que a estrutura de poder estabelecida dentro de uma prisão seja baseada apenas na força física dos detentos, como se fossem um grupo de animais selvagens no qual o líder se impõe destruindo aqueles que o desafiam. Esse ponto compromete o poder de verossimilhança da peça quando sabemos que o poder do crime organizado dentro das prisões é forte e as estruturas hierárquicas de facções criminosas são frequentemente reproduzidas dentro das cadeias. É difícil para o espectador do século XXI acreditar que o líder de uma facção criminosa que continua exercendo seu poder dentro da prisão emita uma frase como “Aqui o cão sou eu” quando precisa impor sua posição. Se na primeira versão Pachorra era um tipo mais conciliador e na segunda Bereco precisa falar menos para se impor, na montagem da Cia Gente o líder da cela assemelha-se mais à imagem que o público tem de chefe do crime organizado. A principal ferramenta encontrada pelo grupo para atualizar a forma de poder que o personagem Bereco representa é a ocupação do espaço cênico. Enquanto no texto todos os personagens estão dormindo no mesmo espaço no momento em que Portuga acorda, na

¹ A primeira versão de *Barrela* foi escrita por Plínio Marcos enquanto ainda vivia em Santos, no ano de 1959. Não se sabe ao certo o ano de escrita da segunda versão. Em 1968, Plínio, que já havia feito sucesso nos palcos de São Paulo com *Dois perdidos numa noite suja*, elabora um requerimento para que a segunda versão da peça seja liberada pela censura. A peça não foi publicada na ocasião, pois a liberação só viria em 1980. A versão que utilizo para este trabalho é a segunda.

montagem assistida Bereco está fora do palco. Os outros cinco detentos acordam e começam a discutir entre si sobre o comportamento de Portuga quando Bereco surge no meio da plateia (que no Teatro Vila Velha localiza-se em um nível acima do palco) e impõe que todos façam silêncio e voltem a dormir. Através desse arranjo espacial da cena, Bereco é tirado do mesmo nível dos outros detentos, sua diferença hierárquica em relação aos companheiros de cela é exposta espacialmente.

Outra adaptação feita pelo grupo foi a alteração do motivo pelo qual a briga entre os presos incomoda Bereco: no texto, o “xerife” quer voltar a dormir, por isso impede o ataque a Portuga em um primeiro momento e, em um segundo momento, interrompe a discussão com Tirica; na montagem, Bereco, que não está no mesmo espaço físico dos outros detentos, ordena que façam silêncio pois ele precisa trabalhar. Esse motivo para a necessidade de silêncio aproxima Bereco do chefe de facção que comanda o crime de dentro da cadeia, situação frequentemente relatada nos noticiários. A disposição dos atores no espaço cênico, assim como a fala levemente adaptada em relação ao texto, acaba não aproximando apenas Bereco da realidade de chefe do crime, mas aproxima também o contexto mais amplo da peça da ideia que se tem de uma prisão nos dias de hoje.

O trabalho que a Cia. Gente faz para manter, ou ampliar, a verossimilhança, contribui para uma possível leitura do personagem Bereco como uma alegoria do poder, aspecto que pode trazer as reflexões sobre a peça para fora do espaço da cela. Mercado (1980) diz sobre a obra de Plínio: “Uma peça sua é sempre uma alegoria do poder e tem que ser lida dessa maneira, por baixo da sua superfície de denúncia social”. Como um homem qualquer que exerce uma posição de poder, que no texto de Plínio Marcos é o preso mais forte e na montagem da Cia. Gente é o chefe do crime organizado, Bereco mostra na sua interação com os outros detentos alguns aspectos de uma relação mais geral entre opressor e oprimidos. Primeiramente, seu poder não precisa ser afirmado e expresso por ele mesmo, mas é reconhecido pelos oprimidos quando Bahia diz: “Você que manda. É o xerife.” Quando o Garoto é jogado na cela e Tirica propõe que ele seja estuprado - notemos que a proposta parte de Tirica, o mesmo que fora currado no reformatório, mostrando, mais uma vez, a impossibilidade de solidariedade e empatia entre os presos – Bereco o defende e impede que ele seja atacado. Na sequência, os outros presos ameaçam juntar-se

contra ele, já que sozinho ele não conseguiria enfrentar todos. Para manter sua posição, Bereco autoriza que acendam um cigarro de maconha, o que havia proibido antes. Imediatamente todos os detentos que pretendiam rebelar-se, com exceção de Tirica, acabam aceitando a oferta e desistindo de enfrentar Bereco, isto é, desistem de revoltar-se contra a estrutura de poder vigente na cela. Penso que as opções cênicas da Cia. Gente contribuem para enriquecer essa sequência e potencializar a função de Bereco como representante de uma estrutura de poder, que, embora seja forte e segura sem precisar afirmar-se constantemente, pode ser desafiada pela união dos oprimidos.

Outro aspecto importante da interpretação da peça de Plínio Marcos feita pela Cia Gente é a cena inicial que acontece antes do público entrar no espaço teatral convencional. Ainda na porta do teatro, próximos à bilheteria, alguns atores vestidos como policiais abordam o público perguntando, de forma ríspida, se vieram para a visita. Ainda no foyer do teatro, minutos antes do horário marcado para o início da peça, os policiais abordam um jovem ator que parece estar aguardando o início do espetáculo junto com o público. O jovem reage agressivamente à abordagem e os policiais o arrastam para fora do foyer, sob gritos e empurrões. Pouco depois dessa abordagem truculenta, passado o susto do público que não entende a cena de violência que acabou de presenciar, os policiais pedem que, antes de entrar na sala de espetáculo, os espectadores se dividam entre homens e mulheres, formando filas na parede para serem revistados. Após a revista, o público pode entrar na sala onde encontra os atores de pé, já ocupando o palco. Alguns atores tem camisetas cobrindo o rosto, outros vestem farrapos, figurino bem diferente daquele utilizado pelo jovem que se fez passar por espectador.

Gessé Almeida Araújo (2012), em estudo sobre a montagem da Cia Gente, identifica na cena inicial de *Barrela* uma ruptura “com a estrutura que coloca atores e público em lugares distintos, dentro da qual é vetada ao segunda a manifestação com relação ao que acontece na cena” (Araújo, 2012, p. 126). O apagamento da fronteira rígida entre cena e público permitiria uma subversão na passividade que marca a postura do público nas formas tradicionais de teatro. Isto de fato ocorre, já que uma boa parte do público vai ao teatro sem de fato saber que a interpretação começa no foyer. Habitados ao espetáculo que se inicia somente após o terceiro sinal, com a abertura das cortinas, quando

o público está bem acomodado em suas poltronas, os espectadores confundem os atores/policiais com guardas do teatro e o outro jovem ator como parte do público. A diluição da encenação com a realidade leva o público a intervir na cena, fato que pude testemunhar quando uma jovem que havia acabado de comprar ingressos colocou-se na frente dos policiais que abordavam o ator pedindo para que eles não agissem com violência. Algo semelhante ocorreu com outro espectador que demonstrou se sentir incomodado com a abordagem grosseira dos policiais quando lhe perguntaram se ele viera para a visita. Para Araújo (2012), a aproximação entre ficção e realidade pode gerar uma identificação por parte da plateia em relação ao jovem que é arbitrariamente abordado e tratado como marginal, deste modo, o público seria capaz de se colocar no lugar daquele jovem. Para ele, a cena tornaria possível um “olhar estetizante” por parte do público quando este percebe que a abordagem dos policiais faz parte do espetáculo. Não através do distanciamento e da análise, mas através da identificação e do olhar estetizante, Araújo acredita que a cena inicial de *Barrela* na montagem da Cia Gente pode “gerar na plateia, espera-se, reflexões e tomadas de posicionamentos que porventura o teatro possa suscitar.” (ARAÚJO, 2012, p.125)

Para Antônio Mercado (1980), a possibilidade de despertar a consciência política no público oferecida pelas peças de Plínio Marcos é dada pela via contrária. Para ele, a representação de um grupo social distante daquele ao qual pertence a plateia favorece a quebra da emoção e diminui o envolvimento do público. Isto é, para Mercado, o distanciamento provocado na obra de Plínio Marcos, diferentemente do distanciamento histórico e espacial explorado por Brecht, deve-se à distância entre as classes sociais. Com o mesmo objetivo de Brecht, o de fazer o público refletir sobre os mecanismos sociais que o cercam, Plínio utilizaria

(...) um distanciamento social, deslocando os acontecimentos para o meio marginal, que ele sabe que é ignorado por aquele público que vai pagar o ingresso do teatro. Esta distância entre a classe representada pela plateia e aquela mostrada pelas personagens, acaba dando ao público uma dimensão crítica do que ocorre (...) (Mercado, 1980,p. 2)

Naturalmente, Mercado não concedeu entrevista ao Jornal do Brasil pensando na montagem da Cia. Gente, no entanto, ele pensava a obra de Plínio Marcos de forma ampla

(considerando o que havia sido escrito até então) e focando-se sobretudo nas peças *Barrela* e *Abajur Lilás* que acabavam de ser liberadas pela censura. Questiono o argumento de Mercado quando este defende que a distância de classe social entre a plateia e os personagens pode favorecer a análise crítica à semelhança do distanciamento praticado por Brecht. Sabemos que entre a exposição de um problema social concebido pelo autor como real e o despertar de uma consciência política no público existe certa distância. A maneira mais adequada de percorrer essa distância e passar da exposição dos problemas a uma tomada de atitude é algo que varia de acordo com o período histórico e o contexto social em que a obra é produzida.

Partindo da comparação que Mercado (1980) faz entre a obra de Plínio Marcos e a de Brecht, vejamos a leitura que Raymond Williams faz do teatrólogo alemão. Analisando a produção de Brecht da década de 1920, Williams (2002) enxerga neste autor assim como em outros do mesmo período uma tendência pela representação do repulsivo e do escatológico como forma de provocar choque no público. *A Ópera dos três vinténs* seria um exemplo de obra que, ao expor os sujeitos marginalizados da sociedade deveria provocar repulsa no público gerando, conseqüentemente, um choque capaz abalar a moral da sociedade burguesa. No entanto, para Williams isso não ocorre de forma alguma. Para ele, o efeito seria o contrário, pois o público burguês poderia projetar sobre os tipos marginais representados no palco sua “imoralidade reprimida”, protegidos justamente pela distância social. Deste modo, a visão de mundo do público se tornaria ainda mais segura:

Os ladrões e as prostitutas são os tipos permitidos sobre os quais uma imoralidade reprimida pode ser muito facilmente projetada e por meio dos quais se pode, sem perigo, projetar uma consciência reprimida. Nenhum choque verdadeiro acontece quando respeitáveis frequentadores de teatro se defrontam com essas personagens, uma vez que elas são vistas, precisamente, como uma classe especial e à parte. (Williams, 2002, p. 250)

Qual a possibilidade de que o público possa ver *Barrela* como uma análise crítica das estruturas sociais que geram violência dentro das próprias cadeias? Como seria possível, a partir da peça, estabelecer um debate sério sobre as condições do sistema carcerário no Brasil e o que as crises desse sistema geram para a sociedade? A partir dessas perguntas,

questiono a possibilidade que a montagem da Cia. Gente tem de provocar um debate político, pensando a discussão a respeito do sistema carcerário que é apenas uma das possibilidades de crítica social que o texto oferece.

É notório que o pensamento conservador tem ganhado força na política brasileira nos últimos anos, com a vitória de políticos conservadores que se elegem com índices expressivos de votação para os cargos legislativos. Ao mesmo tempo, a demanda por um endurecimento das medidas penais ganha força na sociedade, reforçada pelo desarquivamento de um projeto de emenda à constituição que prevê a redução da maioria penal e por projeto de lei que propõe a castração química de estupradores. Além das medidas legais e da movimentação política, a sociedade tem acompanhado através de noticiários e de redes sociais a ação de cidadãos que se julgam como “justiceiros” e praticam atos de violência e tortura contra supostos criminosos. Parece haver de forma ampla na sociedade brasileira uma descrença na capacidade de que o sistema penal possa oferecer a ressocialização dos detentos e devolvê-los à sociedade como cidadãos. Isto é, o sistema carcerário não seria capaz de executar uma das funções que Foucault (2014) identifica como seu objetivo histórico: “Em suma, o encarceramento penal desde o início do século XIX recobriu ao mesmo tempo a privação de liberdade e a transformação técnica dos indivíduos” (p. 225).

Paradoxalmente, enquanto alguns setores da sociedade demandam um endurecimento das penalidades, a população carcerária cresce de forma espantosa nos últimos anos. Segundo dados do ²Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen) do ano de 2014, realizado pelo Ministério da Justiça, a população prisional crescera 167,32% em relação ao ano de 2000. Como consequência, o Brasil, cuja população é a quinta maior do mundo, ocupa a quarta posição no ranking de países com o maior número de detentos. De acordo com o mesmo levantamento, 40% dos presos no país estão em situação, provisória, isto é, ainda aguardam julgamento, assim como os presos de *Barrela*.

² Relatório acessado no site do Ministério da Justiça. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/noticias/populacao-carceraria-brasileira-chega-a-mais-de-622-mil-detentos>. Último acesso: 10 de julho de 2017.

Certamente, a cena realizada pela Cia Gente no foyer do teatro contribui para que o público possa mergulhar na tensão e no universo violento de uma cadeia. A revista realizada nos espectadores antes que entrem na sala de espetáculo, a agressividade da abordagem policial e o nervosismo do ator preso são estratégias importantes para que o público entenda a situação de tensão em que vivem aqueles presos que já estão na cela quando o público chega. Ainda assim, não me parece que o espetáculo consiga realizar o salto completo da história individual daqueles presos, naquela noite, naquela cela, para a análise das estruturas sociais que produzem a situação representada. A gratuidade da violência praticada por aqueles detentos e a banalização do estupro e do assassinato acabam por contribuir para a leitura de que *aqueles* homens são homens maus.

Os dados que apontam para a estrutura social geradora da violência estão lá, porém acabam ficando nas margens da ação. A história de vida de Tirica, por exemplo, que não tinha uma família estruturada e já passara pelo reformatório antes da prisão seria um dado para compor o elemento estrutural, porém é restrita a uma fala. Tirica pode ser visto como um produto acabado da estrutura social que Foucault chama “arquipélago carcerário”: o conjunto de instituições que visam produzir a normalização e operam sob um método semelhante ao das prisões: “O delinquente é um produto da instituição. Não admira, pois, que numa proporção considerável, a biografia dos condenados passe por todos esses mecanismos e estabelecimentos dos quais fingimos crer que se destinavam a evitar a prisão.” (Foucault, 2014, p. 296).

Tirica era um menor infrator que ao ser preso no reformatório foi submetido a tortura e abuso sexual por parte de meninos mais velhos. Ao ser preso novamente já na fase adulta, diante da crueldade da vida na prisão e da humilhação por parte de seus companheiros de cela, ele acaba se tornando um assassino. Sua trajetória poderia ser comparada à do garoto da cidade de Santos cuja história inspirou Plínio Marcos: preso por um motivo banal e estupro na cadeia, ele mata todos os companheiros de cela quando postos em liberdade. Essa estrutura que converte jovens em assassinos, por limitações do próprio texto, acaba não recebendo o devido destaque, sendo exposta na fala de Tirica e no prólogo da peça. O prólogo, escrito em versos e declamado como poema, fala do tédio, da ociosidade e do abandono em que se encontram os presos e é lido pelos atores da Cia Gente

logo que o público entra na sala de teatro. No entanto, esses dados que apontam o abandono e a precariedade da prisão não são mostrados de forma concreta e visível ao longo da ação, a leitura do texto termina sendo abafada por toda a movimentação que ocorreu antes da entrada na sala.

A despeito das dificuldades oferecidas por um texto escrito entre as décadas 1950 e 1960, antes de o tráfico de drogas tornar-se a principal atividade do crime organizado, o que afeta diretamente a realidade das cadeias, a Cia. Gente é capaz de realizar uma atualização do texto. O grupo não deixa o aspecto de perplexidade diante do real presente na obra de Plínio Marcos se perder. Essa perplexidade foi o que motivou o autor a escrever a primeira versão da peça, inspirado por uma notícia de jornal sobre violência e injustiça. A noite intranquila que os presos vivem certamente abala os espectadores e também os intranquiliza. Isto é, a montagem é capaz de deixar o espectador perplexo diante dessa mesma realidade, já que violência e injustiça ainda são atuais na sociedade brasileira.

Ainda assim, a passagem da perplexidade para a reflexão crítica das estruturas sociais torna-se extremamente difícil, sobretudo porque se trata de analisar as condições de vida daqueles que já foram excluídos da sociedade. Isto é, os presos são aqueles que, de acordo com o pensamento hegemônico, não são mais humanos. Essa reflexão está no prólogo da peça, pois na prisão “vivem os vivos/ que já estão mortos/ vivem os homens/ que já não são gente.” (MARCOS, 1959, p. 26). A dificuldade de superar essa lógica e propor um pensamento crítico advém não da montagem feita pela Cia Gente, mas sobretudo do avanço conservador que ocorre nos últimos anos na política nacional. Conservadorismo que, na contramão de uma leitura crítica dos fatos, tende a uma leitura simplista da realidade e propõe mais violência como resposta à violência.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Gessé A. **Reportagens de um tempo mau: a violência na obra de Plínio Marcos**. 2012, 178 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ASSIS, Machado. “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”. In: **O jornal e o livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2014.

MARCOS, Plínio. **Barrela**. [1959] Disponível em: <http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm>. Último acesso: 11 de julho de 2017.

MERCADO, Antonio. O julgamento da obra de Plínio Marcos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de Abril de 1980. Caderno B, p. 2. Entrevista concedida a Yan Michalski.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal**. Petrópolis: Ed. Forno, 1994.

WILLIAMS, Raymond. “Uma rejeição à tragédia - Brecht”. In: **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Submetido à publicação em 13 de janeiro de 2018.

Aprovado em 10 de maio de 2018.

EROTISMO E IDENTIDADE NEGRA

NA OBRA AMADIANA *GABRIELA, CRAVO E CANELA*

Aline Santos de Brito Nascimento (Doutora em Letras – Literatura pela UFES)

RESUMO

Este artigo aborda a obra *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, sob a perspectiva do erotismo envolvendo personagens negras. Objetivou-se analisar as marcas de identidade negra que configurem o campo semântico acerca do erotismo presentes na obra de Jorge Amado; e especificamente identificar as estratégias de seleção vocabular para descrição de tais características culturais reconhecidas na narrativa; e descrever os registros de diferença identitária que compõem a obra. O trabalho sustenta-se principalmente em pressupostos teóricos de literatura (COUTINHO, 2008; COMPAGNOM, 2010), identidade (BERND, 2003) e erotismo (ALBERONI, 1988; ARAUJO, 2005). Utilizou-se o método regressivo-progressivo, técnicas de pesquisa exploratória, pesquisa bibliográfica e pesquisa analítica num trabalho teórico-bibliográfico. Constou-se que a obra amadiana possui temática vária, quando narra todo o cotidiano da cidade de Ilhéus, mas afunila-se no âmbito da paixão que domina seus personagens, principalmente Gabriela, a mulata que a protagoniza. A análise encontra em personagens negros e mulatos e suas relações de desejo, amor, paixão e erotismo descritas pelo autor uma rica discussão acerca da identidade negra e seus desdobramentos. A seleção vocabular que Jorge Amado imprime na obra registra uma grande abordagem em torno do campo semântico do erotismo, em que a sensualidade da etnia negra é elevada a uma marca identitária maior, carregada de uma intencionalidade em transcrever um discurso incutido no imaginário nacional.

Palavras-chave: Identidade negra. Erotismo. Jorge Amado.

ABSTRACT

This article approaches the work *Gabriela, clove and cinnamon*, by Jorge Amado, from the perspective of eroticism involving black characters. The objective was to analyze the black identity marks that configure the semantic field about the eroticism present in the work of Jorge Amado; and specifically identify vocabulary selection strategies for describing such cultural characteristics recognized in the narrative; and describe the records of identity difference that make up the work. The work is based mainly on the theoretical assumptions of literature (COUTINHO, 2008, COMPAGNOM, 2010), identity (BERND, 2003) and eroticism (ALBERONI, 1988; ARAUJO, 2005). It used the regressive-progressive method, exploratory research techniques, bibliographic research and analytical research in a theoretical-bibliographic work. It is said that the Amadian work has a different theme, when it narrates the daily life of the city of Ilhéus, but it is reduced in the ambit of the passion that dominates its characters, mainly Gabriela, the mulatta who stars it. The analysis finds in black and mulatto characters and their relations of desire, love, passion and erotism described by the author a rich discussion about black identity and its unfolding. Jorge Amado's selection of vocabulary in the work registers a great approach around the semantic field of eroticism, in which the sensuality of the black ethnic group is elevated to a greater identity mark, loaded with an intentionality in transcribing a discourse instilled in the national imaginary.

Keywords: Black identity. Eroticism. Jorge Amado.

*Em dois tempos o desejo inunda
corpos marrons em marés de amor*
(Márcio Barbosa)

O erotismo evidenciado através da descrição de negros e mulatos compõe a temática deste artigo, que tem como *corpus* a obra amadiana *Gabriela, cravo e canela*. Buscou-se analisar as marcas de identidade negra que configurem o campo semântico acerca do erotismo presentes na obra de Jorge Amado; e especificamente identificar as estratégias de seleção vocabular para descrição de tais características culturais reconhecidas na narrativa; e descrever os registros de diferença identitária que compõem a obra.

A necessidade de adoção de procedimentos que se iniciam no presente e voltam ao passado para destacar fatos que esclarecem o presente, algo adequado à forma como a literatura é aqui tratada, ocasionou a escolha do método regressivo-progressivo, em virtude da sua relação com o tema da identidade cultural (LEFEBVRE, 1991). O trabalho utiliza técnicas de pesquisa exploratória, na seleção de fortuna crítica acerca do tema; pesquisa bibliográfica, na qual os dados da obra foram selecionados; e pesquisa analítica, quando o arcabouço teórico foi utilizado para fundamentar as discussões suscitadas por trechos da narração, configurando-se num trabalho de caráter teórico-bibliográfico.

Gabriela... é uma obra ficcional que narra o cotidiano da cidade de Ilhéus, perpassando por seus aspectos sociais e econômicos, mas que tem como mote uma história de amor. Jorge Amado tenta dar pistas ao seu leitor de que o amor e a paixão formam a tônica de sua narrativa. No entanto, ao evidenciar esta temática, o autor também revela toda a gama de outros conceitos que a obra explora:

Terceiros lembravam-no como o ano do sensacional julgamento do coronel Jesuíno Mendonça, alguns como o da chegada do primeiro navio sueco, dando início à exportação direta do cacau. Ninguém, no entanto, fala desse ano, da safra de 1925 à de 1926, como o ano do amor de Nacib e Gabriela, e, mesmo quando se referem às peripécias do romance, não se dão conta de como, mais que qualquer outro acontecimento, foi a história dessa doida paixão o centro de toda a vida da cidade naquele tempo, quando o impetuoso progresso e as novidades da civilização transformavam a fisionomia de Ilhéus (AMADO, 1970, p. 8).

Constata-se, desse modo, que muitos outros momentos de *Gabriela...* são exemplares da temática em discussão, como proposto, o que configura a riqueza crítica que a obra permite evidenciar, como o fez Araujo (2003), em que pese sua discordância quanto ao ponto de vista que percebe em Gabriela uma deliciada submissa aos valores da norma, padronizada na “dupla serventia” cama-e-mesa, o que retiraria da personagem a vocação do indivíduo livre, que redimensiona o olhar para uma sociedade hipertrofiada em oclusões de comportamento, existem relevos que apropriadamente distinguem um feixe de argumentos críticos sobre a obra de arte literária em sua discursividade temática e analítica.

Vale salientar que Jorge Amado tem sua obra ficcional discutida pela crítica literária de forma que se evidencia em seus textos uma temática bem mais abrangente que a tão citada sensualidade, tornando-o amplamente reconhecido como grande colaborador da discussão em torno da identidade negra:

Os temas dos romances amadianos gravitam em torno da tradição oral da Bahia, a partir de histórias ouvidas nas ruas e nos terreiros de candomblé, que fazem parte da cultura local. [...] Por meio dos personagens e suas relações sociais e econômicas, ele mergulha no âmago do contexto social resultando numa apreensão de revolta derivada dos elementos negativos que se encontravam na essência desse contexto (CARDOSO, 2006, p. 153).

A participação do negro enquanto personagem, protagonista por vezes, com enredos construídos de forma a colaborar para a denúncia ao comportamento preconceituoso da sociedade como um todo em relação ao indivíduo negro e suas características é um destaque a se considerar na obra amadiana. O próprio Jorge Amado declara sua intencionalidade na forma como retrata personagens negras em seus romances:

Menino de quatorze anos comecei a trabalhar em jornal, a freqüentar os terreiros, as feiras, os mercados, o cais dos saveiros, logo me alistei soldado na luta travada pelo povo dos candomblés contra a discriminação religiosa [...]. Tais misérias e a grandeza do povo da Bahia são a matéria-prima de meus romances (AMADO, 1993, p. 71).

A análise permite a relação entre a literatura e a formação cultural de um segmento da sociedade: “O literário ou o estético inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético” (COUTINHO, 2008, p. 23). Desse modo, o papel independente da literatura enquanto produção artística, ficcional, tem aqui seu uso direcionado como suporte para compreensão da realidade. “A relação entre a ficção e a realidade é ‘uma relação simultânea de oposição e de complementaridade’, uma relação tão estreita que a ficção procura aproveitar grande quantidade de elementos da realidade, de modo a dar consistência ao mundo possível que cria” (MATOS, 2001, p. 238).

Não se pretende, assim, justificar o uso do texto literário como sinônimo de descrição histórica ou mesmo explicação para a mesma, mas é importante salientar a farta aproximação que a obra amadiana guarda com a realidade: “A *mimèsis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo” (COMPAGNON, 2010, p. 124). Assim, considerar a relação entre a identidade e a literatura converge no reconhecimento de que ambas funcionam como marco observatório do comportamento social com vistas a melhor compreendê-lo:

Se as sociedades escravocratas, cujos modelos se conservaram mesmo após as abolições, se caracterizam pela apropriação não somente do corpo e da força de trabalho dos negros, mas também de seu devir, a tomada de consciência desta situação deveria, forçosamente, passar por um movimento inverso [...]. Conseqüentemente, o discurso literário produzido nestas circunstâncias, é marcado pelo desaparecimento do “eu” individual em favor de um “nós” coletivo [...] (BERND, 2003, p. 16).

A discussão aqui apresentada pela autora encontra-se na problematização da literatura negra preocupando-se em protestar contra o racismo e o preconceito de que é vítima até hoje a comunidade negra brasileira, apesar de passados mais de cem anos da abolição da escravatura. Tomando-se como destaque a intencionalidade, a seleção e a segmentação étnica e sua relação com a temática da sensualidade no romance amadiano, ancora-se a discussão em Bhabha (2001), que aborda conceitos como o deslocamento, o marginal,

numa tentativa de compreender a identidade cultural através das diferenças de raça, classe, gênero e tradições culturais.

Também Mia Couto, com sua importante representação da escrita africana, reconhece na obra amadiana a função representativa de sua nação: “Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas no autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses [...]. Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos” (2009, p. 80).

Desde o princípio, a obra *Gabriela...* traz diversos personagens descritos com destaque à morfologia étnica, no que se refere à presença de negros e mulatos ricamente caracterizados na narrativa:

Mulatas e negras, empregadas nas casas ricas, amontoavam-se ante as malas abertas:

– Compra, freguesa, compra. É baratinho... – a pronúncia cômica, a voz, sedutora.

Longas negociações. Os colares sobre os peitos negros, as pulseiras nos braços mulatos, uma tentação! O vidro dos anéis faiscava ao sol que nem diamante.

– Tudo verdadeiro, do melhor.

Nacib interrompia a discussão dos preços, alguém sabia de uma boa cozinheira? [...] As negrinhas compravam por metade do preço, pelo duplo do valor (AMADO, 1970, p. 40).

– Por que você não contrata Machadinho ou Miss Pirangi?

Tratava-se dos dois invertidos oficiais da cidade. O mulato Machadinho sempre limpo e bem arrumado, lavadeira de profissão, em cujas mãos delicadas as famílias entregavam os ternos de linho, de brim branco HJ, as camisas finas, os colarinhos duros.

E um negro medonho, servente na pensão Caetano, cujo vulto era visto à noite na praia, em busca viciosa. Os moleques atiravam-lhe pedras, gritavam-lhe o apelido: Miss Pirangi! Miss Pirangi! (AMADO, 1970, p. 52).

Vê-se que a caracterização étnica é recorrente, marcando o estilo do autor e confirmando a intencionalidade de Jorge Amado em abordar a temática negra em muitas de suas obras. Apesar de ser amplamente estudado pela crítica em seu tratamento quanto a personagens femininas, também o masculino povoa sua narrativa. Não só o corpo negro na

mulher é admirado pelo branco, mas o negro também é suporte de admiração da beleza da mulher.

Nas noites da caatinga, povoadas de cobras e de medo, Clemente tomava da harmônica e os sons enchiam a solidão. O negro Fagundes contava histórias de valentias, coisas de cangaço, andara metido com jagunços, matara gente. Punha em Gabriela uns olhos pesados e humildes, obedecia-lhe pressurosamente quando ela lhe pedia para ir encher uma lata com água. Clemente tocava para Gabriela, mas não se atrevia a dirigir-lhe a palavra. Foi ela quem veio, certa noite, com seu passo de dança e seus olhos de inocência, para junto dele, puxar conversa (AMADO, 1970, p. 57).

A obra *Gabriela...* é recorrentemente tomada como uma produção de destaque em diversos aspectos, inclusive seu caráter revolucionário: “Forma estética e conteúdo sedimentado serão as treitas de Jorge Amado para plenificar a obra autônoma, *Gabriela* [...] será o exemplar desse novo paradigma narrativo por seu espírito fundados de não-conformismos, seu caráter de rebeldia institucionalizada” (ARAUJO, 2003, p. 125). Analisando a narrativa amadiana em seu caráter dionisíaco, festejador, carnavalesco e erótico, o autor amplia a discussão numa perspectiva em que considera o tratamento do prazer como forma de questionamento social assumido por Jorge Amado.

Gabriela irá mostrar ao oprimido a distinção valorativa entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, o esclarecimento via navegação pelas margens de que aos homens e mulheres não se reserva apenas o mundo do trabalho, sendo-lhes convival o mundo do sonho e do desejo [...]. Em *Gabriela* se dá tratamento romanesco, com atenuação de conflitos, mediante o contínuo de estratégias narrativas contendo os idealismos de antes, substituídos os exageros doutrinários pela revolução das cabeças, via liberação do corpo [...]. *Gabriela* é parodística porque é corpo e é carnaval, conquanto romântica e utópica, antes de realista. *Gabriela* é carnaval e é festa – seu corpo generosamente redistribuído, generosamente investido na exposição quase templária – porque advoga o riso espontâneo do divertimento e do gesto libertador [...] (ARAUJO, 2003, p. 132).

São diversas as obras que compõem o acervo de narrativas que se firmam em torno da temática do erotismo, muitas das vezes associadas às características físicas, aqui se destacando a morfologia negra.

O erotismo é uma experiência interior cumulada de motivações e impulsos de elementos subjetivos do Outro e objetivos da história cultural [...] se afirma e potencializa pela transgressão [...] empareda a razão, gerando conflitos insanáveis, justamente porque não tem compromisso com o formal da finalidade lógica. Compartindo a cisão na consciência, no interdito e no repertório da transgressão, o ser erótico é fundamentalmente um ser de espírito que advoga a heterogeneidade e o paradoxo. [...] Também porque o desejo é irresolúvel, como a chuva prestes a cair num campo alagado. Os excessivamente preocupados com a virtude só se ocupam em polir os dentes da razão, em afiá-los para a mordida na plenitude do desejo (lido apenas como excitação sexual, concupiscência etc.). Todavia, como é sabido, quem não tem desejo, não tem imaginação. E quem não tem imaginação, não exerce o agradoce sabor de viver (ARAUJO, 2005, p. 85-90).

Num jogo quase paradoxal, o autor diferencia as características da figura masculina e feminina em sua relação com o campo erótico: o erotismo masculino é mais visual, mais genital; o feminino, mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato. O erotismo feminino tem uma segunda raiz, da qual se fala menos, ou de má vontade. Uma raiz que não é pessoal, individual, mas coletiva. O macho, quando pensa na conquista, tem em mente a relação sexual. A mulher, a emoção erótica que a faça recordar e desejar para sempre (ALBERONI, 1988b). Gabriela, no entanto, foge à regra ao ter seu erotismo descrito de forma evidente, mesmo que em tom de inocência, mas sem o resguardo de pudor e segredo comumente encontrado em personagens femininas.

Considerando o erotismo como uma ação de linguagem, o autor explora o conceito em suas relações de oposição e aproximação com a obscenidade:

O erotismo é uma fantasia de identificação com as partes eróticas do corpo. Precisa falar delas, ilustrá-las, ilustrar o que está encoberto. [...] A confiança erótica – rapidíssima de ser restabelecida como um ato de hipnotismo, como uma língua comum – consente que se transforme a obscenidade em convite. A obscenidade é um convite recusado (ALBERONI, 1988b, p. 87).

No romance amadiano, o erotismo está nas partes do corpo que o autor descreve anatomicamente, cuidadosamente, eroticamente; e também está nas falas de seus personagens, que dialogam, pensam e sonham com o coito, o desejo, a paixão.

Além de Gabriela, outras mulatas povoam o contexto da obra, a exemplo de Glória, de semelhante sensualidade descrita: “Xodó, rabicho, paixão, amor – dependia da cultura e da boa vontade do comentarista a classificação do sentimento – era fato conhecido de todo Ilhéus o vínculo existente entre o professor e a mulata [...]” (AMADO, 1970, p. 238). Também Iracema é caracterizada numa seleção vocabular que evidencia sua cor e seu comportamento sensual: “[...] Iracema, fogaosa morena de namoros falados” (AMADO, 1970, p. 66).

A obra de protagonista homônima inscreve-se, assim, como importante representação da temática da sensualidade negra, e os desdobramentos dela advindos, como a paixão, o amor, o desejo...

Na noite escura e assustadora, Clemente sentia a presença vizinha de Gabriela, não se animava sequer a olhar para a árvore à qual ela se encostara, um umbuzeiro. Os sons morreram na harmônica, a voz de Fagundes ressaltou no silêncio. Gabriela falou baixinho:

– Não pare de tocar senão vão arrearar.

Atacou uma melodia do sertão, estava com um nó na garganta, aflito o coração. A moça começou a cantar em surdina. A noite ia alta, a fogueira morria em brasas, quando ela deitou-se junto dele como se nada fora. Noite tão escura, quase não se viam. Desde aquela noite milagrosa, Clemente vivia no terror de perdê-la. Pensara a princípio que, tendo acontecido, ela já não o largaria, iria correr sua sorte nas matas dessa terra do cacau. Mas logo se desiludiu. [...] Era de natural risonha e brincalhona, trocava graças até com o negro Fagundes, distribuía sorrisos e obtinha de todos o que quisesse. Mas quando a noite chegava, após ter cuidado do tio, vinha para o canto distante, onde ele ia meter-se, e deitava-se a seu lado, como se para outra coisa não houvesse vivido o dia inteiro. Se entregava toda, abandonada nas mãos dele, morrendo em suspiros, gemendo e rindo (AMADO, 1970, p. 58).

Exemplificando uma confusa diferenciação de matizes de cores entre os representantes da etnia negra, Jorge Amado descreve uma cena de dança entre um negro e

uma mulata. Essa representação assume um papel historicamente conhecido da sociedade brasileira pós-escravocrata, em sua intenção de justificar um aguardado branqueamento da população: “Gabriela olhava, com ela era igual, não se conteve. Abandonou tabuleiros e panelas, salgados e doces, a mão a suspender a saia. Dançavam agora os dois, o negrinho e a mulata, sob o sol do quintal. Nada mais existia no mundo [...]” (AMADO, 1970, p. 106).

Barros explica que o mulato, adjetivo étnico atribuído a diversos personagens da obra, a exemplo de Gabriela, em diversas ocasiões, foi no Brasil escravocrata produto de relações por vezes espontâneas entre o colonizador português e a escrava vinda da África. Às vezes, estas relações terminavam por envolver afetividade, companheirismo, privilégios para as negras escravas que fossem mães de mulatos filhos do senhor. Outras vezes despertavam ciúmes doentios e de resultados funestos, com vinganças ou hostilidades das esposas brancas: “[...] O uso da escrava como “coisa” para o sexo também era freqüente, e convivia com a escolha de escravas como amantes privilegiadas” (2009, p. 104).

Por que não culpava certos maridos que nem ligavam para as esposas, tratavam-nas como criadas, enquanto davam de um tudo, jóias e perfumes, vestidos caros e luxo, às raparigas, às mulheres da vida que sustentavam, às mulatas para quem botavam casa? Bastava olhar ali mesmo na praça: aquele luxo de Glória vestindo-se melhor que qualquer senhora – será que o coronel Coriolano gastava tanto com a esposa?

Logo que o coronel trouxera e instalara Glória na cidade [...], Antoninho Bastos, tabelião, marido de mulher ciumenta e pai de duas lindas crianças, rapaz tão elegante que aos domingos usava colete, o Don Juan da terra, o filho bem-amado do coronel Ramiro Bastos, andara botando olhos compridos na mulata (AMADO, 1970, p. 68-96).

Nesse ínterim, Jorge Araujo analisa *Gabriela...* como uma obra que funciona como resistência ao aniquilamento cultural das classes dominadas e reorientando a uma busca/descoberta do complexo copo/alma onde o prazer ocupa uma margem de emergência. Assim, incorpora-se o prazer da cama e da mesa, da boca e do sexo, o verbo comer como experiência da libido na nutrição alimentar e na prática sexual (2003, p. 135).

Jamais poderia gostar de outra comida, feita por outras mãos, temperada por outros dedos. Jamais, ah!, jamais poderia querer assim tanto desejar,

tanto necessitar sem falta, urgente, permanentemente, uma outra mulher, por mais branca que fosse, mais bem vestida e bem tratada, mais rica ou bem casada. [...] Nacib perguntava-se ansioso: afinal que sentia por Gabriela, não era uma simples cozinheira, mulata bonita, cor de canela, com quem deitava por desfastio? Ou não era tão simples assim? Não se animava a procurar a resposta (AMADO, 1970, p. 116).

A inveja e o ciúme, também singulares exemplos temáticos do campo semântico do erotismo, contribuem para a composição das cenas que compõem a obra:

A luz do fifó lambia a sombra, a noite aumentava sem Gabriela. [...] No silêncio, a cismar, a saudade dos dois. Negro Fagundes pegou o fifó, foi embora dormir. Na sombra da noite, imensa e sozinha, o mulato Clemente recolheu Gabriela. Seu rosto sorrindo, seus pés andarilhos, suas coxas morenas, os seios erguidos, o ventre noturno, seu perfume de cravo, sua cor de canela. Tomou-a nos braços, levou-a pra cama feita com varas. Deitou-se com ela, reclinada em seu peito (AMADO, 1970, p. 130).

Em outro trecho que bem representa a inveja, a categoria mulata parece fazer oposição à beleza. Assim, quando se diz que aquela mulata era a mais linda do lugar, subentende-se que era esperado que a mais linda não fosse mulata. Aqui se percebe a inveja que nasce a partir do olhar (MEZAN, 1987):

Jerusa sorriu quando enxergou Mundinho Falcão a conversar com o árabe Nacib e a boa Gabriela que mal podia manter-se de pé. Sapato infeliz apertava-lhe a ponta do dedo. Não nasceram seus pés para andar calçados. Mas estava tão bonita que até as senhoras mais presunçosas – mesmo a do dr. Demósthenes, feia e pernóstica – não podiam negar ser aquela mulata a mais formosa mulher da festa (AMADO, 1970, p. 216).

Por seu turno, a mulher é constantemente interpretada como representante de adjetivos negativos, muito provavelmente por conta do misterioso recurso da sedução a ela agregado: “– Mulher a gente não deve matar. Mesmo que a desgraçada desgrace a vida da gente” (AMADO, 1970, p. 233).

Desde sempre, em toda parte, tem-se medo do feminino, do mistério da facundidade e da maternidade, “santuário estranho”, fonte de tabus, ritos e terrores. “Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher é acusada pelo outro sexo de haver trazido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte” (CHAUÍ, 1987, p. 38).

Diálogos acerca do casamento surgem como representações do desdobramento, da continuidade da paixão presente no enredo amadiano. O tratamento dado converge com a tradição de se pensar no casamento como repositório de conflitos entre amor e paixão: “Durante muito tempo, de uma maneira que remonta às mais antigas relações entre a idéia de amor e a de casamento, o princípio da paixão se opõe ao do matrimônio, como o da estabilidade da órbita dos planetas se opõe ao desgarramento e à ruptura” (WISNIK, 1987, p. 221). Primeiro tem-se o exemplo da possível instituição entre Gabriela e Clemente:

Ganhar dinheiro e voltar à cidade em busca de Gabriela. Haveria de encontrá-la, fosse como fosse.

– Melhor é não pensar, tirar ela da cabeça – aconselhou Fagundes. Os olhos do negro perscrutavam a selva, sua voz fez-se suave para falar de Gabriela. – Tira ela da cabeça. Não é mulher pra tu nem pra mim. Não é como essas quengas, é...

– Tou com ela metida em meu juízo, mesmo querendo não posso.

– Tu tá maluco. Ela não é mulher pra se viver cum ela.

– Que é que tu tá dizendo?

– Num sei... Pra mim é assim. Tu pode dormir com ela, fazer as coisas. Mas ter ela mesmo, ser dono dela como é de outras, isso ninguém vai nunca ser (AMADO, 1970, p. 85).

Depois há um questionamento semelhante quanto à possível instituição entre Gabriela e Nacib:

Mas como casar com Gabriela, cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no mercado dos escravos? Casamento era com senhorita prendada, de família conhecida, de enxoval preparado, de boa educação, de recatada virgindade. Que diria seu tio, sua tia tão metida a sebo, sua irmã, seu cunhado engenheiro-agrônomo de boa família? Que diriam os Ashcar, seus parentes ricos, senhores de terra, mandando em Itabuna? Seus amigos do bar, Mundinho Falcão, Amâncio Leal, Melk Tavares, o Doutor, o Capitão, dr. Maurício, dr. Ezequiel? Que diria a cidade? [...] (p. 140).

O interessante é que, diferente do que comumente se percebe em descrições maniqueístas entre masculino e feminino, em *Gabriela...*, é a mulher que se entrega à paixão, ao momento, porém não se entrega ao amor, à continuidade.

Ia passando na frente de um bar, ouvira rir, só podia ser ela. [...] O moço que os levava, de apelido Loirinho, respondera à sua pergunta:
– É cozinheira do árabe, um torrão de açúcar.
O negro Fagundes diminuía o passo, atrasava-se para espiá-la [...].
Ao voltar à fazenda, na noite imensa de estrelas, quando o som da harmônica chorava a solidão, contara a Clemente. A luz vermelha do fifó criava imagens no negrume das roças, eles viam o rosto de Gabriela, seu corpo de danças, as pernas altas, os pés caminheiros.
– Tava bonita que só vendo...
– Trabalha num bar?
– Cozinha pro bar. Trabalha pra um turco, um gordo com cara de boi [...].
– Tava rindo quando eu passei. Rindo pra um tipo, um ricaço qualquer [...] (AMADO, 1970, p. 129).

Vê-se, portanto, que a instituição do casamento é na obra constantemente questionada, burlada, justamente em relação a seu propósito e suas consequências, julgando quem são as “moças” adequadas para tal, o que confirma o caráter rebeldia atribuído de Gabriela e, por conseguinte, a Jorge Amado.

De volta à nuance do erotismo da protagonista, a possibilidade de perder Gabriela faz com que Nacib se esvaia em pensamentos típicos do ser apaixonado, traduzidos em sofrimento:

Paixão... Amor... Lutara contra aquelas palavras durante dias e dias, a pensar na hora da sesta. [...] Mas nunca penara tanto por um xodó, jamais sentira tais ciúmes, esse medo, esse pavor de perdê-la. Não era o temor irritante de ficar sem a cozinheira afamada, em cujas mãos mágicas assentava grande parte da atual prosperidade do bar. [...] O que acontecia era ser-lhe impossível imaginar uma noite sequer sem Gabriela, sem o calor do seu corpo. [...] Se isso não era amor, desesperada paixão, o que seria, meu Deus? E se era amor, se a vida fazia-se impossível sem ela, qual a solução? (AMADO, 1970, p. 139).

O trecho confirma o que Alberoni teoriza em relação à sexualidade, como uma necessidade que muda de intensidade conforme o tempo, a exemplo do amor.

A relação sexual converte-se então num desejo de estar no corpo do outro, um viver e um ser vivido por ele numa fusão de corpos que se prolonga como ternura por suas fraquezas, suas ingenuidades, seus defeitos e imperfeições. Aí podemos até amar suas ofensas, transfiguradas pelo amor (1988a, p. 10).

Para Nacib e Gabriela, mesmo com os interditos que a sociedade ilheense que compõe o cenário da obra faz questão de enfatizar, o desejo, a paixão e o amor os fazem burlar as amarras em nome da vontade de estar perto um do outro. Mesmo sendo Gabriela uma mulata, forasteira, sem posses, “sem modos”, isso não impede que o turco Nacib por ela se apaixone, se enamore. Como em *Gabriela...*, percebe-se que racismo e erotismo caminham juntos em muitas obras literárias, tanto em forma de protesto, quanto como forma de uma apropriação do discurso social impregnado no contexto de suas produções.

Ficou constatado, portanto, que a obra amadiana, a partir da protagonista, a mulata Gabriela, retrata a paixão que domina seus personagens, em meio a uma temática vária, a partir da narração de todo o cotidiano da cidade de Ilhéus. As relações de desejo, amor, paixão e erotismo são demonstradas nesta análise, encontradas nas ações de seus personagens negros e mulatos, e descritas pelo autor numa rica discussão acerca da identidade negra e seus desdobramentos. Carregada de uma intencionalidade em transcrever um discurso incutido no imaginário nacional, a obra amadiana utiliza uma seleção vocabular em torno do campo semântico do erotismo, em que a sensualidade da etnia negra é elevada a uma marca identitária maior, funcionando como uma provocação à reflexão do leitor em torno do tema.

Assim, o repertório amadiano acerca do erotismo, da identidade negra e seus desdobramentos compôs a temática maior de *Gabriela...*, o que a todo momento se confirma, através de diálogos, narração e da forma como o enlace na narrativa se configura: “E aqui termina a história de Nacib e Gabriela, quando renasce a chama do amor de uma brasa dormida nas cinzas do peito” (AMADO, 1970, p. 259).

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. **Enamoramento e amor**. Trad. Ary Conzalez. Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.
- ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988b.
- AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. 40. ed. São Paulo: Martins, 1970. Coleção: Obras ilustradas de Jorge Amado.
- AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem**: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- ARAUJO, Jorge de Souza. **Dioniso & Cia. na moqueca de dendê**: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador, BA: Academia de Letras da Bahia, 2003.
- ARAUJO, Jorge de Souza. Sobre o erótico ou os predicados da transgressão. In: **Do penhor à pena**: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências. Ilhéus: Editus, 2005.
- BARROS, José D'Assunção. O lugar do mulato: paraíso ou purgatório colonial? In: **A construção social da cor**: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CARDOSO, Alvaro Gomes. **Jorge Amado**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COLI, Jorge. O lenço e o caos. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTO, Mia. Depoimento. In: **O universo de Jorge Amado. Cadernos de leituras**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **Lógica formal**. Lógica dialética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. **Introdução aos estudos literários**. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

MEZAN, Renato. A inveja. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WISNIK, José Miguel. A paixão dionisiaca em *Tristão e Isolda*. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Pelos âmbitos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Submetido à publicação em 23 de janeiro de 2018.

Aprovado em 05 de abril de 2018.

O DESVELAR DA PERSONAGEM FEMININA ATRAVÉS DA ESCRITA PACTUÁRIA DO DIÁRIO

Izabella Maddaleno (Doutoranda em Letras: Estudos Clássicos pela UFJF)

RESUMO

O presente artigo tem como primordial intento analisar a obra, *Caderno Proibido*, da escritora italiana Alba de Céspedes à luz da crítica feminista. Na verdade, tal obra reflete de maneira abrangente o papel que a mulher ocupa no seio da sociedade patriarcalista. Para isso, Céspedes nos apresenta o feminino através do viés concebido em sua forma tradicional, que está atrelado ao ambiente privado do lar, e de outra forma mais emancipatória.

Palavras-chave: Mulher; Escritora italiana; Crítica feminista.

ABSTRACT

This article has as primordial intent to analyze the work, *Caderno Proibido*, of the Italian writer Alba de Céspedes in dialogue of the feminist critique. In fact, this work reflects in a comprehensive way the role that women occupy within patriarchal society. For this, Céspedes presents the feminine through the bias conceived in its traditional form, which is linked to the private environment of the home, and in another more emancipatory way.

Keywords: Woman; Italian writer; Feminist criticism.

INTRODUÇÃO

Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir contribuíram expressivamente para a reflexão do papel da mulher no seio da sociedade patriarcalista, apresentando-nos de maneira ampla e visionária, as possibilidades de realização para o feminino que estivessem longe do âmbito doméstico. Um dos textos basilares para a crítica feminista foi publicado em 1929, *A room of one's own* (*Um teto todo seu*) da escritora Virgínia Woolf. Nesse texto, a autora sustenta a tese de que o cânone literário é predominantemente masculino, uma vez que a mulher não foi estimulada para assumir o papel de intelectual, mas sim o de ser relegada à esfera do lar, por essa razão era evidente a pobreza cultural do sexo menos favorecido, o feminino. Para isso, ela nos aponta os seguintes questionamentos: “Por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (WOOLF, 1985, p. 35). Simone de Beauvoir também colaborou para o amadurecimento dos estudos literários femininos, através de sua obra clássica *Le deuxième sexe*, (*O segundo sexo*, 1949). De acordo com a teórica, a ideologia patriarcal apregoava que a mulher não era capaz de criar esteticamente já que ela é um ser inferior, diante disso o ato de criação era considerado predominante masculino. Com efeito, a crítica literária feminista contribui para desmitificar tal visão androcêntrica, e ainda para consolidar o espaço de escrita feminina no cenário literário. Assim, pretende-se analisar à luz da crítica feminista a obra da escritora italiana Alba de Céspedes, *Caderno proibido*, que procurou discorrer acerca dos valores imprescindíveis para a sociedade patriarcalista, tais como: o casamento e a instituição familiar. Além de nos demonstrar, ao longo da narrativa, um caráter mais libertário para a mulher, transgredindo, portanto, o ideal feminino imposto pela dominação masculina.

1. O DIÁRIO E A CONQUISTA DO SUJEITO FEMININO

Mas que um escritor tão puro quanto Virginia Woolf, que uma artista tão empenhada em criar uma obra que retivesse somente a transparência, a auréola luminosa e os leves contornos das coisas, tenha se sentido de certa maneira obrigada a voltar para junto de si, num diário tagarela em que o Eu se derrama e

se consola, isso é significativo e perturbador. O diário aparece aqui como uma proteção contra a loucura, contra o perigo da escrita. Lá, em *As ondas*, ruge o risco de uma obra em que é preciso desaparecer. Lá, no espaço da obra, tudo se perde e talvez a própria obra se perca. O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade (BLANCHOT, 2005, p. 273).

A escritora Alba Carla Lauritai de Céspedes y Bertini é de origem italiana. Ela nasceu em Roma no ano de 1911 e faleceu em Paris, aos 86 anos. A intelectual cresceu em um ambiente familiar político, uma vez que seu pai era embaixador de Cuba, além de ele ter ocupado por alguns meses o cargo público de presidente cubano. Alba de Céspedes foi uma profícua escritora, dedicando-se à escrita de prosa, poesia, jornal, peça teatral e até mesmo ao cinema. Podemos notar que a autora tinha uma publicação intensa, haja vista a sua vasta obra. Grande parte dos seus livros foi escrito em italiano. É preciso sublinhar que De Céspedes era engajada política e socialmente, sendo contrária ao movimento fascista, e por isso teve uma de suas obras censuradas pelo regime, intitulada *Nessuno torna indietro* (1938). Ela também se preocupou em retratar a condição feminina subjugada pela sociedade patriarcalista, apresentando para a época um posicionamento intelectual avançado. A obra *Caderno proibido* foi publicado na Itália em 1952. Nela, encontramos a narrativa de Valéria, uma mulher de 43 anos, casada, mãe de dois filhos, e que trabalhava fora. O leitor conhece a história da obra, através do diário pessoal da protagonista, que nos apresenta um eu que se metamorfoseia diante de uma escrita de libertação que se constrói em torno da identidade e de valores da personagem, postos em contestação.

O romance não está dividido em capítulos, mas possui a forma de um diário, datado e fragmentado. Esse diário inicia-se em 26 de novembro de 1950 e termina em 27 de maio, e, portanto, os acontecimentos da narradora são desvelados durante o período de seis meses. A princípio, ela escreve esparsamente, contudo, aos poucos, notamos que Valéria desenvolve o hábito da escrita diária, em alguns momentos, registra mais de um relato no mesmo dia. De fato, ela pactua com essa escrita do cotidiano que a seduz, que a instiga, levando-a sair dos níveis conscientes de uma realidade pobre em experiências para adentrar

em um lugar no qual é possível manifestar a sua própria existência, permeada pelos seus sentimentos mais íntimos e por seus desejos bem ocultos. O crítico Maurice Blanchot em *O livro por vir*, nos pontua que quem escreve um diário assina um pacto com o calendário, diabolizando-o, já que ele assume o caráter de seduzir, de provocar, de conduzir ao encontro do desconhecido, tal como o Diabo faz. Dessa forma, podemos notar a presença desse pacto com os dias, firmado pela protagonista. Segundo Blanchot:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades' já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor' o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita. (BLANCHOT, 2005, p. 270).

A primeira anotação começa com o relato da protagonista, manifestando um sentimento de culpa: “Fiz mal em comprar este caderno, muito mal” (DE CÉSPEDE, 1962, p. 1). Tal culpa era o resultado da realização de um ato ilícito. É importante destacar que o diário dela, desde sua gênese, foi obtido e mantido às escondidas. Era domingo e Valéria tinha ido comprar cigarros na charutaria para o marido, porém, naquele dia, era proibida a venda de qualquer outro produto que não fossem os cigarros. Entretanto, burlando à lei imposta, ela obtém o diário:

Quero também um caderno” disse, procurando na bolsa mais dinheiro. Mas, quando levantei os olhos, vi que o charuteiro tinha uma expressão severa ao dizer-me: “Não posso, é proibido”. Explicou-me que o fiscal, no domingo, ficava de sobreaviso, à porta, para que se vendessem apenas cigarros, nada mais. Estava sozinho na loja. “Eu preciso” disse-lhe, “preciso mesmo”. Falava baixinho, excitada, pronta para insistir, implorar. Então ele olhou em volta e depois, rápido, pegou um caderno que me estendeu por cima do balcão, dizendo: “Ponha-o debaixo do casaco (DE CÉSPEDES, 1962, p. 2).

Na verdade, observamos a inquietação da protagonista diante da atração pelo proibido nem ao menos se importando de descumprir a norma. Logo, nas primeiras páginas, tomamos o conhecimento de quem é essa personagem, nos sendo delineada como uma dona de casa prendada, dedicada à família e que procura agradar as vontades do marido, assim lemos: “Ia comprar os cigarros para Miguel; queria que ele ao acordar, os encontrasse sobre o criado-mudo: aos domingos ele sempre dorme até tarde” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 1). Percebemos também que a narradora era uma estrangeira em sua própria casa, pois não tinha nenhum espaço físico que pudesse ser só dela, ele já era ocupado por todos os membros de sua família. Então, quando ela decidiu esconder o diário, encontrou dificuldades: “*Vou pô-lo no armário*”, pensava, “*não, Mirela abre-o frequentemente para pegar as coisas minhas, um par de luvas, uma blusa. A cômoda, Miguel a abre sempre. A escrivainha passou a ser propriedade de Ricardo*. Considerava que eu não tinha mais um esconderijo que fosse meu” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 2).

E é a partir desse episódio que Valéria tem uma primeira tomada de consciência de o quanto vivia privada de autonomia e sem direitos, incitando-a a uma mudança. “Prometia-me, a partir desse dia, fazer valer os meus direitos” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 2). O local que achou para ocultar o diário foi “no saco dos trapos, na cozinha” (DE CÉSPEDES, 1962, p.2), ou seja, ela somente conseguiu um abrigo seguro dentro de um ambiente doméstico pouco frequentado e desvalorizado pela família.

Valéria realizava-se no próprio objeto de sua escrita, tinha a vontade de estar só para poder escrever a fim de ter o privilégio de encontrar a si mesma, perdida nas obrigações do lar ou do emprego, mesmo que para isso tivesse que cometer alguns deslizes com o intuito de que todos os seus entes desocupassem a casa, e a deixassem sozinha:

Desde que possuo este caderno nunca mais tenho tido um momento de paz. Antes me entristecia quando os meninos saíam, e agora, ao contrário, desejo que o faça para ficar sozinha e escrever. Antes, jamais havia considerado que, por causa da exiguidade da nossa casa e do horário do escritório, raramente tenho a oportunidade de ficar só. De fato tive que recorrer a um subterfúgio para iniciar este diário; comprei três entradas para o futebol e disse que me haviam sido dadas por um colega de escritório. Subterfúgio duplo pois, para comprá-las, simulei um aumento das despesas. (...) Hoje comprei de novo as entradas para o futebol e, por isso, posso gozar um pouco de calma (DE CÉSPEDES, 1962, p. 3-4).

No decorrer da narrativa, vamos notando que a escrita do diário torna-se o momento do dia mais almejado pela protagonista, fazendo dele o local de reconhecimento de si própria, valorizando-se enquanto sujeito, tentando talvez salvar-se, mesmo que em um processo inconsciente, dos resíduos de sua própria identidade solapada por uma sociedade sexista. A respeito do poder de transcendência e de salvação que a escrita de si traz, o crítico francês Blanchot assevera que:

a ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida, o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar (BLANCHOT, 1962, p. 274).

1.1. AS EXPECTATIVAS DA SOCIEDADE PARA O FEMININO

Aparentemente, o destino de uma moça da burguesia (...) parece traçado de antemão: o casamento e a maternidade irão elevá-la ao status de esposa e, depois, de mãe; a sociedade nada mais espera dela.

(BEAUVOIR, 2008, p. 9).

É necessário salientar o contexto histórico-social, no qual a obra *Caderno proibido* está inserida: como já foi ressaltado, essa obra foi publicada na Itália no período de 1960. A mulher na sociedade italiana ainda estava atrelada aos preceitos patriarcais que circunscreviam a realização feminina ao casamento e à maternidade. Nesse sentido, as grandes transformações sociais só aconteceram, realmente, na Itália em 1970, como por exemplo, a legalização do divórcio, e em 1971 o uso dos métodos contraceptivos. A protagonista da história tinha uma dupla jornada, pois além de ter um trabalho fora do lar, também era obrigada a cumprir os afazeres domésticos, que fazia sozinha, uma vez que seguindo à ótica da sociedade burguesa, o papel atribuído à mulher era de que ela fosse uma excelente dona de casa. Desse modo, salientaremos alguns momentos da narrativa, no qual percebemos a forma como a personagem é desvalorizada e escravizada em seu ambiente do

lar. É interessante comentar que essa dominação é percebida por Valéria, pois devido a exploração no qual está submetida, ela não possui tempo para aproveitar com aquilo que gosta de fazer, se sentindo até mesmo culpada, quando não está envolvida com os trabalhos domésticos. Vejamos: “Outra razão que me impede de confessar que escrevo: e é o remorso de perder tanto tempo escrevendo. Frequentemente me queixo de ter tantos afazeres, de ser escrava da família, da casa; de não ter nunca a possibilidade de ler um livro, por exemplo” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 15). Enfatizamos que a personagem só começa a refletir sobre a vida que tinha a partir do instante em que ela volta para si, através de um processo de escrita reflexiva que a leva a perceber a sua própria condição enquanto mulher. Também é preciso considerar as expectativas que a sociedade tem para o destino da mulher e até ela própria ao associar sua realização pessoal nas obrigações do lar. Tal como pontou Simone de Beauvoir em *A mulher independente*:

A própria mulher estima que, em casando, assumiu encargos de que não a dispensa sua vida pessoal; ela não quer que o marido seja privado das vantagens que houvera encontrado associando-se a “uma mulher de verdade”: quer ser elegante, boa dona de casa, mãe dedicada, como o são tradicionalmente as esposas. É uma tarefa que se torna facilmente acabrunhante. Ela a assume ao mesmo tempo por consideração para com o seu parceiro e por fidelidade a si mesma: porque faz questão, já o vimos de não falhar em seu destino de mulher (BEAUVOIR, 2008, p. 68).

Nessa perspectiva, percebemos que a protagonista também possui a necessidade de se afirmar como uma virtuosa esposa e mãe para os seus, comprazendo-se nesse papel, e até mesmo percebendo alguma vantagem dessa relação:

Tudo isso é verdade, mas em um certo sentido essa escravidão tornou-se também a minha força, a auréola do meu martírio. Assim, quando, raramente, me acontece dormir uma meia hora antes da volta de Miguel e dos meninos para o jantar, ou de dar uma voltinha olhando as vitrines ao sair do escritório, nunca o confesso. Receio que, admitindo ter gozado de um repouso embora breve, uma distração, perderia a fama que possuo de dedicar todo o meu tempo à família. De fato, se o admitissem, todos os que me rodeiam não lembrariam mais das incontáveis horas que passo no escritório, ou na cozinha, ou fazendo compras, ou remendando, mas apenas os breves momentos empregados na leitura de um livro, ou num passeio (DE CÉSPEDES, 1962, p. 16).

Cabe mencionar que ninguém ajudava Valéria no trato do lar. Mesmo estando doente, ela tinha a obrigação de trabalhar sem direito até mesmo ao descanso. É preciso

frisar que a família como parte inerente da dominação masculina, também é reprodutora dessa dominação:

Se às vezes digo “Não me sinto bem”, Miguel e os meninos fazem um breve silêncio respeitoso e embaraçado. Depois me levanto e continuo fazendo o que devo fazer. Ninguém se mexe para ajudar-me, mas Miguel grita: “Está vendo, você diz que não se sente bem e não fica um minuto parada”. Logo depois retomam a conversa e ao sair, os meninos me recomendam: Descanse, ouviu? (DE CÉSPEDES, 1962, p. 17).

Na verdade, a personagem é tratada como um sujeito de segunda classe pelo seu esposo e por seus filhos, sendo mais do que normal, para eles, que ela cumpra com os seus afazeres sozinha. Este comportamento estritamente masculino nos é explicitado por Simone de Beauvoir, segundo ela: “Mas na maior parte do tempo é ainda a mulher que paga pela harmonia do lar. Parece natural ao homem que ela trate da casa, que assegure sozinha o cuidado e a educação das crianças” (BEAUVOIR, 2008, p. 68). Vale mencionar que as amigas de Valéria desfrutam de outra vida que nada se assemelha a dela, uma vez que fizeram um bom casamento, ocupando uma boa posição social e usufruindo do conforto concedido pelos seus maridos. De fato, essas amigas representam a voz da sociedade burguesa, no qual o homem e a mulher já apresentam papéis bem fixos e estabelecidos.

Assim, ao homem cabe ser o provedor e o administrador da família, e à mulher cumpre aceitar as imposições masculinas, acompanhando o ideal de beleza e comportamento determinado pelo universo patriarcal. Observemos, nesse romance, de que modo essas mulheres, que representam tradicionalmente o ideal feminino ideologizado, comportam-se, tentando ostentar beleza, poder e felicidade, advindos de um casamento burguês:

Somos seis ou sete apenas, é uma reunião íntima, no entanto todas estão vestidas como para uma cerimônia: cheias de joias, vê-se que vestiram suas melhores roupas, as mais vistosas. Naqueles vestidos, e em sua volúvel maneira de falar alto, com uma voz aguda, reconheço a intenção de provarem uma às outras, que são felizes, ricas, que tiveram sorte e que, enfim, sua vida está plenamente realizada. Talvez não creiam realmente nisso (DE CÉSPEDES, 1962, p. 18-19).

Desse jeito, também podemos perceber de que modo essas mulheres, que viviam em função do casamento, eram obrigadas a agirem por meio de estratégias femininas a fim de conquistarem aquilo que ansiavam de seus maridos:

Camila contava com muita graça os presentes recebidos do marido, no Natal, presentes caros que havia conseguido obter através de astutas e elaboradas manobras. Tinha um chapeuzinho, enfeitado com a pena, que me fascinava. Também Juliana explicava como havia levado o marido a presentear-la com uma joia; eram realmente divertidas, parecia assistir a um jogo de prestidigitação. (...) Jacinta declarava conseguir fazer com que o marido pagasse mensalmente a conta de luz, que, ao contrário, se paga cada dois meses; Luísa afirmava que era melhor aumentar as despesas das crianças: “É o único método certo” acrescentava rindo, e ao rir, balançava o buquê de violetas pregado no cetim branco do chapéu: “Nas férias, todas vez que perco no jogo as crianças têm uma amigdalite ou um resfriado.” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 20).

Com efeito, notamos que tais mulheres necessitam de submeter-se à figura masculina, e, portanto, são totalmente dependentes e servas de seus provedores, mas aqui é preciso enfatizar que elas se satisfazem desta relação, deleitando-se, e ainda não possuem uma profundidade psicológica, estando envoltas em um ambiente cercado de superficialidades e futilidades. A respeito das mulheres não se reivindicarem enquanto sujeitos, e, muitas vezes, tornando-se cúmplices da dominação masculina, Simone de Beauvoir nos explicita:

O homem que constitui a mulher como um *Outro* encontrará nela profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro* (BEAUVOIR, 2008, p. 33).

Desse modo, é preciso considerar que a estrutura social burguesa tem como alicerce fundamental a figura masculina que ocupa o cerne da autoridade e ainda possui o poder de definir os papéis, envolvidos na relação de gênero. De fato, as amigas de Valéria demonstram isso claramente, uma vez que vivem em função dos maridos, privadas de suas vontades pessoais, já que não podem se divertir à vontade, possuindo horário para chegar em casa, e devendo, então, respeitar as ordens estabelecidas, assim não possuem autonomia para decidirem sobre suas próprias vidas:

Margarida (...) De vez em quando olhava a hora num precioso relóginho e começou a ficar inquieta, dizendo que Luís estava chegando em casa. Não parecia, como antes, tão segura de si mesma; Jacinta também disse que Frederico deseja que ela sempre se encontre em casa antes dele. Curiosa por essa estranha pretensão perguntei-lhe o motivo e ela, levantando ligeiramente os ombros, disse suspirando que não havia motivo algum, os homens são assim mesmo. Objetei que Miguel jamais repara em que de nós dois chega antes e ela respondeu: “Felizarda!” Enquanto isso Margarida estava telefonando e ao acabar anunciou que Luís passaria por lá para apanhá-la; também Camila disse que Paulo já saía do escritório para vir buscá-la (DE CÉSPEDES, 1962, p. 21).

Conforme postula Simone de Beauvoir, na sociedade patriarcal, o homem ocupa a esfera superior, ele é o sujeito ativo e essencial, e a mulher define-se a partir deste binarismo, portanto, ela é um ser inferior, passivo e inessencial:

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo (...) A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 2008, p. 25-26).

1.2. A DESCONSTRUÇÃO DO PAPEL FEMININO TRADICIONAL

É mais fácil viver por intermédio de outra pessoa do que evoluir totalmente. A liberdade para planejar a própria vida é assustadora quando enfrentada pela primeira vez. Dá medo perceber finalmente que a única resposta à pergunta «quem sou eu?» é a voz íntima de cada um. A mulher talvez passe anos no sofá do psicanalista procurando adaptar-se ao papel feminino, dissolvendo o bloqueio que a impede de «realizar-se como esposa e mãe». Mas a voz íntima continua a dizer «Não basta». Nem mesmo o melhor analista é capaz de inculcar-lhe coragem para ouvir seu protesto interior, no sentido de encontrar a própria identidade neste mundo em evolução. Precisa criar, com seus impulsos e talentos, um novo plano de vida, nele encaixando o amor dos filhos e do lar, que no passado definia a feminilidade, com o trabalho para um objetivo mais amplo que amolde o futuro (FRIEDAN, 1971, p. 291).

Ao mesmo tempo em que podemos encontrar no romance a mulher representada tradicionalmente em seu ideal feminino concebido pela sociedade patriarcalista, também, a autora nos delineia novas expectativas e temáticas para a mulher, bem como procura nos apresentar o lugar dela nessa sociedade que prenuncia uma mudança de valores, desconstruindo, a visão que essa assume no seio da sociedade que apenas espera dela a ocupação de dois papéis: o de esposa e o de mãe.

Dessa maneira, Valéria não se sentia parte do grupo de suas amigas, pois apresentava uma vida diferente da delas. Tinha certa autonomia e liberdade, e era a única que trabalhava. Mas, independentemente de seu emprego, a personagem é julgada por sua vestimenta pelas amigas, e não é reconhecida pela coragem de desbravar outro mundo que há tanto tempo é ocupado pelos homens:

Logo percebi formar-se, ao meu redor, um silêncio entre embaraçado e desconfiado e vi que todas olhavam minha roupa. Depois se informaram de que espécie era o meu trabalho, embora já o tivessem feito o ano passado. Repeti que é um trabalho de responsabilidade, bastante bem remunerado, e que faço de muita boa vontade (DE CÉSPEDES, 1962, p. 21).

Na verdade, elas têm a ideia de que ser “feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil (BEAUVOIR, 1949, p. 73).” E neste desfile de hipocrisias o que realmente importa para essas mulheres burguesas é o aspecto exterior, assim nos diz Beauvoir: “A mulher, ao contrário, sabe que quando a olham não a distinguem de sua aparência: ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete” (BEAUVOIR, 1949, p. 453). A protagonista da história tem orgulho de seu trabalho, uma vez que a partir dele consegue suprir-se sem a necessidade de utilizar as artimanhas femininas para conquistar algo de seu marido, ela está livre desse julgo, e é uma mulher independente:

Estávamos já na porta: naquelas duas horas foi como se todas tivessem recitado uma comédia da qual apenas eu não soubesse o papel, tivesse esquecido as deixas. Calava-me e compreendia pouco a pouco que a distância intransponível que nos separava, nestes últimos anos, é devida ao fato de que eu trabalho e elas não. Ou melhor, mais precisamente, ao fato de que eu sou capaz de providenciar as necessidades econômicas da minha vida e elas não (DE CÉSPEDES, 1962, p. 22).

Simone de Beauvoir assinala a importância do trabalho, pois é só a partir dele que a mulher consegue tornar-se livre:

Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser um parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino (BEAUVOIR, 1949, p. 449).

Cabe destacar que é a partir da geração de Valéria que as mudanças acontecem, posto que a mulher tem a possibilidade de se libertar economicamente do homem, através do trabalho. Entretanto, a mãe da protagonista, ligada ainda aos velhos princípios, desaprova à atitude de que a filha contribuísse com as despesas do lar, uma vez que isso seria obrigação do homem. Assim lemos: “Mamãe me dizia frequentemente: “Você está errada em não dar a seu marido toda a responsabilidade econômica da casa, das necessidades de seus filhos. É ele que deve providenciar isso. O dinheiro que você ganha deve guardá-lo” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 23). Se comparar a geração de Valéria com a de sua mãe notaremos mudanças para o feminino, uma vez que a protagonista ocupa o mercado de trabalho. Vale comentar que a geração da filha de Valéria também apresenta modificações. Mirela distancia-se de sua mãe, apresentando um discurso mais revolucionário, quer conquistar a sua independência a partir do estudo e do trabalho, e não lhe agradam as obrigações domésticas, quer ver-se distante das amarras do lar:

Mirela respondeu vivamente que está estudando muito, e é justamente porque quer começar a trabalhar, ser independente, e sair de casa assim que alcançar a maioridade (...) Mirela me responde quando peço para fazer umas compras ou para ajudar-me nos serviços de casa: “Não posso, não gosto” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 7- 26).

Cabe destacar que Valéria não se realiza de forma plena no amor. Durante a narrativa, vamos notando que a relação com o marido, embora não seja conflituosa, está marcada pela incomunicabilidade:

Compreendia também que os sentimentos que me ligam a Miguel são de qualidade inferior do que as ligam os seus maridos. Isso me deixava alegre e me sentia ansiosa de correr para casa para contá-lo a Miguel, apesar de saber — devido ao meu caráter fechado — que juntos não sei dizer-lhe nada. (DE CÉSPEDES, 1962, p. 22).

Desse modo, eles encontravam-se distanciados um do outro, mantendo apenas um casamento de aparência:

Acostuma-nos a ter vergonha dos nossos sentimentos amorosos como se fossem pecados; assim, pouco a pouco, eles se tornaram realmente pecados. Miguel, de resto, julga-me fria, pouco afetuosa, e conservou o costume de queixar-se disso, brincando, na presença dos meninos ou de amigos (DE CÉSPEDES, 1962, p. 146).

Vale lembrar que Miguel, seu esposo, não a via como a figura de mulher, mas sim ela ocupava, em sua vida, o papel mais maternal do que o de esposa, isso pode ser notado até pela maneira que ele a chamava de “mamãe”, de fato, com o passar dos tempos tal alcunha passou a incomodá-la significativamente: “Comecei a chorar e ele me consolava. “Não faça isso, mamãe”. Ouvindo-me chamar assim tinha, ao contrário, mais vontade de chorar; pois, para ele, já desde alguns anos, represento apenas a figura que agora está naufragando e me arrasta junto” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 66).

Com o intuito de preencher a sua solidão, Valéria envolve-se em uma aventura amorosa extraconjugal, buscando libertar-se de sua vida restrita aos cuidados domésticos, e, portanto, procurando dar sentido ao vazio de sua existência:

Sáímos juntos e, sem nem menos perguntar-me se podia acompanhar-me, conduziu-me ao seu carro que deixara ali perto, numa rua secundária. De novo, percebi que, ao andarmos juntos, de vez em quando olha em volta. A mim parecia que não me importava nada ser surpreendida com ele. Desejava-o, quase não sei como uma libertação ou como um castigo (DE CÉSPEDES, 1962, p. 142).

Através da protagonista, vamos vislumbrando as mudanças para o feminino. A nova mulher dos meados do século XX, delineada pela escritora Alba de Céspedes, ganha contornos e papéis novos na sociedade. A essa nova mulher são permitidos direitos, a ela é possível à escolha do trabalho, do estudo e do amor. Tornando-se, mesmo que representado ficcionalmente, um sujeito essencial e autônomo.

1.3. A MULHER ENQUANTO SUJEITO

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do *sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem ser vistas aí como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constituiu fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens (BOURDIEU, 1999, p. 55).

Valéria, perdida em seu papel de mulher: mãe, esposa e dona de casa, busca se encontrar como protagonista de sua própria história, por meio da escrita do diário, que se tornará: um momento de compreensão interior e de investigação, em que a personagem se lança na tarefa de procura de um eu-sujeito submerso no emaranhado de outros-eu objetos:

Agora, atrás de tudo o que faço e digo, há a presença deste caderno. Nunca poderia ter acreditado que o que me acontece durante o dia merecesse ser anotado. Minha vida sempre pareceu-me bastante insignificante, sem acontecimentos notáveis além do meu casamento e o nascimento das crianças. Ao contrário desde que, por acaso, comecei o diário parece-me descobrir que uma palavra, uma entonação, podem ser tão importantes, ou até mais, que os fatos que estamos acostumados a considerar como tais. Aprender a compreender as mínimas coisas que acontecem todos os dias, é talvez aprender a compreender realmente o significado mais escondido da vida (DE CÉSPEDES, 1962, p. 24-25).

Assim, a personagem, para tornar-se sujeito de sua ação, apropriando-se de um espaço simbólico, vazio, único e que só ela tem o direito de ocupar: a solidão. É nele que ela busca definir a sua identidade. Com efeito, a mudança interior já é notada por sua família: “Que é que você tem, mamãe? Chego à conclusão de que, frequentemente, você prefere ficar sozinha. Ricardo tem razão quando afirma de que de uns tempos para cá você mudou” (DE CÉSPEDES, 1962, p. 33). É importante sublinhar que o diário configura-se como o

local do despertar de emoções adormecidas, Valéria vive plenamente suas emoções sem escondê-las, então confessa:

Hoje me aconteceu algo fora do comum, uma bobagem que me envergonharia até de contar se não tivesse certeza de que ninguém jamais lerá o que escrevo neste caderno. À tarde, entrando no prédio do meu escritório, vi um homem alto, elegante, que devia ter pedido uma informação ao porteiro (...) Parece-me ridículo repeti-la aqui, ele talvez não supusesse que eu já tenho dois filhos grandes; tenho vontade de rir pensando nele, mas, enfim, disse: “Encantadora” (...) Todavia, agora posso confessar que esse episódio deu-me uma alegria que não sentia desde os tempos de moça (DE CÉSPEDES, 1962, p. 45-46).

Entretanto, a personagem quando está com sua família não se revela, escondendo-se em seus pensamentos:

Se, quando estou em casa, interrompo o que estou fazendo, ou à noite, deitada, paro de ler e fico com o olhar perdido, há sempre alguém que solicitamente me pergunta em que estou pensando. Mesmo não sendo verdade, respondo que estou pensando no escritório ou que estou fazendo umas contas; enfim, devo sempre fingir que estou pensando em coisas práticas e este fingimento me esgota (DE CÉSPEDES, 1962, p.55).

As suas frustrações e desilusões são confidenciadas no espaço da escritura, lá ela é valorizada, e a sua voz ecoa no profundo de seu ser:

Miguel quase não me ouve quando falo do meu trabalho, acho que ele nem sabe em que consiste precisamente, embora muitas vezes tenha repetido que não sou mais uma simples empregada; mas, se falo destas coisas, todos prestam tão pouca atenção que logo me calo e quase me envergonho. Ninguém considera o que eu faço, nem as minhas responsabilidades; parece que todos os dias saio a uma certa hora por capricho e todas as vezes que trago o ordenado, no fim do mês, é como se tivesse ganho na loteria (DE CÉSPEDES, 1962, p. 65).

Ela tem vontade de conhecer-se, a escrita suscita o gosto pela compreensão da mulher que está sufocada, ansiosa pelo saber, chegando até mesmo a comparar o diário com o diabo, que também tem o poder de fascinar:

Cada vez mais me convenço de que a inquietude se apoderou de mim, desde o dia em que comprei este caderno: nele parece estar escondido um espírito maléfico, o diabo. Tento, por isso, deixá-lo de lado, dentro da mala ou sobre o armário, mas não basta. Até pelo contrário, quanto mais estou amarrada aos meus deveres, quanto mais o meu tempo é limitado,

tanto mais o meu desejo de escrever torna-se mormente (DE CÉSPEDES, 1962, p. 104).

De fato, a escrita é a conquista da liberdade dessa mulher, que representa o espaço possível da experiência do sujeito feminino emancipado:

Mas não é esta a descoberta mais importante, é outra: compreendi que Miguel não me conhece absolutamente se julga livre, rebelde o meu comportamento de então. Sou muito mais livre agora, muito mais rebelde. Ele continua a dirigir-se a mim através de uma imagem que não me reflete mais (DE CÉSPEDES, 1962, p. 68).

O diário possibilita a travessia para reconstruir a imagem feminina, e é a partir do espelho que Valéria defronta o passado com o presente. Ela vê a si mesma sem máscaras, desnuda-se. E na sua imagem refletida, percebemos que ela já passou pelo processo de transformação, identificando-se com a imagem espelhada, sentido prazer naquilo que observa:

Ontem, fechei a chave a porta do quarto e fui olhar-me no espelho. Não o fazia há muito tempo, porque estou sempre com pressa. No entanto, agora encontro tempo para olhar-me no espelho, para escrever no diário; pergunto-me por que antes não o encontrava. Por muito tempo olhei o rosto, os olhos, e a minha imagem me comunicava uma sensação de alegria (DE CÉSPEDES, 1962, p. 116).

No final da narrativa, a protagonista não abdica de seu casamento, preferindo permanecer em sua figura de mãe e esposa dedicada ao lar, mesmo que fingindo manifestar esse desejo, pois, na verdade, ela renuncia a sua vontade de estar com o amante, se autoanulando:

Mas, assim que estive com este caderno na mão, perdi a paz. Nele a imagem de Guido aparece em todo lugar, entre as linhas: suas palavras, escritas, adquirem ecos impensados, perturbadores apelos. Deveria ter dito sim, desde o primeiro dia que ele me ofereceu de partir pois que, na realidade, não desejo outra coisa; minha renuncia é apenas outra prova daquela falta de coragem que Mirela chama de hipocrisia. Diante destas páginas, tenho medo: todos os meus sentimentos, tão profundos apodrecem, tornam-se veneno, e tenho a consciência de me tornar ré quanto mais tento ser juiz (DE CÉSPEDES, 1962, p. 221-222).

Ao passo que, empreendida a conquista de seu eu-mulher, mesmo que por meio de um processo manifestado mais internamente, ela decide queimar o diário:

Quis ficar sozinha de propósito, para fazer desaparecer o caderno. Vou queimá-lo (...) todas as mulheres escondem um caderno preto, um diário proibido. E todas devem destruí-lo.(...) De tudo o que senti e vivi nestes meses, daqui a poucos minutos não haverá mais traços. Há de pairar em volta, apenas um leve cheiro de queimado (DE CÉSPEDES, 1962, p. 222).

Contudo, ainda que Valéria retorne para sua vida real, ela já não será a mesma. E o diário cumpriu a missão de resgatar a personalidade feminina esquecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, esse trabalho teve como intuito analisar a obra *Caderno proibido*, a partir das considerações sobre as expectativas do feminismo da sociedade patriarcalista, ajudando-nos a compreender o papel da mulher. De fato, a escrita de Alba de Céspedes é libertadora, pois a autora, a partir de uma visão feminina, desvela o universo de subjugação, no qual a mulher está relegada.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1949.
- _____. **A mulher independente**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- DE CÉSPEDES, Alba. **Caderno proibido**. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1962.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

Submetido à publicação em 09 de janeiro de 2018.

Aprovado em 15 de abril de 2018.

RADIÂNCIA SENSORIAL:

PERSONAGENS PROSTITUTAS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Bruno Mazolini de Barros (Doutorando em Teoria da Literatura pela PUCRS, CNPQ)

RESUMO

Riobaldo, ao narrar ao seu hóspede sua saga no sertão, além de contar sobre suas batalhas, sobre o pacto com o diabo e sobre Otacília e Diadorim, comenta também encontros marcantes que teve com prostitutas. A visão que o jagunço tem delas, porém, não é a socialmente legitimada naquele espaço; é uma imagem que, de certo modo, não é familiar ao sertão e aos seus companheiros de batalha. Em *Grande sertão: veredas*, as prostitutas Nhorinhá, Maria-da-Luz e Hortência estão em relações complexas com o ex-jagunço e com as outras mulheres que fazem parte da história dele.

Palavras-chave Literatura Brasileira; Grande sertão: veredas; Personagem; Prostituta.

ABSTRACT

Riobaldo, while narrates to his guest his saga in the backlands, he tells not only about his battles, the pact with the devil and Otacília and Diadorim, he also comments about encounters he had with prostitutes. The vision that the gunman has of them, however, is not the socially legitimized in that space; it's an image not familiar to backlands area or to his companions of battle. In *Grande sertão: veredas*, the prostitutes Nhorinhá, Maria-da-Luz e Hortência are in complex relations with Riobaldo and the other women that are part of his personal history.

Keywords: Brazilian literature. *Grande sertão: veredas*. Character. Prostitute.

*Entre folhas, surpreende-se
na última ninfa
o que na mulher ainda é ramo e orvalho
e, mais que natureza, pensamento
da unidade inicial do mundo:
mulher planta brisa mar,
o ser telúrico, espontâneo,
como se um galho fosse da infinita
árvore que condensa
o mel, o sol, o sal, o sopro acre da vida.*

Carlos Drummond de Andrade, “A metafísica do corpo”.

1. UMA DAS VEREDAS NO SERTÃO DE GUIMARÃES ROSA

Grande sertão: veredas apresenta ao leitor um conteúdo “reverberante como um imenso caleidoscópio” (MOISÉS, 2004, p. 350). Dentro desse jogo de imagens e pequenas narrativas que é o romance como um todo, questões como a existência do diabo, a vida de jagunço e o conturbado amor pelo companheiro de grupo Diadorim vão estar entrelaçadas, dando forma ao que é uma das obras paradigmáticas na literatura brasileira.

Na busca pela vingança da morte de Joca Ramiro, Riobaldo, em suas andanças pelo sertão, acaba encontrando mulheres que marcaram a sua vida. No processo de trazer ao seu interlocutor não fatos alinhados, mas reminiscências e palavras que não explicitam tudo vivido, ele coleta momentos da vida no sertão, reconstruindo a sua vida, a fim de contá-la ao seu hóspede. Em meio às batalhas e aos amores por Otacília e Diadorim, figuram também Nhorinhá e outras prostitutas, personagens que são apresentadas de maneira peculiar ao interlocutor, o hóspede de Riobaldo.

Em um apanhado da obra de Guimarães Rosa, Passos (2009) acredita que parte das personagens femininas estão além de serem meras figuras que representariam o mundo arcaico do interior de Minas Gerais. Para a estudiosa, algumas mulheres rosianas “se constituem a partir de fortes desejos pessoais, de reelaborações que invertem a tradição literária e de tensões que as tornam ambíguas e detentoras de ‘poderes informais’” (2009, p. 182, grifo da autora).

A partir dessa perspectiva, o modo peculiar de Riobaldo encarar as prostitutas será abordado, neste presente estudo, levando em consideração também, o que Kathrin Rosenfield aponta sobre as mulheres de *Grande sertão: veredas*: todas elas estão “sob o signo da ‘alegria’” (2006, p. 272, grifo da autora). Estão incluídas nisso as meretrizes do sertão construído por João Guimarães Rosa.

É preciso sublinhar que Riobaldo, o narrador-personagem, é um jagunço peculiar, um jagunço que, além de guerrear, tem um senso profundo dos problemas do homem. Tem, no mínimo, dos seus próprios problemas. Ele é um questionador nato, que vai tentar analisar a fundo os dados e experiências que colheu no sertão. O próprio jagunço tem consciência dessa característica pessoal:

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! (ROSA, 2006, p. 5).

Ele não aceita ideias prontas: questiona, busca, vai a fundo no proposto. Mesmo quando um dado vinha de Diadorim, Riobaldo agia dessa maneira:

– ‘Você vai conhecer em breve Joca Ramiro, Riobaldo...’ – o Reinaldo veio dizendo. – ‘Vai ver que ele é o homem que existe mais valente!’ Me olhou, com aqueles olhos quando doces. E perfez: – ‘Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!’ Isto ele falou. Guardei. Pensei. Repensei. Para mim, o indicado dito, não era sempre completa verdade. Minha vida. Não podia ser. Mais eu pensando nisso, uma hora, outra hora (ROSA, 2006, p. 149).

Riobaldo não acatou o que o amigo disse, mas pensou mais de uma vez no dito. Para ele, nada, em um primeiro momento, era tomado como verdade. Ele, na companhia de outros jagunços, tinha consciência dessa particularidade no modo de pensar e ser:

Eu era diferente de todos? Era. Susto disso – como me divulguei. Alaripe, o Quipes, mesmo o calado deles, sem visagens, devia de ser diverso do meu, com menos pensamentos. Era? Sei que eles deviam de sentir por outra forma o aperto dos cheiros do cerradão, ouvir desparelhos comigo o comprido ir de tantos mil grilos campais (ROSA, 2006, p. 568-569).

Tatarana, além de ter recebido certa escolaridade, era questionador, tinha uma percepção diferente da dos outros jagunços. É diferente, inclusive, de seu fiel companheiro de bando, Diadorim: “Diadorim tem a convicção da fé que não duvida, mas adere firmemente a pressupostos inquestionáveis. Riobaldo, ao contrário, demonstra a inquietude do observador agudo que interroga os pressupostos à luz da experiência viva” (ROSENFELD, 2008, p. 53). Assim peculiar, Riobaldo desaprova inclusive a postura dos outros jagunços, como os liderados por Hermógenes, que efetuavam saques e estupros: “Esbarrávamos em lugar, as pessoas vinham, davam o que podiam, em comidas, outros presentes. Mas os Hermógenes e os cardões roubavam, *defloravam demais*, determinavam sebaça em qualquer povoação, renitiam feito peste” (ROSA, 2006, p. 56-57, grifo nosso).

Por um lado, esse modo particular de lidar com as ideias vai destoar não só em relação à moral geral vigente no sertão ou ao diabo, por exemplo, mas também na forma de Riobaldo ver e se relacionar com prostitutas. Por outro lado, as sensações e as imagens que surgem no discurso de Riobaldo enquanto lembra-se das moças podem indicar também que toda essa racionalidade foi, de certa maneira, sobrepujada pelos ricos atributos sensoriais que essas personagens parecem ter ou despertar, de acordo com a percepção que o jagunço tem delas anos depois.

2. AS DEUSAS DO SERTÃO

Em “A profissão mais antiga do mundo e o trabalho feminino”, Ramos (2000) afirma que as prostitutas estão na história da humanidade desde a Idade da Pedra, quando eram então uma espécie de sacerdotisas mediadoras entre o humano e o divino. Depois, passaram a ter não só uma função religiosa, mas também política, e, posteriormente, ocupando diferentes postos ao longo da história.

Com o advento da sociedade dominada pelo pensamento patriarcal e judaico-cristão, a prostituta passa a ocupar um papel de contraponto ao ideal de mulher-esposa, corporificado por Maria, a mãe de Jesus. A prostituta, então, assume a posição de

mulher profana, pública, da rua. Não renuncia à sexualidade e se responsabiliza pela suposição de saber sobre o sexual que lhe é endereçada; em sua posição de resistência diz não à inocência, à infantilização, à saída da vida, recusando-se à santificação do feminino, e ‘deveria’ ter abdicado da maternidade, por sua impureza. Ora são vítimas, enfraquecidas pelo pecado, ora detentoras de poderes demoníacos. Sua identidade está ligada à desonra, à ostentação da sedução como marca. Também já foi desviante, louca, contaminada, quando o Iluminismo introduziu a noção de patologia, no século XVIII. Se a esposa está fora de circulação, a ‘outra’ está nos palácios, nos teatros, nas batalhas, no comércio; desamarrada das referências familiares e quase fora das convenções sociais, não fosse a prostituição uma das convenções mais arraigadas (RAMOS, 2000, p. 134-135, grifos da autora).

De maneira geral, a representação da prostituta no mundo moderno considera mais o aspecto da prostituta que envolve o “erótico, misterioso e o profano [...], elas e os prostíbulos, em suas diferentes representações, marcam metonimicamente certa segregação moral e estigma social” (MOREIRA, 2007, p. 239). Como pode ser averiguado a seguir, isso não se realiza em *Grande sertão: veredas*.

O ex-jagunço parece não estar preso a essas amarras judaico-cristãs, não, pelo menos, em relação às lembranças que tem da bela Nhorinhá, das duas “militrizes” do Verde-Alecrim, Maria-da-Luz e Hortência,¹ ou até mesmo das prostitutas anônimas que são mencionadas no romance. Ele não as encara como sujas, como demoníacas ou loucas; ele não as segrega moral ou socialmente no sertão. Essa postura, a esperada principalmente em uma sociedade cristã-patriarcal que vigora em grande medida no sertão da obra, não se manifesta *completamente*; não no discurso do jagunço, pelo menos. Além disso, na forma como Riobaldo lembra-se delas, as próprias prostitutas, especialmente Nhorinhá e as do Verde-Alecrim, não parecem estar posicionadas à margem da sociedade.

¹ Infer-se que as duas são consideradas prostitutas por Riobaldo, visto que, em meio ao relato sobre o período com elas, Riobaldo discorre sobre as qualidades de o que seria uma “militriz”, além de compará-las diretamente com Nhorinhá, como demonstrado a seguir.

2.1 “NHORINHÁ, GOSTO BOM FICADO EM MEUS OLHOS E MINHA BOCA”

A primeira prostituta a aparecer na narrativa é Nhorinhá. Riobaldo a conheceu por acaso, na Aroirinha, quando já estava no bando de jagunços envolvidos na empreitada de vingar a morte de Joca Ramiro. Ela foi quem deu vazão ao encontro:

– “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. [...]. De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d’água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá (ROSA, 2006, p. 33).

Para o jagunço, a moça não era uma mulher comum: era bonita, e com todos os dentes; no sertão, talvez, nem todas fossem assim. No encontro, envoltos pela poeira vermelha, já tiveram o primeiro contato físico antes mesmo de manterem um diálogo. Esse ponto da narrativa está sob o signo do “vermelho”: o da poeira que envolve Riobaldo com Nhorinhá e o do sangue do animal que será assassinado. Assim, enquanto os companheiros estavam sob o vermelho que se relaciona com a morte, Riobaldo estava sob o vermelho que o envolvia nessa nova paixão, envolto em uma poeira que o tornava uno à moça: nas palavras de Riobaldo, eles eram “nós”, por exemplo, e não “eu e ela”.²

Em seguida, entra na casa da moça, de quem recebe café e suco. Esse primeiro encontro já aponta dois dados peculiares que envolvem a relação do jagunço com esse tipo de mulher: uma clara relação delas com o paladar de Riobaldo e certa carga de magia relacionada às prostitutas. Sobre esse momento com a moça, que ocorreu fora de alcance dos olhos ciumentos de Diadorim, ele continuou contando ao hóspede:

² Em seu aspecto negativo, o vermelho pode ser a cor da guerra, do ódio, mas em seu aspecto positivo, é a “cor da vida, do amor, do calor, da paixão, da fecundidade” (BECKER, 1999, p. 295).

Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspassar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi (ROSA, 2006, p. 33).

A relação sexual com Nhorinhá não foi corriqueira, foi permeada pela alegria, por uma espécie de sensação matrimonial. Riobaldo não faz, em relação a ela, uma separação recorrentemente nas sociedades modernas ao longo da história: “Para os homens, as tensões entre o amor romântico e o *amour passion* eram tratadas separando-se o conforto do ambiente doméstico da sexualidade da amante ou da prostituta” (GIDDENS, 1993, p. 54).

Como observa Nunes (1983), o prazer sexual com essa prostituta não é maculado pela noção de pecado. Ele encontrou em Nhorinhá uma felicidade que seria possível com uma esposa, ou seja, numas das concepções cristãs ocidentais, com uma mulher que fosse digna para casar, de compartilhar uma vida doméstica. Assim, Riobaldo, apesar de não estar despido de moral — ao classificar a experiência como “sponsal”, ele situa-se nos padrões morais do que é considerado bom, digno —, ele não a enquadra, pelo menos, como mera fonte de prazer sexual.

Ainda nesse primeiro encontro, frutas são mencionadas: depois do café e da pêra-do-campo, a mangaba. Na literatura, por exemplo, frutas como figo, romã e maçã podem estar relacionadas a desejos sensuais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007). Neste caso, ao relacionar Nhorinhá com essas frutas típicas do sertão, ele não só expressa a sensualidade e a capacidade dela de prover prazer sensorial (pêra-do-campo e a mangaba são suculentas, alimentam, faz-se sucos e doces com elas), mas também a coloca como parte do sertão (e não como algo à margem, algo de fora, impuro, mas sim *natural*).

Em seguida, a moça o presenteou com um amuleto e ofereceu uma imagem milagrosa para Riobaldo beijar, o que, segundo ele, foi de grande ajuda. Se Nhorinhá estivesse para ele na categoria de suja ou demoníaca, aceitar algo dela seria mau agouro. Mas o jagunço, além de aceitar, afirma ao hóspede que o amuleto deu-lhe assistência quando precisou. Se o resultado foi positivo e se ela, uma prostituta, detinha uma imagem cristã milagrosa, Nhorinhá está mais para santa do que para pecadora. Ainda, a mãe da moça, Ana

Duzuza, era filha de ciganos e vidente conhecida no sertão. Tudo isso já dá ao encontro com Nhorinhá, e à própria moça, uma carga de magia, uma certa sacralidade que ultrapassa ao corriqueiro do mundo, do meramente profano.

Além disso, vale lembrar que, antes da relação sexual, Nhorinhá dá café (um estimulante, “coado por mão de mulher”, frisa) e suco, alimentando-o, dando força ao parceiro. O vigor, o impulso sexual de Riobaldo não é algo só dele, mas que vem, de certa maneira, da moça e/ou por meio dela. O estímulo para o ato que estava eminente não foi fruto só da beleza da moça e de seu próprio desejo por ela, mas o vigor vem também por meio da nutrição. A força do paladar vai estar nas lembranças de Riobaldo sobre a prostituta por quem se descobriu apaixonado, ao receber uma carta, oito anos depois do primeiro encontro com ela:

Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. [...] Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. *Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca*. De lá para lá, os oito anos se baldavam (ROSA, 2006, p. 99-100, grifo nosso).

Ao relembrar, Riobaldo revive o encontro saboroso e fugaz no sertão. Ele tem consciência de que, na mente dele, a beleza dela tinha ganhado proporções maiores que as reais, mas isso não destrói a beleza e o sabor quente, como a pimenta, que, segundo ele, a moça possuía: “Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucuia vai se levar no mar” (ROSA, 2006, p. 190).

Os conflitos que Riobaldo encontra na vida não se restringem somente à relação com seu pai biológico, ao controverso amor pelo amigo Diadorim, ao fato de ter sido jagunço e ao pacto com o diabo, mas também um embate com a linguagem com a qual tenta dar forma à Nhorinhá. Ela é prostituta, mas tem bafo de menino pequeno. Prostituta é, geralmente, algo impuro; mas criança, não. A linguagem parece não conseguir enquadrar a

contradição das forças condensadas na filha de Ana Duzuza: “A mais, com aquela grandeza, a singeleza: Nhorinhá puta e bela” (ROSA, 2006, p. 311).

2.2 “AQUELAS MULHERES, BELEZAS ASSINS, DANDO DELÍCIAS, BELISTROCAS...”

Antes da batalha final no Paredão — local onde a busca por Hemógenes e a guerra entre os bandos se encerra, e onde a vida de Riobaldo ganha um novo rumo —, o jagunço faz uma visita ao Verde-Alecrim. Lá, é recebido pelas belas Maria-da-Luz e Hortência.

O local era tão exuberante que, segundo Riobaldo, deveria ser nomeado “Paraíso”. As moças eram donas da propriedade, onde outras famílias moravam e cultivavam, servindo-as, convivendo harmoniosamente. Em Verde-Alecrim, quando não estavam recebendo ninguém (como o jagunço define a situação ao qual se encontrava), as ricas moças viviam “amigadas”.

Se com Nhorinhá teve uma experiência sob o signo do vermelho, aqui, Riobaldo estava sob o signo do verde, cor “tranquilizante, refrescante, *humana* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 939, grifo dos autores). Na terra das duas, o jagunço vai encontrar as qualidades que essa cor representa.

Apesar de não serem tão belas quanto Nhorinhá, elas eram, mesmo assim, bonitas. Maria-da-Luz

era morena: só uma oitava de canela. Os cabelos enormes, pretos, como por si a grossura dum bicho – quase tapavam o rosto dela mesma, aquela nhazinha-moura. Mas a boquinha era gomo, ponguda, e tão carnuda vermelha se demonstrava. Ela sorria para cima e tinha o queixo fino e afinado. E os olhos água-mel, com verdolências, que me esqueciam em Goiás... Ela tinha muito traquejo. Logo me envotou. Não era siguilgaita simples (ROSA, 2006, p. 526).

Ela tinha lábios vermelhos e cabelos escuros, longos de fios grossos, olhos esverdeados e lembrava uma mulher árabe.³ As características enumeradas parecem ser a de uma mulher forte, que se impõe. A importância dada à descrição do cabelo pode ser relacionada no romance a uma de suas simbologias: não representa somente disponibilidade e desejo; tendo em vista que detém relações íntimas com o corpo que o possui, o cabelo indica também a concentração espiritual das virtudes *de quem* os possui, como apontam Chevalier e Gheerbrant (2007). Riobaldo reconhece-a não só como mera fonte de prazer mas também como mulher *com poder*.

Já Hortência era

meã muito dindinha, era a *Ageala*, conome assim, porque o corpo dela era tão branquinho formoso, como frio para de madrugada se abraçar... Ela era ela até no recenso dos sovacos. E o fio-do-lombo: mexidos em curvos de riacho serrano, desabusava. Comprimento exato dele, assim, o senhor medir nunca conseguia (ROSA, 2006, p. 526).

A primeira lembra uma mulher moura, carregando a imagem de um povo guerreiro, morena de traços que passam força. Já a segunda, branca, delicada. Em *Grande sertão: veredas*, o jogo de forças das duas mulheres reflete no próprio prazer de Riobaldo: “No meio delas duas, juntamente, eu descobri que até mesmo meu corpo tinha duros e macios” (ROSA, 2006, p. 526). Os corpos delas – os quais Riobaldo compara com elementos do sertão – agem sobre o jagunço, levando-o a descobrir aspectos de sua sexualidade. Aqui cabe ressaltar que “Muitos homens que regularmente visitam prostitutas desejam assumir um papel passivo, não ativo, quer isso envolva ou não práticas sadomasoquistas reais (GIDDENS, 1993, p. 139). Apesar de não ser possível afirmar isso categoricamente baseando-se no romance, é interessante o uso ambíguo de “duros e macios” por Riobaldo.

Assim como foi com Nhorinhá, ele também recebe comida delas: “No meio daquela noite, andei com fome, não quis cachaça. Me descansei, comi uma coalhada muito fria. Comi bolo com cidrão. Bebi bom café, adoçado com um açúcar de primeira, branco igual”

³ Vale observar que a primeira experiência sexual de Riobaldo foi com Rosa'uarda, filha do comerciante turco Assis Wababa.

(ROSA, 2006, p. 526). Novamente, a força de Riobaldo não é autônoma, e sim amparada pelo o que as meretrizes o oferecem. As comidas são frias e quentes, claras e escuras: como Nhorinhá antes (grande e singela, puta e bela); como as duas agora (morena e clara, forte e delicada), aspectos que poderiam ser considerados opostos ou contraditórios estão conciliados, harmonizados, na experiência com as prostitutas.

Além da alimentação, assim como com Nhorinhá, há o efeito meio sobrenatural, quase mágico, dessas duas moças. Quando pedem a Riobaldo para que deixe o jagunço Felisberto com elas, Riobaldo se enraivece, mas a força de Maria-da-Luz e de Hortência se sobrepõe a dele: “Eu podia dar bofetadas – não fosse a só beleza e a denguiça delas, e a estroina alegria mesma, *que meio me encantava*” (ROSA, 2006, p. 527, grifo nosso). Além da magia da “denguiça”, elas tinham o poder da palavra: “Tanto elas disseram, que tudo transformavam. Mulheres” (ROSA, 2006, p. 529). Elas não só atingiam um objetivo ou conseguiam algo, elas o faziam com o poder de *transformar*.

Quando questionado por Ageala Hortência sobre o porquê da resistência em deixar o sentinela Felisberto com elas, Riobaldo conta ao seu hóspede: “Danado eu disse que não; e ela: - ‘Tu achou a gente casual aqui, no afrutado. Tu veio e vai, fortunosamente. Tu não repartindo, tu tem?...’ – assim ela me modificou. A doidivã, era uma afiançada mulher. No sertão tem de tudo” (ROSA, 2006, p. 528). Ela afirma que ele as achou como frutas num galho, questionando-o diretamente, ele, um chefe jagunço. Arriscando-se, Ageala modifica Riobaldo. Ela se impõe, fazendo-o ter de pensar no assunto e não só a se negar a discutir. Com sua magia, elas vencem, acalmam-no, e Felisberto passa a ocupar o mesmo lugar que o chefe dos jagunços ocupou, em uma subversão de hierarquias. Como se estivesse ali em um descanso em que recuperaria forças, Riobaldo sai do Verde-Alecrim rumo ao encontro decisivo com Hermógenes, do qual sobrevive.⁴

Apesar de todas essas qualidades, as duas não eram como a prostituta Nhorinhá: “Como que o amor geral conserva a mocidade, digo – de Nhorinhá, casada com muitos, e

⁴ Simbolizando renovação, o verde também é a cor da “esperança, da longa vida e da imortalidade” (BECKER, 1999, p. 294).

que sempre amanheceu flor. E, isto, a torto digo, porque as duas não se comparavam com Nhorinhá, não davam nem para lavar os pés dela” (ROSA, 2006, p. 525).⁵

Paralelamente ao caso de Maria-da-Luz e Hortência, é significativo mencionar que, em *Corpo de Baile*, publicado no mesmo ano que *Grande sertão: veredas*, na narrativa “A estória de Lélío e Lina”, Guimarães Rosa apresenta duas mulheres, uma morena e outra branca, Conceição e Tomásia, que, geralmente aos domingos, recebem os vaqueiros na casa que vivem juntas, sem cobrar. Eles as denominam “tias”, como alerta um dos visitantes da casa: “Menino, não fala em raparigagem não, que com direito elas desse nome não gostam...” (ROSA, 2001, p. 222). Como as duas do Verde-Alecrim, elas não cobram, moram juntas e têm como fonte de renda outra atividade que não é a sexual.

2.3 RESPEITO E SENSAÇÕES

Ao se lembrar das experiências que teve com prostitutas, o jagunço fala ao interlocutor de sua postura perante elas. Ele acredita, porém, que não se deve conversar sobre esse tipo de assunto com visitas — “Digo ao senhor. Mas o senhor releve eu estar glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido” (ROSA, 2006, p. 173).

Esta ressalva de Riobaldo pode ser um reflexo de uma sociedade sob a moral cristã, visto que em outras culturas não ocidentais “a *ars erotica* era, em geral, uma especialidade feminina, quase sempre limitada a grupos específicos; as artes eróticas eram cultivadas por concubinas, prostitutas ou pelos membros de comunidades religiosas minoritárias” (GIDDENS, 1993, p. 74). Ou seja, algo não moralmente inferior. No entanto, ele não deixa de relatar seus encontros, visto que acha importante esclarecer o envolvimento que teve com Nhorinhá. A sua postura com as prostitutas era a mesma que teve com a primeira moça com quem manteve relações sexuais:

⁵ Ao mesmo tempo, visto o enumerado acerca delas, as duas moças do Verde-Alecrim, de diferentes modos, dividem com Nhorinhá certas características: “Nhorinhá, a configuração da prostituta do sertão, de representação do amor carnal, de Géia (Gaia -?) – a Mãe-terra *acolhedora e fértil* – de Afrodite entregando-se total e prazerosamente ao homem” (VALLADARES, 2000, p. 542, grifo nosso).

Pelas ocasiões que tive, e de lado deixei, ofereço que Deus me dê alguma minha recompensa. O que eu queria era ver a satisfação – para aquelas, pelo meu ser. Feito com a Rosa'uarda, sempre formosa, a filha de Assis Wababa, sonhos meus, turcamente; e que a qual, não lhe disse: o pai dela, que era forte negociante, em todo tempo nanja que não desconfiou. Feito com aquela moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza. Digo ao senhor (ROSA, 2006, p. 173).

Depois de ter uma experiência infeliz com uma prostituta que se alterou, nervosa, o jagunço contou que nunca mais passou por situações em que deixou uma mulher desconfortável, e fazia, desde então, como fez com Rosa'uarda ou com Nhorinhá. Para Riobaldo, era muito importante que as prostitutas também se satisfizessem com a relação sexual:

Eu queria, com as faces do corpo, mas também com entender um carinho e melhorrespeito – sempre a essas do mel eu dei louvor de meu agradecimento. Renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades (ROSA, 2006, p. 235-236).

Para ele, elas eram doces, irmãs, bondosas.⁶ Esse tipo de postura de Riobaldo revela o quão diferente ele era dos outros jagunços que, quando estavam com prostitutas, agiam como se por influência de um instinto selvagem, animalesco:

E eu era igual àqueles homens? Era. Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. – ‘Saindo por aí’, – dizia um – ‘qualquer uma que seja, não me escape!’ Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. – ‘Mulher é gente tão infeliz...’ – me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias. Aqueles homens, quando estavam precisando, eles tinham aca, almiscravam. Achavam, manejavam. Deus me livrou de endurecer nesses costumes perpétuos (ROSA, 2006, p. 172).

⁶ Características também das já mencionadas Conceição e Tomásia, de “A estória de Lélío e Lina”, de *Corpo de Baile*: “elas eram irmãs de bondade, no diário, no atual, e tudo mereciam. Não recebiam dinheiro nenhum - só lá, de vez em quando, quem queria dar um presentinho - e estavam ali sempre às ordens” (ROSA, 2001, p. 229).

Riobaldo era jagunço como os companheiros, mas não agia como eles. Diadorim, por motivos diferentes, também não o fazia. No caso do amigo, a tristeza que ele vê na condição social da mulher não está relacionada somente a das prostitutas, mas também a sua própria. Diadorim precisa assumir uma identidade masculina porque, como mulher, não poderia realizar a empreitada de acompanhar o pai, Joca Ramiro, e, mais tarde, de realizar a vingança que busca.

Quando define e relaciona dados sobre prostitutas enquanto conta suas aventuras no sertão, Riobaldo usa comparações que acabam por valorizar esse tipo de mulher, dar-lhes um novo lugar na sociedade. Além da magia que parece rodeá-las, elas são como flores, como o mel, como frutas e joias. Elas são “do mel” (ROSA, 2006, p. 236) e de “doces usos” (*Ibidem*, p. 236). Nhorinhá é como a “itamotinga” (*Ibidem*, p. 311), pedra brilhante, é uma “flor amarela do chão” (*Ibidem*, p. 377), “Recebeu meu carinho no cetim do pêlo” (*Ibidem*, p. 33). Maria-da-Luz e Hortência eram “flores” (*Ibidem*, p. 529).⁷ Assim, as três são todas flores, e prostitutas.

Ao relacioná-las aos elementos enumerados acima, a visão de Riobaldo parece desprender-se do conceito de que prostitutas são impuras. Além de alinhá-las a elementos que podem ser relacionados à delicadeza e pureza, como o mel e a flor, ao relacioná-las com o paladar, e com sua própria nutrição ao receber comida delas, a ideia de contaminação, seja moral ou física, não vinga.

Além disso, nessa mesma linha, o prazer carnal ligado ao prazer gustativo já aparecia na primeira experiência sexual de Riobaldo, com Rosa'uarda. Quando visitava a casa dela, além de namorá-la escondido, desfrutava do banquete turco oferecido pelo pai da moça: “O que apreciei – carne moída com semente de trigo, outros guisados, recheio bom em abobrinha ou em folha de uva, e aquela moda de azedar o quiabo – supimpas iguarias. Os doces, também” (ROSA, 2006, p. 114).

Com essa percepção que tem delas, as prostitutas não estão categorizadas à parte da sociedade por Riobaldo, como o oposto do ideal cristão, ideal esse corporificado por

⁷ Hortência tem nome de flor, assim com Rosa'uarda.

Otacília. Esta cumpre o papel da mulher santa, e ele ao ver flores lembra-se dela: ela é a santidade, a mulher recolhida, a “esposa fora de circulação” (RAMOS, 2000, p. 135).

Riobaldo fala das flores e desse recolhimento ao hóspede:

E em Otacília eu sempre muito pensei; tanto que eu via as baronesas amarasmendo no rio em vidro – jericó, e os lírios todos, os lírios-dobrejo – copos-de-leite, lágrimas-de-moça, são-josés. Mas, Otacília, *era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo* (ROSA, 2006, p. 310, grifo nosso).

Assim, essas mulheres da vida de Riobaldo estão sob o signo das flores: o paradoxo impuro *versus* impuro não existe entre essas relações. Com a não formação do jogo de oposição entre os papéis delas, as prostitutas são simplesmente mulheres *diferentes* do ideal representado por Otacília, um ideal de santidade cristã, mas não inferiores.

No discurso de Riobaldo, a imagem da futura esposa é “construída como a de uma beleza sem mácula, à qual não cabem reparos, em tudo ela é clara e conhecida, celeste, ‘quase’ anjo” (RONCARI, 2004, p. 248, grifo do autor). Apesar dessa valoração de Otacília, essa equanimidade de Riobaldo, em relação aos dois tipos de moça – as que são socialmente reconhecidas para casar (as “indisponíveis”) e as que são consideradas para usar (as “disponíveis”) –, é explicitada quando ele relata sua chegada na casa de sua pretendida.

Segundo o jagunço, na frente de casas de moças de família, casadoiras, sempre plantam-se, intencionalmente, uma flor branca, conhecida como “casa-comigo”:

De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

– “Casa-comigo...” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “Dorme-comigo...” “Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela

gostei. *Ah, a flor do amor tem muitos nomes* (ROSA, 2006, p. 190, grifo nosso).⁸

Para ele, há flores variadas; e como explicitado, as prostitutas são algumas delas. Essas inter-relações entre as características das diferentes mulheres com quem Riobaldo deitou-se – de um lado, Otacília e Rosa'uarda, de outro, Nhorinhá, Maria-da-Luz e Hortência –, assim como entre elas e Diadorim, confirmam o que Nunes (1983) explica sobre os três tipos de amor de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*:

o enlevo, por Otacília, moça encontrada na Fazenda Santa Catarina, a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim, e a recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta, filha daquela Ana Duzuza, e versada em artes mágicas. São três amores, três paixões qualitativamente diversas, que chegam por vezes a interpenetrar-se (NUNES, 1983, p. 144).

Nessa tríade, Roncari (2004) coloca Nhorinhá como um amor que não remete nem a Deus (como Otacília) e nem ao diabo (como Diadorim). Além disso, ele lê a relação de Riobaldo com a prostituta como um encontro do jagunço com Afrodite. Nessas conexões entre as mulheres, é possível também sublinhar no amor de Riobaldo por Diadorim a participação de semblantes de o que ele sente por Nhorinhá e por Otacília, de forma que estão presentes “nessa relação os três aspectos do erotismo levantados por Georges Batallie: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado” (ROCHA, 2003, p. 386).

Além desse tipo de valoração que recebem, vale observar que, no romance, não há menção a pagamento às prostitutas, não há transação comercial-financeira para consumação do ato sexual. Por um lado, os bandos de jagunços (grupo do qual Riobaldo fez parte) agem como saqueadores nas cidades, tomando e usufruindo de tudo sem pagar, e até

⁸ A relação de Riobaldo com mulheres-flores, além das prostitutas-flores da vida adulta, é desde a juventude: “Curralinho era lugar muito bom, de vida contentada. Com os rapazinhos de minha idade, arranjei companheirice. Passei lá esses anos, não separei saudade nenhuma, nem com o passado não somava. Aí, namorei falso, asnaz, ah *essas meninas por nomes de flores*” (ROSA, 2006, p. 114, grifo nosso). Todas essas mulheres, em algum nível, parecem comportar diferentes aspectos relacionados à simbologia da flor, como espiritualidade, amor, harmonia, juventude e virtude (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007).

promovendo estupros; por outro, ao rememorar, o pagamento não é um dado importante para Riobaldo, ou talvez ele esteja colocando esses encontros com Nhorinhá, Hortência e Maria-da-Luz como excepcionais.

Outro dado significativo é o fato de o local de interação não ser uma casa de prostituição, e sim a casa da mãe ou em casa própria. Não sendo em um bordel, sem pagamento e valorizando a interação com elas, na memória de Riobaldo está desmantelado o “papel da prostituta, que faz ‘por dinheiro’ aquilo que outras mulheres fazem ‘por amor’ e que vive em uma ‘casa que não é um lar’ (WAGNER, 2010, p. 57, grifos do autor). Não há, assim, comércio; não há, de certa forma, uma atividade que seja prostituição propriamente dita, apesar de Riobaldo se referir a elas como meretrizes.

Há uma referência a “bordel”, no romance, para tão somente ilustrar o quão desenvolvida é uma determinada localidade. A prostituta com a qual Riobaldo interage não é nomeada. No entanto, como as outras, é fonte de alegria:

Mas entramos num arraial maior, com progresso de bordel, no hospedado daquilo usufruí muito, sou senhor [...] Saí alegre do bordel, acinte. [...] Mulher esperta, cinturinhazinha, que me fez bem. O senhor releve e não reprove. Demasias de dizer sobem com as lembranças da mocidade (ROSA, 2006, p. 192-193).

3. PROSTITUTAS DE VEREDA ROSIANA

O rico esplendor sensorial possuído e gerado por essas mulheres parece assemelhar-se a alguns dos recôncavos do próprio sertão percorrido por Riobaldo. Elas estão como que integradas a um exuberante espaço geográfico. Um espaço de águas, matas e pássaros cantantes, de descanso, um espaço fértil, potente:

Muito deleitável. Claráguas, fontes, sombreado e sol. Fazenda Boi-Preto, dum Eleutério Lopes – mais antes do Campo-Azulado, rumo a rumo com o Queimadão. Aí foi em fevereiro ou janeiro, no tempo do pendão do milho. Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o anis enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na

brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. Beiras nascentes do Urucuia, ali o povi canta altinho. [...] Bom era ouvir o mom das vacas devendo seu leite [...]. Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, não chove. Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro...(ROSA, 2006, p. 27-28).

Se as mulheres que se relacionam com Riobaldo estão “sob o signo da ‘alegria’, ou seja, de um prazer pleno e intocado tanto pela culpa como pela vergonha ou pela abjeção” (ROSENFELD, 2006, p. 272, grifo da autora), nesse grupo não estão somente Diadorim, Otacília e Rosa’uarda, mas também as prostitutas, principalmente Nhorinhá. Estas últimas são personagens que estão afastadas, dentro do romance, no discurso de Riobaldo, de o que seria um *lugar comum* delas, assim como das características que normalmente lhes são atribuídas: as personagens prostitutas ganham assim uma representação além do papel social recorrente que lhes caberiam no sertão do romance.

Assim como outras figuras femininas rosianas, pode-se dizer, a partir de todos esses dados levantados acima, que a prostituta

incorpora a transgressão necessária ao sertão arcaico e gerenciado por homens. Vítima de uma severa ordem patriarcal, cabe-lhe rebelar-se de diferentes modos, não apenas para se constituir sujeito de seu viver, como também para reafirmar uma das faces das narrativas da qual fazem parte: a subversão (PASSOS, 2009, p. 188).

Isso se observa, por exemplo, na atitude de Nhorinhá em escrever para Riobaldo, almejando uma relação afetiva com ele (algo além da interação casual), e na liberação proporcionada pelo poder econômico de Maria-da-Luz e Hortência, que culmina até em um enfrentamento verbal desta última com o então líder jagunço (PASSOS, 2009).

Quando, em sua lembrança, Riobaldo liga-as a todos esses elementos elencados, ele as valoriza. No entanto, é preciso sublinhar que, ao valorizá-las, ele acaba valorizando-se:

não deixa de se colocar como homem capaz de desfrutá-las, de não se intimidar pelo poder delas, exibindo assim ao hóspede sua própria *força*. Expor e manter uma virilidade ao interlocutor ao longo do discurso, pelo menos até a revelação final, é importante, visto que a sexualidade de homem jagunço, dentro dos padrões então correntes no sertão, está comprometida, por exemplo, pelos conflituosos sentimentos que nutre por Diadorim. Afinal, “Diadorim se vincula aos medos que o perseguem: o pacto com o diabo e o amor associado à homossexualidade interdita para o grupo” (PASSOS, 2009, p. 185).

De modo geral, talvez essas prostitutas podem inclusive ser tomadas até como exemplo para ilustrar o que Antonio Candido chama de “super-regionalismo” em seu ensaio acerca da literatura latino-americana, no qual menciona a obra de Guimarães Rosa. Assim como outros dados de *Grande sertão: veredas*, essas personagens são construídas com elementos “não realistas” e com “técnicas antinaturalistas” (em uma nova elaboração da linguagem), mas aproveitando-se de o “que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social” (CANDIDO, 1989, p. 161), em uma representação literária que supera o aspecto documental do mundo do patriarcado do sertão.

No entanto, é importante mencionar que as prostitutas não deixam de ter, mesmo com todas as características que Riobaldo apresenta, a condição de serem objetos de desejo disponíveis e, assim, desfrutáveis. Conseqüentemente, elas ainda têm no romance, mesmo que parcialmente, uma relação com seu papel social comum em muitas comunidades, inferiorizadas, uma vez que: “Prostituir-se projeta a imagem de um corpo oferecido, sem resistências, passível do toque indiscriminado” (FRANGELLA, 2000, p. 230).⁹

De qualquer maneira, Riobaldo, quase no final de seu relato, afirma que encarou todas essas mulheres com destreza e respeito. Além disso, deliciou-se, sem julgá-las socialmente. Enquanto conta a sua passagem pelo “Paraíso”, local de Maria-da-Luz e Hortência, o jagunço afirma:

⁹ De certa forma, no Verde-Alecrim, isso é explicitado a Riobaldo na fala de Hortência: “Tu achou a gente casual aqui, no afruitado” (ROSA, 2006, p. 528). Ou, nas próprias palavras dele, como já mencionado, elas são “de doces usos”.

quando há leal, é amor de militriz. Essas entendem de tudo, práticas da bela-vida. Que guardam prazer e alegria para o passante; e, gostar exato das pessoas, a gente só gosta, mesmo, puro, é sem se conhecer demais socialmente... (ROSA, 2006, p. 525).

O estrato da sociedade ao qual essas mulheres bondosas e “do mel” pertencem não importa. Para ele, “as adúlteras, moças e meretrizes amadas no percurso das suas andanças, não são menos dignas ou menos encantadoras do que a moça de família Otacília, protegida nos seus ‘territórios e buritizais’” (ROSENFELD, 2006, p. 272, grifo da autora). Riobaldo gosta delas pelas qualidades que elas possuem, ser meretriz é um dado que não as inferioriza.

Sendo assim, no romance, essas mulheres acabam por se aproximar mais do papel que tinham em sociedades arcaicas, quando eram mediadoras entre o humano e o divino, nas quais tinham um papel significativamente positivo na organização social, e afastam-se do papel pejorativo que passam a assumir principalmente na Era Moderna. As personagens prostitutas, em *Grande sertão: veredas*, são a própria abundância sensorial, como o espaço que Riobaldo percorre em sua rememoração: ele encontra deleite em olhá-las, ouvi-las, tocá-las e em até alimentar-se pelas mãos delas. Além dessa alegria que geram, elas são sobrecomuns, mulheres que têm uma certa aura mágica ou um aspecto mitológico, com poder de enfeitiçar pela fala, pela beleza, pelo prazer.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A metafísica do corpo”. In: _____. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015. p. 862-863.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

- FRANGELLA, Simone Miziara. Fragmentos de corpo e gênero entre meninos e meninas de rua. **Cadernos pagu**. Campinas, nº. 14, p. 201-234, 2000.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. v. 3. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOREIRA, Ariágda dos Santos. O espaço da prostituta na literatura brasileira do século XX. **Revista Caligrama**. Belo Horizonte, nº.12, p. 237-250, dez. 2007.
- NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Coleção Fortuna Crítica. v. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. p. 144-169.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Passos. “Vozes femininas na obra de G. Rosa”. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 182-189.
- RAMOS, Liz Nunes. A profissão mais antiga do mundo e o trabalho feminino. In: APOA (Associação Psicanalítica de Porto Alegre). **O valor simbólico do trabalho e o sujeito contemporâneo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- ROCHA, Karina Bersan. Veredas do amor no grande sertão. In: DUARTE, Lélia Parreira [et al.] (Org.). Seminário Internacional Guimarães Rosa (2001 : Belo Horizonte). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 383-388.
- RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa – Mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de Baile). 9a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. **Grande sertão**: veredas. Coleção Biblioteca do Estudante. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- _____. **Grande sertão**: veredas - Roteiro de leitura. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

VALLADARES, Nelly. "A visão erotizada do amor em *Grande sertão: veredas*". In: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998 : Belo Horizonte). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 541-546.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submetido à publicação em 15 de novembro de 2017.

Aprovado em 03 de fevereiro de 2018.

O GÊNERO ROMANCE COMO DENÚNCIA DA ILUSÃO DO REAL

Ramon Guillermo Mendes (Mestrando em Estudos da Linguagem UEPG / CAPES)

RESUMO

O gênero romance tem sua história marcada especificamente com o surgimento daquilo que chamamos de modernidade, ou em outro aspecto, com a ascensão da cultura burguesa e da instauração da vida urbana de forma hegemônica no ocidente. É notável a construção da perspectiva romanesca ter sido gerada em cima de novas formas de percepção do real, do mundo e da subjetividade. Buscamos pensar neste texto como, de certa forma, o gênero burguês e moderno por excelência, o romance, acaba por denunciar e evidenciar as contradições e a falência das categorias fundamentais da cultura burguesa moderna e se constitui como agente de contaminação do meio social que o promove como medicamento.

Palavras-chave: Romance; Modernidade; Narrador.

ABSTRACT

The novel genre has its history marked specifically with the emergence of what we call modernity, or in another aspect, with the rise of bourgeois culture and the establishment of urban life in a hegemonic way in the West. It is noteworthy that the construction of the romanesque perspective has been generated based on new forms of perception of the real, of the world and of subjectivity. We aim to think in this text how, in a way, the bourgeois genre and modern for excellence, the novel, ends up denouncing and revealing the contradictions and bankruptcy of the fundamental categories of modern bourgeois culture and constitutes itself as an agent of contamination of the social environment that promotes its as medicine.

Keywords: Novel; Modernity; Narrator.

DA TRANSGRESSÃO DO ROMANCE:

DA IMPOSSIBILIDADE DE CAPTURA DO REAL

“Enfim, a literatura deveria se advogar culpada.”

Georges Bataille (1989)

Como todo gênero artístico o romance tem sua própria história, e esta não está desvinculada da relação que esse gênero literário tem com o contexto histórico em que ele surgiu, ou seja, falar sobre o romance, enquanto materialidade que carrega sua forma, o livro, no caso, é falar de seu uso como artefato cultural, ou do motivo de sua aparição enquanto fenômeno estético em determinado momento dentro de uma determinada cultura ou comunidade.

Propomos pensar o romance, então, como uma forma literária que se origina no início da modernidade, e que não à toa, está diretamente ligado a práticas culturais disseminadas pela classe burguesa e por determinados fatores que levam o romance a ser o gênero mais difundido entre as populações urbanas. Teríamos três pontos específicos a serem considerados junto ao romance e que marcam ou inscrevem sua importância no surgimento da modernidade: a consolidação do trabalho fabril, o surgimento e a expansão da mídia, e, por fim, a necessidade de uma forma narrativa que conseguisse dar conta das experiências individuais das pessoas, diferindo das epopeias e da poesia que, ou narravam feitos de grandes heróis e imperadores, ou incitavam a existência de um eu lírico que transcendia a mera vida banal dos cidadãos, sejam eles burgueses ou operários.

Diante dessas contingências é na primeira metade do século XVIII¹ que o romance começa a chamar atenção e mais ainda a ser considerado a solução para a mescla de gêneros menores (de pouco prestígio simbólico) que circulavam fora dos ambientes intelectuais e

1 Como podemos perceber a publicação do livro *Pamela* de Samuel Richardson em 1740 é que o romance começa a ganhar força editorial e incita os debates acerca dessa “nova” forma de narrativa literária que começa a surgir com força. Ver: ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Caminhos do romance no Brasil*. Projeto Caminhos do romance no Brasil. Disponível em: <www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>. Acessado em: 22/05/2017.

que eram de fácil acesso para grandes públicos leitores, assim como panfletos e jornais, que naquela época ganhavam cada vez mais importância para a circulação de informação nas cidades.

Porém é justamente o fato de estar se inscrevendo uma nova forma de sociedade que leva o romance a um impasse, que depois servirá para levantar a questão da funcionalidade da arte para o social, mas um primeiro questionamento seria: para que se escreve uma narrativa? Para que serve esse gênero que circula com mais facilidade no dentro das multidões? Podemos pensar então que surge uma nova forma de se conceber o ato de narrar:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Seguindo a colocação de Walter Benjamin citada, um dos aspectos que difere o romance das formas literárias anteriores e insere sua aparição como uma materialidade cultural é a possibilidade de se comunicar uma experiência comum ao leitor, há uma abstração da figura do autor (aquele que narra) na escrita. Benjamin percebe que com o romance nasce um novo dispositivo discursivo: o da ausência de experiência originária, pois o que se conta no romance é algo segregado de um eu concreto, dessa forma, o romance seria o gênero ficcional por excelência, pois ficcionaliza a própria origem da “voz” que através dele fala².

2 Essa “ausência” de subjetividade do narrador, ficcionalizando o eu é uma das marcas do gênero romance, principalmente pela construção formal, mas não menos importante é a utilização de diferentes camadas de enunciados que se aglutinam, o que segundo Bakhtin pode ser chamado de *plurilinguismo*, devido a essa multiplicidade de sujeitos que emergem no texto: “O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. O caráter individual, e os destinos individuais e o discurso individual

Esse modelo de enunciado que é a essência base para o nascimento do gênero romance está, mais uma vez, relacionado com o surgimento de uma nova forma de se pensar a subjetividade, que é um acontecimento moderno, esse “modelo” de sujeito é o homem social, ou aquele que é construído pelo meio em que vive. Esse modo de se problematizar a subjetividade é emulado no romance pelo narrador, que é uma entidade enunciativa que é a responsável por “criar” os espaços e agenciar os tempos dentro da narrativa, sendo sempre um olho sem rosto ou um olhar sem face de sustentação³.

Essas estratégias que aparecem no romance colocam em evidência o que pode-se denominar início da fase “realista” da literatura e da arte, pois essa noção de se “representar” o real pela arte, de aproximar a narração do social e afastá-la de um única subjetividade é com o intuito de transmitir aquilo que é sensível a todos, isso aparece de outras formas em outros campos do pensamento moderno⁴, como no nascimento das ciências humanas enquanto maneiras de se entender o homem e o mundo pelo objetivismo:

Graças a sua perspectiva mais ampla os historiadores do romance conseguiram contribuir muito mais para determinar as peculiaridades da nova forma. Em resumo consideraram o “realismo” a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção

são, por si mesmos, indiferentes para o romance. As particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais. Por isso, o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilinguismo.” (BAKHTIN, 2002, p. 135)

3 A perambulação do olhar é algo recorrente em movimentos estéticos da modernidade, e anteriormente a ela também, se pensarmos por exemplo na comédia e na sátira como aponta Mikhail Bakhtin (1998) ou do teatro dionisíaco estudado por Nietzsche (2009), mas é na modernidade que esse olhar sem rosto, essa perspectiva sem uma fonte originária de sustentação começa a ser explorada de forma exaustiva, Gaston Bachelard (1988) denomina essa nova forma de criação e percepção estética de poética do devaneio, onde aquele que olha, lê ou é acometido por um estado imagético de delírio tende a ser separado de sua consciência, ou seja de sua subjetividade. Walter Benjamin (2006) irá denominar de *flâneur* o movimento que Charles Baudelaire imprime em sua escrita, onde o olhar desvinculado de um sujeito entra em confronto com aquilo que vê, a subjetividade passa a ser um mero suporte do tempo passado em conflito com o olhar que é o suporte do tempo presente, Benjamin propõe que aí ocorre uma estética do choque entre as temporalidades. Tanto Bachelard como Benjamin afirmam que é nesse olhar sem sujeito que surge a experiência libertadora da subjetividade moderna, pois seria nesse movimento que o sujeito seria libertado de sua consciência burguesa e racional que instrumentaliza o mundo.

4 No capítulo dez de *As palavras e as coisas* (2000), o filósofo francês Michel Foucault desenvolve o que ele chama de *arqueologia das ciências humanas*, onde aponta que é a partir da modernidade que o método científico propõe matematizar o homem e o mundo é isso que estabelece do discurso sobre a positividade daquilo que pode ou não ser estudado e do que é ou não a realidade.

anterior. Diante desse quadro – escritores distintos que têm em comum o “realismo” – o estudioso sente a necessidade de maiores explicações sobre o próprio termo, quando, quanto menos porque usá-lo aleatoriamente como uma característica essencial do romance poderia sugerir que todos os escritores e as formas literárias anteriores perseguiram o irreal. (WATT, 1996, p. 12)

Como problematiza Ian Watt não se trata de demarcar a origem da procura pelo real na literatura, e na arte, mas de perceber que esse “realismo” que marca o gênero romance em seu aparecimento não está desvinculado do objetivismo cientificista da modernidade.

Há então um paradoxo na origem do romance, pois ele surge como a forma discursiva que corrobora um posicionamento “realista” da vida como algo social e determinado pelo meio, rompendo com a ideia de uma subjetividade absoluta, mas ao mesmo tempo ele desestabiliza a própria condição de determinismo, pois o social aparece fragmentado. Ao negar a subjetividade e uma perspectiva singular o romance acaba por enaltecer essa visão.

Quando o gênero opta por ser um dos portadores da nova forma de se pensar o “real” ele se inscreve no tempo, no seu tempo, ao buscar o objetivismo da narrativa o romance alcança o subjetivismo da descrição, ao buscar um tempo estático ele se inserem no movimento temporal.

Desse modo o romance que surgiu como uma tentativa de se representar o social e retirar a essência da vida e transplantá-la para uma criação verbal colocando-se apartado do real, acaba se afundando e criando um vínculo inseparável com ele. Pensamos aqui no olhar de fora do romance, o que constitui os primeiros romances é o estilo das grandes descrições e do foco específico nos sentimentos considerados “nobres”, esses dois fatores são importantes para se pensar no papel que os romances vão desempenhar no debate público sobre os seus efeitos nos leitores⁵.

5 A literatura sempre despertou problemas com relação a seu conteúdo e mesmo sobre seus efeitos nos indivíduos, como a crítica de Platão aos poetas em seu texto sobre a República, mas é a partir do século XVIII que se começam a censurar de forma jurídica determinados textos, principalmente os romances, dado a circulação que a invenção da imprensa proporcionou a esse gênero, não obstante a Igreja Católica que ganha força política e pública com a classe burguesa passa a criar critérios de leitura e editoração e ainda listas proibitórias: “A lista ocupava-se, preferencialmente, de obras filosóficas, científicas e teológicas que

Mas o principal fator é o de que o romance serve antes de tudo, na perspectiva aqui proposta, como um documento cultural para se analisar as relações de força que agem sobre um texto, e assim esse texto passa a conter elementos que permitem o debate sobre si mesmo e sobre seus desdobramentos no decurso do tempo. Pensemos na seguinte leitura de Pierre Bourdieu acerca do livro *A educação sentimental* de Gustave Flaubert:

Se *A educação sentimental*, história necessária de um grupo cujos elementos, unidos por uma combinatória quase sistemática, estão sujeitos ao conjunto das forças de atração ou de repulsão que exerce sobre eles o campo do poder, pode ser lida como uma história, e que a estrutura que organiza a ficção, e que fundamenta a ilusão de realidade que ela produz, dissimula-se, como na realidade, sob as interações entre pessoas, que ela estrutura. E como as mais intensas dessas interações são relações sentimentais, antecipadamente apontadas a atenção pelo próprio autor, compreende-se que tenham mascarado completamente o fundamento de sua própria inteligibilidade aos olhos de comentadores cujo "senso literário" não inclinava muito a procurar nas estruturas sociais a chave dos sentimentos. (BOURDIEU, 1996, p. 28)

Nessa leitura percebemos que o que caracteriza o texto é justamente o oposto do que se percebia na época em que o romance de Flaubert foi lançado. Se em seu lançamento o livro era lido como uma descrição dos sentimentos que levavam as pessoas a se relacionarem, como que se fosse uma espécie de manual sobre o que se sentir e como sentir por determinadas pessoas, na leitura de Pierre Bourdieu o romance revela que os sentimentos não são subjetivos e que não há uma essência boa ou má implícita neles, mas, que eles, na verdade, são práticas sociais que acontecem por serem impulsionadas e pelos padrões de comportamento vigentes.

Ou seja, se o romance de Flaubert era visto pelos críticos como uma descrição objetiva do relacionamentos interpessoais, para o sociólogo francês ele é uma descrição de

contrariavam os dogmas e preceitos da Igreja; porém, no século XIX, quando o romance começou a popularizar-se, exemplares do gênero passaram a figurar no rol dos livros vetados aos católicos. O decreto de 20 de junho de 1864 continha inúmeros romances; autores hoje célebres e outros atualmente quase desconhecidos, mas populares na época, tiveram suas narrativas proibidas: Victor Hugo, Frédéric Soulié, Stendhal, Ernest Feydeau, Champfleury, George Sand, Flaubert e Balzac, entre outros, figuraram no decreto." (MULLER, 2013, p. 103)

seu tempo e da organização social que estava em atividade na época de sua escrita. Percebemos que o objetivismo atemporal pretendido pelo “realismo” pode ser lido pelo avesso.

Avesso que se revela como a própria face do romance, pois ele seria um gênero que sendo marcado pelo seu tempo, pela ascensão do modelo de vida burguês, da industrialização, da estratificação das classes sociais e o nascimento de uma nova forma de cultura, ligada ao mercado⁶, ele consegue se colocar como uma forma de resistência.

O que percebemos então é a tentativa de se generalizar o gênero pelo lado da crítica e, de outro, tornar o romance um espaço discursivo híbrido⁷, ou, ao menos, uma forma de escrita que emule diferentes estilos dentro de si pelo lado dos escritores.

Esse aspecto formal, da construção de um estilo discursivo que aproxime a vida comum da ficção coloca uma questão fundamental para o debate público sobre os limites e possibilidades da arte, o que viria a ser na época o principal foco de discussão, que é a influência ideológica que o romance exercia sobre os leitores. Sobre a obra de Flaubert por exemplo além dos processos resultantes da publicação de *Madame Bovary*⁸ teríamos ainda a

6 Existe uma forma de produção cultural que se alia aos interesses da classe burguesa e que utiliza a arte, assim como a natureza e o mundo como um mero instrumento de ação e domínio do homem sobre a vida, é a esse modelo de cultura e de práxis que artistas denunciam e se opõem. Não se trata de pensar que toda literatura e por conseguinte, todo romance é engajado ideologicamente, mas que toda a forma de arte é uma contra-ideologia e uma resistência às imposições institucionais e mercantis às formas de vida, como colocam Max Horkheimer e Theodor Adorno (2002).

7 Essa questão da hibridação aparece nos estudos acerca do aspecto formal da obra de Gustave Flaubert, Bourdieu, dialogando com outros autores, propõe que o estilo de escrita de Flaubert promovia um conflito entre autor, narrador e leitor, o que levava a uma “identificação” equivocada por parte dos leitores com os personagens e por parte da crítica de relacionar a biografia de Flaubert com os acontecimentos do romance: “A preocupação de evitar a confusão das pessoas a qual sucumbem tão frequentemente os romancistas (quando colocam seus pensamentos no espírito das personagens), e de manter uma distância até na identificação decisória da compreensão verdadeira, parece-me ser a raiz comum de todo um conjunto de traços estilísticos localizados por diferentes analistas: o uso deliberadamente ambíguo da citação que pode ter valor de ratificação ou de derrisão, e exprimir ao mesmo tempo a hostilidade (e o tema da “coletânea de tolices”) e a identificação; o hábil encadeamento do estilo direto, do estilo indireto e do estilo indireto livre que permite fazer variar de maneira infinitamente sutil a distância entre o sujeito e o objeto da narrativa e o ponto de vista do narrador sobre o ponto de vista das personagens (...).” (BOURDIEU, 1996, p. 47)

8 Em 1857, Gustav Flaubert é absolvido das acusações de imoralidade e ofensas à sociedade e à religião. Até hoje o caso é considerado um exemplo de ataque à liberdade de expressão e de censura literária: O caso de *Madame Bovary*, apenas um entre inúmeros no século XIX, provoca-nos a refletir sobre a leitura no Oitocentos a partir de critérios da própria época. Compreender de forma mais aprofundada o funcionamento do universo literário oitocentista requer que se leve em conta a visão de literatura predominante no período,

repercussão de seu estilo, que influenciaria outros escritores e, mais ainda, romperia com os padrões estipulados pela produção anterior:

Com efeito, *A educação sentimental* reconstitui de maneira extraordinariamente exata a estrutura do mundo social na qual foi produzida e mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam. Mas ela o faz com os meios que lhe são próprios, ou seja, dando a *ver* e a *sentir*, em *exemplificações* ou, melhor, *evocações* no sentido forte de encantações capazes de produzir efeitos, especialmente *sobre os corpos*, pela "magia evocativa" de palavras capazes de "falar a sensibilidade" e de obter uma crença e uma participação imaginária ou análogas as que concedemos ordinariamente ao mundo real. (BOURDIEU, 1996, p. 48)

Há uma ruptura definitiva a partir da publicação de *A educação sentimental*, o gênero passa a ser pensado, por alguns autores, claro, como uma forma de se reestruturar o real e reelaborá-lo, não mais com o intuito de descrevê-lo da maneira mais fiel possível, mas sim de refletir sobre a própria possibilidade do real.

O choque é inevitável, pois, é através desses termos que o romance começa a levantar ainda mais questões sobre sua relevância na vida dos leitores. Se antes o perigo eram apenas a indução ao pecado e a práticas de letramento⁹, agora o romance passa a ser visto como uma potente fonte de emancipação do próprio real, visto que ele, em determinadas composições artísticas como as de Flaubert, permite ao leitor colocar em dúvida aquilo que se apresenta diante de seus olhos como real. Voltamos a pensar na noção de perspectiva, ao descentralizar o olhar do leitor e do próprio autor o romance e outras formas de arte colocam em cheque os preceitos da subjetividade e do real, e há a partir desse momento uma constatação da falência do homem diante da vida, o que se chamou de constatação

que se atente para um dos principais critérios que norteavam a crítica e a produção literárias de então: a moral." (MULLER, 2013, p. 102)

9 A prática da leitura e da alfabetização sempre foi algo concernente às classes dominantes e justamente por esse motivo as pesquisas referentes a letramento e leitura sempre apontaram para o fato de que a maioria das populações dos grandes centros urbanos eram iletradas e analfabetas. Porém, com novas formas de abordagem podemos dizer que esse fato é questionável, justamente pela leitura ser vista como uma prática cultural e não como uma aquisição quantitativa ou qualitativa, ou seja, ler e ser letrado corresponde aos usos da leitura e não dos segmentos de mercado ou de classes, como aponta Roger Chartier (1999).

melancólica da arte na modernidade, que nada mais era do que o apontamento do fracasso de todos os projetos humanistas e progressistas e, por que não, da própria ideia de modernidade¹⁰.

Se por um lado o projeto cultural burguês era transformar o romance em uma forma de veiculação ideológica e moral artistas como Gustave Flaubert se posicionavam contra essas tentativas de captura e produziam no seio da cultura burguesa uma estética da resistência. Mesmo quando se tratava de se pensar o romance dito de formação, aquele que conta uma narrativa que começa com uma personagem jovem e acompanha seu desenvolvimento ao longo de um período de tempo, é o caso de *A educação sentimental*, essa narrativa sempre escapa a apreensão da lógica burguesa. Podemos colocar aqui que o romance é um gênero mutável, e mesmo sendo absorvido e vendido de por certos padrões e por determinados mercados ele sempre consegue sobreviver como um forma artística da margem, mesmo ocupando o centro:

O primeiro grande livro do gênero, Dom Quixote, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. Quando no correr dos séculos se tentou ocasionalmente incluir no romance algum ensinamento - talvez o melhor exemplo seja Wilhelm Meisters Wanderjahre (Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister) -, essas tentativas resultaram sempre transformação da própria forma romanesca. O romance de formação (Bildungsroman), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No

10 Em seu livro *Jamais fomos modernos* (1994), o pensador francês Bruno Latour propões pensar o período que denominamos modernidade como um discurso vago, pois o “projeto” moderno jamais se concretizou e as revoluções burguesas que instruíram a democracia se mostraram inócuas, bem como a ciência que seria a responsável por levar a humanidade a sua aurora se tornou a responsável por criar a possibilidade um mundo sem o homem: “A modernidade e muitas vezes definida através do humanismo, seja para saudar o nascimento do homem, seja para anunciar sua morte. Mas o próprio hábito é moderno, uma vez que este continua senda assimétrico. Esquece o nascimento conjunto da “não-humanidade” das coisas, dos objetos ou das bestas, e o nascimento, tão estranho quanta o primeiro, de um Deus suprimido, fora do jogo. A modernidade decorre da criação conjunta dos três, e depois da recuperação deste nascimento conjunto e do tratamento separado das três comunidades enquanto que, embaixo, os híbridos continuavam a multiplicar-se como uma consequência direta deste tratamento em separado. E esta dupla separação que precisamos reconstituir, entre o que está acima e o que está abaixo, de um lado, entre os humanos e os não-humanos, de outro.” (LATOURE, 1994, p. 19)

romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação.
(BENJAMIN, 1994, p. 201)

Pode-se dizer a partir da reflexão de Walter Benjamin que a tentativa de se incumbir ao romance a tarefa de promover a moral burguesa na esfera pública fracassou, visto que a figura detentora da autoridade discursiva no gênero, o narrador, não é capaz de colocar um posicionamento absoluto no texto, ele atuaria antes de tudo como a dispersão da subjetividade e da multiplicidade de olhares sobre o enredo que se desenvolve, isso justamente pela experiência da leitura romanesca não ser uma experiência coletiva, mas sim uma prática solitária que antes de tudo suspende a possibilidade de um olhar autoritário tanto do narrado como do leitor sobre o texto lido.

A autoridade sobre o texto foi reivindicada de forma exaustiva pelos “policiais” do sentido, desde o século XVIII quando o romance começa a ganhar espaço na circulação cultural, mas como tentamos observar nesse texto há um equívoco nessa tentativa, a de colocar o texto literário como representação do real e como forma de veiculação comportamental através de um discurso ficcional. Na problematização de Pierre Bourdieu isso acontece pela incapacidade de se confrontar o próprio real, assim a ficção é tomada de forma violenta como uma via de acesso ao real: “Objetivar a ilusão romanesca, e sobretudo a relação com o mundo dito real que ela supõe, e lembrar que a realidade com a qual compararmos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada.” (BOURDIEU, 1996, p. 50)

Assim a pretensão que se estende desde o início da modernidade de se apreender determinadas composições estéticas para utilizá-las como veículos de formação moral e política encontra sempre um empasse quando se depara com aquilo que escapa, justamente por evidenciar, tal qual *A educação sentimental*, de Flaubert, essa incapacidade de controle, ou essa impossibilidade de apreensão do real, ou ainda de que o romance não molda seu leitor, mas o faz simplesmente se dar conta de que a narrativa é sempre um ato contínuo e que o livro não representa uma vida, ou a vida, mas sim apenas faz parte dela:

Se o modelo mais antigo do romance é Dom Quixote, o mais recente talvez seja A educação sentimental. As últimas palavras deste romance mostram como o sentido do período burguês no início do seu declínio se depositou como um sedimento no copo da vida. Frédéric e Deslauriers, amigos de juventude, recordam-se de sua mocidade e lembram um pequeno episódio: uma vez, entraram no bordel de sua cidade natal, furtiva e timidamente, e limitaram-se a oferecer à dona da casa um ramo de flores, que tinham colhido no jardim. "Falava-se ainda dessa história três anos depois. Eles a contaram prolixamente, um completando as lembranças do outro, e quando terminaram Frédéric exclamou: - Foi o que nos aconteceu de melhor! - Sim, talvez. Foi o que nos aconteceu de melhor! disse Deslauriers." Com essa descoberta, o romance chega a seu fim, e este é mais rigoroso que em qualquer narrativa. Com efeito, numa narrativa a pergunta - e o que aconteceu depois? - é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1994, p. 211-212)

Percebemos que o apontamento de Walter Benjamin se refere ao efeito que o final do romance de Flaubert causa no seu leitor, pois, ao contrário dos demais romances ele deixa as coisas em aberto, não aponta para um direção que norteia toda a narrativa e de certo modo conclui a história, ela apenas faz o leitor pensar por si próprio, não simplesmente no livro, mas no como aquela cena dá sentido a como o leitor interage com o livro.

Pensamos aqui que a composição narrativa de Flaubert evidência um dispositivo discursivo de problematização da subjetividade e da possibilidade de representação do real pelo romance na figura do narrador, que de certa forma ironicamente faz justamente o contrário do que a crítica burguesa e conservadora dos séculos XVIII e XIX gostariam que seria desmontar a possibilidade de autoridade moral e de sentido sobre o texto que se escreve e se lê.

O INOMINÁVEL, DE SAMUEL BECKETT:

CONTRA O DESEJO DE CONTROLE DA (S) VOZ (ES)

*"- Eu sou um cemitério odiado pela lua,
Onde, como remorsos, vermes atrevidos
Andam sempre a irritar meus mortos mais queridos(...)"*

Desde o seu nascimento o romance se constitui como um gênero que marca e é marcado pelo discurso da modernidade e pelo aparecimento de novas formas de se pensar o mundo, a realidade e a subjetividade.

Para Mikhail Bakhtin (2002), o romance se configura como o gênero literário moderno por excelência por se distanciar da epopeia, justamente por colocar o tempo como algo inacabado, a ser construído, por exemplo, o herói da epopeia era uma personagem de um tempo antigo, remoto, estático assim esse gênero, na leitura de Bakhtin, remeteria a uma ideia de rememoração do tempo passado, bem como o deslocamento do leitor para um tempo que não era o seu, a narrativa da epopeia seria um enredo fechado, acabado em contraste com o do romance que seria uma narrativa aberta.

O que inscreveria o romance de forma radical na modernidade seria que, na leitura de Bakhtin, o gênero, seria uma composição artística que se baseia na possibilidade de conhecimento contínuo, especificamente por ser uma forma discursiva que se insere no presente e reflete sobre o presente e não sobre o passado, como a epopeia.

Coadunando com a leitura proposta por Bakhtin, Anatol Rosenfeld (1996) também coloca o gênero romance como uma forma de ruptura estética com os modelos clássicos e ainda aponta que a *arquitetura* desenvolvida pelos romancistas é também algo que aparece na pintura e em outras formas de arte.

O que chama a atenção é que a leitura tanto de Bakhtin como de Rosenfeld colocará que o romance moderno teria sofrido inúmeras mutações justamente por estar inserido em todas as reflexões e nuances culturais que a sociedade teria passado, portanto o romance não poderia ser lido como um gênero definido, mesmo quando se refere ao século XVIII, pois as produções continuam a ser revistas e reinterpretadas, assim como seu referido tempo.

Acontece que o romance posteriormente ao período realista começa a radicalizar a sua forma de construção, e essa mudança sensível se deve, segundo Bakhtin e Rosenfeld, a percepção de tempo que passa a ser a principal preocupação dos romancistas.

Voltamos nossa atenção, assim como no primeiro tópico desse texto, para o papel do narrador, se como apresentado ele é a peça chave para se pensar a autoridade e a orientação dentro do gênero romanesco é através das experimentações de perspectiva com o narrador que o romance começa a se distanciar cada vez mais das possibilidades de apreensão que outrora os críticos e moralistas queriam dar-lhe como prioridade, no caso, a de formação moral do leitor.

Se em *Dom Quixote* não há, na leitura de Walter Benjamin, a possibilidade do conselho e em *A educação sentimental*, de Flaubert a narrativa serve como uma problematização contínua da sociedade burguesa e dos tempos em que se vivia, é no século XX que o romance vai colocar a questão da própria impossibilidade da voz que através dele fala, há de certa forma uma vertigem do perspectivismo romanesco.

Se Barthes e Foucault constataram a morte do autor, o romance, muito antes teria anunciado a morte do próprio sujeito do qual emana a voz que enuncia a narrativa.

Pensamos aqui em um romance específico, *O inominável* (1949) do irlandês radicado na França, Samuel Beckett. O livro é o último de uma trilogia que conta ainda com *Molloy* (1947) e *Malone morre* (1948).

A escolha desse romance, em específico, é justificada pelo radicalismo extremo que Samuel Beckett investe, toda problematização sobre a possibilidade de descrição e contato com o real evocada até aqui é pensada no texto do escritor, bem como as categorias elencadas pelos teóricos, principalmente a figura do narrador e da voz que ele emana.

Beckett empreende, aquilo que se pode chamar de arquitetura da desconstrução, ao passo que se, Gustave Flaubert em *A educação sentimental*, usa o romance, gênero burguês por excelência, para romper com os padrões burgueses, Beckett utiliza o narrador para decretar a falência da narração.

Ora, se o romance é a reflexão sobre a experiência de uma vida que pode ser partilhada por todos, Beckett oferece uma narrativa que se desfaz, ou a experiência da não experiência, uma exposição violenta da ficção que é o romance e a leitura. Um romance que se desfaz ou denuncia aquilo que já foi feito como sendo mera construção de linguagem:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe. Pode ter começado assim. (BECKETT, 2009, p. 29)

O narrador logo no início do romance começa a se indagar sobre a própria possibilidade de uma narrativa. O que ocorre é uma dispersão das categorias fundamentais do romance: tempo, espaço e estruturação de uma realidade ficcional¹¹.

Essa radicalização ou exagero do narrador em demonstrar que a linguagem romanesca é antes de tudo uma ilusão de linguagem, é o que Anatol Rosenfeld teria apontado como um fenômeno que aparece no século XX na esfera artística, o que ele chamou de “desrealização”:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de produzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. (ROSENFELD, 1996, p. 75)

Na leitura de Rosenfeld, portanto a ruptura pretendida por Samuel Beckett nada mais é do que a demonstração de um movimento temporal ou do espírito do tempo¹² que aparece em várias criações artísticas e movimentos diferentes.

Essa “desrealização” é antes de tudo o desmantelamento do sujeito moderno e da cultura burguesa que o realismo já tentava desmontar. Voltando à Pierre Bourdieu e sua análise da obra de Gustave Flaubert, potencializando a posição de Rosenfeld sobre a

11 Como Mikhail Bakhtin propõe em seu estudo sobre as origens e as especificidades do gênero romance: “Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área do contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (BAKHTIN, 2002, p. 403)

12 Espírito de um tempo específico que se manifesta nas formas estéticas é chamado de *Zeitgeist*, Anatol Rosenfeld (1996) usa esse termo para introduzir sua hipótese de que há um diálogo interartes na modernidade e na contemporaneidade.

“desrealização” podemos colocar que na modernidade os artistas, ao menos uma parte deles, percebem que a arte é a impossibilidade de se apreender o real e não passa da tentativa de se ficcionalizar:

Não se pode "viver todas as vidas", segundo as palavras de Flaubert, pela escrita ou pela leitura, senão porque senão umas tantas maneiras de não as viver verdadeiramente. E quando chegamos a viver realmente o que tínhamos vivido cem vezes na leitura dos romances, precisamos retomar do zero nossa "educação sentimental". Flaubert, o romancista da ilusão romanesca, introduz-nos assim ao princípio dessa ilusão. Tanto na realidade como nos romances, as personagens que dizemos romanescas, e entre as quais é preciso também contar os autores de romances - "Madame Bovary sou eu" -, são talvez aquelas que levam a ficção a sério, não, como se diz, para fugir do real, e buscar uma evasão em mundos imaginários, mas porque, como Frederic, não conseguem levar a realidade a sério; porque não podem apropriar-se do presente tal como se apresenta, do presente em sua presença insistente e, por isso, terrificante. (BOURDIEU, 1996, p. 49)

A constatação de Bourdieu consiste em demonstrar que o romance de Gustave Flaubert é uma forma de exposição da incapacidade de captura do real, e mais ainda de que há nessa forma de composição literária a falência da vida moderna.

Cabe aqui a inclusão sucinta e breve de um conceito fundamental para se entender a modernidade e a crise que essa falência trazem ao homem e as formas de criação artística, a melancolia, talvez o sentimento moderno por excelência, e talvez a sensibilidade primeira e última do gênero romanesco.

Se a melancolia é caracterizada pela impossibilidade de se lidar com a ausência de algo (alguém, um sentimento, um objeto ou ainda uma forma derradeira de nostalgia) ela é também a paralisação ou o assombro com a eminência do presente que obriga ou força a se construir outros vínculos com algo que ainda não se conhece ou não se sabe se virá a existir¹³.

13 Em outro texto, Samuel Beckett explora essa questão da espera, em sua peça de teatro mais conhecida, *Esperando Godot*, de 1942, o autor apresenta duas personagens que esperam Godot, sem conhecerem ou saberem que é, eles apenas esperam e só. Há ainda outra obra, porém cinematográfica que utiliza essa metáfora da espera como alegoria, o filme *O anjo exterminador*, do diretor Luís Buñuel de 1962, onde pessoas que se

Esse impulso melancólico é o que é retratado por Gustave Flaubert em *A educação sentimental* e que posteriormente será explorado demasiadamente pelos romancistas subsequentes, mas é justamente essa sensação de perda do real ou impossibilidade de reconciliação da escritura com o real sensível que Bourdieu chama de *ilusão* que aparece como marca da literatura moderna:

Se o desejo mais íntimo da literatura moderna – e, em última instância, talvez, de toda a literatura – é aquele de coincidir consigo mesma, de eliminar qualquer traço de distância temporal entre autor e escrita, qualquer tipo de lapso entre expressão e forma de expressão – ele corresponde a um impulso que nos é familiar: o impulso melancólico, cujo propósito não é outro senão afirmar a perda do objeto para, a seguir, evidenciar o desejo de resgatá-lo, negando qualquer separação com o passado. O romance como gênero fundador da modernidade funda-se por sua vez, no solo móvel e subterrâneo de ambíguos influxos melancólicos. (LAGES, 2007, p. 136)

O impulso melancólico é aquilo que autores como Bakhtin, Rosenfeld e Benjamin já haviam citado como a impossibilidade do romance ser algo fechado, estático, justamente por não se referir à um passado determinado, pela história ou pelo imaginário como a epopeia. Essa intenção de se romper a ideia de divisão entre enunciado e enunciação está justamente vinculada à personagem do narrador, que exerce essa função de ser uma voz sempre contemporânea, mas é por esse motivo que ela se configura como ausência, ou como morte da própria experiência vivida que a narrativa carrega.

Esse objeto que se afasta e tenta-se recuperar no romance não é outro senão o do vivido, mas ele está diretamente fundado na linguagem como portadora de sentido, mas se é dela que parte a possibilidade da narração como ela se conecta ao que está fora dela? Ou, melhor, onde é a morada dessa voz que fala no romance? :

Isso me ajudaria, já que a mim também devo atribuir um começo, se pudesse situá-lo em relação ao da minha morada. Esperei em alguma parte por aí que este lugar ficasse pronto para me receber? Ou foi ele que

encontram em um jantar ficam presas dentro de uma sala e esperam, não se sabe pelo que ou quem para poderem sair.

esperou que eu viesse povoá-lo? Do ponto de vista da utilidade, a primeira dessa hipóteses é de longe a melhor, e terei com frequência a oportunidade de me valer dela. Mas elas são desagradáveis, todas duas. E os ruídos que ainda não conheço são os que ainda não se fizeram ouvir. Mas não mudarão nada. O grito não mudou nada, mesmo na primeira vez. E a minha surpresa? Devia estar esperando por ela. (BECKETT, 2009, p. 35)

A questão levantada pelo narrador é exatamente a mesma que os críticos citados suscitam, onde se funda a experiência narrada no romance já que não é no real? Se o narrador não é a representação do autor, ou mesmo a representação de alguém, de quem é a voz que emana no texto? O narrador prossegue com suas provocações:

Será que acreditam que acredito que acredito que sou eu que fala? Isso é deles também. Para e fazer acreditar que tenho um eu meu e que posso falar dele, como eles do deles. É mais uma armadilha, para que eu me encontre de repente, craac, preso entre os vidros. Eles nunca vão levar a melhor, sobre a minha estupidez. Por que me falam assim? Talvez ao me atravessarem certas coisas mudem, as coisas importantes, e que quanto a isso não possam nada. Será que acreditam que acredito que sou eu quem faz as perguntas? Isso também é deles. Um pouco desfigurado talvez. Não digo que não seja o método certo. Não digo que não acabe por me pegar. Bem que gostaria, para ser jogado fora. Essa caçada é que é cansativa, esses latidos intermináveis. As imagens, eles imaginam que ao forçar as imagens acabarão por me enredar nelas. (BECKETT, 2009, p. 98)

O narrador acaba por problematizar a origem de sua fala, colocando sempre a responsabilidade pelo que é enunciado no ato de enunciação, ou seja, não no ato da escrita, mas no ato da leitura, a responsabilidade sobre o texto é sempre daquele que personifica e materializa o conteúdo do romance no instante em que o coloca em movimento. Mas o narrador de Beckett não é condescendente, ele ironiza o leitor, e, se o texto dissolve a possibilidade de uma origem da voz do narrador, ele também destrói a autoridade de sentido do leitor. Nem quem escreve, nem quem lê tem a última palavra, ou conhece a origem do que é narrado.

Se a morada é sempre uma habitação construída para ser habitada por algo ou alguém ocorre algo diferente no romance, que é justamente uma morada sempre inacabada, sempre

a ser construída, sempre por vir, principalmente por se passar em um tempo contemporâneo ao que está fora de sua escritura.

Tal qual já mencionado, o romance moderno busca, assim como a pintura e outras artes, destituir o homem e, por conseguinte, a subjetividade da expressão artística, assim sendo a literatura moderna através das experimentações com o dispositivo discursivo do narrador começa a desabilitar a voz do sujeito, ou a fala daquele que narra e a coloca em um espaço ou uma origem vazia, o que viabiliza, por exemplo, a exploração da multiplicidade de vozes e de perspectivas dentro do gênero romance.

Se o narrador de *O inominável* pergunta sobre sua morada, e sobre o que funda sua voz, ela é fundada no instante em que ela se faz presente, no caso, no presente em que ela se alia ao coro de vozes exteriores que não são outra coisa senão partes constitutivas dela:

A velha frase de La Bruyère: “Chegamos tarde e tudo já foi dito”, soará ela própria diferentemente. Tudo já foi dito (todas as palavras estão habitadas dirá Bakhtin) mas tudo pode ser redito diferentemente. Assim como a própria frase de La Bruyère foi redita por Lautréamont: “Chegamos cedo, nada foi dito”. No seu significado e no seu significante, a paródia de Lautréamont é a exemplificação perfeita da prática da intertextualidade. Para o poeta nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar do sentido. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63)

Então o que ocorre na literatura, ou na linguagem poética, como coloca Leyla Perrone-Moisés, é um diálogo eterno com vozes do presente, que se criam e recriam a cada instante. Se a palavra escrita é a morte do sujeito, essa morte é também a possibilidade de vida da palavra e da literatura e a liberdade de experiência ou da experimentação do texto no presente em que ele emerge para uma determinada realidade, a voz do romance é a voz constituída pelas forças que a tornam presente em um instante específico, mas ela não é construída só pela interação do texto com o leitor, mas sim por uma gama infinita de agentes que a fazem nascer, sempre nova, sempre diferente.

Podemos dizer que essa radicalização ocorre como uma mudança do narrador, como no caso do romance de Samuel Beckett, mas também ao que ele se refere. Há uma mudança ou uma ausência das personagens dentro dos romances. Isso ocorre também no cinema,

como aponta Anatol Rosenfeld, citando os filmes *Hiroshima, meu amor* e *Ano passado em Marienbad*¹⁴, onde segundo o autor há um achatamento dos níveis temporais, o que leva a não distinção entre passado, presente e futuro, e entre o que é a personagem e suas projeções psíquicas ou a própria confusão das personagens com objetos. Especificamente nos romances isso gera uma confusão entre narrador, o que é narrado e aquilo que o leitor percebe: “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, com um Eu que ocupa totalmente a tela imaginário do romance.” (ROSENFELD, 1996, p. 84)

Desaparece nesse caso o narrador e sobra apenas a linguagem ou a língua, que passa a assumir o centro da narrativa, como nos quadros abstratos onde o que é criado é uma sensação, sem perspectiva definida, não à toa essa percepção de construir uma sensação ou uma situação sensível seja a busca que aparece no texto de Beckett:

O silêncio, falar do silêncio, antes de entrar nele, será que já estive nele, não sei, a cada instante estou nele, a cada instante saio dele, eis que estou falando dele, sabia que isso viria, saio dele para falar, estou nele ao falar, se sou eu quem fala, e se não sou eu, ajo como se fosse eu, com frequência ajo como se fosse eu, mas longamente, estive nele longamente, uma longa estada, não entendo nada de duração, não posso falar disso, falo bem disso, digo nunca e sempre, falo das estações e das partes dos dias e das noites, a noite não tem partes, é porque se dorme, as estações devem se parecer, talvez seja primavera nesse momento, são palavras que me ensinaram sem me fazer ver muito bem seu sentido, foi assim que aprendi a raciocinar (...) essas imagens sem nome que tenho, esses nomes sem imagens, essas janelas que talvez fosse melhor chamar de portas, enfim de outro modo, e essa palavra homem que talvez não seja a certa que para que vejo ao ouvi-la, mas um instante, uma hora (...) aqui no escuro, chamo isso de escuro, talvez seja o azul, são palavras em branco(...). (BECKETT, 2009, p. 176)

14 Os filmes *Hiroshima mon amour*, de 1959 e *L'Année dernière à Marienbad*, de 1961 foram ambos dirigidos pelo cineasta francês Alain Resnais, porém os roteiros foram escritos por Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet. Os dois roteiristas eram também romancistas e integravam o grupo de escritores que inaugurou o chamado *Nouveau Roman*, que, assim como Samuel Beckett, propunha criar novas formas de narrativa e experimentação de linguagem dentro dos romances, não obstante também era um grupo de ativismo artístico contra o conservadorismo burguês e a tradição elitista dentro dos meios de divulgação artístico.

Essa suspensão do real que o narrador produz, dissolvendo-se na linguagem, procurando apenas produzir ou criar sensações aleatórias é a tentativa de se esvaziar o texto, e de, através de um estilo estético baseado na construção de fissuras temporais e abismos de enunciado descentralizar a leitura e a escritura.

Nesse caso os elementos que garantiriam a estruturação do romance se esvaem, restando apenas uma tentativa falha, como todas as outras, de se criar uma escrita passível de ser tocada de forma homogênea e genérica. A diferença para outras composições romanescas é que o romance de Samuel Beckett propõe expor essas “falhas” e se constrói a partir delas.

CONCLUSÃO

O gênero romance teve um percurso dos mais difíceis de ser estudado com exatidão. Tentamos nesse texto elaborar uma linha de pensamento partindo do pressuposto que aquilo que marca a fixação e visibilidade que esse gênero ganha na modernidade é constituída de um paradoxo. Ao mesmo tempo que ele ocupa um lugar de destaque na circulação de mercado e no imaginário urbano como textualidade literária por excelência, ele se destaca por questionar e de certa forma permitir uma resistência ao modelo cultural e até mesmo literário vigente.

Podemos pensar que o romance expressa a modernidade em sua plenitude exatamente por não se encaixar na modernidade, ao ser uma forma de escritura que é sempre contemporânea, como aponta Mikhail Bakhtin (2002), o romance está sempre escapando ao seu tempo e abrindo-se para aquilo que é contemporâneo fora de si. Há no romance um paradoxo temporal que resulta, entre outras coisas em não se poder capturá-lo mimeticamente, como queriam os realistas e os críticos dos séculos passados.

Dessa maneira o romance resiste ao tempo que lhe é imposto pelo que chamamos de historicismo, mesmo que carregue consigo camadas temporais que devem ser exploradas, essas camadas são sempre um movimento realizado pelo “olhar” que não é outra coisa que a percepção não da estratificação da escritura, mas sim do movimento contínuo de

proliferação da escritura. Isso quer dizer simplesmente que o romance não é apenas um filho de seu tempo, ele é também uma forma de transgressão do tempo, de modificação do olhar, da perspectiva sobre o tempo. É aquilo que Roland Barthes (2004) denominará de *tempo da enunciação*, a inserção direta do presente e da possibilidade de futuro na narração, ao contrário de uma neutralidade que outros discursos, como o científico supõe deter, talvez seja por esse detalhe que a literatura, mesmo ocupando um lugar de destaque na circulação cultural moderna, nunca seja considerada, de fato, pela grande maioria uma fonte confiável de conhecimento, o que está de certa forma correto.

Não é uma fonte confiável pois, a literatura, e em especial o romance. É aquela que nos demonstra uma certa impotência com relação ao real e a possibilidade de modificá-lo com um engajamento subjetivo. Se há um engajamento favorável a literatura e a torna capaz de resistir a realidade e a captura da cultura burguesa e social é a não participação, é essa denúncia da falência e da ilusão das coisas, a melancolia profunda das obras modernas nos demonstra isso, porém há ainda uma outra leitura possível:

Flaubert, o romancista da ilusão romanesca, introduz-nos assim ao princípio dessa ilusão. Tanto na realidade como nos romances, as personagens que dizemos romancescas, e entre as quais preciso também contar os autores de romances - "Madame Bovary sou eu" -, são talvez aquelas que levam a ficção a sério, não, como se diz, para fugir do real, e buscar uma evasão em mundos imaginários, mas porque, como Frederic, não conseguem levar a realidade a sério; porque não podem apropriar-se do presente tal como se apresenta, do presente em sua presença insistente e, por isso, terrificante. No princípio do funcionamento de todos os campos sociais, trate-se do campo literário ou do campo do poder, há a *illusio*, o investimento no jogo. Frederic é aquele que não consegue empenhar-se em nenhum dos jogos de arte ou de dinheiro produzidos e propostos pelo mundo social. Seu bovarismo tem como princípio a impotência para levar a sério o real, isto é, as apostas dos jogos ditos sérios. (BOURDIEU, 1996, p. 49)

A leitura de Pierre Bourdieu evidencia a potência do romance, mesmo que seja apenas uma referência a obra de Gustave Flaubert, isso pode ser estendido para uma problematização crítica da caminhada do romance pela modernidade. O romance é, através de sua configuração estética, uma forma de não-engajamento e reprodução do real, e nem é

ao mesmo tempo uma forma de ação no real, ele ocupa um *entre-lugar*, ou anuncia a ilusão de que se é impossível dominar aquilo que se chama de experiência, seja ela coletiva ou subjetiva.

Nesse momento que é sempre um momento presente, da narrativa de um romance, é que se percebe e se desmontam os discursos sobre o real, a vida e o social. Assim o romance contamina o projeto da modernidade, ao menos através das obras de autores como Flaubert e Beckett, abrindo a possibilidade, nunca realizável pela escritura literária, de se compor uma nova possibilidade de real¹⁵ ao se afastar de tudo aquilo que é considerado como real.

15 A literatura nunca resulta na transformação do real, ela nunca pode ser considerada um instrumento de combate em vias de fato, ou um meio de transmissão ideológica, ela é sempre esse espaço de percepção da impotência da escritura perante a vida em si. Em seu artigo acerca da obra de Lima Barreto, Keli Cristina Pacheco, ao trabalhar com o pensamento de Roland Barthes aponta para esse *grau-zero* do engajamento do literário: “Entretanto, antes ainda, é preciso esclarecer que, por uma perspectiva mais barthesiana, o poder de intervenção da literatura como instrumento de lutas ou causas resultaria nulo, quer dizer, a partir dela, da literatura, é impossível se obter alguma forma de engajamento. Roland Barthes nos ensina que por ser linguagem, matéria trabalhada, a literatura faz do real somente um pretexto, pois existe uma distância entre a língua e o real que provoca o irrealismo na ficção literária. Sendo assim, a literatura passa a ser “o próprio irreal; mais exatamente, longe de ser uma cópia analógica do real, a literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem: a literatura mais verdadeira é aquela que se sabe mais irreal.” (PACHECO, 2007, p. 33)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.169-214.

ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. **Caminhos do romance no Brasil**. Projeto Caminhos do romance no Brasil. Disponível em: <www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>. Acessado em: 22/05/2017.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: LP&M Editores, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura: a teoria do romance**. São Paulo, Editora Annablume, 5ª edição, 2002.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução Ana helena Souza, São Paulo, Editora Globo, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira: Willi Bolle, colaboração na edição brasileira Olgária Matos. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

CHARTIER, Roger. Leitura e leitores “populares” da Renascença ao período clássico. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (Org.). **A história da leitura no Mundo Ocidental**. São Paulo: Ática, volume 2, 1997, p.117-129.

FOUCAULT, Michel. As ciências humanas. In: _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.475-563.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, USP, 2007.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Eitora 34, 1994.

MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. **Moral e arte literária no século XIX**: o romance sob suspeita. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 20, n. 28, p. 101-131, jul./dez. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

PACHECO, Keli Cristina. O grau zero e o engajamento fracassado em Lima Barreto. **Revista Letras**, Universidade Federal do Paraná, UFPR, v.72, p.32-40, 2007.

PIERRE, Bourdieu. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo, Companhia das letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: _____. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo, Editora Ática, 1978, p.58-76.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p.75-96.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 11-33.

Submetido à publicação em 02 de outubro de 2017.

Aprovado em 10 de fevereiro de 2018.

LER UMA VIDA APAIXONANTE É LER PELA PRIMEIRA VEZ A PAIXÃO: UM OLHAR, UMA TRAJETÓRIA – LÚCIO CARDOSO

Luís Alberto dos Santos Paz Filho (Mestrando em Teoria da Literatura PUC RS / CNPQ)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a recepção crítica do primeiro romance de Lúcio Cardoso, intitulado *Maleita*, lançado em 1934, à luz da teoria da leitura. Para realizar tal movimento, optou-se por utilizar como referência a leitura da *Poética* aristotélica feita por Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, sobretudo no que diz respeito à tessitura de um texto com relação ao círculo hermenêutico composto por autor, obra e leitor. Além disso, utilizou-se como base alguns fundamentos presentes na obra *O rumor da língua*, de Roland Barthes para situar a condição efêmera - porém singular - de uma leitura. Pensou-se, ainda, em algumas proposições elaboradas por Umberto Eco, em *Lector in fabula* para se pensar nos procedimentos que corroboram à dinamicidade das contingentes leituras no âmbito de um cenário de recepção crítica literária das últimas décadas, além de outros nomes referenciais no tocante a estudos linguístico-literários.

Palavras-chave: Leitor; Leitura; Lúcio Cardoso; Crítica literária; Historiografia literária.

ABSTRACT

The present work has as objective to analyze the critical reception of the first novel of Lúcio Cardoso, titled *Maleita*, released in 1934, in the light of the theory of reading. In order to make such a movement, we chose to use as a reference the reading of Paul Ricoeur's Aristotelian Poetics, in *Tempo e narrativa*, especially with regard to the tessitura of a text in relation to the hermeneutic circle composed by author, work and reader. In addition, some fundamentals in Roland Barthes's *O rumor da língua* were used as a basis for situating the ephemeral yet singular condition of a reading. It was also thought of some propositions elaborated by Umberto Eco in *Lector in Fabula* to think of the procedures that corroborate to the dynamicity of the contingent readings within a scenario of critical literary reception of the last decades, besides other reference names in respect to linguistic-literary studies.

Keywords: Reader; Reading; Lúcio Cardoso; Literary criticism; Literary historiography

Estes corpos humanos, como eu os amo, suas curvas, suas
fraquezas, seus delíquios - como eu os amo, carnal,
amorosamente, até que descubro neles a presença do cadáver.
Ao sol exalam um odor de tumbas abertas.

Lúcio Cardoso, Poemas inéditos

Ah, quem me viu em pleno amanhecer,
quem me viu alto como o lírio,
quem me viu sereno como a estrela,
ou como a águia sobre o abismo,
como a vaga ou a nuvem que passa,
livre, livre como a alegria dos caminhos,
pueril e belo na máscula pureza!

Lúcio Cardoso, Poema

Enquanto escrevo levanto
de vez em quando os olhos e
contemplo a caixinha de música
antiga que Lúcio me deu de
presente: tocava como em cravo a
Pour Élise. Tanto ouvi que a mola
partiu. A caixinha de música está
muda? Não. Assim como Lúcio
não está morto dentro de mim.

Crônica de Clarice para Lúcio

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Lúcio Cardoso é, sem dúvidas, um dos maiores nomes da literatura brasileira. Contemporâneo de nomes como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de

Andrade, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, possui uma extensa obra artística que envolve poesia, narrativa, teatro, pintura e até cinema. Nascido em 1912, em Curvelo, interior das Minas Gerais, Lúcio vem de uma família grande e intensamente católica.

Embora sua obra mais reconhecida tenha sido *Crônica da casa assassinada*, lançada em 1959 - que foi, inclusive, elogiada e indicada pela rede de televisão britânica BBC, em 2016 -, desde seus primeiros incursos nas artes, seus trabalhos não passaram despercebidos. É com *Maleita*, romance lançado em 1934, que Lúcio faz sua estreia no campo da narrativa e, desde então, os olhares da crítica, de diferentes formas e com intensidades distintas, não saíram mais do mineiro.

Pertencente a um grupo que ficou conhecido pela historiografia literária brasileira como o da *literatura psicológica* ou *intimista*, Lúcio se opôs fortemente ao movimento literário dos chamados regionalistas do nordeste, considerando-os, sarcasticamente, mais como repórteres do que romancistas.

Ainda que sua vasta produção tenha servido de referência ao longo de décadas a inúmeros escritores - e tenha começado a ser revisitada, a partir dos anos 2000 e, mais fortemente, 2012 com o lançamento de edições críticas em homenagem ao centenário do escritor mineiro - sua ausência é fortemente sentida em muitas das histórias da literatura brasileira produzidas desde 1930. Com raras exceções, como Carlos Nejar, Alfredo Bosi e Massaud Moisés, nas mais famosas histórias da literatura brasileira seu nome aparece (quando aparece) em um ou dois parágrafos reservados a citar sua obra-prima *Crônica da casa assassinada* ou simplesmente situá-lo no mesmo espaço de atuação dos *intimistas*.

Ao partir dessas considerações, este trabalho visará analisar de que forma a crítica especializada leu o primeiro romance de Lúcio Cardoso, levando-se em consideração que uma leitura é sempre singular e atualizada no contexto espaço-temporal no qual está inserida. Para realizar tal exercício, este trabalho recuperará algumas críticas em momentos diversos no tempo: desde imediatamente após o lançamento da obra até o século XXI, com trabalhos que renovam o olhar a respeito da literatura cardosiana. Como base teórica para esta tarefa, pensar-se-á a proposta de tríplice mimese apresentada por Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa - tomo I, O rumor da língua*, de Roland Barthes, *Lector in fabula*, de Umberto Eco e outros textos de apoio.

2. A ÁRDUA TAREFA DO LEITOR E OS DESAFIOS DA LEITURA

“Contamos histórias porque [...] as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas.” (RICOEUR, 1994, p.116)

Em *Tempo e narrativa* (1994), Paul Ricoeur propõe uma leitura - e atualização - da *Poética* aristotélica para resgatar o princípio da tessitura da intriga como um agenciamento dos fatos na narrativa, sob o domínio do tempo. Segundo Ricoeur, narrar é um ato naturalmente humano, uma necessidade. Ao longo do seu vasto projeto de escrita, que se decorreu ao longo de toda sua vida, Ricoeur investiga a constituição da identidade e, de que forma, construímos quem somos a partir dos atos e efeitos da narratividade. Para tal, o filósofo francês não deixa de pensar na obra como a constituição de um universo singular, que propõe uma leitura de mundo que existe somente da forma tal qual é apresentada na obra. Para corroborar com tal ideia, pode-se pensar em Arroyo, no texto *O signo desconstruído*, de 1992:

“Enquanto escrevo este texto, estou construindo uma trama que, para mim, neste momento, tem apenas uma possibilidade de significado, aquela que lhe atribuo agora. No entanto, este texto, colocado no papel e lido por outra pessoa, inclusive por mim mesma, em outro momento, será uma nova escritura; a primeira trama, já desfeita, será tecida novamente, mas formando outros desenhos, novas formas, e junto com ela tecendo-se, a cada vez, a ilusão de se prender o signo na nova malha”.(ARROYO,1992 , p. 32)

Ao pensar no texto como uma construção de significação, evoca-se, imediatamente, a figura do leitor. Conforme proposta apresentada por Ricoeur no capítulo *A tríplice mimese*, de *Tempo e narrativa* (1994), o círculo hermenêutico compreende um movimento que parte da mimese I, entendida pelo filósofo como o momento antecessor à produção da obra, isto é, as referências de mundo do autor, passando pela mimese II, a obra elaborada, para chegar até a mimese III, o ato da leitura, no qual a refiguração da obra e da experiência humana é efetuada pelo leitor através de um processo ontológico. Dessa forma, deve-se pensar o leitor não apenas como uma criatura passiva que decodificará as instâncias imagéticas introduzidas em um texto pelo seu autor, mas como um sujeito ativo que participa da construção dos sentidos possíveis de uma obra, ao lê-la.

Segundo Roland Barthes, em *O rumor da língua* (1988):

“O texto se constitui num “espaço de muitas dimensões, no qual estão casados e contestados vários tipos de escrituras, não sendo nenhum deles original: o texto é um tecido de citações que resulta de milhares de fontes de cultura” (BARTHES, 1988, p. 68- 69).

Nesse vasto tecido de inumeráveis fontes de cultura, o condicionamento histórico é inescapável. Todo leitor pertence a um tempo e a um espaço. Ao ler uma obra, sempre existirá uma distância temporal intransponível: nunca poder-se-á recuperar os fatos tais quais eles se conceberam em sua existência, tampouco é possível ler uma obra do século XVIII estando no século XXI. Se, como vimos, cada leitura é única em suas múltiplas subjetividades, também o tempo possui suas particularidades, que influenciam na concepção e recepção de uma obra. Ricoeur recupera o conceito de horizonte de expectativa elaborado por Heidegger para sintetizar que no horizonte de leitura de um sujeito há a contemplação de todos os horizontes passados reunidos naquilo que se compreende como o mais relevante.

Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2006), diz que:

“A intenção e a compreensão são dois lados do mesmo ato convencional, cada um supondo (incluindo, definindo, especificando) o outro. Desenhar o perfil do leitor informado ou competente é ao mesmo tempo caracterizar a intenção do autor e vice-versa, porque criar um ou outro é especificar as condições contemporâneas de enunciação, identificar a comunidade daqueles que compartilham as mesmas estratégias interpretativas, tornando-se membro dela”. (COMPAGNON, 2006, p. 161)

Ao pensar em tais questões é impossível não refletir sobre o papel efetivo do leitor na relação comunicativa com o discurso escrito, aqui na forma de uma obra literária. Há uma série de elementos que podem constituir uma espécie de competência de leitura, utilizando os termos mencionados por Compagnon. Seria possível elucidá-los claramente? Em certo ponto, pode-se destacar a necessidade de alfabetização como critério mínimo para se ler um texto. Num segundo momento, as experiências de vida de todo indivíduo contribuem e influenciam diretamente na forma com a qual o leitor debruçar-se-á sobre um texto. Também há-de se levar em consideração

a disposição anímica para interpretar e deixar-se guiar por um texto, dentre outros diversos fatores.

Em *Lector in fabula* (1988), Umberto Eco diz que “o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora seja interpretado com uma margem suficiente de univocidade”. (ECO, 1988, p. 37) Assim, é possível chegar a um último ponto a ser mencionado aqui: mesmo que cada sujeito possa realizar diferentes (e únicas) leituras a respeito de uma obra, dado suas experiências e características que o tornam um ser também único, há um limite na possibilidade de leituras de um texto. Não se pode dizer tudo. O que é possível é seguir diferentes caminhos, a partir de indícios que a própria obra dá, mas que levam a pontos diferentes. Logo, cada olhar é único e capaz de seguir por travessias que conduzem a regiões interpretativas distintas.

No próximo capítulo, a obra de Lúcio Cardoso será revisitada, com base nos preceitos até aqui levantados. De que forma a crítica tem atualizado as interpretações acerca do romance *Maleita*?

3. ALGUNS OLHARES E OUTROS DESVIOS SOBRE A OBRA CARDOSIANA

“O leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é aquele que mantém juntos em um único espaço todos os caminhos de que um texto se constitui” (BARTHES, 1988, p. 70)

Conforme visto nas considerações iniciais, *Maleita* foi o primeiro romance lançado por Lúcio Cardoso, em 1934. É preciso pensar que à época, o romancista chamado regionalista estava em voga, e grandes nomes como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos vinham produzindo intensamente. No romance, Lúcio Cardoso constitui um relato histórico ficcionalizado, trazendo elementos de sua biografia para elaborar uma obra que, inevitavelmente, foi lida, por muitos, como um pagamento de tributo ao estilo estético do período, conforme é possível observar nessa breve síntese e análise realizada por Cássia dos Santos, em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, de 2001:

“Lúcio baseara-se em uma história familiar: a aventura da fundação de Pirapora por seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, em 1893, às margens do rio São Francisco. Adicionando a ela alguns elementos ficcionais, logrou construir um enredo que lhe permitia incluir descrições dos hábitos e

costumes das personagens, do seu linguajar e dos ambiente em que viviam, com destaque para a influência do rio sobre suas vidas. Isto bastou para que a obra fosse filiada ao regionalismo, ainda que uma certa indiferença em relação à questão social a afastasse dos modelos seguidos”. (SANTOS, p.25-26, 2001)

A estreia do mineiro não passou em branco pelo crivo da crítica. Já em seu primeiro romance, a repercussão foi intensa, e diversos olhares apontaram para o que Cássia dos Santos constatou em sua leitura: Lúcio Cardoso seria mais um nome que contribuiria para a ordem dos regionalistas? Embora seja natural de uma região interiorana das Minas Gerais, Lúcio tratou, assim que pode, de se instalar no Rio de Janeiro, no centro dos maiores debates intelectuais da época, além de estabelecer relações com alguns dos maiores nomes da literatura nacional. Ao deixar claro de que toda sua obra seria um “levantar-se contra Curvelo”, sua obra foi mal compreendida. Em *Gente nova do Brasil*, edição de 1948, Agrippino Grieco assinala que:

“No sr. Lúcio Cardoso algo existe do visionarismo apocalíptico de um Julien Green. Talento admirável, como raras vezes se tem verificado em nossas letras, tratando-se de autor tão jovem. Precocidade que faz pensar na época romântica, quando surgiam temperamentos exaltados e ricos à Álvares de Azevedo. É um romancista, mas poderia ser também, se lhe aprouvesse, um grande poeta trágico”¹. (GRIECO, 1948, p.62)

Ao comparar Lúcio Cardoso a Julien Green e Álvares de Azevedo, Grieco reconhece, prontamente, um grande talento no autor mineiro. As críticas subsequentes seguiram pela mesma esteira. Ao lançar seu segundo romance, *Salgueiro*, um ano depois, os argumentos pareceram ser reforçados: dessa vez, ambientado no morro do Rio de Janeiro, o romance de Lúcio Cardoso parecia atentar-se, novamente, para questões do âmbito do social urbano. Embora bem diferente da proposta de literatura como denúncia ou como expressão de um povo martirizado, como pode-se ver em obras como *O quinze* (1930) e *Menino de engenho* (1932), *Salgueiro* foi novamente inserido como um romance de matiz regional.

O que aqui é evidenciado como crítica não é o fato de os romances iniciais de Lúcio Cardoso terem sido notificados como de uma estética dominante e pertencente à ordem do regionalismo. O que se propõe é olhar para as questões não só literárias, mas também as experiências daquele momento histórico e político que rondam o cenário da década de 30, para

¹ In: SANTOS, p.23, 2001.

analisar como essas críticas trataram de engessar o olhar do leitor sobre a obra cardosiana. O efeito final dessas críticas que se repetiram e que endossaram um único discurso cristalizaram a obra no tempo e não dão mais conta de “explicar” os fenômenos significativos da obra do mineiro. Pensa-se, portanto, novamente, em Paul Ricoeur:

“O que é comunicado, em última instância, é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. [...] o ouvinte ou o leitor o recebem segundo sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, define-se por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte de mundo.” (RICOEUR, 1994, p. 119)

Além disso, ao salientar os aspectos extra-literários citados acima, é possível exemplificar com o texto retirado de *Jorge Amado: vida e obra*, de 1961.

“Nós, quanta vez já se repetiu isso, somos uma geração essencialmente política. Lúcia Miguel-Pereira, como Cordeiro de Andrade e todos nós, não pôde fugir para a imparcialidade, para o terreno neutro. Era impossível. Então ficou amarrada a velhos conceitos, velhas fórmulas. Mas isso não é o que importa. Importa, sim, saber que a chamada arte pela arte, a arte sem finalidade política, não existe para mim nem existe para Lúcia [...] Apenas os nossos campos estão opostos. Mas são dois partidos políticos: o revolucionário e o católico”. (AMADO, 1961, p.59)

Se o leitor não for capaz de realizar, por conta própria, um movimento de leitura, o próprio ato interpretativo estará fadado à morte. Aqui cabe pensar no papel importante que a crítica literária exerce em relação às influências no mercado editorial. Em tempo, há-de se pensar também no papel da Academia enquanto reprodutora de um discurso pré-estabelecido ou como renovadora de olhares e de asserções a respeito de um cânone estatizado histórica e esteticamente.

Ao partir para um outro olhar, temos Maria Terezinha Martins, em 1997, com a obra *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Em sua obra, Martins percebe outros elementos estéticos que se sobrepõem a questões de terminologia de períodos e movimentos literários. O primeiro elemento de destaque nessa leitura ocorre quanto a autora diz que “em *Maleita*, o aspecto fundamental é o espaço. Se havia signos a interpretar, estes eram primordialmente espaciais. (MARTINS, 1997, p.37) E, mais à frente sinaliza que:

“Há que se considerar também o relacionamento sexual das personagens de *Maleita* [...] que beiram o bestialismo. Inexistem mistérios naquelas almas; há, porém, excesso de sensualidade [...] Essa característica do amor próximo da morte é crucial na escritura cardosiana. Em *Maleita*, os ‘hieróglifos do amor’ só se fazem presentes no final da narrativa”. (MARTINS, 1997, p. 38-39)

Ao propiciar para uma análise de ordem estética e, sobretudo, crítica no tocante à forma e conteúdo proposicional - utilizando uma expressão ricoeuriana -, Martins possibilita que novos leitores percebam a obra cardosiana através de um viés receptivo distinto. Esse percurso proposto por Martins é uma das possibilidades de se ler a obra e, por conseguinte, de se posicionar frente ao objeto literário. Se for possível assumir novas posturas referentes a um texto, será possível também questionar, revigorar e dar novo fôlego a discussões do campo das letras. Dessa forma, trazendo outra vez Paul Ricoeur:

“O que um leitor recebe é não somente o sentido da obra mas, por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si.” (RICOEUR, 1994, p. 120)

Para dar continuidade à reflexão até aqui proposta, evoca-se a fala de Umberto Eco, em sua *Obra aberta* (1986):

“Quando publiquei o meu trabalho *Obra aberta*, eu me perguntava como é que uma obra podia postular, de um lado, uma livre intervenção interpretativa a ser feita pelos próprios destinatários e, de outro, apresentar características estruturais que ao mesmo tempo estimulassem e regulamentassem a ordem das suas interpretações. Conforme aprendi mais tarde, sem saber eu estava então às voltas com a pragmática do texto (...) ou seja, a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para qual acabará confluindo”. (ECO, 1986, introdução)

A cooperação a que se refere Eco pode ser entendida como um jogo estabelecido entre autor e leitor. É preciso que a comunicação estabelecida, através da obra (literária, neste caso), seja capaz de transmitir informações, opiniões, ideias, pensamentos, sentimentos, sensações de forma que a outra ponta da equação, isto é, o leitor, se aproprie de tais elementos e atualize os sentidos primeiramente propostos. Segundo Paul Ricoeur em *Teoria da interpretação* (1976),

todo texto é discurso e, assim sendo, necessita de uma intenção de informação por parte do autor e uma intenção de ser compreendido pelo leitor. E é neste encontro dos dois sujeitos, na obra textual, que ocorre um movimento dialéctico de *compreensão e explicação*: compreender é elaborar conjecturas acerca do objeto discursivo, enquanto a explicação é responsável pela validação das conjecturas. Uma vez validadas, as informações retornam para o campo da compreensão estabelecendo uma proposta de significação do texto.

Ao se pensar no deslocamento de tais elementos, torna-se interessante olhar para a opinião de Carlos Drummond de Andrade a respeito de *Maleita*:

“A impressão que ele me deixou, lido há meses, perdura. Você tem grandes coisas a fazer na seara das letras, e *Maleita* é uma bela antecipação do que será você, romancista, quando o tempo houver realizado a obra de depuração”². (DRUMMOND, 1934)

E essa sensação que Drummond cita pode ser também vista na leitura realizada por Mario Carelli em *Corcel de fogo: Lúcio Cardoso, vida e obra (1912-1968)*:

“O temperamento literário de Lúcio apresenta-se em consonância com o drama dessas terras violentas em que os pioneiros são expostos sem cessar à morte. O mundo objetivo não recua exatamente para o segundo plano, mas é transfigurado pelo vigor da visão poética e pela tensão dramática do romance”. (CARELLI, 1988, p. 154)

Por fim, para demonstrar que as leituras podem e devem ser renovadas ao longo do tempo, ilustra-se uma notável virada - embora que de forma sutil - em relação à proposição de leitura acerca do romance cardosiano. Marcelo Coelho, em texto publicado na *webpage* do jornal Folha de São Paulo, em 2005, destaca que:

“Aqui, o romancista solidariza-se com a ideologia do seu narrador, mas não sabe como "consertar", digamos, a violência e o arbítrio de suas atitudes: o romance fica emocionalmente à deriva, pois ações brutais são narradas num tom de comiseração sempre inapropriado. Esse fluxo e refluxo ideológico faz com que o romance pareça frágil, subsistindo graças a algumas páginas isoladas”. (COELHO, 2005)

² Carta de Carlos Drummond de Andrade a Lúcio Cardoso, datada: “Rio, 8 dez. 1934”, in.: RIBEIRO, *Esio. O Riso escuro ou O pavão de luto*, 2006, p.34.

Ao se atentar não somente a uma periodização estética, Coelho atualiza a leitura - e traz à tona o nome do autor - ao verificar aspectos formais, semânticos e estéticos do romance de Lúcio Cardoso. Na forma de um texto opinativo, Coelho contribui para a fomentação e disseminação da obra cardosiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao partir da ideia de trazer a figura de Lúcio Cardoso para o centro de uma nova reflexão dos estudos literários, este trabalho visou contribuir, de forma humilde, com a crítica acadêmica literária acerca do primeiro romance do autor mineiro, *Maleita*, publicado em 1934.

Paralelamente a essa intenção, o texto almejou possibilitar uma breve recuperação de alguns discursos realizado ao longo do tempo acerca da inserção da obra de Lúcio naquilo que se entende como cânone literário brasileiro.

Com base na apropriação de alguns conceitos presentes em obras de Paul Ricoeur, Roland Barthes, Umberto Eco e outros especialistas da filosofia da linguagem, este trabalho objetivou traçar uma linha possível entre os feitos contingentes da confecção da obra de Lúcio Cardoso e apontar para uma eventual cristalização na forma de se ler seus romances, sobretudo os dois primeiros amplamente discutidos neste texto. Optou-se por enfatizar *Maleita* por representar o momento de estreia do autor no cenário literário nacional.

É evidente que tal análise carece de tempo e informações para que se possa estabelecer um panorama mais completo e eficaz não só do período de lançamento da obra do escritor mineiro, mas também das diversas recepções que a mesma vem tendo ao longo dessas sete décadas. Reconhece-se, também, o caráter simplório desta contribuição nos estudos literários, mas acredita-se que é preciso, ainda que de forma singela, iniciar discussões que, há muito, tem sido silenciadas ou apagadas.

Fica assinalado, assim, que as leituras podem ser enriquecidas por outras leituras previamente realizadas, na forma de uma bagagem de conhecimentos que será levada a todo texto, como uma excursão efetuada pelo leitor. Entretanto, o processo de ler é sempre único no tempo: ao atualizar o pensamento de Heraclito, não se lê duas vezes, da mesma forma, um mesmo texto. É preciso estar disposto a olhar criticamente para um discurso e propor uma leitura condizente a seu tempo, a suas experiências e ao seu modo-de-ser no mundo.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Jorge Amado: vida e obra**. Belo Horizonte: 1961.
- ARROYO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído**. Campinas: Pontes, 1992.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.
- CARELLI, Mario. **Corcel de fogo: Lúcio Cardoso, vida e obra (1912-1968)**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- COELHO, Marcelo. **Frágil, “Maleita” capta a força narrativa do rio São Francisco**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0204200516.htm>> Acesso em 22.11.2017
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ECO, Umberto. **Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. trad. de Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GRIECO, Agrippino. **Gente nova do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- MARTINS, Maria Teresinha. **Luz e sombra em Lúcio Cardoso**. Goiânia: Editora UFG, 1997.
- RIBEIRO, Esio. **O Riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Nankin: 2006.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Campinas: Papyrus, 1994.
- SANTOS, Cassia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado das letras, 2001.

Submetido à publicação em 22 de novembro de 2017.

Aprovado em 13 de março de 2018.

ANGELICA E TANCREDI:

JOGOS DE AMOR E EROTISMO EM *O LEOPARDO*

Leonardo Vianna Da Silva (UFRJ)

RESUMO

Sob uma perspectiva do erotismo de Georges Bataille e das trocas simbólicas de Jean Baudrillard, o presente artigo pretende analisar as personagens Angelica Sedàra e Tancredi Falconeri, de *O Leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. O romance, cuja narrativa principal centra-se na decadência, antes, durante e logo após o processo de unificação italiana, da aristocracia siciliana, representada pela família do príncipe de Salina, possui como narrativa paralela a relação de Angelica e Tancredi. Embora fossem membros de classes sociais diferentes, logo no primeiro encontro, em um jantar no palácio de Donnafugata, estabelece-se entre eles um jogo de sedução totalmente erótico, sensual e simbólico.

Palavras-chave: O Leopardo; Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Sicília; erotismo

ABSTRACT

Within the perspective of George Bataille's "erotismo" and Jean Baudrillard's "Symbolic exchange and death", the present article intends to analyze the characters Angelica Sedara and Tancredi Falconeri, from "The Leopard", by Giuseppe Tomasi di Lampedusa. The novel, of which main narrative is centered in the decadence, before, during and right after the Italian Unification's process, of the sicilian aristocracy, represented by Salina's Prince's family, has as a parallel narrative the relationship between Angelica and Tancredi. However members of different social classes, right in the first moment they met, in a dinner in Palace Donnafugata, is established between them an erotic, sensual and symbolic game of seduction.

Keywords: The Leopard; Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Sicily; erotism

O Leopardo, romance histórico publicado em 1958, narra a decadência da aristocracia siciliana, representada através da família Salina, e a ascensão e vitória dos ideais liberais da burguesia – a classe econômica em ascensão que conseguiu levar a termo o processo de unificação italiana –, na segunda metade do século XIX (1861).

Geralmente, as análises feitas sobre o romance são centradas na figura do *pater familias*, o príncipe de Salina, porém, neste trabalho o foco será sobre o também príncipe Tancredi Falconeri, sobrinho do Leopardo. Visto como personagem volúvel no que diz respeito à vida política, pois muda de lado para não ser engolido pela possibilidade de perda dos seus privilégios, Tancredi é conhecido por, num diálogo com dom Fabrizio, dizer-lhe que era necessário que o sistema mudasse para que eles e sua classe continuassem no poder.

Angelica Sedàra, por sua vez, é filha do prefeito da localidade de Donnafugata, lugar onde o príncipe possui propriedade e para onde viaja com a sua família ao saber do desembarque de Garibaldi em Marsala. Angelica é já conhecida dos Salina, porém, fora enviada para estudar em Firenze por seu pai, quando da sua aparição no romance, não é mais aquela menina conhecida: tornara-se uma mulher, jovem e bela, que chama atenção tanto de toda a família de dom Fabrizio quanto de Tancredi – considerado como um filho por Fabrizio.

Logo, entre os dois jovens nasce uma paixão, porém, com fundos não apenas sentimentais, mas políticos. Angelica e Tancredi vivem inúmeras aventuras amorosas e de descoberta; o objetivo deste trabalho será, portanto, de investigar e analisar os jogos repletos de erotismo, paixão, sensualidade e volúpia entre Tancredi e Angelica.

2. DESCRIÇÃO DE ANGELICA

As mulheres representadas no romance *O Leopardo* são várias e a cada uma o narrador nos dá características diversas: a princesa Stella e sua religiosidade, tão exacerbada a ponto de ter que se benzer sempre antes das relações sexuais com seu marido; a filha, e também princesa, Concetta, e sua passividade; e a sensual e brincalhona Angelica Sedàra, filha de dom Calógero, prefeito de Donnafugata.

Estes são apenas alguns exemplos elencados, porém a personagem feminina que nos é cara e que será o objeto de estudo desta análise é Angelica Sedàra. Assim, logo na sua primeira aparição, em um compromisso na propriedade do príncipe de Donnafugata, Angelica causa espanto, por causa da sua mudança física:

Era alta e bem feita, segundo critérios generosos; sua carnção devia possuir o sabor da nata à qual se assemelhava, sua boca infantil, o de morangos. Sob a massa dos cabelos cor de noite, dispostos em suaves ondulações, os olhos verdes brilhavam imóveis como os das estátuas e, como eles, um pouco cruéis. Caminhava lentamente, fazendo ondular à volta a grande saia branca; exibia em toda a sua pessoa a calma, a invencibilidade da mulher segura da sua beleza. (LAMPEDUSA, 1979, p. 86)

A princesa de Salina, ao ser cumprimentada por Angelica, recebe com um choque a visita da jovem que conhecera quando mais nova. O contraste entre ambas as imagens é notório:

A princesa não acreditava nos seus olhos: recordava a mocinha de treze anos, mal arrumada e feiosa, de há quatro anos e não conseguia identificá-la com aquela adolescente voluptuosa que lia estava à sua frente. O príncipe não tinha recordações para reajustar, apenas previsões para virar do avesso; o golpe que o seu orgulho havia sofrido pelo fraque do pai repetia-se agora com a filha; mas desta vez não se tratava de um tecido escuro mas de uma pele leitosa bem tratada. Uma autêntica loucura! (LAMPEDUSA, 1979, p. 87)

Os traços físicos da jovem, outrora feiosa e mal arrumada, sempre são mencionados ao longo da narrativa, para destacar sua beleza. Em outra passagem, dom Ciccio Tumeo, enquanto caçava com o príncipe de Salina, assim descreve essa jovem:

[...] Quando voltou do colégio, mandou-me chamar à casa e tocou a minha velha mazurca: tocava mal, mas vê-la era uma delícia, com aquelas tranças negras, aqueles olhos, aquelas pernas, aquele peito [...] Os seus lençóis deve ter o perfume do paraíso! (LAMPEDUSA, 1979, p. 128)

Sobre o corpo feminino, Jean Baudrillard vai afirmar, por exemplo, que é o objeto mais belo e o lugar onde se resume toda uma encenação repleta de jogos de significação erótica:

[...] O que se aplica a esses lugares privilegiados da troca simbólica que são a boca e o olhar, aplica-se a todas as partes e detalhes do corpo tomados nesse processo de significação erótica. Porém, o objeto mais belo, aquele que em toda parte resume essa encenação e aparece como o ápice da economia política do corpo é o corpo da mulher (BAUDRILLARD, 1996, p. 136)

A mulher e seu corpo como objeto já foram discutidos exaustivamente pelas artes no geral, o que Lampedusa faz, no entanto, é apresentar esse corpo que inspira desejo, tanto no sobrinho e no tio, quanto na gente mais humilde de Donnafugata, como território de trocas simbólicas carregadas de erotismo.

Em outra visita ao palácio de Donnafugata, Angelica vem assim descrita:

[Angelica] com a pressa e excitação não tinha achado nada de melhor para proteger-se da chuva que uma imensa capa de fazenda grosseira, usada pelos camponeses. Envolvido nas rígidas pregas azul-escuras, o seu corpo parecia frágil; perdidos sob o capuz molhado, seus olhos verdes e ansiosos falavam de volúpia. (LAMPEDUSA, 1979, p. 158)

Aos olhos voluptuosos e, sobretudo, ao contraste entre a capa de fazenda grosseira e o seu corpo frágil dentro, Baudrillard argumenta que

Mesmo não estruturalizada por nenhum traço (jóia, pintura ou ferimento, tudo pode servir a esse fim), mesmo não retalhada, a barra está sempre nas roupas que caem, assinalando a emergência do corpo como falo, mesmo o corpo da mulher, sobretudo se for o corpo da mulher (BAUDRILLARD, 1996, p. 134)

Ou seja, muito embora haja algo que cubra esse corpo, que não o deixe nu, é a emergência do corpo por baixo dessa peça de roupa, jóia ou maquiagem que o torna um símbolo fálico. É o símbolo, por sua vez, que se torna metonímia do próprio corpo: é a

capa, neste caso, é o lençol que cheira ao Paraíso, como disse certa vez dom Ciccio, que se tornam metonímias, extensões que simbolizam esse corpo jovem e belo de mulher.

Uma outra passagem interessante que deve ser comentada e discutida é a de uma cena de “sedução”, durante o jantar no palácio de Donnafugata. À mesa, Tancredi começa a contar das suas aventuras no exército e do episódio em que ele e seus companheiros precisaram invadir um convento, por causa de sua localização estratégica em uma batalha, para atirar do alto de uma das torres contra as tropas bourbônicas. Os soldados, ao verem as freiras mais velhas assustadas, lhes dizem, em tom jocoso, para depois da batalha, lhes apresentarem as noviças, sugerindo com isso, uma cena de estupro coletivo. A esse relato, no entanto, Angelica não se choca, muito pelo contrário:

— Que sujeitos fabulosos! Teria gostado de estar com vocês!

Tancredi parecia transformado: o ardor da narrativa, o ímpeto da recordação, de mistura com a excitação que nele produzia o ar sensual da moça, fizeram, durante uns instantes, daquele rapaz delicado um soldado brutal.

— Se tivesse estado lá, *signorina*, não teríamos tido necessidade de esperar pelas noviças.

Angelica, em sua casa, havia escutado muitas palavras grosseiras, mas esta era a primeira vez [...] que fora objeto de uma graça de sentido lascivo; a novidade agradou-lhe, o riso subiu de tom e fez-se estridente.” (LAMPEDUSA, 1979, p. 92)

Angelica ri, acha graça, talvez por não esperar uma fala dessas em um momento tão formal quanto um jantar em casa principesca, talvez por ter lhe agradado a corte do príncipe de Falconeri. A beleza dessa mulher, tantas e tantas vezes evocada no romance, e que chama a atenção de Tancredi, anuncia, segundo Georges Bataille em *O erotismo*, o que lhe há de mais animal:

A imagem da mulher desejável, que se nos oferece como tal, seria insípida — ela não provocaria o desejo — se ela não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, de uma enorme sugestão. A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente suas partes pilosas, suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes. Mas, para além do instinto sexual, o desejo erótico responde a outros componentes. A beleza negadora da animalidade, que

desperta o desejo, vai dar na exasperação do desejo, na exaltação das partes animais. (BATAILLE, 1987, p. 94)

A beleza de Angelica desperta em Tancredi seus desejos mais animais, sobre os quais a nossa cultura colocou inúmeros interditos. Porém, o jogo erótico que se delinea entre os dois nesse episódio do jantar vai dar o tom e prenunciar as outras cenas do romance que serão analisadas mais adiante. No entanto, é importante observar o quanto que a beleza dessa mulher, para Bataille, “ajuda a tornar menos sensível — e chocante — a animalidade do ato sexual” (1987, p. 95).

A posse desse objeto considerado belo, cujos critérios para considerá-lo como tal são relativos de acordo com a época, a sociedade e a cultura, se revela em um jogo ambíguo, segundo Bataille. Para ele, “se a beleza [...] é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a” (BATAILLE, 1987, p. 95). Mais adiante, veremos como essa beleza e a posse desse objeto desejado conduz à animalidade.

3. SICÍLIA: A TERRA DA VOLÚPIA

O próprio príncipe de Salina, em diálogo com o emissário do governo do Piemonte, Chevalley di Monterzuolo, vai mencionar um “feitiço” que a ilha lança sobre os seus habitantes. Feitiço esse ligado ao seu passado de constantes dominações estrangeiras e daquilo que o príncipe vai chamar de “insularidade de ânimo” (LAMPEDUSA, 1979, p. 186).

A volúpia, a sensualidade, características atribuídas a essa terra e aos seus habitantes, têm fundamento na história material da ilha, e são creditadas à dominação dos árabes sobre a ilha. De sangue quente e pele negra, vindos do exótico Oriente e norte da África, os árabes e os anos de dominação sobre a ilha mediterrânica parecem ter influenciado tanto os ânimos dos indivíduos, quanto se impregnado na paisagem e no clima ao redor:

A tempestade que havia acompanhado a viagem dos oficiais foi a última da estação; depois brilhou o verão de São Martinho, que é na Sicília a verdadeira estação de volúpia; [...] oásis de doçura na sucessão desigual das estações cuja moleza persuade e desencaminha os sentidos, enquanto a sua tepidez convida a nudezas secretas. (LAMPEDUSA, 1979, p. 159)

E não era só o clima e a paisagem sicilianas que sofrem desse “feitiço” da volúpia, o próprio palácio de Donnafugata espelha essa sensualidade insular: “Nus eróticos não se podia dizer que os houvesse no palácio de Donnafugata e, todavia, abundava uma sensualidade exaltada, tanto mais penetrante quanto mais cuidadosamente era reprimida” (LAMPEDUSA, 1979, p. 159).

São, porém, os dois apaixonados, Angelica e Tancredi, aqueles que vão despertar toda a sensualidade escondida nos cantos daquele palácio de arquitetura tipicamente siciliana:

[...] Foi, porém, a chegada dos dois jovens enamorados [Angelica e Tancredi] que despertou verdadeiramente os instintos amorosos escondidos nos recantos da casa; [...]. A arquitetura e a decoração rococó do palácio, cheias de curvas imprevistas, evocavam seios eretos ou flácidos; cada porta entreabrindo-se, suspirava como um cortinado de alcova. (LAMPEDUSA, 1979, p. 159-160)

Na narrativa lampedusiana, clima, paisagem, arquitetura e homens são reflexos uns dos outros. Sendo assim, os dois jovens são um verdadeiro vórtex de erotismo porque o espaço em que vivem também é erótico; Tal vórtex é tão poderoso que arrasta as filhas jovens do príncipe de Salina e a sempre vigilante governanta, *mademoiselle* Dombreuil:

Eram jovens e graciosas [Carolina e Caterina] e, ainda que sem namorado, achavam-se mergulhadas na corrente de excitação sensual emanada dos outros; muitas vezes o beijo que Concetta recusava a Cavriaghi, as carícias de Angelica, insuficientes para acalmar Tancredi, refletiam sobre elas e floresciam nos seus corpos intatos; faziam sonhar, sonhavam elas próprias com madeixas úmidas, suores especiosos e gemidos breves. [...] Até a infeliz *mademoiselle* Dombreuil, à força de servir de para-raios, foi arrastada neste turbilhão agitado e risonho, tal como os psiquiatras que cedem e sucumbem ao frenesi dos seus doentes. Quando, após um dia de perseguições e espiadas moralistas, ela deitava-se no seu leito solitário, palpava os seus próprios seios murchos e

murmurava, ao acaso, os nomes de Tancredi, de Carlo, de Fabrizio... (LAMPEDUSA, 1979, p. 160-161)

A própria governanta, aquela que deveria cuidar da casa e da educação dos mais jovens, é arrastada por toda essa volúpia, a qual tinha como “centro e a alma dessa exaltação sensual [...] o casal Tancredi-Angelica” (LAMPEDUSA, 1979, p. 161).

E o casal se aventura pelos inúmeros cômodos do palácio, numa espécie de aventura sensual, rumo ao desconhecido. Porém, mais do que isso, os dois namorados visam explorar um ao outro, numa espécie de jogo erótico, na busca, segundo Bataille, da “*continuidade* de dois seres descontínuos” (BATAILLE, 1987, p. 15).

Tancredi queria que Angelica conhecesse todo o palácio na complexa rede de aposentos para hóspedes, salões de recepção, cozinhas, capelas, [...]. Tancredi não se dava conta (ou, pelo contrário, se dava perfeitamente conta) de que arrastava a jovem para o centro oculto desse ciclone sensual; Angelica, nesses tempos, queria tudo o que Tancredi queria. As expedições através desse edifício quase ilimitado eram inúmeras; partia-se como para uma terra desconhecida [...]. Os dois namorados embarcavam para Cítera num barco feito de quartos quer sombrios quer cheios de sol, de ambientes luxuosos ou miseráveis [...]. (LAMPEDUSA, 1979, p. 161-162)

Cítera, como o narrador menciona, é a ilha grega onde se acredita tenha nascido a deusa grega do amor, Afrodite. No entanto, um dia, enquanto continuavam aquelas brincadeiras voluptuosas, o limite quase foi ultrapassado por obra de uma brincadeira de Angelica:

Passavam, assim, os dois, aqueles dias em vagabundagens extáticas, em descobertas de infernos que o amor depois redimia, em visões de paraísos perdidos que o mesmo amor profanava. [...] Os mais perigosos para eles eram os quartos dos antigos aposentos de hóspedes, afastados de tudo, mais bem mobiliados, onde havia sempre uma bela cama com um colchão enrolado que uma palmada bastava para estender... Um dia, não o cérebro de Tancredi, que nisto nada tinha a dizer, mas todo o seu sangue decidira ir até o fim. Nessa manhã, Angelica, maliciosa, dissera-lhe: “Sou a tua noviça” [...]; e já a mulher rendida, despenteada, se oferecia, já o macho ia vencer o homem quando o ribombar do sino grande da igreja caiu a pique sobre seus corpos jacentes e juntou aos

outros o seu frêmito; as bocas unidas tiveram de separar-se para sorrir. (LAMPEDUSA, 1979, p. 167-168)

A referência feita por Angelica ao dia do jantar em que Tancredi contava do episódio do convento das freiras fica clara. A própria voz narradora, a partir desse momento, animaliza a ambos, caracterizando-os como “macho” e “fêmea”, antes de “mulher” e “homem”, porém essa fúria animalesca é quebrada pelo toque do sino.

Na segunda metade do século XIX, ainda era muito forte a moral cristã que pregava a virgindade das moças, e os rapazes, aos quais era permitida e inclusive incentivada a prática sexual desde cedo, ambigualmente atribuíam valor à virgindade conservada. Sobre isso, há uma passagem esclarecedora em *História do corpo*:

Em suma, para a maioria das moças, antes da revolução sexual ocorrida ao longo do século XX, a preservação era uma preocupação constante. Os dramas interiores, inclusive os remorsos, a estigmatização, a desvalorização em vista de seu futuro matrimonial, excluía aquelas que, muito cedo, tinham enveredado pelas delícias da entrega sexual, mesmo que evitassem a gravidez. Mesmo alguns rapazes, apesar da ambiguidade padrão de sua moral sexual, atribuíam valor à virgindade delas. Pode-se ouvir o eco desta preocupação em alguns diários íntimos. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008, p. 75)

Ou seja, embora os tempos sejam de mudança, de rearranjos, a religião, a moral cristã ainda era forte e impedia que as mulheres dispusessem do seu próprio corpo como quisessem. O toque do sino é o alerta, “providencial” – o romance, na verdade, está impregnado de um pessimismo histórico característico –, de que antes do casamento não pode haver a consumação.

O príncipe de Salina pretere a própria filha, Concetta, em relação a Angelica para um futuro matrimônio com Tancredi. Este, que não possuía dinheiro, mas tinha um nome importante, e ela, que não tinha ascendência nobre, mas possuía o dinheiro, são o casal dos novos tempos da Itália pós-unificação. Com a ambição de Tancredi e o dinheiro e esperteza de Angelica, dom Fabrizio observa um futuro brilhante para o sobrinho, motivado por

aquele famoso diálogo, no qual o sobrinho ensina ao tio como se perpetuarem, enquanto classe, no poder:

— Estás louco, meu filho! Meter-se com aquela gente; são todos uma corja de bandidos e trapaceiros, um Falconeri deve estar conosco, do lado do rei.

Os olhos voltaram a sorrir.

— Do lado do rei, com certeza, mas de que rei?

O rapaz teve um daqueles seus acessos de serenidade que o tornavam impenetrável e querido.

— Se nós não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude. Expliquei-me bem? (LAMPEDUSA, 1979, p. 40)

O jogo sensual que empreendem esses dois jovens, ao longo das páginas d'*O Leopardo*, é de admirável riqueza erótica. Muito embora a narrativa focalize em dom Fabrizio e na ruína da classe aristocrática siciliana ante a chegada ao poder de uma outra classe social, isto é, a burguesia, a volúpia e os jogos de amor do casal Angelica e Tancredi constituem uma das tramas paralelas mais interessantes da narrativa, sob uma perspectiva do erotismo.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Editora L&PM: Porto Alegre, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Edições Loyola: São Paulo, 1996.

COURTINE, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo 2: da Revolução à Grande Guerra**. Editora Vozes: Petrópolis, 2008.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O Leopardo**. Abril Cultural: São Paulo, 1979.

Submetido à publicação em 10 de fevereiro de 2018.

Aprovado em 13 de abril de 2018.

AS MÚLTIPLAS FACES DE ANA CRISTINA CESAR: PEQUENA PERPLEXIDADE DE ÓRGÃOS AINDA VIVOS

Felipe Fernandes Ribeiro (UFF)

RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar uma leitura possível dos poemas de Ana Cristina Cesar publicados nos anos 1970 e 80, em especial dos livros *Cenas de abril* (1979) e *A teus pés* (1982). Para tanto, percebemos a necessidade indispensável de investigar a poesia que está fortemente atrelada às múltiplas faces de Ana enquanto escritora, punk, tradutora, feminista, mulher, vândala. Muito longe de trazer respostas definitivas e fechadas acerca do assunto, a ideia é propiciar debates que sejam oportunos aos estudos acadêmicos e aos mais variados leitores.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Poesia; Feminismo.

ABSTRACT

This article aims to present a possible reading of the poems of Ana Cristina Cesar published in the 1970s and 1980s, in particular the books *Cenas de Abril* (1979) and *A teus pés* (1982). Therefore, we realize the indispensable need to investigate poetry that is strongly tied to Ana's multiple faces as a writer, punk, translator, feminist, woman, vandal. Far from bringing definitive and closed answers about the subject, the idea is to provide debates that are appropriate to academic studies and to the most varied readers.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Poetry; Feminism.

“In darkroom of your eye the moonly mind
somersaults to counterfeit eclipse;
bright angels black out over logic’s land
under shutter of their handicaps”.

Sylvia Plath, *Collected poems*, 2002.

1. INTRODUÇÃO

No vazio labiríntico da existência humana, anjos de luz se apagam sobre o lógico lar. São realizados milhões de abortos clandestinos por ano no mundo, a cada vinte e quatro horas morrem mais de dez mulheres, outras tantas são estupradas, sequestradas, agredidas, prostituídas; vítimas da violência de gênero. Em solo brasileiro, o debate pela legalização do aborto, o combate à agressão doméstica e à discriminação no trabalho ainda são, em pleno século XXI, as pautas vigentes dos movimentos de empoderamento feminino. A realidade aterradora desses fatos nos revela a necessidade indispensável da luta feminista por liberdade e por uma sociedade mais honesta e igualitária no tocante aos direitos entre homens e mulheres.

O que pensaria Ana Cristina Cesar, que traduziu Sylvia Plath (escritora que abordava em seus textos pontos relevantes da temática do aborto e que, segundo suas cartas, sofria violência do marido), quanto aos retrocessos enfrentados no Brasil de hoje? Considerando o contexto de sua produção, a resposta emerge naturalmente e faz muito mais sentido se tivermos em conta a contracultura, a ditadura, as lutas pela minoria e as reivindicações por liberdades individuais.

O surgimento de ideários que puseram em xeque os princípios conservadores do patriarcado e o alcance do feminismo nos Estados Unidos e na Europa nos anos 1960, 70 e 80 tiveram como referência dialógica a obra o *Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Concomitantemente, o relatório *Hite*, ampliando o debate sobre o movimento de emancipação sexual feminina e o direito de gozar, trouxe à tona as premissas e assertivas do

sexo em favor da mulher, abrindo as cortinas para a masturbação como fonte de prazer e expondo o clitóris em sua capacidade orgástica. Desmistificando tabus e acendendo as candeias no entendimento, o relatório surpreendeu pelo conteúdo, apesar do didatismo e da frivolidade das análises estatísticas.

No Brasil, a história se deu de maneira mais tímida devido aos descabros do golpe militar, com o regime opressor e claustrofóbico do período ditatorial. O movimento feminista — como forma de resistência — frente a esse cenário e o desbunde como manifestação contracultural, por exemplo, foram maneiras de intervenção nesses momentos sombrios de descrença e de repressão. Terreno delicado, haja vista que o País, à sombra da ditadura e do culto à Pátria, teve na educação e na religião os princípios norteadores para a manutenção da ordem e da disciplina. Em tempos de transformações políticas, culturais e históricas, surgiram escritoras viscerais, contestadoras e independentes, dentre elas, Ana Cristina Cesar (1952-1983).

Esbarrando em um mercado editorial predominantemente masculino e em uma sociedade em que a mulher era vista como sexo frágil, objeto ou símbolo sexual — tendo no machismo, na opressão e no patriarcado suas feridas bases —, Ana Cristina Cesar transportou à poesia um olhar renovado e de vanguarda, tornando o feminino um ato de rebeldia aos moldes hegemônicos.

No entanto, sua literatura não se pautava em um discurso de viés político ou pedagógico tampouco panfletário, pelo contrário, escancarava as jóias falsas da civilidade e dos gestos polidos desde um enlace ambíguo entre o ser e o parecer, o reto e o desigual, num capcioso jogo de contrastes que, atrelado ao riso e a ironia, desabrochava na fina teia da linguagem, revelando as múltiplas faces de sua poesia. Ana Cristina Cruz Cesar, Ana Cristina Cesar, Ana Cristina, Ana C. ou apenas Ana: várias e uma ao mesmo tempo; ensaísta, tradutora, poeta, mestre, vândala, punk, “discreta na vida pessoal e indiscreta na poesia” conforme dito por Armando Freitas Filho.

Considerando tais colocações, vale lembrar também a importância do tão conhecido ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, que ofereceu reflexões a respeito das condições sociais da mulher e dos problemas enfrentados por elas no que tange à produção ficcional:

“a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (2014, 8). Esse tipo de situação já dava uma ideia das condições dificultosas das mulheres acerca do ato de escrita literária. Afinal, como escrever sem um teto que seja seu ou sem dinheiro? Como escrever se precisa amamentar e cuidar da prole? Como pode haver espaço para o ócio criativo ou até mesmo para o pensamento aprofundado com tantas preocupações e confinamentos?

Apesar dos avanços da luta feminista ao redor do mundo, ainda há quem pense que o movimento é uma forma equivalente do machismo e uma manifestação de ódio ao homem. Pensamento raso e simplista, posto que o feminismo aliado ao discurso de libertação do jugo patriarcal almeja por igualdade de direitos, não por distinções entre homens e mulheres.

Não bastasse tudo isso, a mulher — à mercê das incumbências do lar e do marido exigente (“o senhor” de seu tempo) — sofria e ainda sofre toda sorte de preconceitos e privações que a limitam de forma cruel e incisiva. Suas obras, tidas como “menores” ou como “literatura de mulher”, estão sempre à margem e são abalizadas pela insígnia dos rótulos.

Vozes femininas... . É uma coisa terrível que indica a visão não neutra que vivemos. Eu não tenho nenhum interesse em escrever sobre mulheres. Não me interessa nada porque uma coisa que me deixa furiosa é quando uma escritora mulher escreve um romance protagonizado por uma mulher todos consideram que está falando de mulheres, e quando um homem escritor escreve um romance protagonizado por um homem todos consideram que está falando sobre o gênero humano. Eu não quero escrever sobre mulheres, quero escrever sobre o gênero humano. Mas 51% do gênero humano são mulheres, essa é a questão. Estou farta de que sigamos sendo o outro. Somos o todo, como todos (Montero, 2006).

A discussão levantada por Rosa Montero é pertinente e escancara a violência perpetrada contra a mulher. Ao nos mostrar as distorções do *statu quo* e o *modus operandi* do patriarcado, Montero acaba chamando o outro ao debate. Os textos, assim como as pessoas, são marcados pela dicotomia da vida e da morte seguindo um ciclo de contínua transformação e revisão do conteúdo. Logo, mais importante do que taxar a literatura como

masculina ou feminina seria respeitar os espaços e propiciar condições igualitárias, independentemente do sexo, para que ambos pudessem ter as mesmas chances de protagonismo.

O poeta é universal e é no diálogo com os demais que ele se transforma em grito revolucionário, em matéria transformadora, em linguagem viva e verdadeira. Ao contrário do “sujeito inautêntico” que se perde em uma vida de verdades absolutas e normas dadas, anulando qualquer possibilidade de criação e originalidade.

Num exercício de experimentação com as muitas formas expressivas da linguagem, a poesia deixa de ter uma condição engessada, passiva e apenas contemplativa para ser um processo renovador e mutável. Deve-se salientar, pois, o leitor ideal como aquele que se distancia dos estereótipos advindos da falta de esforço mínimo na compreensão do outro, isto é, como aquele que possa ir além da superfície e cujo empenho reside na imersão lenta e aprofundada do conteúdo disposto nas páginas do livro. Sujeito que, acima de tudo, mantenha um posicionamento mais ativo e livre no processo de formação de sentidos.

Ao situar o leitor diante de um universo de expectativas, a escrita se torna deslumbramento projetado no inimaginável universo das letras, desfazendo-se, portanto, dos enleios mecânicos de uma sociedade obtusa para participar, ativamente, de uma traquinagem em que as palavras, em seu estado mágico e provocador, rompem com as barreiras tradicionais de interação, alargando-as.

2. AS MÚLTIPLAS FACES DE ANA CRISTINA CESAR

Este ensaio busca, então, uma leitura possível dos feitos de Ana Cristina Cesar publicados nos anos 1970 e 80. Logo, dois de seus livros serão utilizados como foco da presente investigação, a saber: *Cenas de abril* (1979) e *A teus pés* (1982). A tônica discursiva das obras em pauta revela a pertinência da poesia brasileira cuja acolhida sensível e atenta do curador Armando Freitas Filho, a partir da coletânea (2013) lançada em volume único, reforça o comprometimento na divulgação de obras de autoria feminina no Brasil.

Dessa forma, pretendemos analisar os poemas “Samba-canção”, “Atrás dos olhos das meninas sérias”, “Noite de Natal” e “Arpejos” tendo como alicerce a linguagem, o estilo, o ritmo, o imaginário, entre outras questões. Em seguida, o exame minucioso de seus textos quanto à estrutura terá como ponto de partida os eixos temáticos: experimentação, gênero e feminismo. Partindo desse viés, buscamos esclarecer também um pouco de sua verve criadora que está fortemente ligada aos movimentos da contracultura, considerando-se que a literatura na qualidade de proposta de arte perpassa pelo reconhecimento de uma consciência individual e coletiva própria de determinado contexto.

Tendo conhecimento da complexidade da pesquisa, intentamos ainda refletir sobre a importância da leitura de escritoras brasileiras. Logo, alguns questionamentos iniciais se mostraram relevantes para este estudo como, por exemplo, a aura pop de Ana Cristina Cesar, quer dizer, a atmosfera criada à volta de Ana enquanto figura pública transformada em produto para consumo e a condição / o reconhecimento da mulher como autora dentro de uma sociedade dominada pelo pensamento masculino.

O que mantém um (a) autor (a) vivo (a) ao longo dos tempos (as reedições) nada mais é do que a sua atualidade e potência imaginativa, uma vez que propõe a ruptura com o autoritarismo de uma única perspectiva possível, restrita aos meios especializados, isto é, abre lugar para os múltiplos vieses de leitura. Em face disso, ainda que se trate ou não de trabalho anticomercial, é o estilo e a originalidade que conservam as (re) publicações longe do chavão e no regaço do íntimo coletivo.

A representação que o público faz de um escritor é algo abrangente e incontrolável, influenciando muitas vezes na recepção do produto artístico. Pensando nisso, a discussão acerca da aura pop, rock star, rebelde e cinematográfica atrelada à imagem de Ana esbarra, de certa maneira, no sutil diálogo da literatura com outras formas de linguagem.

A Ana pop e comercial fabricada pela indústria do entretenimento pode ser encontrada tanto no evento da FLIP (2016), que vinha a reboque de uma fotobiografia — reforçando ainda mais a questão do extraliterário ou da aparência irreverente da autora do que sua escrita —, quanto na capa comercial, projeto gráfico de Elisa Von Randow, com uma fotografia da poetisa em estilo celofane (recurso chamativo) na coletânea de 2013. A

exaltação da imagem e da irreverência em detrimento do conteúdo e da leitura séria de uma obra reforça o esvaziamento no ato de pensar em que o bafejo da fama e a histeria por autógrafos alimentam em segredo as novas metas de venda das editoras.

O projeto gráfico de um livro tem o intuito de chamar a atenção dos leitores (em alguns casos, de ser uma isca) e, muitas vezes, sobrepõe-se ao próprio conteúdo, vide as capas com muitas cores, com glitter, em 3D, em celofane, entre outras tantas propostas. Isso acaba seduzindo o leitor consumista ou iniciante, digamos assim, a consumir o livro visualmente, ou seja, mais pelo trato cuidadoso com a capa ou projeto gráfico do que com a proposta literária em si. Muitas editoras vêm investindo pesado na estética e na diagramação arrojada a fim de conquistar públicos variados, mostrando-nos um mercado que apresenta o livro como um objeto de consumo a ser vendido a qualquer custo, mesmo que isso dependa da glamourização excessiva do autor / do livro.

Em virtude disso, a escrita de Ana C., nesse sentido, nos revelou sempre uma vontade de romper com os padrões estéticos dominantes e com o silêncio provocado pela censura e pela imposição de um mercado editorial excludente em suas reticências, dissimulações e idiosincrasias. Desde uma postura desiludida, mas igualmente provocadora, a mistura do coloquial com o formal, do erudito com o cotidiano, fazendo uso de referências intertextuais, transpareceu a sua poesia todo o lirismo engasgado e recluso.

Reeditada ao longo dos anos dentro do cenário nacional, conhecida e reconhecida pela crítica e pelas universidades brasileiras, os trabalhos da poeta e tradutora até hoje se figuram como uma referência significativa no âmbito das letras. Partindo dessa breve introdução, seguiremos agora com a leitura crítica dos poemas elencados acima.

Costurando com esmero cada verso, a autora combina um humor ácido com ferinas construções vocabulares e expõe conseqüentemente a decadência e ignorância da sociedade tradicional cristã burguesa. Os versos lapidados como o rubi: em um registro denso, rebuscado, sutil e, ao mesmo tempo, de um cuidado e refinamento original confere ao produto artístico a possibilidade de questionar os comportamentos sociais e exteriorizar as tensões existentes.

Um bom exemplo desse caráter contestador inscreve-se no poema intitulado de “Samba-canção”, presente no livro *A teus pés*, em que a inquietude das relações humanas associada à forma livre da tecedura provoca um grande susto a quem lê devido à ousada composição criativa e à imitação da vida íntima.

Samba-canção

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone — taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,
vali-me de medidas
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...

(Cesar, 2013, p.113)

O título de início já demonstra toda a complexa e multifacetada arquitetura da poesia. Ao fazer menção ao subgênero musical do samba, o poema revela inúmeras

perspectivas de leitura. O leitor, impulsionado a interagir com o texto seja pela curiosidade ou prazer estético, seja pela dúvida e questionamento que suscita, se vê imerso em uma estrada sem fronteiras em que a palavra proporciona a experiência dos desencontros, traçando o mundo como palco que permite vicejar a realidade pela representação das máscaras.

Vale ressaltar também o aspecto dramático e, também, melancólico que o estilo musical do samba-canção pressupõe, visto que se trata de uma proposta centrada em temáticas relacionadas ao amor, à solidão e ao tão famoso e cantado sentimento de “dor-de-cotovelo”. A tristeza do amor não correspondido, bem como os obstáculos da conquista amorosa expressos nos trechos “Tantos poemas que perdi” / “eu fiz tudo pra você gostar” são dotados de mordaz ironia.

Vocábulos ou expressões como “Comércio”, “Avara”, “Modernista” “Estratégia” e “À luz de spots” fogem dos ideais estereotipados do discurso romântico e promovem uma resignificação do próprio sentimento de amor a partir do ponto de vista feminino. Racional, direta e objetiva, a mulher em “Samba-canção” assume uma postura ativa no ato da conquista e mantém as rédeas da situação — o oposto da idealização romântica —, ou melhor, o oposto da representação do feminino concebida desde uma posição de passividade, onirismo e submissão perante a pessoa amada.

O desejo de conquistar ou manter um amor, partindo da iniciativa e vontade da mulher, subverte o modelo estabelecido: “eu fiz tudo pra você gostar / fui mulher vulgar”. Nos versos seguintes, a aparente submissão aos desejos de outra pessoa se revela como uma arguciosa estratégia de conquista: “e um dia emburrei-me / vali-me de medidas / (era uma estratégia)”.

A escrita poética estimula a imaginação de quem lê como um convite a se envolver nesse universo de ilusões amorosas e mentiras arquitetadas, deixando a cargo desse mesmo leitor suas complicações e enfrentamentos. Portanto, pensar a dinamicidade da composição literária como interlocução com diversos receptores e o texto ostenta a conjunção de diferentes olhares.

A música popular “Pra você gostar de mim” (1930) retomada no poema de Ana C. — de autoria de Joubert de Carvalho, voz de Carmen Miranda e arranjo de Pixinguinha —, direciona a conversa para o trabalho artístico de uma mulher que chegou ao sucesso justamente com esse samba. O destaque implícito dado à cantora de figurinos exuberantes e turbante de frutas simboliza a personalidade e independência de uma das estrelas mais bem pagas dos Estados Unidos.

Marcada por uma vida de glória, mas também de problemas conjugais que resultaram em briga, alcoolismo, aborto e agressão de um marido ciumento, Carmen Miranda, fugindo aos rótulos impostos à época, ficou conhecida como uma das principais personalidades de seu tempo cuja anarquia dos movimentos e das roupas a tornaram uma forte representação feminina.

Os vinte e cinco versos sem métrica regular não servem para o derramamento de lágrimas do sujeito lírico, mas sim como marcação de ritmo. Os dois sambas antigos da música brasileira (“Telefone” e “Ta-Hí”) retomados no 3ª e 4º versos entram em choque com a velocidade imposta pelo poema, pois a “pegada” mais dramática, romântica, lenta e triste do samba-canção estabelece um caminho diferente que segue na contramão do que está estabelecido.

Pode-se, à primeira vista, ter a noção superficial e equivocada de que a análise literária seja apenas mero comentário formal de uma composição artística. Entretanto, ao abrir caminho para a poesia, pelo olhar da teoria e da filosofia, percebemos a oportunidade de aprofundamento dos debates que circundam a criação ficcional.

Assim sendo, reconhecemos que o poema analisado aborda inúmeros assuntos vinculados à realidade cotidiana da mulher, à emancipação feminina e à ficcionalização da vida íntima. O feminino visto de um jeito diferente, totalmente alheio ao lugar-comum, é trabalhado de forma a construir universos distintos. Todavia, tal construção, motivada pelo logro dos enlances amorosos, acaba gerando certo desconforto e desconfiança por mostrar sem filtros um mundo de doce desilusão.

Um ponto que esboroa na língua ácida e lírica da escrita criativa se encontra no entrelaçamento das várias vozes no poema. A estruturação do feminino é identificável pela

presença constante de termos que remetem ao universo da mulher, seja pelo uso de nomes próprios (como a menção ao nome de Irene em “Noite de natal”, que analisaremos mais adiante) ou pela alusão a figuras públicas de grande representatividade, seja pelo uso de adjetivos e expressões que remetem ao corpo.

Deve-se levar em conta também o uso dos vocábulos “Risinho”, “modeRnista”, “aRRanhado”, “gaRganta”, “poRque” e “buRRa” por constituir um andamento ágil sustentado pelo recurso da aliteração através da recorrência seguida de um mesmo elemento “-R”. No entanto, a ironia deixa entrever um tom de galhofa em relação à dor de cotovelo e à forma idealizada da mulher: “porque inteligente me punha / logo rubra, cara / pálida que desconhece / o próprio cor-de-rosa”. A engenhosidade da escrita em “Samba-canção” consiste na imitação da vida íntima, no fingimento e artificialidade das relações humanas que ecoam “a outra cena à luz de spots”.

Os versos destacados acima apresentam um diálogo em comum com os poemas que virão a seguir: o feminino.

É preferível falar de masculino e feminino, porque um e outro se encontram assimilados entre si nos seres humanos, e assim considero os tipos de homem e mulher como algo primitivo no pensamento da humanidade civilizada (Benjamin apud Olgária, 2006, p.185).

Ainda que essa linha de pensamento não se proponha a traçar uma discussão fechada sobre o assunto, observamos que as expressões “bicha” e “bem viada” sofrem um deslocamento no sentido de feminino, pois leva a pensar no universo homossexual masculino, ou seja, abarcam o feminino e o masculino como sendo um só. O emprego da palavra “viada”, no poema em evidência, demonstra a conjugação homem-mulher, tendo em vista que suplanta vários significados. A força da palavra “viada”, que de início causa espanto pela carga semântica, nos mostra que o feminino pode assumir lugares muito além do meramente biológico, idealizado ou de uma condição social.

A poeta não usa esse recurso à toa, pois a expressão serve como ruptura da ideia de feminino como sendo apenas vinculado à mulher e nos passa a impressão de uma possível

transformação do corpo, isto é, as expressões referentes ao mundo masculino se misturam ao feminino formando uma estrutura una e vária ao mesmo tempo, pois:

os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero (Butler, 2003, p.28).

Ao subverter a forma de escrever e pensar literatura, a poeta-desbravadora opta por atitudes de rompimento com o tradicional e flerta com a diversidade da língua como rasto de serpente. A linguagem sorve todo o suor amargo do corpo e nesse jogo de confabulações se manifesta na página em branco como possibilidade de compreender o outro além dos rótulos, além da bolha, afinal, há diversas maneiras de concepção da existência humana.

Outro poema do livro *A teus pés* que vale mencionar traz uma visada sarcástica da idealização da mulher como um ser puro, ingênuo e passivo. “Atrás dos olhos das meninas sérias” chega roubando de cara o fôlego do leitor ao sugerir uma sequência pouco usual de imagens que configuram representações do feminino.

atrás dos olhos das meninas sérias

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven year Itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta.

(Cesar, 2013, p.94)

Um aspecto fundamental explicitado no poema acima se encontra na intertextualidade com a literatura de Manuel Bandeira, em seu conhecido texto “Variações sérias em forma de soneto”. Ao expor uma sensualidade e ousadia, que é “cigana do horário nobre do adultério”, distantes da imagem idealizada e inerte da mulher apresentada em Bandeira, o sujeito lírico inverte os papéis das diferentes faces femininas. A mulher representada como um avião denota um físico estonteante (tendo como ícone a atriz e *sex symbol* Marilyn Monroe de “O Pecado mora ao lado” - Seven year Itch) enquanto “cigana do adultério”, “separatista protestante” e “melindrosa basca” revelam uma aura de subversão e desassossego.

É nesse jogo de interlocuções que surge uma abertura para o outro na concepção do poema. Os diferentes papéis encarnados pelas múltiplas máscaras encarnam perfis variados e complexos no palco das atuações, dos fingimentos e encontram elementos que indicam que:

O feminino é uma crítica ao mundo desencantado, e a prostituta é “a herdeira dos contos de fadas”, ela promete uma felicidade desinteressada dos fins burgueses patriarcais, reivindica relações livres, ricas e mais misteriosas entre os sexos (Olgária, 2006, p.183).

A relação intertextual existente no jogo estabelecido com os versos de Bandeira se distancia do texto-base, ganhando autonomia e criando um novo texto em que a linguagem já não se revela como saída, mas sim como disfarce, como labirinto que necessita do leitor para se arriscar, para preencher as lacunas em um processo de leitura e releitura.

Em suma, ao desconstruir a ideia de pureza, ingenuidade e falta de ousadia da figura feminina exposta no poema de Bandeira, o sujeito lírico se rebela, como em um ato de anarquia, contra os modelos sociais preestabelecidos, possibilitando-nos entrever diversas representações possíveis de mulher.

Publicado originalmente em 1979 no livro *Cenas de Abril*, o poema sem título, de Ana C., trouxe propostas que engendraram em sua literatura novas interações, apresentando, a partir de elementos intertextuais, um olhar original e arejado acerca do feminino na literatura brasileira:

Noite de Natal.
Estou bonita que é um desperdício.
Não sinto nada
Não sinto nada, mamãe
Esqueci
Menti de dia
Antigamente eu sabia escrever
Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
com desvelo técnico.
Freud e eu brigamos muito.
Irene no céu desmente: deixou de
trepas aos 45 anos
Entretanto sou moça
estreado um bico fino que anda feio,
pisa mais que deve,
me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera

(Cesar, 2013, p.22)

Em *Noite de natal*, as camadas expressivas da linguagem exigem do receptor um comportamento metódico e ativo, visto que são muitos os caminhos a serem percorridos em um texto. A linguagem, sempre em primeiro plano, desenvolve-se a partir do caráter firme (e racional) do eu-lírico e se solidifica como objeto de arte por trazer estratégias discursivas envolventes sem cair em obviedades faceiras. Sendo terreno fértil e laborioso, a literatura se expande pelo mundo das ideias, cumprindo seu papel dialógico.

A partir de um jogo com a linguagem, o sujeito-lírico se propõe a experimentar os diversos sentidos abarcados em torno do “feminino”, mostrando a relevância semântica e intertextual para o processo de formação do poema. O procedimento utilizado como forma

de marcação do tempo (noite de natal) nos indica um registro no formato de diário e confissão, ou apenas “conficção”. O feminino — por sua vez — se revela nas entrelinhas e é retratado pelos vocábulos “mãe”, “bonita”, “moça”.

Mais uma vez abrindo espaço para o diálogo com a literatura de Manuel Bandeira, o poema evoca outro olhar sobre o feminino em que a candura dá lugar à linguagem vulgar e, em outros momentos, ao homossexualismo, pois “Irene no céu desmente: deixou de trepar aos 45 anos”, “sou moça estreando um bico fino que anda feio, pisa mais que deve”. Apropriando-se de outros autores num movimento antropofágico, a literatura de Ana se propõe como um processo de reescrita e distorção do texto de origem.

A desconstrução de Irene no poema demonstra mais uma vez o entrelaçamento dessas faces antagônicas em torno de uma mesma mulher, ou seja, a imagem de pureza e passividade se esfacela a partir da presença de uma mulher que é dona do próprio corpo e sente como nunca, em que a expressão “trepar” serve apenas para intensificar a frustração entre os sexos. Frustração que é corroborada pela briga com Freud, visto que o sujeito lírico implicitamente discorda da teoria da “inveja do pênis”.

Ainda no livro *Cenas de Abril*, o poema a seguir se mostra de suma importância ao estudo por demonstrar outros aspectos da poesia de Ana Cristina:

Arpejos

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrímos o resto da noite. Falo o

tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos.

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.

(Cesar, 2013, p.26)

O título “Arpejos” assim como em “Samba-canção” tem como referência o campo musical e estrutura todo o poema. A divisão em três partes / três versos não surge à toa, pois o arpejo simples é constituído por três notas do acorde que se dá de forma regular.

Para assimilar melhor o conteúdo, é preciso entender alguns aspectos que remetem ao cotidiano e à exposição total do corpo. Por meio de fatos detalhados por uma descrição íntima (“Acordei com coceira no hímen”) e de caráter confessional (“Falo o tempo todo em mim”), simulando a ideia de um diário, o sujeito lírico expõe sua nudez como um ato de insubordinação. Em outras palavras, a mulher em “Arpejos” mantém o controle sobre seu corpo, seja pela decisão de não pedalar (mesmo que tal situação esteja carregada de sarcasmo) ou pela virada inadvertida da cabeça contra o beijo, seja pelo martírio causado pelo silêncio e dor provocados pela coceira intensa no hímen.

A reconstrução do cotidiano e o feminino posto em 1º plano apresentam um diário inventado que se desvela na emboscada. Sabe-se, por outro lado que a invenção está carregada de ironia, desejo e erotismo. Os elementos eróticos visíveis nas três partes do poema (bicicleta, o espelho e o ato de pedalar) revelam a mulher como insaciável e expõem o corpo dentro da esfera pública, ou seja, o pedalar como um ato de exposição e risco.

O selim como metáfora para o estupro reforça a possibilidade de atos de injustiça e violência perpetrados pelo homem, onde muitas delas morrem ou são mutiladas, sem haver respeito por seu corpo, sua identidade, liberdade e seus desejos.

Em contraposição a Chacal e Cacaso, autores que buscavam uma poesia, digamos assim, de fácil assimilação e que tornasse a leitura mais compreensível à massa, estavam autores que ficaram conhecidos por não se afastarem da biblioteca como Waly Salomão, Paulo Leminski e a própria Ana C.; autores considerados “difíceis” em termos proferidos por Cacaso: “muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído”.

O incômodo causado pela escrita de Ana Cristina e as considerações levantadas por Cacaso em relação a sua poesia nos possibilita a seguinte reflexão: o que significa literatura / poesia fácil ou difícil? Definir o que é ou não fácil ou difícil se revela como algo demasiadamente banal, tendo em vista que o mais interessante seria atentar para que tipo de leitor se busca, afinal, o poema:

não é um discurso em praça pública para a massa indistinta, nem papo a dois confluyente e íntimo, apesar de ser linguagem em travessia — aclaremos. Paul Valéry disse preferir um leitor que lê muitas vezes um poema a muitos leitores que o leriam uma só vez. Nada de elitismo aí, por favor. O poema não é fácil nem difícil, ele exige — como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o desconhecido e o obstáculo. [...] A dicotomia *fácil e difícil* (tão daninha nestes trópicos de sombra e água fresca) não existe para quem tem a força de sobrecarregar de significado a linguagem para que ela viaje (significativamente) em direção ao outro, para que ela sempre se organize e se libere pela dinâmica da travessia (Cesar apud Santiago, 2013, p.452-4).

Num primeiro momento, procuramos esclarecer alguns pontos pertinentes no que diz respeito à produção brasileira, tendo como ponto de partida a poesia de autoria feminina, em particular, da poeta Ana Cristina Cesar. Ao refletir sobre esta e tantas outras questões, observamos também alguns aspectos relevantes acerca das questões de gênero, do feminismo, de autor e leitor, do livro como produto e da condição da mulher na sociedade brasileira. No entanto, atender a todas as particularidades explícitas em torno da obra literária se revela como algo impossível, visto que movediça.

Resumidamente, podemos dizer que a pertinência do tema visou conectar os leitores aos diálogos relevantes da literatura e suas possíveis implicações, mantendo sempre uma

postura aberta ao confronto. Desta maneira, o conteúdo aqui trabalhado desenhou, em traços gerais, algumas observações dos textos de Ana C., desde as transformações inventivas de sua literatura às sensações proporcionadas pelas experimentações estéticas até o desnudamento da própria vida da autora.

Como escritora oriunda da geração do mimeógrafo e ligada a movimentos da contracultura, Ana C. reflete em seus poemas todo o acervo cultural proveniente dessas áreas, sem, no entanto, pura e simplesmente reproduzir modelos e formatos, tendo assim a paixão pelo novo. Vimos, pois, que a poética de Ana manifesta brilhantemente a brevidade de nossos dias por meio de uma experiência arrojada com a linguagem e que ela é polissêmica, ousada e precisa, ou seja, efetivamente um nítido espelho da nossa atualidade.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Global, 2013.
- BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. “Transgressão, identidade feminina e outricidade na poesia marginal de Ana C”. In: **Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70 / 80)**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: 1. Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Atrás dos olhos pardos**. Chapecó: Argos, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. London and Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. “A imaginação feminina no poder”. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MATOS, Olgária. “Benjamin e o moderno: o feminino em três tempos”. In: **Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006
- MONTERO, Rosa. **Vozes femininas**. Disponível em:
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/230/entrevistados/rosa_montero_2006.htm
http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/JECILMA_LIMA.pdf / Acesso em 19 de jan. de 2018.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. **Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos**. Niterói: EdUFF, 2009.
- PLATH, Sylvia. **Collected Poems**. Reino Unido: Faber & Faber, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. “Singular e Anônimo”. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São

Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto

Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Submetido à publicação em 20 de janeiro de 2018.

Aprovado em 10 de maio de 2018.

DO ROMANCE *TIETA DO AGRESTE*, DA TELENVELA *TIETA* E DE COMO PROCEDERAM OS ENVOLVIDOS NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO OU TRANSPOSIÇÃO DO PRIMEIRO PARA O SEGUNDO TENDO EM VISTA UM EXEMPLO

Fabiano Tadeu Grazioli (Doutorando em Letras na Universidade de Passo Fundo (UPF))

RESUMO

As relações entre a literatura e a televisão podem desencadear um processo criativo de adaptação do primeiro sistema artístico para o segundo, e a análise pautada na observação desse processo é o foco deste trabalho. O romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, foi publicado em 1977 e transposto para a televisão no formato de telenovela em 1989, pela Rede Globo de Televisão. Sucesso de audiência, *Tieta* reprisou uma vez nos fins de tarde e outra vez no canal Viva, tendo encerrado essa exibição em 17/12/2017. No trabalho de adaptação, tendo em vista o romance e os capítulos televisivos, muitos movimentos criativos podem ser percebidos, procedimentos esses que podem encontrar respaldo teórico na “sintaxe de adaptação”, estruturada pelo estudioso Flávio Aguiar (2003). Além desse autor, para desenvolver os procedimentos de comparação também são base de referência os estudos de Hélio Guimarães (2003) e Marinês Kunz (2003), entre outros. Este trabalho, como pesquisa bibliográfica, coloca lado a lado a chegada de *Tieta* a Santana do Agreste, no romance, e a mesma cena na telenovela. A análise empreendida aponta para a necessidade de liberdade, por parte da televisão, para operar suas mudanças e transformações no enredo original, de modo que, se assim for, ele pode lograr cenas notáveis, capazes de revelar a potencialidade do romance de Jorge Amado e a vocação brasileira para esse produto cultural conhecido como telenovela.

Palavras-chave: Adaptação; Telenovela; *Tieta do Agreste*; Jorge Amado.

ABSTRACT

The relations between the literature and television can trigger a creative process of adaptation of the first artistic system to the second one. So, the focus of this article is the analysis and the observation of this process. The novel called *Tieta do Agreste* written by Jorge Amado was published in 1977 and it was transposed to television in the soap opera format in 1989 by Rede Globo de Televisão. *Tieta* was an audience success, it was rebroadcasted once in the afternoon and once more on the Viva channel, in the last time it finished its exhibition in 12/17/2017. When it comes to the adaptation process, many creative movements can be perceived to transform the novel into the chapters. Therefore, these procedures can find theoretical support in the "adaptation syntax", structured by the scholar Flávio Aguiar (2003). In addition to this author, the studies of Hélio Guimarães (2003) and Marinês Kunz (2003), among others, are also part of the theoretical support for developing the comparison procedures. This is a bibliographical research and it compares the arrival of *Tieta do Agreste* in the novel with the same scene in the soap opera. Therefore, the analysis pointed to the need for television freedom to operate its changes and transformations in the original plot. Thus, it can achieve remarkable scenes capable of revealing the potentiality of Jorge Amado's novel and the Brazilian vocation for a cultural product which is known as soap opera.

Keywords: Adaptation; Soap opera; *Tieta do Agreste*; Jorge Amado.

1. DO QUE SE TEM DEBATIDO SOBRE LITERATURA E TELEVISÃO E DE NOSSA INTENÇÃO NESTA ESCRITA – ALGUMAS PALAVRAS

Já é reconhecida a parceria entre a literatura e a televisão, esse meio de comunicação triunfante a partir da segunda metade do século XX. A televisão deve muito à literatura pelo que ela tem lhe fornecido em matéria de enredos e recursos para as histórias que exhibe. Contudo, a literatura também deve muito a ela, por aproximar um grande público desses enredos, estimulando, desse modo, a interação com diversas obras literárias por meio da linguagem televisiva. No entanto, os estudos a respeito das produções televisivas criadas a partir da literatura demonstram que, quando pensadas como produtos culturais, despertam dois pontos de discussão: a questão da fidelidade do produto final ao texto que lhe serviu de base e o estatuto inferior, que geralmente é atribuído aos programas televisivos, frente à condição de cultura erudita ou superior estabelecida para a literatura.

As discussões em torno da fidelidade geralmente expõem um impasse entre os campos literário e televisivo. Isso porque pode-se supor que o produto que surge no processo de adaptação será suficientemente eficaz na preservação dos elementos (enredo, personagens, clima, estilo do autor, entre outros) da obra literária. Tal suposição, caracterizada como maniqueísta por Hélio Guimarães (2003), não é cabível, pois a televisão tem seus próprios códigos de interação com o espectador, distintos daqueles que a literatura estabelece com seu leitor, constituindo, desse modo, linguagens distintas. Enquanto a televisão trabalha com a soma da imagem em movimento, do som e do texto (predominantemente falado), a literatura se apoia no código verbal escrito. Soma-se a isso o fato de que a observação e a valorização da fidelidade, de acordo com Guimarães (2003), revela a existência de uma leitura “única” e “correta” para o texto literário, cabendo ao adaptador, nesse processo vertical, descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e em um novo veículo. O autor destaca: “Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias”. (GUIMARÃES, 2003, p. 95).

As considerações apresentadas já assinalam que a fidelidade não pode ser fator norteador em um projeto que pretende colocar literatura e televisão em conexão, nem em

análises que estabeleçam relações entre os dois sistemas em questão. Mais importante do que perceber em que medida a adaptação é fiel ou infiel ao original, é entender de que modo a linguagem televisiva busca transferir para o seu campo o projeto artístico da obra literária, ou seja, de que modo a televisão transpõe as especificidades da obra literária – relativas ao gênero, estilo de época, características do autor, entre outras –, que são as essências na sua caracterização como obra literária, por garantir sua existência, em qualquer linguagem, para o sistema televisivo e de que recursos se utiliza para uma melhor realização.

Contudo, se analisarmos com cuidado, há de se perceber a fidelidade em jogo, que deriva dos aspectos principais da obra literária e que a caracterizam como tal. Assim, de certa forma, é necessário manter-se fiel ao “espírito” do original, pontuando seguramente os aspectos que promovem a manutenção das coordenadas principais da obra literária, a ponto de garantir, mesmo que em outra linguagem, que sua essência não se perca. O que não pode ocorrer, a nosso ver, é uma fidelidade que destitua a linguagem televisiva de sua potência, daqueles elementos que lhe são característicos e determinantes. Insistir em uma fidelidade que promova o truncamento do sistema artístico que está a receber o contingente literário seria uma atitude maniqueísta, para usar uma expressão já utilizada por Guimarães (2003), para caracterizar esse processo. É por isso que insistimos na fidelidade de elementos que garantam a manutenção de aspectos realmente significativos do texto verbal, sem os quais perder-se-ia em qualidade literária e televisiva.

Um julgamento de valor também percorre as discussões a respeito das adaptações dos textos literários para os meios de comunicação de massa. Geralmente a adaptação é vista como um processo que anula o artístico em favor do formato e das características da televisão, resultando, desse modo, em uma obra que mantém somente a fábula narrativa, em detrimento de todo o universo significativo, criado pela literatura. Cláudio Cardoso de Paiva (2002), discutindo o tema, discorda dessa proposição, afirmando que o imaginário ficcional na televisão pode gerar formas de uma consciência estética amadurecida e com a percepção aguçada para compreender e decifrar os paradoxos e as contradições da realidade. A relação, quase sempre conflituosa, entre televisão e literatura, segundo Guimarães (2003), pode ser entendida como sintoma de outros tipos de relações sociais, nas quais a vulgarização é associada à televisão e, por consequência, à literatura que vier a configurar nesse campo. Isso acontece, segundo o autor, porque julga-se que a televisão esteja associada ao vulgo, ao

público popular, criando apenas programas de baixa qualidade, enquanto a literatura estaria associada a um público seletivo e restrito, e os livros teriam um valor cultural sempre superior aos programas de televisão.

O autor considera que esse julgamento revela uma visão mistificada e mistificadora da televisão e também do livro, pensado como algo homogêneo, de qualidade equivocadamente mais elevada do que qualquer programa de televisão, o que nem sempre corresponde à verdade, já que há livros e programas de todos os padrões e qualidades. Portanto, é preferível pensar que a configuração de um texto literário em outro sistema é a expressão da mesma obra em outra linguagem e em outro tempo. Desse modo, ao invés de serem excludentes, televisão e literatura tornam-se mais ricas nos seus intercruzamentos.

Pontuando mais uma vez a tendência de muitos estudiosos a considerar a televisão um produto inferior à literatura e verificando que Jorge Amado sempre gozou de mais prestígio entre os leitores do que entre os críticos, a transposição de uma obra sua para a televisão, como é o caso de *Tieta do Agreste*, seria considerada duas vezes um produto cultural de menor qualidade: primeiro, pelo estigma que a própria obra parece carregar; segundo, pelo suposto descrédito que a televisão impõe a ela? Nosso trabalho surge na expectativa de demonstrar que o processo de construção da telenovela envolveu um trabalho criativo, potencializado em buscar na linguagem televisiva elementos capazes de reorganizar o enredo original e, desse processo, lograr cenas que se tornaram memoráveis na história da teledramaturgia brasileira, num trabalho altamente criativo, que envolveu roteiristas, diretores, atores etc. Nossa intenção é analisar um exemplo que corresponde ao caso que citamos, além de tecermos algumas reflexões sobre o narrador do romance e da telenovela. O recorte na análise faz-se necessário, haja visto a duração da telenovela: 196 capítulos¹, na reprise que acabou no dia 17/12/2017, no canal Viva, e um total de 600 páginas de romance, escrita de fôlego de Jorge Amado, iniciada na Bahia, em 1976, continuada em Londres e encerrada na Bahia, no ano de 1977. Analisar todo o processo de transposição da linguagem do romance para a linguagem da televisão demandaria centenas de páginas e nós não dispomos de tal espaço.

¹ Aqui nos referimos a “capítulos” sendo as partes da telenovela que vão ao ar de segunda à sábado, no caso das telenovelas da Rede Globo de Televisão.

2. DO RESPALDO TEÓRICO PARA OS AJUSTES QUE O ENREDO ORIGINAL SOFREU EM RELAÇÃO À ADAPATAÇÃO

Embora muitos estudos sobre as relações entre os sistemas artísticos propondo novas nomenclaturas tenham surgido nos últimos anos – como bem temos acompanhado –, é em uma publicação de Flávio Aguiar, do ano de 2003, que vamos encontrar respaldo teórico para a análise dos processos antes anunciados. Aguiar (2003), ao estudar a adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, para a televisão, realização da Rede Globo, propôs-se a chegar a um conjunto de processos operados junto ao texto literário que serviram para explicar a transposição do romance de Rosa para a televisão. O objetivo do empreendimento de Aguiar foi “chegar à caracterização de uma **sintaxe de adaptação**, ou seja, observar quais são os recursos interativos mobilizados pelos sucessivos adaptadores (roteiristas e o diretor) até a realização do espetáculo final e sua apresentação entre os comerciais”. (AGUIAR, p. 135, grifo nosso). Tal sintaxe contou com o investimento em dez procedimentos, haja visto o trabalho de transformar o romance em roteiro e, depois, em cena televisiva. São eles: 1. Condensação e realce; 2. Distorção reveladora; 3. Acréscimo; 4. Deslocamento; 5. Explicitação intensificadora; 6. Antecipação; 7. Supressão; 8. Perda; 9. Combinação e disjunção; e 10. Transformação. Os procedimentos verificados na adaptação de *Tieta do Agreste* para o formato das telenovelas merecerão explicação no decorrer do ensaio.

O uso da palavra “adaptação”, questionada por muitos estudiosos dos sistemas intersemióticos, será a deflagradora do processo artístico envolvido em nossa proposta. Usaremos também a expressão “transposição” (aliás, já usamos), mas não faremos uma diferenciação para ambas: usaremos como sinônimas. Vemos que Aguiar (2003) não se furtou da expressão “adaptação” e dela fez uso em seu estudo – que ora utilizamos como fundamento –, numa época em que já apareciam, entre os teóricos, modismos na substituição do termo. Ao procurar compor uma “sintaxe da **adaptação**”, o autor não se esquivou do uso da palavra, e mais, trouxe-a outra vez para dentro das reflexões sobre os sistemas artísticos, como podemos perceber:

Com base no postulado anterior, a unidade fundamental dos processos fabulativos e no de que um de seus elementos constituidores da cultura é a disposição para o compartilhar da memória, por meio do *contar*, podemos postular também que a base da fabulação é a mesma no espírito humano, podendo ela se manifestar de diferentes maneiras: verbalmente, na escrita, corporalmente ou de uma forma plástica. Portanto, uma estrutura fabulativa se constitui por meio de uma articulação de imagens, de símbolos e de arquétipos que podem transitar entre diferentes artes, mantendo, nas diferenças, uma unidade como fundamento. Assim, se feita com espírito analítico profundo, a **adaptação**, por exemplo, de um romance para o cinema ou a TV guardará um vínculo de essência com a matriz, do mesmo modo como a tradução de um poema de uma língua para outra, deverá guardar a essência do original. (AGUIAR, 2003, primeiro grifo, do autor; segundo grifo, nosso).

Assim, poderão, literatura e televisão, articular o mesmo conteúdo em distintas linguagens, e a adaptação, se séria e responsável, colocará em relação inteligente a linguagem literária e a linguagem televisiva. A adaptação garantirá vínculos fundamentais com o sistema artístico original, de modo a salvaguardar a unidade a que se refere Aguiar (2003), no fragmento transcrito: *Tieta do Agreste*, na linguagem televisiva, é a obra gestada no romance, nas palavras, nos períodos e nas orações por Jorge Amado. Guarda ela a essência, a unidade da obra escrita. Pareceria mais adequado fazermos essa afirmação no fechamento do trabalho, mas para que nossos leitores não se preocupem com subtemas de tal natureza, achamos por bem fazê-lo agora.

Talvez devêssemos, como forma de admiração ao trabalho artístico de Luiz Fernando Carvalho, pensar a adaptação como uma aproximação entre dois sistemas artísticos. Declara o roteirista e diretor, no DVD da minissérie *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para a linguagem das minisséries:

Costumo dizer que não acredito em adaptação. As adaptações sempre são de alguma forma o achatamento da obra, o assassinato do texto original. Por conta disso, defino o trabalho feito em minissérie como uma **aproximação**. Por isso também optei por um outro título, *Capitu*, assim a ideia de aproximação ficaria ainda mais clara, revelando-se não tratar de uma tentativa de transposição de um suporte para outro e sim de um **diálogo** com a obra original. (CARVALHO, 2009, grifo nosso).

Contudo, pelo que temos lido e assistido, cabe pensar a aproximação a que se refere Carvalho (2009) como um procedimento que caberia em uma sintaxe de adaptação, para usar a expressão de Aguiar (2003), sendo um dos recursos que o universo maior da adaptação pode buscar e explorar. O processo criativo de Carvalho (2009), em *Capitu* (o qual não temos espaço para descrever exaustivamente aqui, o que também fugiria a proposta deste trabalho, já que nosso interesse está nos produtos culturais anunciados no título do trabalho), foi, sim, uma tentativa muito bem sucedida de aproximação da obra televisiva com o romance de Machado de Assis. Trabalhando com um número reduzido de atores, um único espaço locado, no qual transcorreram todas as cenas, foi necessário transcender em muito os processos de adaptação que já conhecemos. Carvalho flertou com características da linguagem da ópera e dela retirou a estética para as cenas, intercalando a narração de Bento Santiago, já transformado em Dom Casmurro, que assistia aos principais fatos de sua vida junto com o telespectador, falando, muitas vezes, diretamente a ele. A esse processo, dito em poucas palavras, Carvalho (2009), chamou, na declaração transcrita, de aproximação e, depois, de diálogo. No caso da telenovela *Tieta*, preferimos pensar – e a isso já nos referimos – que dentro dos muitos processos que cabem em um conjunto de 196 capítulos, decupados de 600 páginas do romance *Tieta do Agreste*, a aproximação seria o décimo primeiro recurso que Aguiar (2003) poderia elencar na sua sintaxe de adaptação. Para um trabalho de menor extensão, como é *Capitu*, composto de 5 episódios de 45 minutos de duração, fica mais fácil investir em uma linguagem alternativa para conceber o projeto televisivo.

Também cabe registrar que, no caso da telenovela a ser analisada, há um mergulho no universo do autor baiano expresso no romance. Tomá-lo como aproximação seria desdenhar, pelo menos em partes, desse universo. Não temos declarações dos roteiristas de *Tieta*, mas não temos dúvida de que o romance esteve aberto, ao lado dos computadores da época, guiando o trabalho de roteirização, ou seja, da transformação do texto narrativo de Jorge Amado nas páginas dos roteiros entregues aos atores da telenovela.

3. DE COMO O NARRADOR PROCEDE NO ROMANCE E DE SUA AUSÊNCIA NA TELENÓVELA

Na estrutura narrativa do romance *Tieta do Agreste*, percebemos um narrador que processa ao leitor toda a narrativa, mas que não participa da história. Ele conhece minuciosamente o que narra e se preocupa em mostrar, a seu modo, os fatos que compõem o enredo, do jeito que lhe convém, intercalando os acontecimentos à sua maneira, tornando-se, principalmente por não participar da história, um narrador heterodiegético². Ele se utiliza, muitas vezes, do discurso direto e do discurso indireto livre e incorpora à sua voz expressões regionais.

Embora não participe da história narrada, oferece algumas informações de si ao leitor, como nesse fragmento: “Encontro-me em [Santana do] Agreste trazido pelo clima de sanatório, mas não sou daqui, sou de Niterói, como se diz. Não faço minhas as desvairadas paixões a abalar o burgo, a açoiar os habitantes. Não me envolvo, apenas relato”. (AMADO, 1977, p. 174). No primeiro capítulo do primeiro episódio, intitulado “EXÓRDIO OU INTRODUÇÃO ONDE O AUTOR, UM FINÓRIO, TENTA EXIMIR-SE DE TODA E QUALQUER RESPONSABILIDADE E TERMINA POR LANÇAR IMPRUDENTE DESAFIO À ARGÚCIA DO LEITOR COM SIBILINA PERGUNTA” (AMADO, 1977, p. 15, grifo do autor), o narrador, antes mesmo de iniciar seu relato, procura de fato, eximir-se, bem como registra no título, de responsabilidades sobre o narrado:

Aqui venho apenas livrar a cara, declinar de qualquer responsabilidade. Relato os fatos conforme me foram narrados, por uns e por outros. Se de quando em quando meto minha colher e situo opiniões e dúvidas é que também não sou de ferro nem me pretendo indiferente às “agitações sociais, vendavais do século a convulsionar o mundo” (De Matos Barbosa, *in Máximas e mínimas da filosofia*. Dmeval Chaves Editor – Bahia, 1950). (AMADO, 1977, p. 17).

² Tomamos como referência, para essa classificação, a obra **Discurso na narrativa**, de Gérard Genette, (Lisboa: Vega, 1995).

Em outro momento, o narrador ratifica sua posição frente aos fatos narrados, dá mais informações sobre si e expressa uma máxima da ficção (que aparece, inclusive, no fechamento das telenovelas):

Não que fique eu indeciso: fico neutro, coisa muito diferente. Não me meto na briga, quem sou eu? Desconhecido literato nas restauradas ruas antigas da Bahia, hoje atrações turísticas, enfermo a buscar saúde no clima do sertão, não me cabem conclusões. [...] quero apenas colocar aqui uma afirmação que em geral se inscreve no início dos livros de ficção: toda semelhança é mera coincidência. Sem esquecer outro lugar comum: a vida imita a arte. Falta-me a arte, certamente, mas não estou disposto a responder processo por crime de calúnia [...]. (AMADO, 1977, p. 116).

Outra informação sobre o narrador: ele dividiu o romance em cinco episódios, subdivididos em episódios menores (ou capítulos como já nos referimos anteriormente), para não cansar o leitor, segundo ele mesmo nos informa. Os episódios, tanto os cinco maiores como as dezenas dos menores, são intitulados de tal modo que nos é informado o conteúdo ou as ações percebidas naquelas poucas páginas, como no exemplo: “ONDE PERPÉTUA, CUNHADA ATENTA, CUIDA DA ALMA DO COMENDADOR, ENQUANTO TIETA E LEONORA, EM ELEGANTES MODELOS TRANSPARENTES EMPLOGAM O BURGO E ASCÂNIO TRINDADE EXPLICA O PROBLEMA DA LUZ ELÉTRICA”. (AMADO, 1977, p. 106, grifo do autor). Muitas vezes, o narrador, ao intitular o episódio, já apresenta uma avaliação ou julgamento das ações a serem reveladas, como em “DE PEDINTES E ABUSOS, DE AMBIÇÕES – CAPÍTULO DE MESQUINHOS INTERESSES” (AMADO, 1977, p. 133, grifo do autor), ou em “DO PRIMEIRO BEIJO EM FRENTE À COSTA DA ÁFRICA, CAPÍTULO DE UM ROMANTISMO ATROZ, COMO NÃO SE USA MAIS”. (AMADO, 1977, p. 164, grifo do autor). Vale salientar, nesse momento, apesar de o leitor de nosso texto, possivelmente, já ter percebido, que buscamos inspiração nos títulos dos episódios do romance para elaborarmos os títulos que utilizamos nas seções deste trabalho.

Por fim, achamos importante registrar que o narrador do qual falamos tem um amigo que exerce a função de leitor crítico da obra que vai sendo conhecida pelo leitor:

Amigo íntimo, colega de trabalho e das letras, conservando-as como eu ainda em amargo anonimato, Fúlvio D'Alambert (José Simplício da Silva, na vida civil) tem a primazia da leitura dos meus originais, que em geral, me devolve com elogios, agradáveis de ouvir, e uma ou outra correção ortográfica ou gramatical – vírgulas e pontos, tempos de verbos. (AMADO, 1977, p. 27).

O narrador expõe as opiniões desse leitor crítico como no caso do uso da expressão “marineta”, para designar o carro com o qual Jairo faz as viagens de Santana do Agreste a Esplanada e vice-versa: “Ônibus, autobus, pulmam seriam termos corretos, próprios para a época desenvolvimentista em que nos cabe o privilégio de viver. Acusa-me de subdesenvolvido e argumenta. Quando rasgamos novas rodovias comparáveis as melhores do estrangeiro [...]”. (AMADO, 1977, p. 28). Ou como no caso da inserção da receita de frigideira de maturi no texto entre os episódios do romance:

Fúlvio D'Alambert, confrade e amigo, por pouco tem um enfarte:

– Receita de comida? Assim, não mais? Ao menos para tapear coloque um diálogo vivo e pitoresco entre a moça e a cozinheira, durante o qual essa última ensina a receita, de quando em quando interrompida pela paulista [trata-se de Leonora] com perguntas e exclamações. Afinal, que pretende você nos impingir? Romance ou livro de cozinha? (AMADO, 1977, p. 155).

Levantadas questões acerca do narrador no romance, cabe-nos perguntar: como esse elemento da cadeia narrativa se comporta na telenovela? Sobre a instituição do narrador no cinema, sistema artístico próximo da televisão – que, inclusive, beneficia-se de recursos muito parecidos dos seus –, Marinês Kunz (2003) afirma que o diretor pode até optar por um enunciador fílmico que se aproxime de um narrador de natureza verbal, como o lugar de uma personagem narradora ou simplesmente uma voz em *off*. Mas esses recursos não foram aproveitados na telenovela. O roteiro televisivo e a cena levada à tela apagaram qualquer característica do narrador do romance, que já pouco se mostra. Acreditamos que mais grave seria o apagamento de um narrador em primeira pessoa, que assume função autodiegética, como é o caso de Riobaldo, em *Grande Sertão Veredas*, ou de Bento Santiago, em *Dom Casmurro*. Em *Tieta* (telenovela), não temos vestígios do narrador do romance, nem das informações que levantamos sobre ele. Mas esse é um recurso recorrente na maioria dos

filmes e telenovelas. Kunz (2003, p. 44) destaca que “[...] haverá sempre um enunciador que conduz o olhar do espectador e organiza o relato, cuja concepção vai depender das escolhas do criador do filme que pode eleger uma focalização diferente daquela instituída na narrativa literária”. Não há, na telenovela, um narrador que assume a narração, como temos no romance, mas há o olhar do diretor que observa a cena e filtra, por meio dos equipamentos, o que vai ser a matéria narrativa do sistema artístico em questão e, depois, o organiza, por meio da edição, compondo o tecido final da narrativa a ser oferecida aos telespectadores. O olhar desse diretor instaura-se como narrador, e tal qual o do romance, mostra o que convém mostrar, aquilo que acredita necessário ser visto, a seu gosto, a seu modo, tão à vontade quanto o narrador do romance. Esse narrador criado por Paulo Ubiratan, o diretor geral de *Tieta*, coloca-se a favor da linguagem televisiva. Insistir em laços de fidelidade com o narrador do romance seria descaracterizar o que temos visto na composição da gramática televisiva, principalmente nos anos 1980 (quando os diretores trabalhavam dentro de um formato mais tradicional de teledramaturgia) e, quem sabe, despotencializar uma característica da linguagem televisiva que tem funcionado desde muito cedo.

4. DA MORTE NÃO OCORRIDA, DA SURPRESA DA CHEGADA DE TIETA E DE COMO SE COMPORTOU O SISTEMA TELEVISIVO FRENTE AO ROMANCE NESSES CASOS

O primeiro episódio de *Tieta do Agreste* gira em torno do atraso do “gordo” cheque que Tieta, Antonieta Esteves, no início da história, manda à família todo mês e que é repartido entre o pai e as duas irmãs, Perpétua e Elisa. Tieta fora expulsa da cidade de Santana do Agreste, interior baiano, pelo pai, na entrada da juventude, debaixo de cajadadas, resultado da fofoca de Perpétua, sua irmã mais velha, que não soube segredar os encontros que Tieta mantinha com homens na cidade. Zé Esteves, rígido e inflexível, não admitia filha puta, deveria ela ganhar o mundo, escorraçada da cidade. Assim o fez, expulsou-a, e, por muito tempo, ela “comeu o pão que o diabo amassou”, como repete tantas vezes no romance e na telenovela. Mas se refez na vida, passou por muitas cidades e, de prostíbulo em prostíbulo, foi parar num bordel de luxo, em bairro importante de São Paulo. Tornou-se amante exclusiva de Felipe Camargo do Amaral, rico empresário paulistano, e foi juntando fortuna e bens. Até o luxuoso prostíbulo foi presente do amante. A dona, Madame Georgete,

que acolheu Tieta, depois de juntar frondosa fortuna, voltou a Paris, e Felipe fez do cabaré um presente para a amante. Passa então, de Tieta do Agreste, nome de guerra, a Madame Antoinette, proprietária do estabelecimento, a “mãezinha” das meninas que lá trabalhavam.

Aproximadamente dez anos depois de sua partida, rica e com negócio próprio, Tieta manda uma carta com poucas informações aos seus familiares. Não revelara sua trajetória, só informa estar casada com o Comendador Felipe Cantarelli e pedia pela saúde dos familiares. A carta foi respondida, sem economizar nas lamúrias e queixas sobre a miséria que a família vivia, e remetida à caixa postal informada (Tieta não revelava seu endereço a eles). No mês seguinte, Tieta remeteu um cheque com quantia significativa, uma fortuna, para Santana do Agreste. E assim o fez mensalmente durante quase dez anos, o cheque chegava entre o dia 5 e o dia 10 – não passava dessa data –, sendo corrigido o valor em vista da inflação e da desvalorização do Cruzeiro, com o passar dos anos.

Os propósitos do dinheiro enviado por Tieta à família eram definidos: ajudar na saúde do pai, servindo para comprar remédio e pagar consulta, quitar mensalmente escola para o filho mais novo de Perpétua e o seminário para o seu filho mais velho e ajudar no aluguel e despesas da casa de Elisa e seu marido, bem como na criação do sobrinho, filho da irmã mais nova. Mas a família de Tieta não agia com honestidade em relação à utilização do dinheiro: Zé Esteves gozava de boa saúde e, mesmo se necessário, não desperdiçaria dinheiro com consulta e remédio. O filho mais novo de Perpétua estudava em escola pública e o seminarista possuía bolsa de estudo, conseguida por Padre Mariano. O filho de Elisa tinha morrido ainda bebê. Quem precisava realmente do dinheiro para as despesas mensais eram Elisa e Astério. O pai e a irmã mais velha guardavam a quantia que recebiam. O que ocorreu foi que, naquele mês de novembro, a carta com o cheque não chegou nas datas esperadas. Já havia passado do dia 20 e nada de notícias de Tieta. Se bem que as notícias eram dispensáveis, o que importava mesmo aos parentes da menina escorraçada da cidade, agora mulher de Comendador, era o cheque.

Acostumados à regalia enviada, não se falava em outra coisa na família, nem na cidade. Abalados os familiares, já pensavam na morte de Tieta. Bem verdade que essa ideia foi patrocinada e sustentada por Perpétua, que já estava a pensar na parte da herança que caberia à família. Não abriria mão de um vintém. Fora, inclusive, buscar instrução junto a um advogado, em Esplanada, de modo que estava bem segura da parte da família na divisão

da herança e de sua parte nesse fracionamento. Ao explicar a questão da herança à família, Astério anima-se pela possibilidade de receber tamanho patrimônio e dinheiro: “Estamos ricos!”. Pelo possível passamento da irmã, pouco parecem se importar ou sentir. Transcorridos mais alguns dias, quase no fim do mês, eis que chega a carta com o cheque, e uma explicação muito justa para o atraso: Felipe havia morrido. Perpétua e Astério não disfarçam a decepção, a possibilidade de enriquecerem se esvai com a chegada da carta. A missiva ainda trazia outra notícia, Tieta chegaria em alguns dias em Santana do Agreste e levaria consigo a enteada. Preocupação, ansiedade, medo, esses sentimentos tomavam conta dos familiares de Tieta. Afinal, ela iria descobrir que Perpétua não era a miserável que descrevia nas cartas, possuía excelente imóvel no qual residia e mais três alugados, que não utilizava o dinheiro da irmã rica para as mensalidades dos estudos dos meninos, que Zé Esteves não era o doente descrito nas cartas, que Elisa havia perdido o filho, que já deveria estar completando quase dez anos...

O ocorrido foi que a família toda botou luto para esperar Tieta e a enteada. A cidade se preparou para o evento que foi a chegada da filha pródiga. Os meninos do catecismo ensaiaram canto religioso para bem receber a importante senhora. A família, os amigos e alguns curiosos estavam a postos, na parada da marineti, demonstrando luto e pesar pelo passamento do Comendador. Quando Jairo encostou o coletivo, a surpresa: Tieta não vestia luto, sua vestimenta em nada lembrava uma recente viúva. Sapatos de salto alto, calça *jeans* justíssima e blusa e turbante vermelhos. Lembrara-se de chorar quando percebeu o chororô da família. Tinha pensado em tudo para manter as aparências em Santana do Agreste, mas de vestir o luto ela e a enteada esqueceram.

Essa passagem pelo enredo do primeiro episódio que fizemos, é bom que não se esqueça, é matéria narrativa do romance de Jorge Amado. O que buscamos agora é explicar como o caso do cheque e da possível morte de Tieta, bem como a sua chegada, foram aproveitados pela linguagem televisiva. Obviamente o atraso do cheque foi matéria explorada em muitos capítulos da telenovela, assim como a reunião em que se decide que Tieta morreu e que a família deveria procurar seus direitos em relação à herança. Quanto à vida de Tieta na capital paulista, nenhuma informação. Foi mantido segredo durante grande parte do enredo sobre os negócios da protagonista em São Paulo. Seu passado anterior à história com Felipe também não é mencionado. Tieta somente diz inúmeras vezes aos amigos e familiares que,

nos primeiros anos em que esteve longe, “comeu o pão que o diabo amassou”: refere-se, muitas vezes, às necessidades que passou e ao fato de ter chegado mais do que uma vez ao “fundo do poço”.

O roteiro televisivo, bem como o que se assistiu, revelou que, no enredo da novela, a carta com notícias da morte de Felipe não foi enviada por Tieta. A família passou mais tempo ainda sem notícias da protagonista, a ponto de reunir a cidade para uma “missa de corpo ausente”. Rezariam pelo passamento de Tieta, mesmo sem ter o seu corpo para velar e sepultar. A morte da personagem também aqui é insistência de Perpétua, bem como a ideia da missa. Familiares e amigos vestem luto pela morte de Tieta e a missa está para começar. Nesse momento, inicia *Coração do Agreste*, letra e música de *Moacyr Luz e Aldir Blanc*, interpretação de *Fafá de Belém*, que ainda não havia sido incluída na trilha sonora da telenovela. Letra e melodia nostálgicas a estrear na telenovela, essa viria ser a trilha da personagem até o final da narrativa televisiva. O olho do diretor, nosso narrador, releva partes de um corpo feminino em trajes ousados e vermelhos dentro de um luxuoso carro. O close na mão, na perna, no peito, indicam alguém com muita saúde e disposição para a vida alegre. O carro percorre o calçamento em torno da praça principal de Santana do Agreste e para em frente à Igreja. Com close inicial no pé da mulher, que calça sapato de salto e veste calça de couro justíssima no corpo e blusa, ambas vermelhas, ela desce do carro, esticando-se e reclamando do cansaço da viagem; o câmara, então, evolui para um plano mais aberto, que revela agora o corpo da personagem por completo. É Tieta, que conversa com Bafo de bode, mendigo que vive na praça, e fica sabendo tratar-se da missa pelo passamento da filha de Zé Esteves, que ela pensa ser Elisa. Aos berros, Tieta adentra a Igreja perguntando pela finada irmãzinha. Quando esta lhe é apresentada, pois Tieta foi expulsa quando Elisa ainda era um bebê, e reconhecendo Perpétua, ela se dá conta que a missa era para ela mesma. A população em geral não reconhece a personagem. Tonha, companheira de Zé Esteves, e Carmosina são as que primeiro reconhecem a enteada e a amiga. O mal entendido estava desfeito. Tieta não enviara o cheque nem notícias, pois viria pessoalmente à Santana do Agreste para passar férias e recuperar-se da morte do Comendador. Trouxera a enteada, Leonora, que observa curiosa o retorno da mãezinha.

Nas exibições de *Tieta*, este capítulo é um dos mais aguardados; e no Youtube, plataforma em que a cena narrada aparece recortada do capítulo, ela já foi assistida por

grande número de pessoas. Quando se faz referência à telenovela em questão, é da cena da chegada de Tieta que as pessoas primeiro lembram. Contudo, é um capítulo que não está no romance, foi uma criação calcada na linguagem televisiva, que, com suas características e peculiaridades, legou uma cena ontológica à teledramaturgia brasileira. Os roteiristas e diretores, em se tratando da chegada de Tieta, foram mais inventivos e criativos que Jorge Amado. Fazer a personagem chegar justamente no dia de sua “missa de corpo ausente” foi ideia admirável. Não podemos perder de vista que o que temos nesse caso é a linguagem televisiva agindo em relação ao enredo original. Faz parte dos seus recursos essa exploração maior daquilo que pode gerar curiosidade no telespectador, como a possível morte de Tieta. Os roteiristas e diretores souberam explorar esse detalhe que Jorge Amado lançou no romance e potencializaram o fato, criando uma missa para a pretensa falecida justamente no dia de seu regresso. O suspense que se cria em torno da mulher que chega no carro luxuoso e dá voltas na praça da matriz, sem revelar-se de imediato e totalmente, também é recurso utilizado pela televisão para despertar a curiosidade do telespectador. Tentativas essas todas válidas, pois lograram (e logram) o suspense e a surpresa esperados.

Tendo em vista os procedimentos que Aguiar (2003) elencou em sua sintaxe da adaptação, podemos afirmar que os roteiristas e diretores valeram-se de: 1. Condensação e realce, que é quando o roteiro condensa situações dispersas no original e dá a esses elementos condensados determinado realce. Apostamos nesse procedimento, pois a resolução em torno da morte de Tieta, que no romance tem outros desdobramentos como a carta e o cheque que chegam, o aviso das férias com a enteada, a preparação e a recepção de Tieta (conforme apresentamos quando tratamos do enredo no romance), isso tudo foi condensado no reforço que a morte da protagonista ganhou na televisão, na missa em sua homenagem e na sua chegada. Tem-se realce, pois a sua morte ganha mais visibilidade do que no romance, e a protagonista ganha evidência e destaque na narrativa televisiva: não teve quem não falasse da chegada de Tieta à cidade, pois todos os núcleos da novela estavam na missa e foi importante para a protagonista, que circularia por todos os núcleos, esse contato já na sua chegada. 3. Acréscimo: movimentos, elementos, aspectos são acrescentados, tendo em vista aumentar o suspense. Na telenovela, a família fica mais dias sem receber notícias de Tieta; esse acréscimo cria mais suspense no desenrolar dos capítulos.

Ainda de acordo com Aguiar (2003), percebemos a exploração de: 4. Explicitação intensificadora: é quando o roteiro televisivo e a sua realização, o produto final, explicitam algo que antes era somente citado, como detalhe, ação, elemento que, na telenovela é explicitado e, por isso, intensificado em seus significados. Este procedimento recai na própria personagem Tieta. O romance não dá características da protagonista que julgamos importantes e que viriam a servir para construir-se uma identidade visual da personagem. Mas a encarnação da protagonista, considerando-se a trajetória vivida por Tieta nesses mais de 20 anos longe de Santana do Agreste, parece-nos exemplar, tendo em vista a atuação de Betty Faria na telenovela. Fora seus figurinos, que são sempre vistosos, há uma explicitação intensificadora de quem é essa personagem, sua história, sua trajetória na própria composição da atriz para a protagonista e na própria cena que estamos analisando. A atuação extravagante, o olhar doce, que poderia revelar a tristeza de sua trajetória, e até a vergonha de sua carreira relevam uma alegria de viver que transcende o que se projeta para a personagem no romance. 7. Supressão: por economia, suprimem-se acontecimentos, passagens, personagens. Houve, sim, supressão na telenovela, mas notamos que a supressão funcionou ao lado da condensação e do realce: não fosse a supressão de algumas ideias, informações e cenas, como chegar-se-ia à na cena que estamos analisando? 10. Transformação: uma imagem, ideia ou símbolo transforma-se em outro. Mais uma vez, podemos exemplificar com a possível morte de Tieta. Aquilo que no romance ganha outro encaminhamento, aqui foi reformulado de acordo com as características da linguagem televisiva.

5. DO FECHAMENTO E DE UMA OU DUAS QUESTÕES A SE LEVANTAR

A adaptação de *Tieta do Agreste* para a televisão, pelo que demonstramos, foi um belo desafio: roteiristas e diretores tiveram a oportunidade de aprender, a partir dessa experiência, o quanto as limitações da “telinha” são um estímulo à criatividade, por contarem com bem menos recursos para sua arte que o escritor e suas inúmeras ferramentas e estratégias narrativas. Se o impacto da literatura é linear – palavras que se sucedem, e, com essa linearidade, o escritor pode jogar e construir mundos –, o roteirista escreve para uma forma de arte na qual o impacto é global – uma cena traz, aos olhos e outros sentidos do telespectador, um sem-número de elementos ao mesmo tempo – e os possíveis jogos

narrativos são escassos, como demonstramos no apagamento do narrador, seu modo de se comportar, suas características e modos de narrar.

Para falarmos muito brevemente da fidelidade, basta dizermos que, se a produção do roteiro e da telenovela operassem de modo a manter a fidelidade entre os dois enredos, uma das cenas mais importantes da telenovela e da teledramaturgia brasileira não teria sido gravada, nem teria ido ao ar. Quando os pesquisadores insistem que a fidelidade ao texto literário não deve ser parâmetro para a concepção de produtos cinematográficos e televisivos é do possível engessamento do enredo que estão tratando. Para produzir a cena da telenovela mencionada neste estudo, foi necessário um mergulho no romance, mas, ao mesmo tempo, desprendimento em relação ao esquema narrativo criado por Jorge Amado. Importante perceber que a cena só realçou a importância da protagonista, que ali estava plena, enquanto personagem do romance. A cena e a personagem Tieta figurando nela guardam um vínculo de essência com o roteiro original. Não é outra Tieta, é aquela criada por Jorge Amado para o romance, mas que vive uma situação criada pelo sistema televisivo, que se manteve operante durante o processo de adaptação. A cena mirabolante que é regressar depois de mais de vinte anos para a sua terra natal, tendo sido mandada embora debaixo de cajadadas, e chegar justamente quando estão celebrando uma missa em homenagem ao seu passamento lembramos o jeito extrovertido, expansivo, franco, contagiante da própria personagem, considerando sua história passada e todas as aventuras que ela viverá em Santana no Agreste, tanto no romance, quanto na telenovela.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: _____. **Literatura, Cinema e Televisão**, São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 115-144.

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. São Paulo: Globo Marcas DVD, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso na narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: _____. **Literatura, Cinema e Televisão**, São Paulo: Editora Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 90-111.

KUNZ, Marinês Andréa. A hora da estrela: espelho contra espelho. In: SARAIVA, Juracy Assmann. **Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. p. 43-66.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. O dorso de tigre no cotidiano da televisão: um estudo de Comunicação, Estética e Sociabilidade. **Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Salvador, setembro de 2002. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

SILVA, Aguinaldo; UBIRATAN, Paulo. **Tieta**. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 1989.

Submetido à publicação em 28 de janeiro de 2018.

Aprovado em 10 de abril de 2018.