



21753903



dEsEnrEdoS
www.**.com.br**
uma revista de cultura e literatura

27



BRAGATEPI



BRAGATELLI

dEsEnrEdoS

ano IX - número 27

junho 2017

ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão

Wanderson Lima

design e programação visual

Adriano Lobão Aragão

capa

Homem Aro, de Braga Tepi

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão

Alexandre Bacelar Marques

Assunção de Maria Almondes Leal

Alfredo Werney Lima Torres

Cleber Ranieri Ribas de Almeida

Fábio Galera

Fabrizio Flores Fernandes

Herasmo Braga de Oliveira Brito

José Wanderson Lima Torres

Lais Romero de Sousa

Maria Ilza da Silva Cardoso

Newton de Oliveira Lima

Paulo Alexandre Esteves Borges

Paulo Elias Allane Franchetti

Rodrigo da Costa Araújo

Rodrigo Petronio

Roselany de Holanda Duarte

Sebastião Edson Macedo

contatos

lobaoaragao@gmail.com

wandersontorres@hotmail.com

colaboradores

Adriano Lobão Aragão

Alex Sampaio Nunes

Alexandre Guarnieri

Braga Tepi

Douglas Rodrigues de Sousa

Edmo Campos

Edson Soares Martins

Elimar de Barbosa de Barros

Fernando Miranda

Gabriela Simões Pereira

Glauber Rezende Jacob Willrich

João Pinto

Joniel Veras

José Wanderson Lima Torres

Kleber Kurowsky

Leila Guenther

Marcos Falchero Falleiros

Maria Neli Costa Neves

Newton de Castro Pontes

Paulo Sayeg

Rafael Albuquerque

Ravena Amorim Chaves

Rodrigo Conçole Lage

Venus Brasileira Couy

Vinícius Canhoto

Victor Melo Matos

Walther Moreira Santos

Wanda Monteiro

William Roberto Cereja

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

índice



BRAGATEPI

Entrevista

PORTUGUÊS: LINGUAGENS | 7

William Roberto Cereja

Poesia

GRAVIDADE ZERO | 12

Alexandre Guarnieri

VIAGEM A UM DESERTO INTERIOR | 16

Leila Guenther

DO RIO | 20

Wanda Monteiro

Prosa

PREFÁCIO PARA UM LIVRO NÃO PUBLICADO | 26

Alex Sampaio Nunes

AINDA EXISTE FLA-FLU | 27

Fernando Miranda

HISTÓRIA DE UM VAQUEIRO PERTO DO AMOR | 30

João Pinto

OSTRÊS MARIDOS DE DONA FLOR | 35

Vinícius Canhoto

BELEZA | 38

Walther Moreira Santos

Tradução

DESPEDIDA CRUEL | 40

Comédia em um ato de Jacinto Benavente

Traduzida por Rodrigo Conçole Lage

Resenha

CADA COISA, EUCANAÃ FERRAZ | 59

Adriano Lobão Aragão

Ensaio

NOTAS ACERCA DA PINTURA EM
NO CAMINHO DE SWANN, DE MARCEL PROUST | 61

Gabriela Simões Pereira

UM HOMEM SEM PROFISSÃO | 71

Venus Brasileira Couy

A SOLIDÃO DA PALAVRA EM FERNANDO PESSOA | 77

Marcos Falchero Falleiros

DOSTOIÉVSKI, O PROFETA: OBSERVAÇÕES SOBRE
A EUROPA RUSSA ANUNCIADA POR *DOSTOIÉVSKI* (1948), DE MORAND | 85

Patrick Bergeron, traduzido por Glauber Rezende Jacob Willrich

A DECISÃO PELA VIDA INTELECTUAL | 105

Victor Melo Matos

Artigo acadêmico

DO CENÁRIO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO:
DE COMO NELSON PEREIRA ADAPTOU OS ROMANCES DE JORGE AMADO
E A PRESENÇA PALIMPSESTICA DO ROMANCISTA EM SEUS FILMES | 109

Douglas Rodrigues de Sousa

O INFERNO SÃO OS OUTROS: A ETERNIDADE COMO
ESVAZIAMENTO DO SER NO CONTO *OS OUTROS*, DE NEIL GAIMAN | 123

Kleber Kurowsky

NELSON - UMA PERSONAGEM SÍNTESE DA REPRESENTAÇÃO
IRÔNICA DE DECADÊNCIA EM *MALHADINHA*, DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO | 133

Elimar de Barbosa de Barros

MESTIÇO, POBRE E NACIONALISTA: O PERSONAGEM
PEDRO ARCHANJO NO FILME *TENDA DOS MILAGRES* | 147

Maria Neli Costa Neves

ACERCA DO ESPAÇO EM *CRIME E CASTIGO* | 157

Newton de Castro Pontes

Edson Soares Martins

DISTOPIA E ANIMAÇÃO: O UNIVERSO FANTÁSTICO
EM *NAUSICAÄ DO VALE DO VENTO*, DE HAYAO MIYAZAKI | 169

Ravena Amorim Chaves

José Wanderson Lima Torres



Galeria

BRAGATEPI | 176

PORTUGUÊS: LINGUAGENS

Uma conversa com **William Roberto Cereja**
por Adriano Lobão Aragão



fotos RAFAEL ALBUQUERQUE

William Roberto Cereja é ganhador do Prêmio Jabuti de 1999, com o livro didático co-escrito com Thereza Cochar Magalhães, *Gramática - Texto, Reflexão e Uso*. Tem artigos publicados por importantes veículos de mídia no Brasil, como *Folha de S. Paulo* e *Gazeta Mercantil*. Graduado em Português pela Universidade de São Paulo (USP), com Mestrado em Teoria Literária pela mesma instituição de ensino e Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Cereja é professor da rede particular de ensino de São Paulo e autor de diversas obras didáticas. Autor das obras didáticas: coleção *Português: Linguagens* – 1º ao 9º ano do Ensino Fundamental e Ensino Médio (3 volumes e volume único); coleção *Todos os Textos* – 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental; coleção *Gramática Reflexiva* – 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental; *Gramática Reflexiva* – volume único (Ensino Médio); *Literatura Brasileira* – volume único; *Gramática: texto, reflexão e uso*; *Panorama da Literatura Portuguesa*; *Texto e Interação*.

ADRIANO LOBÃO ARAGÃO | A coleção *Português: Linguagens* possui uma jornada de mais de duas décadas de ampla adoção para uso em salas de aula espalhadas por todo o país. A que o senhor atribui tamanha aceitação?

WILLIAM ROBERTO CEREJA | Na verdade, desde a primeira edição da coleção, inicialmente voltada apenas ao ensino médio, já são 27 anos. Durante todo esse tempo, a obra se reinventou e se renovou várias vezes, acompanhando as mudanças que vinham

ocorrendo nos estudos de linguagem, nas universidades brasileiras, bem como as novas propostas de ensino de Português trazidas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais. ensino de Língua Portuguesa. Se olharmos a atual edição com a primeira edição, veremos que na atual quase já não há mais nada da primeira. A reformulação é importante porque permite atualizar textos que envelhecem; atualizar conceitos, de acordo com as novas teorias ou novos enfoques; inserir conceitos novos, nunca antes trabalhados na educação básica, e assim por diante. Acredito que os professores, em todos anos, perceberam essa busca constante dos autores e, por isso, confiaram à nossa obra a sua opção.

ADRIANO | Como enfrentar o desafio de elaborar material didático voltado para um país tão extenso e culturalmente diversificado como o Brasil?

WILLIAM | Viajamos muito pelo Brasil e conhecemos muito da realidade educacional do país, tanto das escolas públicas quanto das privadas. O diálogo com professores nos permite ver o ensino de Português sob uma perspectiva mais ampla. De qualquer modo, procuramos seguir as orientações gerais do MEC em relação a conteúdos e metodologia, que se estendem a qualquer escola. Mesmo assim, claro que sempre vai faltar, numa obra escrita para todo o país, um elemento da cultura ou da realidade local, o que é uma pena. Aliás, em relação à diversidade de textos, provenientes de vários pontos, essa é a principal dificuldade dos autores, independentemente do lugar em que eles vivam. E acredito que não seja uma dificuldade apenas de autores didáticos, mas de toda pessoa que trabalhe com produção cultural. Tentamos superar essa limitação incluindo na obra textos provenientes de diferentes Estados, mas mesmo assim é difícil. Por exemplo, por vezes queremos incluir uma reportagem ou um editorial de um jornal de outra região para trabalhar esses gêneros. Encontramos os textos na Internet, mas a qualidade dos textos deixa muito a desejar e, por isso, os textos não podem servir como exemplo desses gêneros jornalísticos. Às vezes, o jornal nem tem editorial... Tentamos incluir autores provenientes de diferentes Estados, mas mesmo isso é complicado. Por exemplo, os grandes cronistas mineiros como Drummond, Rubem Braga, Fernando Sabino – viveram todos no Rio de Janeiro e suas crônicas exprimem muito mais os ares desta cidade do que de Minas. Muita produção cultural – poetas locais, com publicações independentes; compositores regionais, de pequena circulação – não chega até os autores didáticos. Às vezes, quando chega, é difícil até conseguir autorização do autor, pois ninguém tem o contato dele. Enfim, são muitos os problemas. De qualquer modo, há um princípio básico que norteia a obra: acima da questão regional, o critério número 1 para a inclusão de um texto na obra é a qualidade dele, independentemente de sua origem. O texto deve falar com crianças e jovens de todo o país, deve ter um conteúdo significativo, transformador, senão não serve.

ADRIANO | Diante das inevitáveis atualizações e reformulações, o que permanece, digamos, intocável? E ao longo desses 27 anos de *Português: Linguagens*, o que mudou no autor William Cereja?

WILLIAM | Inevitavelmente, ganhei idade (risos) e também mais segurança e experiência para desenvolver minha atividade. Meu texto hoje é mais fluido e a tarefa de escrever para públicos variados (ensino médio e fundamental 1, por exemplo) já não é tão difícil como foi no passado. Outra mudança importante é que hoje sempre penso o ensino de língua portuguesa na vertical, mesmo quando estou trabalhando focado numa obra voltada a um determinado segmento. Desenvolver um projeto vertical de língua portuguesa, como é o caso da coleção *Português: Linguagens*, permite ver e pensar o ensino de Português como um todo, como um processo. A escolha de gêneros ou de conteúdos gramaticais, por exemplo, exige essa visão vertical, a fim de que os conteúdos não sejam repetidos de forma aleatória. Se há retomadas, é porque elas são necessárias e, por isso, devem ser planejadas. Enfim, acho que agora estou numa fase boa da vida para começar a escrever livros didáticos (risos).

foto RAFAEL ALBUQUERQUE



William Cereja durante evento em Goiânia, em 2016

ADRIANO | Um tema bastante discutido e controverso é a proposta de reforma do Ensino Médio. Qual o seu posicionamento em relação a isso?

WILLIAM | A proposta da reforma ainda não está pronta e, por isso, fica difícil comentar. Acredito que há necessidade, sim, de uma reforma do ensino médio. De fato, os conteúdos devem ser mais significativos para os jovens dos dias de hoje, que estão muito ligados à tecnologia e muito cedo entram no mercado de trabalho, principalmente os estudantes da escola pública. Porém, a mudança no currículo e até o aumento no número de aulas não garante que o adolescente permaneça na escola. O governo tem vendido a ideia de que um currículo mais ajustado à necessidade do jovem – alguns querem adquirir uma profissão já no ensino médio e ir trabalhar, e outros pretendem continuar os estudos e ir para a universidade – vai resolver o problema do ensino médio, mas isso é falso. Os problemas de abandono do ensino médio em nosso país estão relacionados à repetência. Os alunos da escola pública, por trabalharem durante o dia, por estarem cansados e com sono, e por encontrarem um realidade escolar pouco estimulante (professores mal pagos e desmotivados, classes lotadas, greves, falta de professores, etc.) acabam desistindo da escola. Eu mesmo fui um estudante que fiz o ensino médio noturno, depois de trabalhar todo o dia num banco. Sei bem o que é essa realidade e vi inúmeros colegas desistindo da escola por causa desse quadro. Acredito que, para resolver o problema da evasão e da repetência escolar no ensino médio seja preciso desenvolver um programa especial para o estudante-trabalhador que envolvesse governo-empresas-escolas: carga horária menor (por exemplo, 15 ou 20 horas por semana), flexibilidade de horários (de acordo com as exigências da escola), integração real entre o trabalho e a escola, etc. Enfim, o estudante seria tratado com dignidade, como um ser em formação e cujos estudos devem ser prioridade. Creio que um contexto como esse, de respeito e estímulo ao estudante-trabalhador, juntamente com um currículo estimulante e o uso de tecnologias da informação (o que ainda quase não existe nas escolas públicas), poderia criar um novo ensino médio no país.

ADRIANO | Como se deu o início do trabalho com Thereza Cochar Magalhães?

WILLIAM | Nós nos conhecemos em 1985. Tínhamos uma amiga em comum, que já era autora didática, que nos convidou para desenvolver um projeto de ensino médio pela Editora Atual, que estava abrindo uma espécie de concorrência de 10 equipes, que enviaram o projeto e alguns capítulos. Ganhamos a concorrência e começamos o trabalho, mas, com o passar do tempo, essa amiga acabou desistindo. Ficamos eu e a Thereza.



Palestrando para professores em Goiânia, em 2016

ADRIANO | A relação entre didática e tecnologia costuma ser algo recorrente. O modelo de escola predominante no Brasil, atualmente, supre a dinâmica dessa relação?

WILLIAM | Estamos vivendo um momento transitório, em que o livro impresso convive com o digital. Mas o uso do digital ainda é muito incipiente. Há muito que fazer e que melhorar. Hoje trabalhamos basicamente com objetos digitais, e não propriamente com um livro digital, que converse o tempo todo com outras linguagens e mídias. Mas estamos nos preparando para esse livro do futuro. Infelizmente, o governo, que chegou a abrir inscrição de objetos digitais e chegou a comprá-los, desistiu dessa iniciativa. Claro que isso está relacionado com a crise econômica... Com essa decisão, todas as editoras frearam o investimento no digital. Além disso, nas escolas públicas, é crônico o problema da falta de equipamentos adequados e de manutenção deles. Nas escolas particulares, a realidade é muito diversificada. Há pouquíssimas escolas que trabalham apenas com o digital; algumas usam o impresso e o digital, e usam bem, mas a maioria ainda não usa ou usa muito pouco. Ainda há certo preconceito em relação ao uso de digital nas aulas, e os professores, além de precisarem se familiarizar mais com as ferramentas, precisam também passar a planejar suas aulas com o uso do digital. Ele não pode ser algo esporádico. Isso leva certo tempo, mas esse caminho me parece inevitável com o passar dos anos.



space oddity

a terra está para o satélite
como a água para a atmosfera
tudo gravita – a vida – equi
libra-se ainda que se esquive
o cometa do meteoro | as rotas
de colisão explicitam certa par
cela de perigo e medo a que
todos os corpos celestes se
submetem entre o caos e a
calma, dicotômicos | o som não
propaga o ruído está extinto
quando se orbita no frio deste
vastíssimo tapete dito infi
nito | que ímpeto teria pro
longado tão largo o nada tão es
cassa a massa quando comparada
ao absoluto tubo nulo onde tu
do está indubitavelmente contido ?



GRAVIDADE ZERO

3 poemas de Alexandre Guarnieri

ilustração de Joniel Veras

e então n'algum vórtex do espaço,
n'algum vértice do vácuo
pairará ainda o traje,
em perfeito estado (ou quase)
algum tecido puído (ou íntegro)
indo, como uma nau à deriva,
são mastros os braços em cruz
e conforme a imagem se condensa
n'algum lugar da SUA imaginação
que a investiga lançando um
flutuante olhar de telescópio
para próximo da escotilha
(os múltiplos estágios no
quadro a quadro – como no
zoom in mútuo e lento de um
monóculo de encontro a outro)

astronauta de mármore

Look out your window I can see his light
If we can sparkle he may land tonight
Don't tell your poppa or hell get us locked up in fright
[...]There's a starman waiting in the sky
Hed like to come and meet us
But he thinks he'd blow our minds

David Bowie, "Starman", 1972

à procura de algo familiar
e humano (um rosto?),
buscaria descobrir se há
lá dentro o cadáver inconsútil
de um pioneiro desgarrado
ou tão somente constatar-lhe
o pesaroso óbito e agora
bem de perto, mas tão perto
que a SUA respiração quase
nubla o vidro da abertura,
por onde, do outro lado do pano
(essa fronteira final – a da leitura),
VOCÊ possa captar-lhe algum
tremor no mármore das pálpebras,
e ao fitar do morto a pétrea face
– cara a cara – a perscrutar
o segredo de sua última metáfora,
então, de súbito, no susto,
o olho deste herói (apenas
o astronauta morto)

R E A B R A

gravidade zero

o peso outrora ancorado ao rígido piso
segundo o conteúdo programático ou
o índice onomástico da gravidade de newton,
tudo que esteve plantado (sobre a fiação
de raízes invisíveis) nalgum planisfério
supostamente inescapável (ou quase)
agora dança (flu tu a em câ me ra len ta)
pelo espaço das câmaras artificialmente
oxigenadas no grandioso galeão suspenso
cujo nome nos falha (fosse pequod,
hispaniola ou nstromo)

como se tudo que agora voa (à solta)
reclamasse um enxerto (adesivo ou aderível)
de velcro ou ímã magnético para fixar-se
às paredes côncavas de túneis salas passagens
e todas essas “aparições” não fossem, nelas mesmas,
as próprias coisas, mas meras cópias fantasmagóricas,

(seria o efeito-tarkovski apenas observável
na órbita de solaris, suas enseadas transformadas:
águas ~ as ondas do contínuo tsunami ~ mais nada ?)



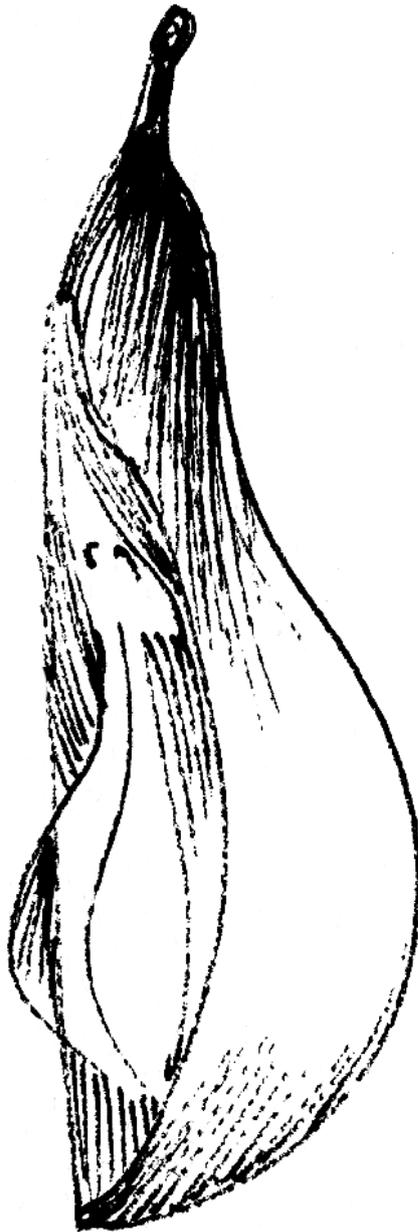
como se o tempo estancasse
dentro dos músculos atrofiados
e a falta da gravidade fosse, em si,
uma deficiência rara, o mal do espaço,
e precisasse ser irremediavelmente
extirpada, combatida ali, diante
do surreal cenário: o cristo orbital
de salvador dali, ou seus relógios derretendo

e a única imagem
acionada na memória para aplacar
essa estranheza (porque há o esforço
para naturalizar ao olho humano
uma realidade suspensa em que tudo
parece livrar-se ou estar à deriva)
fosse esse balé subaquático assistido
num documentário de águas-vivas
(e outros monstros marinhos,
entre sereias e víboras) encomendado
para alunos de oceanografia

Alexandre Guarnieri

(carioca de 1974) é poeta e historiador da arte. Foi premiado em 2015 pelo 57º Prêmio Jabuti por seu segundo livro de poemas “Corpo de Festim” (2014). Estreou em livro com “Casa das Máquinas” (2011). Foi um dos organizadores da antologia Escriptoni- ta (2016). Desde 2012, integra o corpo editorial da revista eletrônica Mallarmagens. Mantém uma parceria criativa com o multiartista Alexandre Dacosta, juntos são os [versos alexandrinos]. Fã de David Bowie, leu muito gibi de super-herói, viu muito filme sci-fi, ouviu rock e jazz. Continua fazendo todas essas coisas, além de escrever poemas sobre.





VIAGEM A UM DESERTO INTERIOR

3 poemas de **Leila Guenther**

ilustrações de Paulo Sayeg

a letra a

Foi pela forma com que se urdiram as letras
que o amor começou, eles o comprovam.
Certo estava aquele texto
a afirmar que no início era o verbo.
A carne, os cheiros, o toque, as sensações aguçadas pelas palavras
que pairam sublimes e altivas acima das lides, da
[destruição do tempo, das crianças se avolumando
[barulhentas ao redor,
ensinam o que é uma biblioteca: um ato de amor.
E como ela perdura, ainda que os incendiários de
[Alexandria continuem à espreita.
O corpo acabará, o som morrerá na boca, antes de vir
[à luz,
os cachorros, as árvores e os pássaros perecerão,
os filhos tomarão seus caminhos como veias
[desligadas das artérias
e até aquela casa, onde passei os melhores momentos
[de meu exílio,
se extinguirá um dia.

Mas nela habita uma carta
para que os outros vivam.
E a ciência do futuro a decifrará
assim como um dia decifrou
Os papiros do Egito.

construindo a paisagem

Usando a natureza
Para imitar a arte

Reduzindo o cascalho
À abstração

Petrificando a distância
Para sustentar o tempo

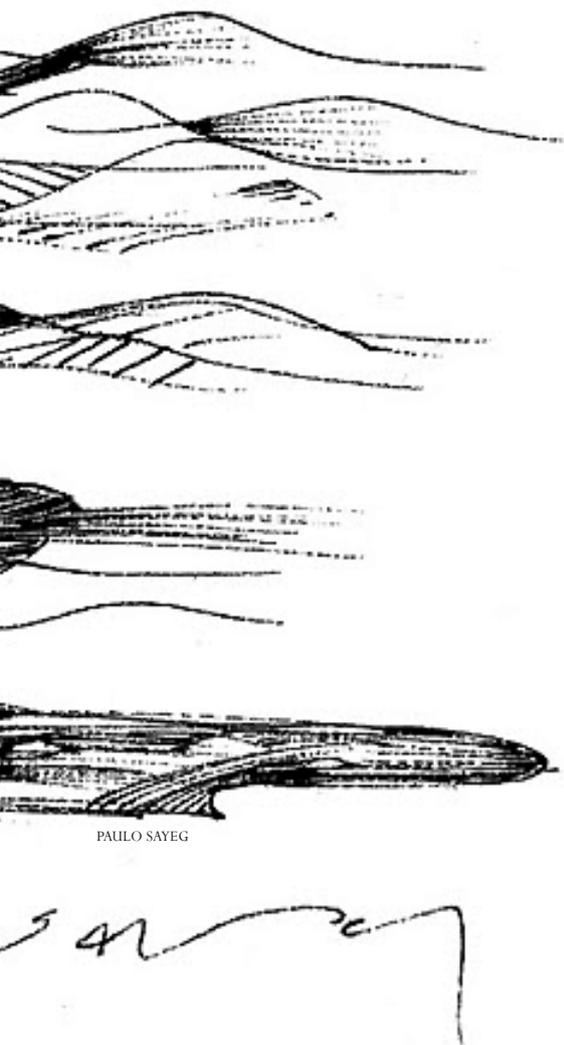
Assim engendra a cabeça raspada que o sol cresta

De nenhum ponto do espaço se veem as quinze partes:
Uma está sempre escondida atrás do todo

Em Ryoan-ji
Não há nada mais vivo do que as pedras

E para quem as dispõe
Já não é possível sair do jardim
Sem perturbar a ordem do arado





o peixe

Há um peixe que me olha
De dentro de um aquário distante

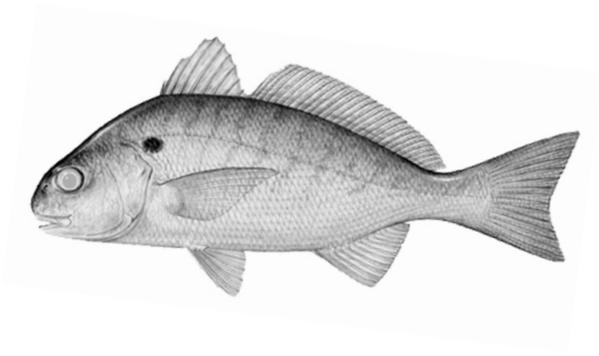
Desceu os rios
Atingiu os mares
Singrou o Atlântico
Surgiu numa praia de pedra do Pacífico
Que – afinal –
É a mesma água
De todos os oceanos
Rios lagos fontes olhos

Ele me examina com sua fixidez
De porcelana
Como se contemplasse
A matéria que compartilhamos

Mas ele é cego

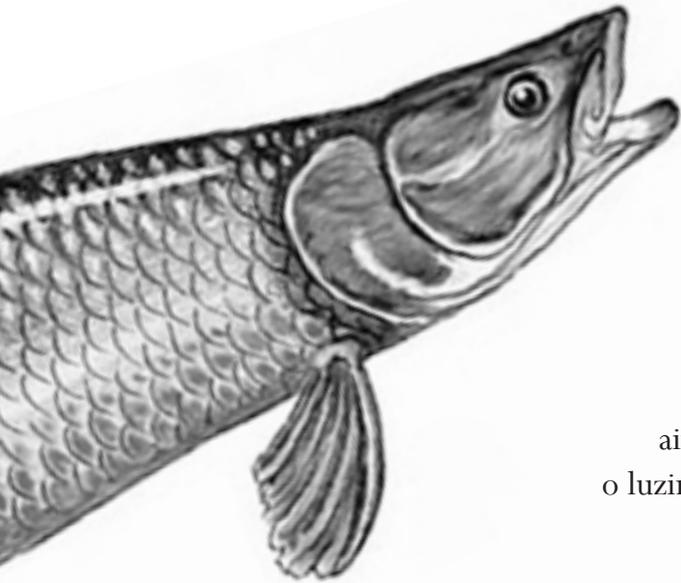
Leila Guenther

Nasceu em Santa Catarina, em 1976. Publicou os livros de contos *O voo noturno das galinhas* (Ateliê Editorial, 2006), traduzido para o espanhol (Borrador Editores, 2010) e recém-editado em Portugal (Nova Delphi, 2015), e *Este lado para cima* (Sereia Ca(n)tadora, Revista Babel, 2011). Participou das antologias *Quantas histórias: Contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (Garamond, 2006), *Capitu mandou flores: Contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* (Geração Editorial, 2008), dentre outras. *Viagem a um deserto interior* (Ateliê Editorial, 2015) foi selecionado no Programa Petrobras Cultural e finalista do Prêmio Jabuti 2016.



DO RIO

1 poema de Wanda Monteiro



I

ainda trazes nos olhos
o luzir da água que te acordou
lembras?

tu

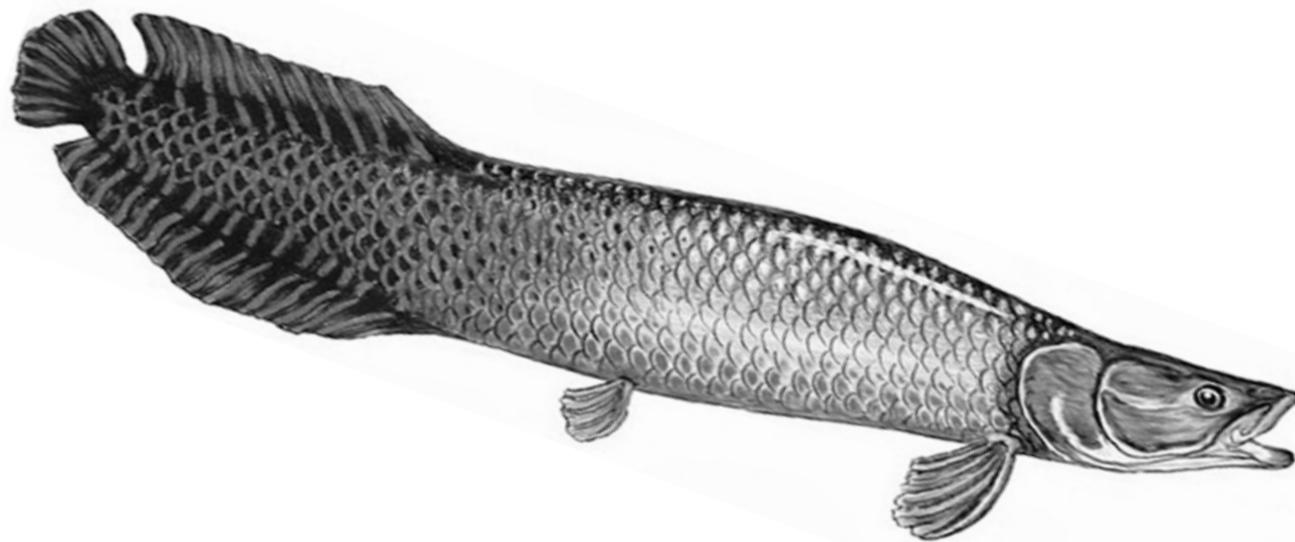
a menina afagando a quase manhã na pele do rio

todo lúmen - todo espanto
espelhados na clara tez
de tua face

cravada em teus pés
pequena raiz
coberta da pouca terra
úmida-nascente
verde leito onde abriste a tua carne para a vida

o tempo guarda-te no líquido gesto
e o rio corre em teus olhos



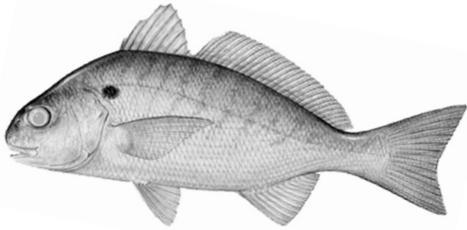


II

teus olhos miram invisível rio
nele
palavras
que nunca disseste
nadam como peixes cegos

nadam famintas
morrendo à míngua
de tua coragem de dizê-las

no leito
um eu nunca dito
naufrega
reverberando teus assombros
e soçobros



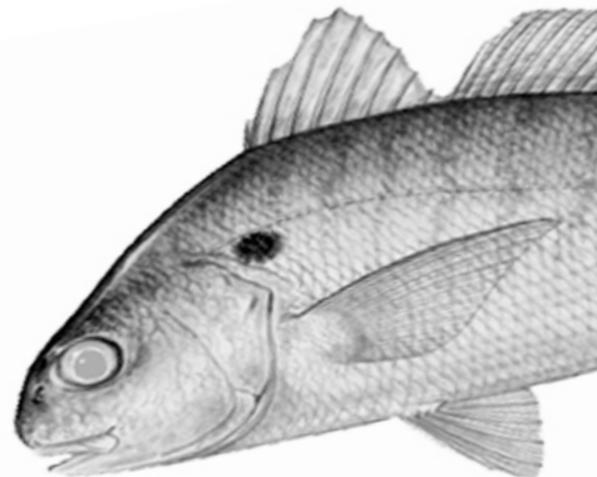
III

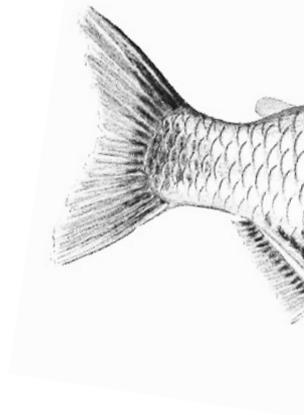
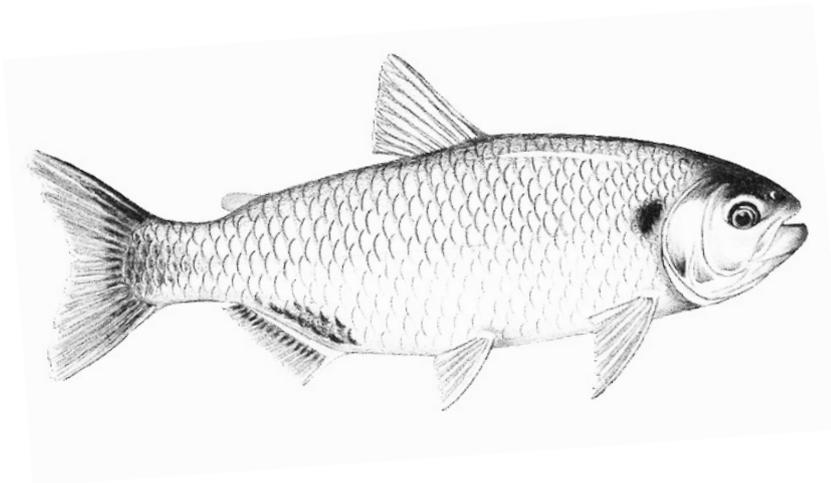
teus olhos minguados
padecem do estio dessa tarde

o
sol
bebe
gota
a
gota
o
teu
rio

deita-te no chão da noite
colhe a chuva de teu sereno
quem sabe tu possas chorar sobre tua madrugada

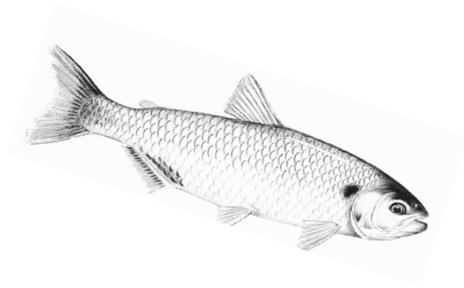
a carne orvalhada dói menos
dói menos
dói menos





IV

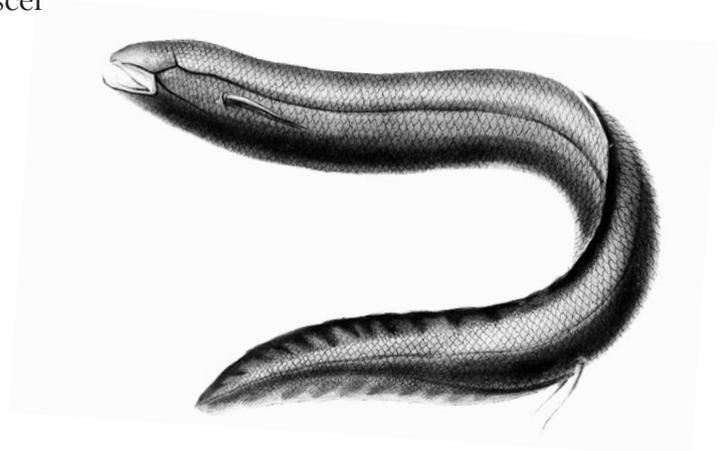
do ventre de tua rosa tardia
nasce um tempo
de espera
solidão
silêncio

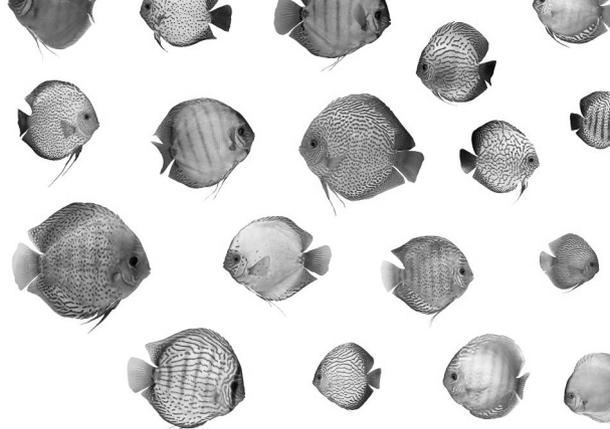
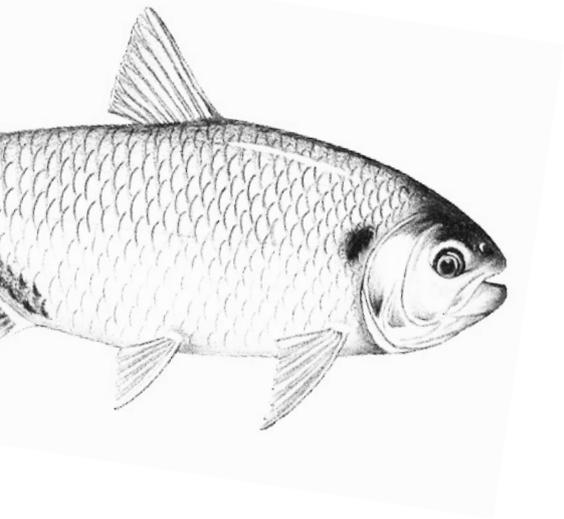


um tempo de plantar no pouco de tua terra
uma semente de rio

espera pelo rio nascer
ainda que nessa espera
um frio minuano

atravesse-te o corpo na angústia
de que possas não germinar
nem crescer
nem florescer





V
no canto de uma derradeira estação
tu que habitas essa ilha de memória
terra de parto
vida
e
morte
margeando saudade na areia
olha
procura por debaixo das coisas miúdas
os sentidos partidos ao meio pelo tempo
recusa a morte
corrente-leito-de-espera
do rio que já não é
aceita a vida
manhãs
do rio que será
o agora não é chegada
é partida



Wanda Monteiro

Escritora e poeta, nascida às margens do Rio Amazonas, em Alenquer, no Pará, Brasil. Reside há mais de 25 anos no Rio de Janeiro, mas só se sente em casa quando pisa no leito de seu rio. Advogada e mãe de três filhos, nunca se afastou de sua vocação literária. Além de escrever, exerceu a atividade de revisora e de produtora editorial durante muitos anos. Autora de *O Beijo da Chuva* (poesia, Editora Amazônia, 2009); *Anverso*, (poesia, Editora Amazônia, 2011); *Duas Mulheres Entardecendo* (Romance, escrito em parceria com a escritora Maria Helena Latini, Editora Tempo, 2011); *Aquatempo* (poesia, Editora Literacidade, 2016). Contato: monteiro.wanda@gmail.com



EDMO CAMPOS

PREFÁCIO PARA UM LIVRO NÃO PUBLICADO

Alex Sampaio Nunes

SOU UM HOMEM INFELIZ.

Agora é assim: vivo sobressaltado. O personagem deste pequeno livro é intenso, tão intenso que não se conteve em seu criador e foi duramente concretizado nesta obra. Esse personagem me faz declinar do básico: o sono é um exemplo. A insônia vem através dele. Na angústia, rendo-me e ponho-me a escrever tão duramente e tão diretamente que chego a ter medo.

Perdi o controle. O personagem me venceu.

Pergunto-me diversas vezes se isso é um processo natural. Qual é o escritor que não se rende ao seu personagem? Quem se colocaria, livremente, a escrever uma ficção? Respondo por mim: fui coagido. O personagem não me deu alternativa. Para ele, não bastava existir em minha imaginação. Tanto me torturou que eu fui incapaz de contê-lo.

Ele não me permite que eu seja tranquilamente só eu; tampouco quer ser parte de mim. Ele quer ser único e não me permite a paz. Tanto me venceu que agora ele é único. E eu? Eu tenho que quebrar minha existência, já que ele se desprende de mim, mas eu, por ser o criador, não consigo me desprender dele.

Mostrei minha obra para poucos amigos e eles me disseram que a obra está rápida, fulminante, que tudo é clímax. É assim porque eu não tive liberdade. A obra está à maneira do personagem. Ele quis assim.

Nem mesmo sei se algum dia a publicarei, mas, coagido, não tenho escolha e escrevo – tamanha é a minha submissão.

Alex Sampaio Nunes

Nasceu em Teresina, Piauí, em 1987. Bacharelou-se em Direito pela UFPI em 2012. Especializou-se em Direito e Processo do Trabalho pela Universidade Anhuera (Uniderp) em 2013. Atualmente é servidor público federal, exercendo a função de Assistente de Juiz no Tribunal Regional do Trabalho da 6ª região (TRT6), Pernambuco. Autor de *Ressuscito na cidade suicida*, a ser publicado em 2017.

AINDA EXISTE FLA-FLU

Fernando Miranda

HOJE, 30 de abril de 2017, joga-se a primeira final do Carioca, entre Flamengo e Fluminense. Há 22 anos, se enfrentavam num jogo decisivo, que se tornou famoso pelo gol de barriga de Renato Gaúcho. O Brasil era tetracampeão do mundo, e Romário e Branco, campeões mundiais, estavam em campo – ambos pelo Flamengo, embora Branco tivesse viajado para os EUA, em 94, como jogador do Fluminense. Hoje, o Brasil já é penta, com o acréscimo dos 1x7 contra a Alemanha, na última Copa do Mundo, disputada justamente por aqui. E o que mais?

Nestes 22 anos, o futebol mudou tanto, que seria impossível fazer um resumo de dois ou três parágrafos para abarcar as diferenças. Se naquele 1995 tínhamos, por exemplo, o canal de TV a cabo recém surgido, hoje o mesmo canal se ampliou em três, além da chegada dos seus concorrentes. O estádio, cujo nome segue sendo Maracanã, passou por duas reformas, na verdade, duas metamorfoses, uma para os Jogos Panamericanos de 2007, outra para a Copa do Mundo de 2014. Quem observar as imagens daquele Fla 2x3 Flu, verá pessoas de pé, pulando – geralmente nos gols do Flamengo –, próximas ao gramado, praticamente no nível do gramado, e separadas por um fosso. Era a geral, da qual gerações mais novas, ocupadas com outras coisas – com suas vidas – talvez nem tenham conhecimento. E quantos lembrarão as arquibancadas de cimento, sem assento, recebendo uma capacidade que, nos olhos de hoje, seria sobre-humana? As inovações táticas e principalmente a atenção dedicada ao condicionamento físico dos jogadores alterou muito o estilo de jogo, além de uma abertura de mercado que passou a englobar não apenas a Europa, mas também mundo árabe, Japão e, recentemente, a China, fazendo com que as equipes brasileiras dispusessem – esta a impressão – de muitos jogadores ou muito novos ou muito velhos.

Este último aspecto recorda o que acontecia com a Europa daquela época, quando a consolidação da União Europeia alterava as regras de limite de estrangeiros por time, o que beneficiou os países mais ricos. Na verdade, a regra em si permaneceu, e apenas três estrangeiros podiam atuar por cada equipe. O que mudara foi quem passava a ser considerado estrangeiro, uma vez que alemães não eram mais estrangeiros na Espanha, franceses não eram mais estrangeiros na Itália, e assim por diante. Basta pensar no clássico Milan, dos três holandeses (Van Basten, Gullit e Rijkaard), x Internazionale, dos três alemães (Brehme, Matthäus e Klinsmann), na passagem dos anos 80 para os 90. Desse modo, mais latino-americanos, mais africanos e até mesmo os orientais começaram a ser contratados pelas equipes europeias, que hoje em dia são, até mesmo as dos clubes pequenos, verdadeiros selecionados internacionais.

Na esteira das transações, também o Brasil aumentou o número de atletas estrangeiros, e se Hugo de León erguendo a taça pelo Grêmio nos anos 80 foi uma marca, se o gol de Romerito, dando o título brasileiro ao Fluminense de 84 foi uma marca, hoje até times menores possuem algum atleta de outro país da América do Sul. Do Carioca de 95, em que não me recordo de nenhum estrangeiro, temos, só entre os grandes de 2017, treze jogadores (em cálculo que faço de cabeça, com risco de ter esquecido alguém). Se incluirmos Loco Abreu, do Bangu, passamos a 14 jogadores, o que nos permite entrar em campo com time titular e as três substituições possíveis.

Isto tudo não é apenas uma recolha de dados, porque indica muito mais do que está dito. Indica um mundo que realmente desapareceu, e outro que emergiu, muitas vezes longe da nossa percepção imediata.

E muito mais para ser dito estaria ao lembrar que naquele 1995 o CD ainda tinha ares de novidade – o meu primeiro CD *player* veio em 96, e na época se alimentava o costume de alugar os álbuns, além de se recorrer a lojas especializadas quando se tratasse de determinados estilos menos abrangentes. Agora, nesta final de 2017, os CDs já celebram seu caminho para um possível esquecimento. Se a indústria permanece, ela não é, porém, o centro de um fluxo que atravessa a internet, em diversas esferas. Esta internet que naquele 95 era impensável, pelo menos no grande público, e que logo passaria pela sua fase de conexão discada, *chats*, portais, até chegar ao universo hodierno das redes sociais e de uma vida que se organiza virtualmente. Passagens de avião, de trem, bilhetes de cinema, teatro, *shows*, eletrodomésticos, roupas e sabe-se lá mais o que podem ser comprados por cadastro e preenchimento de alguns números.

Os resultados dos jogos chegam instantaneamente, pelo celular, e a lembrança do placar indicando os resultados dos outros jogos da rodada soa pré-história para jovens que, nascidos no ano daquele Fla x Flu, hoje completam vinte e dois anos e caminham por um mundo da vida que os adolescentes daquela época não previam sequer em filmes de ficção científica.

O Brasil via, em 95, o início do primeiro mandato de um presidente eleito a se completar no tempo estabelecido e, 22 anos após, já se encontra em um mandato interrompido. A então promissora União Europeia convive agora com a saída da Inglaterra, com a insatisfação de muitos dos seus membros, e com uma avalanche de imigrantes, pelos mais diversos motivos, não apenas pelas guerras. Se naquela final ainda tínhamos em mente os conflitos na antiga Iugoslávia, a queda do Muro de Berlim, o colapso soviético, hoje mal podemos pensar que entre nós e aqueles eventos houve os ataques das Torres Gêmeas e que o “tema da vez” é escolhido por agência de notícias capazes de mobilizar milhões de pessoas espalhadas pelos mais diversos cantos deste planeta, bastando algumas imagens, uma retórica batida e uns poucos segundos.

E poderíamos passar horas lembrando do mundo que já deixou de existir, ainda que muitos se agarrem, por ideologia ou melancolia, a ele. E se ousarmos olhar para frente, saberemos perguntar sobre que mundo nos espera na próxima vez em que Flamengo e Fluminense decidirem um campeonato?



Fernando Miranda

Nascido em 6 julho 1979, doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Literaturas pelas universidades Nova de Lisboa, Tübingen (Alemanha) e Bergamo (Itália).

HISTÓRIA DE UM VAQUEIRO PERTO DO AMOR

João Pinto

ESTA HISTÓRIA conta a minha ânsia de vaqueiro, doído de um amor inesperado; já que a mulher do desejo tinha fugido com outro homem talvez numa noite na cela de um cavalo azulão.

Mas, hoje, o que conto a vocês é sobre esse amor, de uma noite, chovia quando me encontrava no quarto da filha do meu Padrim. O quarto dava vista ao carnaubal com a lagoa e ao redor o capim, uma maravilha de limpar a vista.

De manhã ao nascer a vida ali, as garças, as curicas, os xexéus acordavam a gente ainda com os nossos favos cheios de sono.

Ao falar da Doquirinda, a dona do quarto, era uma mulher espetacular com os seus seios portentosos, pelos cabelos na cintura, o olho singelo nas duas cavas da vista e as coxas bem arrumadas.

Doca era comentada por todo mundo, uma manchete espalhada de boca a boca que alguém tivesse lido num jornal e foi passando. Mas como sou analfabeto, deixarei o jornal sobre a mesa do patrão que só a ele pertence.

Vou folhear as minhas páginas numa angústia, que até hoje não consigo esquecer.

Houve um tempo que a carnaúba fez maravilha no mundo. Meu Padrim então aproveitou o momento para encher sua casa de pedreiros e carpinteiros e de uma hora para outra a casa ganhou mosaicos na varanda e os tacos pelos quartos. E era numa varanda dessas ao lado que muita gente ficava esparramado para escutar Luiz Gonzaga, numa vitrola nos discos de vinis. E, no centro dessa gente, ficava meu Padrim especulando a cera no mercado e por perto a filha, a moça de encantos primaveris na paisagem por todo o lado. Falava pouco e curtia sua vida com várias gaiolas cujos cantos assoviavam nas manhãs de domingo.

A mãe morreu numa manhã de abril quando meu Padrim jamais pensava nessa tragédia. Mas a sementinha de olhos azuis sobreviveu ao parto. Cresceu com as vitaminas da cozinha e virou um espigão de beleza, bem definida; uma boa proposta para quem quisesse casar, mas aparecer uma fôrma ideal para ela que era o negócio.

Por esses tempos meu Padrim deu uma grande festa para comemorar o bom momento da cera, o dinheiro andava fácil. E o caboco no carnaubal era disponível e

mal pago. Cheio de andrajos ao morar num barracão cheio de morcegos e vida cheia de quizília.

Congregou os amigos, enviou convites, e sua casa ficou cheia das falas, a festa durou três dias. Passaram pela mão do açougueiro dois bois, muita comida e bebida, alguém trouxe a sanfona e o pandeiro, os casais dançavam dentro de um luar cheio de pinga e cigarro.

O velho inaugurou um pau-de-sebo no meio do pátio e na ponta um lenço branco com o retrato da filha, o vitorioso que arrancasse o pano ganharia um par de bois e um beijo da filha

A menina, criada entre cactos e as cascavéis, era o sertão mais atraente, que qualquer rapaz nas encostas sonhava deitar com ela para ser herdeiro de tudo. A fazenda era um canto da fartura.

Foram tantos inscritos que o pai, num momento de inspiração, soltou entre as pessoas quem arrancasse o retrato dela teria chance de noivar com a filha. Mas a filha descartou ao dizer em público: O pai é um brincalhão em cheio, diverte-se por qualquer coisa, daí ter feito o pau-de-sebo, mas não é ruim os pretendentes sonharem comigo. E brincou que se aparecesse um príncipe talvez a piada do pai tornasse coisa real.

Naquele dia, a festa significava o maior divertimento da gente, a nossa poesia com muita comilança. E começa tudo. Subiu no pau-de-sebo um boçal chamado Zé Tranqueira, que tinha um bigode fino ocultado no canto da boca, vaias e assovios; subiu o Luiz do Vale, um bonitão que só existia no chapéu-de-couro, montado num cavalo achatado cujas patas tiravam faísca do chão, vaias; subiu também eu derretido de paixão pela dona da festa com meus 20 anos de suor e aboios, as vaias se duplicaram.

Aí meu Padrim conclamava mais gente para subir no pau-de-sebo. Ainda há algum rapaz? E relanceava a vista entre a multidão. Nisso surgia um cavaleiro que ninguém dava uma peteca por ele, de jaqueta preta e calça colada. Nunca ninguém soube de onde esse sujeito era. Eu subo, disse o enigmático apalpando o pau. O Padrim consentiu, mas passou a fazer mal juízo dele, Parece um maricas, maricas só gosta mesmo é de trepar em pau.

O Padrim ria e entornava um copo na boca, mas o maricas parece que tinha nos pés cola arábica, colava os pés no pau liso, subia sem demonstração de queda, só olhava para o retrato, até o sanfoneiro deitou

sua rabeça nas pernas e espiava com interesse, e logo mais houve aquela explosão de gritos e palmas no momento em que arrancava com valentia o pano branco.

De repente Doquirinda viu-se amarrada à calça colada do maricas, era bater os olhos nela e ver a sujeita que capitulava à figura estranha daquele homem. Até os cascos do cavalo dele eram medonhos e pisavam o chão num rumor estrondoso quando tinha aparecido de repente ao lado do pau-de-sebo.

O rosto do Padrim mudou de cor, as mãos suavam, gritou então, Traga o maricas e os bois. Foi quando o rapaz atravessou o pátio e foi ao alpendre, fez um gesto de respeito ao Padrim. Desse maricas saía um macho bem talhado que deixou Doquirinda num peixe flechado por sorte. Ele tomou as mãos dela emocionado e falou: Te beijar é muito pouco para mim. O pai logo se juntou à conversa, De onde você é, Não importa a minha origem, importa o meu desempenho na competição, Então tome uma pinga comigo, Pai, que modos são estes, recriminava a filha. Não posso, bebida me deixa esquentado, também mande levar os bois para o seu curral de volta pois dispenso eles.

Logo ele se ajoelhou, tomou uma das mãos da garota e beijou, Posso falar um particular? Doquirinda saiu de um banco para uma parte do alpendre, assim a conversa nervosa: Topa deixar a tua família? A moça talvez se sentiu um curió perdido com a proposta. Tremia muito. Volto de madrugada e te levo, Acho arriscado, Quem não arrisca não petisca, Mas meu pai é homem de respeito na região, Mas chegou a hora da tua mudança.

Essas foram algumas palavras que ouvia com tanta raiva. Daí pra frente foi o que se sucedeu, ele saltou no cavalo, e quando desapareceu da festa, a sua figura esguia e apertada das roupas virou o dilema do Padrim com toda controvérsia no ar.

A chuva se derramava nas bicas, metia a chave na porta do quarto, grande escuridão na zona de conflito. E me lembrei da conversa que tinha tido com dona Chagas pela manhã, a empregada deles. Você gostava dela, vaqueiro? Eu sei, mas era um amor que nada de certeza poderia te dar por causa da tua condição. Via dona Chagas nesse momento devolver a chave do quarto à gaveta do armário na cozinha. Foi de lá que depois tirei.

Mas dona Chagas ela fugiu, nem teve consideração com o meu Padrim, imagine com um vaqueiro que nem choupana tem para morar, Ah, isso é verdade, também não faz mal alimentar, pois no fundo quem não alimenta não pode ser poeta.

De vez em quando os relâmpagos riscavam com pequenas luzernas que caíam e batiam no lençol da cama dela. Daí pra frente comecei a beijar tudo que havia pelo quarto. Numa ânsia desmedida. E ao fazer isso cavalgava com as patas do meu cavalo atrás da bezerra fujona. Tirei do guarda-roupa a rede dela, a varanda tocava pelo taco, deitei-me, que sol-a-sol macia, meus amigos. Logo mais estando ali, ouvi alguém empurrar a porta e entrar também no cenário.

Fez-se um silêncio no alpendre da casa do vaqueiro e alguém perguntava: Quem era, vaqueiro, Não sei, Joca, mate a charada no final da história. Fiquei de orelhas em pé. A chuva retina nas telhas.

Pulei da rede enquanto o invasor aproximava a mão aos objetos que havia tocado. Me salvei debaixo da cama; a respiração bem pouca e uma emoção dos diabos. Daí ouvi uma voz bem lamentosa. Esqueceram de fechar a porta, com certeza os dois estão brocos. Quem estaria broco, seria eu ou dona Chagas? Eu estava ali no quarto pela primeira vez, no dia seguinte iria deixar a casa do meu Padrim.

O sujeito puxou o tamborete da penteadeira, depois um ruído de pinga no copo; também fumava. Daí a pouco ele deu um soco na mesa, e começou a chorar. Essa ingrata nem teve coração, mas você amanhã vai saber da minha notícia, só então desconfiei que era o Padrim que havia se recolhida ao quarto pra prantear a sua desilusão. Cuidei dela desde os cueiros, lavei a bunda, coloquei talco entre as pernas por causa das assaduras.

Depois da fuga da Doca a fazenda entrou em crise. Cada um chorava seu choro inesperado, mas o meu era por um amor quase impossível. O Padrim ia secando mais garrafas, tempos depois voltou da viagem fracassada. Saiu numa tarde num cavalo cilhado, todo um cavaleiro medieval das carnaúbas, um chapéu de palha, na cinta um revólver, logo atrás um capanga com as munições e as provisões da viagem, em busca do seu santo graal, dizia. Vou atrás da minha Doca. Frequentou as estalagens desertas; o paraíso das tentativas e cobriu-se de poeira e fome, perguntando

sempre. Alguém viu essa moça? O retrato pendurado no pescoço, Não senhor, todos diziam, depois de vários meses voltou, como um pescador cuja tentativa do anzol nunca visgava o peixe.

A barba cresceu; virou alcoólatra. O soluço aumentava com as batidas na mesa, o copo se enchia, logo mais o espelho da penteadeira quebrou, vários socos na mesa novamente, levantou-se com dificuldade, talvez troncho, ou bambo, atravessou a porta e devolveu a porta ao trinco com violência.

Lá fora a chuva batia, era ver o conjunto radiante de uma chuva. O vulto saía, pulei de volta à rede, na rede da Doca me encontrava casado, quem numa hora dessas não cria uma mulher com os peitos duros e o batom. Dormi por pouco tempo aos sobressaltos, teria sido o pai mesmo ao violar os objetos que tanto cobiçava. Há anos eu a imaginava só minha na tela árida do sertão com meus espinhos de vaqueiro. Grandes lágrimas me rolaram naquele momento, fechei os olhos, agora não queria estar perto da chuva mas dentro dela.

Mais tarde acordei, o dia já clareava num céu que tinha se salvado com a chuva, foi quando ouvi um disparo de um rifle 44, que vinha de algum lugar da casa, em seguida vieram os gritos pela casa, pulei da rede e saí correndo pelo corredor. O que foi isso dona Chagas, perguntava a doméstica com igual veneno de espanto, Também não sei, ela me dizia, toda trêmula, a cara mais mofina do mundo, Então vamos atrás do Padrim lá para o quarto dele, É melhor a gente passar primeiro pelo quarto da Doca, Não, de lá já venho, Ah, então foi você quem tirou a chave da gaveta, Tirei mesmo e não me arrependo embora uma pessoa tenha entrado lá depois que entrei, E quem era, Não sei, agora pouco importa isso, Mas o que você fez foi feio, rapaz. Ó dona, deixa eu viver do meu jeito de homem que ama.

João Pinto

Piauiense, migrou para o Amazonas, morou no interior do estado. Foi professor na rede estadual de ensino ao lecionar língua e literatura brasileira. Enquanto lecionava, escrevia seus três livros de contos (*Luzes Esvaidas*, *O ditador da terra do sol*, e *Contos de uma aula no vermelho*, este aborda as mazelas da sala de aula). É casado com Elis Regina Rebelo e tem três filhos. Aposentado, nesse momento escreve seu primeiro romance *As pedras doentes da rua do fio*, obra que destaca como tema principal o mal de Alzheimer. É formado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

OS TRÊS MARIDOS DE DONA FLOR

Vinícius Canhoto

*“Quem é o terceiro a andar sempre a teu lado?
Quando conto, estamos juntos, somente você e eu”.*

T. S. Eliot

1

Meu primeiro marido veio nos dias de descobrimentos, de teares partidos e caravelas perdidas, de horas todas calculadas. Veio para o almoço, quando eu esperava por barões. Entrou pela porta da frente e amou-me com modos, com método, na mesa girante, na sala de estar, suave e cartesiano, amou-me com inocência, em meus olhos de menina, nos destinos traçados por esquadros e compassos, amou-me por intermédio de bússolas e rotas marítimas que indicavam minha casa, amou-me manufacturando-me e narrando todas as riquezas da história do mundo. Chamava-me de rainha. Mas ele não sabia negociar, não sabia esconder sua ambição, não sabia conviver dentro de minha alma bucólica com meus homens, meus servos da gleba. Era um burguês que circum-navegou minha matéria-prima, rasgou o véu sentimental que envolvia toda minha família e desatou meus laços feudais, arrancou minha raiz da terceira margem do rio para me levar à cidade ciclópica. Ensinou-me o mecanismo da liberdade, a matemática da igualdade, as engrenagens da fraternidade, os segredos do martelo e da bigorna, a mão invisível, o ter e o haver. Disse-me que a vida é uma moeda. Tive medo do pouco de cobre e vidro que tomei por ouro e diamante, do mar de venenos importados em que me afogava, e perguntei: “O que está fazendo? Milhões de vasos sem nenhuma flor. O que está fazendo? Um relicário imenso deste amor”. E ele se foi, deixando todos seus regalos, as velas, as vasilhas, o enxoval, tudo aquilo que um burguês não poderia levar para o céu.

Eu que não era mais que um grito, um rosto que se olhava nos relógios e não se reconhecia, me olhei no espelho e tirei de meu rosto a máscara que me sorria.

Meu segundo marido veio nos dias de solidão, de mandalas partidas e búzios perdidos, de horas todas mercenárias. Veio para o chá das cinco, quando eu esperava por missionários e mercadores. Entrou pela porta dos fundos e amou-me com paciência, com regras, na roleta, na sala de jogos, curinga e vadio, amou-me no cara-e-coroa, em meu rosto de mulher, nos destinos lidos nas linhas da mão, amou-me em sequências que contavam vinte-e-um, amou-me ganhando e espoliando-me em todos os zeros da história do mundo. Chamava-me de perdida. Mas ele não sabia blefar, não sabia manter sua sorte, não sabia viver dentro de minha alma azarada com meus homens, meus proletários psicografados. Era um jogador que me dominou como um dominó, apostou meu coração nos cassinos, jogou-me à vida como se lançasse dados, arriscou meus sentimentos no par-ou-ímpar, preferiu meu corpo como se escolhesse, num cara-ou-coroa, entre o vermelho e o negro, colocou minhas pétalas em caça-níqueis. Convidou-me para jogarmos juntos em Paris e que lá me faria ver as estrelas em pleno dia e depois de dois meses o dilúvio. Disse-me que um mês de vida assim era melhor que toda a minha existência. Tive medo de arriscar, de pagar caro demais, mas paguei o preço da permanência, enquanto ele ia e vinha das casas de jogos, me contava suas perdas e ganhos, até que perguntei: “O que está mostrando? Milhões de cartas sem nenhum valor. O que está mostrando? Um baralho imenso deste amor”. E ele se foi, deixando cartas de amor, dados viciados, valetes virgens, um vazio pela casa e tudo aquilo que um jogador não poderia levar para o purgatório.

Eu que não sabia perder, uma rainha de espadas a voar nas asas de ases num jogo em que perder se fez o melhor destino, vi meu castelo de cartas cair e chorei.

Meu terceiro marido veio nos dias de lentidão, de espelhos partidos e anjos perdidos, de horas todas semelhantes. Veio ao anoitecer, quando eu esperava por dragões. Entrou pela janela e amou-me sem leis, sem regras, no leito, no quarto de alcova, abrupto e selvagem, amou-me na angústia, em meus seios de mãe, nos destinos invisíveis de olhos eternos entre lágrimas, amou-me com os gritos de monstros desmedidos que habitavam meus abismos, amou-me matando-me como o fogo vive a morte da terra e o ar vive a morte do fogo e a água vive a morte do ar e a terra vive a morte da água. Chamava-me de imortal. Mas ele não sabia sentir, não sabia ser humano, não sabia conviver dentro de minha alma triste com meus homens, meus mercenários. Era um vampiro que mordeu minha carne, beijou-me a boca com sabor de fruta mordida, saciou sua sede em meu veneno, sugou meu calor até secar minha saliva, bebeu-me até me fazer transpirar, suicidou-se em meus espinhos. Ignorou meus amores d’antes, o uivo do bicho pré-histórico que andava, alma penada, a existir conosco, o choro do trovador medieval que cavalgava suserano-decapitado a cantar a nostalgia de uma renascença morta. Disse-me que era preciso sermos modernos como o amor. Era a última página de minha vida. Deixei, então, o medo, a sombra da dor, não apaguei a luz, mas fechei os olhos sob seu corpo efêmero, que nas mãos do sol se despedia, enquanto eu me perguntava: “Por que está amanhecendo? Peço o contrário pelo sol se pôr. Por que está amanhecendo? Se não vou beijar seus lábios quando você se for”. E ele se foi, deixando seus suspiros de âmbar, sonhos, olhares, seu sangue que correu em minha veia, seu cheiro que morou em meus pulmões, suas asas que sacudiram minha miséria e tudo aquilo que um vampiro não poderia levar para o inferno.

Eu que vivi a efemeridade e vi em minhas rugas as assinaturas e as marcas das paixões que o destino me legou, receio ser morta por uma gota de chuva. No entanto, banho-me no rio do esquecimento para apagar as palavras do livro dos dias escritas em minha pele.

Vinícius Canhoto

Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo e autor de *Livro do Esquecimento*.

BELEZA

Walther Moreira Santos



EU SOU CARPINTEIRO porque meu pai é carpinteiro, porque o pai dele foi carpinteiro, e o pai do meu pai também. A vida aqui é triste, dura e árida como a areia do deserto; porém boa. Trabalho e comida não faltam. Fazíamos arcas, cangas; hoje, talhamos cruzes. Os romanos não param de crucificar. Crucificaram Zebedeu, acusado de roubar; crucificaram Martha, acusada de feitiçaria. (O ventre amaldiçoado de Martha só gerava fêmeas.) Ontem, crucificaram um hebreu sobre o qual não pesava nenhum crime, falta ou pecado. Um que se dizia o Messias. Falam que também era carpinteiro, o mesmo ofício que o nosso. Eu gostaria de saber que tipo de arte ele entalhava. Se, ao contrário da maioria de nós, fabricava algo além de cruzes.

Meu pai cospe no chão, um messias carpinteiro? Mas será o fim dos tempos?!

Nisso ele não acredita. Não se crucifica um messias, eu penso. E se o pobre homem não era o enviado de Deus, por que condená-lo a tal agonia? Os romanos têm uma lógica perversa. Em caso de dúvida: lá vêm os pregos. Os romanos mandam crucificar homens, mulheres e crianças. Voltando da carpintaria, certa vez, pude ver toda uma família crucificada. Geralmente os mais pobres, os judeus ou alguém com o infortúnio de possuir um inimigo poderoso.

Meu pai cospe no chão, agora crucificam carpinteiros!

Mas será o fim dos tempos?

Quanto aos romanos, comem, vomitam, fornicam e vão encomendando cruzes. Apesar dos pesados impostos, prosperamos. Pode-

se notar que meu pai, um homem que nunca sorriu, apesar do “fim dos tempos”, está satisfeito. Os romanos só não mandam para a cruz seus escravos, o mais sensato é revendê-los no mercado ou para as minas de cobre. Quando um dos seus escravos comete um crime, rapidamente eles o imputam ao primeiro que passa pela rua. (Os romanos têm horror ao prejuízo.) Segue-se então um julgamento sumário, ao qual o povo assiste com visível prazer e excitação, tomando partido ora dos acusadores, ora dos acusados. Por aqui, a Justiça não pode mais que a sombra de uma mosca.

Meu pai cospe no chão, não há gentalha pior na face da Terra que os romanos! Quem tem boca vaia Roma!

Sou carpinteiro. Meu filho será carpinteiro. Perdi a arte da arca, perdi a arte da canga. Meu filho será apenas um entalhador de cruzeiros. Nos dias de hoje, lavar a madeira é como provar, a todo o momento, um vinho amargo e triste – que mãos haverão de apreciar o talhe preciso de uma cruz? As mãos dos suplicados? Nosso suor, nossa honra e nossa arte foram reduzidos ao que há de mais baixo em nosso ofício.

“O pequeno não leva jeito com as ferramentas”, diz meu pai. “Vai acabar como soldado de César, é o fim dos tempos!”

O menino machuca a mão e chora. “Tenta outra vez”, ordeno. “Enxuga o choro”, eu digo. E vejo que comecei a cuspir no chão. Exatamente como meu pai. O pequeno atira o formão ao chão. “Tome isto!”, dou-lhe uma bofetada. Ele corre para a campina.

“Onde já se viu criança desrespeitar os mais velhos desse jeito?” pergunta-se meu pai. Olho o vulto desaparecer por entre a poeira: um desenho livre. E sorrio (por dentro) como meu pai deve ter sorrido comigo um dia.

Meu pai cospe no chão, que fedor!

A cidade fede horrivelmente devido a putrefação dos corpos dependurados e contamos com a morte para que a vida nos traga suas maiores benesses; mas não é uma beleza o modo como nossas bolsas estão cheias e nossa mesa farta?

Walther Moreira Santos

Autor de *Um certo rumor de asas* (romance, Prêmio Casa de Cultura Mário Quintana e Fundação Cultural da Bahia); *Helena Gold* (novela, finalista Prêmio Portugal Telecom); *O ciclista* (romance, Prêmio José Mindlin, Prêmio Cidadão de Curitiba e um dos 10 melhores livros de 2008 pelo Prêmio São Paulo de Literatura); entre outros.

DESPEDIDA CRUEL

Comédia em um ato de **Jacinto Benavente**

Traduzida por **Rodrigo Conçole Lage**

Estreada¹ no TEATRO LARA² na primeira seção do *Teatro Artístico*
e representada depois no TEATRO ROMEA³

ELENCO

PERSONAGENS	ATORES	
	No Lara	No Romea
CASILDA.....	Srta. Blanco ⁴	Srta. Loreto Prado ⁵
PEPE.....	Sr. Benavente	Sr. Chicote ⁶
MANUEL.....	M. Sierra ⁷	Nart

ATO ÚNICO

Um gabinete sem móveis. Porta ao fundo e à esquerda. Varanda à direita.
Dois baús grandes⁸ e uma cadeira

¹ A comédia estreou no Lara, no dia 12 de dezembro, juntamente com a peça *Cenizas*, de Ramón del Valle-Inclán.

² Teatro construído em Madris, no ano de 1879, por iniciativa particular do empresário e senador Cándido Lara Ortal; tendo sido inaugurado no dia 3 de setembro de 1880. Outras peças de Benavente também estrearam neste teatro: *El marido de la Téllez* (1897), *Los intereses creados* (1907), *La losa de los sueños* (1911), *La ciudad alegre y confiada* (1916), *La Inmaculada de los Dolores* (1918), *La honra de los hombres* (1919) e *Al amor hay que mandarlo al colegio* (1950).

³ Localizado em Murcia, foi inaugurado no dia 25 de outubro de 1862, pela rainha Isabel II. Jacinto Benavente também estreou várias peças neste teatro.

⁴ Josefina Blanco, cujo nome completo é Josefa María Ángela Blanco Tejerina (1878 - 1957), foi uma atriz espanhola. Outra peça de Benavente em que atuou, em 1899, foi a *La comida de las fieras*.

⁵ Loreto Prado Medero (1863-1943) foi uma atriz espanhola.

⁶ Possivelmente esteja se referindo ao ator mexicano Armando Soto La Marina (1909-1983), que era popularmente conhecido como “*El Chicote*”.

⁷ Talvez seja Gregorio Martínez Sierra, que atuou na mesma noite como o personagem Padre Rojas, da peça *Cenizas*.

⁸ *Baúl mundo*, segundo o dicionário da RAE, é um baúl grande e muito fundo, frequentemente com compartimentos.

CENA ÚNICA

MANUEL e depois PEPE e CASILDA

MANUEL (*Terminando de fechar e amarrar um dos baús: depois se dirige a porta da esquerda.*)
Senhorito⁹! Senhorito! Mando trazer a comida?

PEPE (*Dentro.*) Que hora são?

MANUEL Seis e meia. (*Casilda e Pepe aparecem.*)

CASILDA Tão tarde?

PEPE Sim, traze-a tu mesmo. Já sabes o que te dissemos. E que subam pela bagagem.

CASILDA Duas horas, nada mais!

PEPE Duas horas!

CASILDA Parece um sonho mau. Dentro de duas horas separados. Quem sabe se para sempre! Não, para sempre não, Pepe de minha vida; diz-me que não, jura-me que não.

PEPE Para sempre! Que coisas dizes! Seria preciso que morrêssemos os dois. Com um bastava, mas quem pensa nisso?

CASILDA Há que pensar em tudo. Faz um ano, quando nos conhecemos, faz um mês, quando ainda éramos tão felizes, tampouco pensávamos em que havíamos de nos separar tão cedo.

PEPE Pois olhe, devemos pensá-lo. A verdade é que então não teríamos sido tão felizes. As poucas notas de mil pesetas que eu havia salvado dos agiotas, não podiam dar corda por mais tempo a nossa felicidade. Isso sim, temos vivido felizes, sem pensar em nada que não fosse nosso afeto.

CASILDA Temos sido uns loucos. Gastávamos sem tino... Eu fui muito caprichosa, confesso, mas tu devias fazer-me compreender...

PEPE Eu, sim. Com a autoridade de que dão quarenta mil duros¹⁰ desperdiçados em

⁹ *Señorito* em espanhol. Tem, entre outros, o sentido de filho de um senhor ou pessoa jovem a que serve um criado.

¹⁰ Duro é o nome da moeda de cinco pesetas. Quarenta mil duros equivalem a duzentas mil pesetas. A peseta foi a

três anos.

CASILDA Não dão autoridade, mas dão experiência.

PEPE A experiência! Muito cedo chega, e menos triste porque chega para os dois... Mas antes... se eu houvesse desencantado com minha experiência tua louca imprevisão... Não te pese¹¹, temos sido felizes.

CASILDA Temos sido!

PEPE Há recordações de um único dia feliz que valem por toda a vida. A recordação é muito mais doce que a esperança, sobretudo mais positiva. A esperança é sempre uma interrogação. O que será? Será? E a recordação, não. Foi, tem sido, é nossa, vive em nós, é sempre a mesma... Por que me olhas tão séria?

CASILDA Sabes que não me agrada esse entusiasmo pelas recordações? Se eu soubesse que só ia ser uma recordação para ti nesta ausência...

PEPE Minha esperança, minha única esperança!... Duvidas de minha afeição?

CASILDA Não sei... mas me parece que não sentes como eu nossa separação... Pensas muito... tentas consolar-me, te incomoda que eu me aflija muito... Se me quisesse como eu a ti, te alegrarias ao ver-me morrendo de tristeza.

PEPE Que atrocidade! Porque te quero não quero te ver triste. Eu não entendo a afeição desse modo. Para não te ver sofrer, tu vejas, seria capaz de preferir que não me quisesse, que não te importasse separar-te de mim.

CASILDA Isso não é querer. Há duas maneiras de não querer: uma é não querer e outra querer assim, como tu dizes, razoavelmente.

PEPE Agora vai duvidar de meu afeto?

CASILDA Sim, sim duvido... porque não sentes como eu. Não chorou como eu ao ver sair um a um os móveis de nossa casinha, ao ver estas paredes frias.

PEPE Já te disse que devíamos ter ido a um albergue e passar ali estas últimas horas.

moeda da Espanha entre 1869 e 2002. Foi substituída pelo euro.

¹¹ Do verbo pesar, no sentido de arrepender-se ou doer-se de alguma coisa.

CASILDA O vês, o vês? Não sentes como eu, eu não queria sair daqui até o último instante... e voltarei amanhã... e voltarei todos os dias.

PEPE Até que se alugue o quarto.

CASILDA E sempre que estiver desalugado subirei para vê-lo.

PEPE Teu afeto está aqui, dentro de minha alma, e nada fica entre as paredes deste quarto alugado, e nada se foi com os móveis alugados também. Querias que, como a ti, o levar cada cadeira me custasse um mar de lágrimas e um desmaio o sofá.

CASILDA Não zombes, respeita meus sentimentos.

PEPE Mas tu acreditas que eu não sinto? Ah! Se pudesses penetrar em meu coração; mas devo parecer mais forte que tu. Que fazer se nossa separação é inevitável! Havia outro remédio?

CASILDA Quem sabe se teria sido melhor o que pensamos no primeiro momento! Morrer juntos!

PEPE Sim, é verdade, teríamos evitado estes dias horríveis.

CASILDA Oito noites passo sem fechar os olhos. Pensando sempre no mesmo...

PEPE E eu procurando te distrair e mais triste do que tu.

CASILDA Sim, meu pobrezinho, me queres muito, muito, não me esquecerás um só momento, me escreverás todos os dias umas cartas muito longas, e tão logo possas dê uma escapada.

PEPE Oh! Assim que puder.

CASILDA Muito em breve, de verdade?

PEPE Mulher! Já sabes que meu tio é muito severo, que tem uma opinião muito ruim de mim, e que se me leva ao seu lado como secretário particular, é porque me acredita capaz de me regenerar. Enquanto se anda mal de dinheiro, já se sabe, a regenerar-se. Agora, todos nos regeneramos.

CASILDA Tudo isso esta muito bem... e eu tampouco peço que faltes a tua obrigação... É preciso que faça mérito com teu tio... é a única pessoa que pode te proteger. Agora

vai de Governador e te leva de secretario... se te portas bem... amanhã lhe fazem ministro, e então... te coloca em Madrid, e voltamos a ser felizes, porque Madrid é muito grande, e o que estaria muito mal visto numa província, aqui... nem se vê sequer... Aqui... estou segura de que até teu tio tão severo tem suas confusões. Indubitavelmente... um viúvo em boa idade ainda.

PEPE Meu tio?... Meu tio, aqui e na província de seu comando... Nunca se separa de sua esposa morganática¹².

CASILDA Ah! Por isso tu não podes me ter ali ao seu lado, e teu tio...

PEPE Eu acredito, como tu não és minha cozinheira...

CASILDA Ah! Vá com o tio! E depois vem a pregar moralidade.

PEPE Não, o que prego é formalidade, o que não é o mesmo.

CASILDA É corrente¹³. Por cada mês de formalidade podes permitir-te uma escapatória de uma semana... Sobre tudo para o que terás que fazer na secretaria de teu tio...

PEPE Sim, é uma província muito tranquila... não há Capitania geral¹⁴, não há Universidade... nem sequer se joga... de modo que não podem amotinar-se porque não lhes suprimem nada.

CASILDA Que vida mais aborrecida deve ser aquela... e se visse, como temo, o teu aborrecimento... Quando me conheceste estavas também muito aborrecido... até pensavas em casar-te... sim, me o disseste... Como que se eu houvesse sido outra... Mas fui tão franca contigo... A franqueza é a única virtude que se pode ter quando não se tem outra. Compreenda que me teria sido muito fácil enganar-te... Em primeiro lugar, eras muito vaidoso... e os vaidosos acreditam tão facilmente que são em tudo os primeiros...

PEPE Eu nunca tive essa vaidade. A prova é que me resignei a ser o último...

CASILDA Isso sim, o último...

PEPE E até isso também me parece vaidade.

¹² De condição social inferior. Casamento morganático é aquele no qual um nobre casa com alguém de posição social inferior.

¹³ *Corriente* no original. Palavra difícil de traduzir pela variedade de sentidos do termo.

¹⁴ É a zona territorial na qual o Capitão-Geral exerce a administração.

CASILDA Essa pode ter.

PEPE É meu consolo. Todas as mulheres que me quiseram, pouco ou muito, me asseguraram o mesmo. «Não és o primeiro, mas serás o último.» Será essa minha graça, como a dos décimos da loteria¹⁵... (*Entra Manuel com uma bandeja e nela serviço de pratos, talheres, etc.*)

MANUEL O criado subirá em seguida.

CASILDA Que horas são?

MANUEL Sete.

CASILDA Uma hora, nada mais!

PEPE Uma hora!

(*Casilda rompe a chorar. Manuel chora também.*)

PEPE Casilda! Tu também!

MANUEL Ai, senhorito! Quando alguém dá com amos tão bons como vocês...

CASILDA Pobre Manuel!

MANUEL Ao melhor cai um em umas casas... Eu graças a Deus, quase sempre tenho servido só a senhores, ou a pessoas como vocês... Só duas vezes servi em casas de matrimônios¹⁶ ou de famílias, e acreditem vocês, é uma confusão.

CASILDA De modo que sentes deixar-nos...

MANUEL Ora, se o sinto!... Por você tanto como pelo senhorito... Compreendo que você esteja tão afetada... Já vê você como estou e não era tanto! Vocês comem aqui?

PEPE Comer!... Sim, aqui.

MANUEL Traga a mesa da cozinha. É a única que ficou.

¹⁵ O décimo é a décima parte de um bilhete de loteria. O apostador escolhe 5 número dentro de cada décimo e pode apostar num mínimo de 1 e num máximo de 10 décimos.

¹⁶ Local para a realização de casamentos.

PEPE Não há mais cadeiras do que esta?...

MANUEL Nada mais.

PEPE Também poderiam esperar um pouco.

MANUEL Disseram que se fazia noite e que não era coisa de fazer outra viagem amanhã.

PEPE Bom, bom. (*Sai Manuel e logo entra com uma mesa.*) Para a comida que vamos fazer...

CASILDA A última!

PEPE A última, não! Mulher tu tens a mania de que tudo seja a última.

CASILDA Sente-se... Ainda que seja sem vontade deves tomar algo... são muitas horas de viagem, e as lanchonetes de estação são horríveis. Me recordo que na última viagem... Ris porque também digo a última?

PEPE Não, rio, porque a última viagem, como tu dizes, a fizemos juntos... e me recordo daquele túnel tão comprido...

CASILDA E daquela senhora grossa que vinha conosco... e levou um beijo em cada bochecha... Graças ao que a fizemos crer que éramos recém-casados...

PEPE Mas não te sentas?... Cabemos os dois... Toma um pouco de presunto... está muito bom.

CASILDA Vejo que não perdeu o apetite.

PEPE Apetite! Nervoso, minha filha... Estava te ouvindo e comia distraído, sem saber o que fazia...

CASILDA Não, se eu me alegro... E ali a ver se te cuidas... e não tresnoitas¹⁷... já sabes que te faz muito mal...

PEPE Me deitarei cedinho e lerei...

CASILDA Isso, lê. A ti que agrada tanto ler deitado... Podes acabar o romance que

¹⁷ Passar a noite acordado.

começaste a ler quando nos conhecemos.

PEPE Sim, sim. Mas, vês isto? Mas não estou comendo como um bruto? Bem dizem: o corpo é um animal. É fome nervosa, não há dúvida... O mesmo me aconteceu uma vez em que tive um desafio¹⁸. Em minha vida tenho comido tanto.

CASILDA Antes do desafio?

PEPE Não, depois; mas ainda estava emocionado.

CASILDA Queres que tragam outra coisa? Manuel!

PEPE Não, não. Me faria mal. Se tenho um nó aqui!

CASILDA Mas não é o da gravata, porque a colocou sem fazer. Vem aqui.

PEPE Mas não o fizeste tu mesma, antes?

CASILDA Sim, mas depois se desfez.

PEPE Ah, sim!

CASILDA (*Fazendo o laço.*) Ai! Ia dizer o último, mas vai zombar.

MANUEL Senhorito, o criado, que vem pela bagagem.

CASILDA Que horas são?

MANUEL A hora.

CASILDA A hora! Ai, Pepe de minha alma! (*Chora.*)

PEPE Não chores assim. Queres que renuncie a tudo... que não me vá? Seria uma loucura... Mas, que importa uma loucura a mais? Se tu queres fico... fico. Manuel, despede ao criado.

CASILDA Não, Pepe... Já estou tranquila... Eu sei me sacrificar... Tenho me sacrificado tantas vezes!

¹⁸ No sentido de competição.

PEPE Vamos, não chores, (*À Manuel, que chora.*) Quer ficar calado, estúpido? Qualquer um diria que estás mais emocionado que eu.

CASILDA Vou pôr o chapéu... Farei o último esforço.

PEPE Se te empenhas... Mas não devias vir à estação.

CASILDA Deixa... deixa-me. Até o último. (*Sai.*)

MANUEL Pobre senhorita! Lhe custa uma enfermidade.

PEPE És muito sensível, Manuel. Toma antes que saia a senhorita. Quando o trem já tiver partido, lhe dê esta carta de minha parte.

MANUEL Valha-me Deus! O que é o querer! A mesma ideia que a senhorita... Me encarregou de que não a desse a você até que o trem fosse sair.

PEPE Uma carta da senhorita! Traz.

MANUEL Você não diga nada. Será para que você se console pelo caminho.

PEPE Traz... Que é isto?

CASILDA (*Sai*) O quê lêis? Minha carta!

PEPE Sim.

CASILDA Manuel!

MANUEL Senhorita, você não se zangue.

CASILDA Não.

PEPE Tem outra para ti. Podes lê-la... Coincidimos... Certamente... não se vive em intimidade tanto tempo sem chegar a pensar o mesmo. Olha, olha... quase as mesmas frases... «É preciso ter juízo... Já é hora de que acabem as loucuras... Nunca esquecerei... Recordarei por toda a vida... Meu futuro... Minha conveniência...» É engraçado.

CASILDA Ah! Tu acreditas que eu não havia entendido antes que não te importava separar-te de mim...

PEPE Isso te prova que eu ao menos não fingia. Mas tu podias ter economizado tantas lágrimas, podíamos ter passado estes dias alegremente... nos teríamos separado como dois bons amigos... E não ter dado este aparato de despedida cruel a nossa separação... quando, felizmente para os dois, o carinho de um não há sobrevivido uma hora ao do outro...

CASILDA E não te parece agora muito mais cruel nossa despedida?

PEPE Tanto, que agora é sincero meu sentimento ao despedir-me de ti. Será minha vaidade a que sofra... mas agora vou mais triste. Sempre quer um mais do que se afigura...

CASILDA E sempre queremos menos a um... Por isso o temor de sermos enganados nos antecipa a enganar... Te juro: sempre me custou mais lágrimas enganar do que ser enganada... Mas há que estar pronto antes de tudo... e prontos para dá-la...

PEPE Sim; renunciemos ao sublime papel do que nunca se engana de puro enganado... do que ama... porque ama; sem saber... sem querer saber nunca si é correspondido.

FIM



Jacinto Benavente

Jacinto Benavente y Martínez nasceu em Madri, no dia 12 de agosto 1866, tendo falecido na mesma cidade no dia julho 1954. Além de ter sido um dos mais importantes dramaturgos espanhóis do século XX, foi poeta, cronista, contista, diretor de teatro, roteirista e produtor de cinema. Escreveu mais de 170 peças. Ganhou o Nobel de Literatura de 1922.

Rodrigo Conçole Lage

Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). Professor de História da SEEDUC. Com artigos e resenhas publicados em revistas acadêmicas do Brasil e do exterior e com traduções publicadas em revistas nacionais. Tem também artigos publicados no jornal *Poiésis* - Literatura, Pensamento & Arte de Araruama-RJ.

DESPEDIDA CRUEL

Comedia en un acto de **Jacinto Benavente**

Estrenada en el TEATRO LARA en la primera sesión del *Teatro Artístico*
y representada después en el TEATRO ROMEA

REPARTO

PERSONAJES	ACTORES	
	En Lara	En Romea
CASILDA.....	Srta. Blanco	Srta. Loreto Prado.
PEPE.....	Sr. Benavente	Sr. Chicote.
MANUEL.....	M. Sierra	Nart.

ACTO ÚNICO

Un gabinete sin muebles. Puerta al foro y á la izquierda.
Balcón á la derecha. Dos baúles mundos y una silla

ESCENA ÚNICA

MANUEL y después PEPE y CASILDA

MANUEL (*concluyendo de cerrar y atar uno de los baúles: después se dirige á la puerta de la izquierda.*)
¡Señorito! ¡Señorito! ¿Mando traer la comida?

PEPE (*Dentro.*) ¿Qué hora es?

MANUEL Las seis y media. (*Casilda y Pepe salen.*)

CASILDA ¿Tan tarde?

PEPE Sí, tráela tú mismo. Ya sabes lo que te dijimos. Y que suban por el equipaje.

CASILDA ¡Dos horas nada más!

PEPE ¡Dos horas!

CASILDA Parece un mal sueño. Dentro de dos horas separados. ¡Quién sabe si para siempre! No, para siempre no, Pepe de mi vida; dime que no, júrame que no.

PEPE ¡Para siempre! ¡Qué cosas dices! Sería preciso que nos muriéramos los dos. Con uno bastaba, ¿pero quién piensa en eso?

CASILDA Hay que pensar en todo. Hace un año, cuando nos conocimos, hace un mes, cuando todavía éramos tan felices, tampoco pensábamos en que habíamos de separarnos tan pronto.

PEPE Pues mira, debimos pensarlo. Verdad es que entonces no habiéramos sido tan felices. Los pocos billetes de mil pesetas que yo había salvado de los usureros, no podían dar cuerda por más tiempo a nuestra felicidad. Eso sí, hemos vivido dichosos, sin pensar en nada que no fuera nuestro cariño.

CASILDA Hemos sido unos locos. Gastábamos sin tino... Yo he sido muy caprichosa, lo confieso, pero tú debiste hacerme comprender...

PEPE Yo, sí. Con la autoridad de que dan cuarenta mil duros derrochados en tres años.

CASILDA No dan autoridad, pero dan experiencia.

PEPE ¡La experiencia! Demasiado pronto llega, y menos triste porque llega para los dos... Pero antes... si yo hubiera desencantado con mi experiencia tu loca improvisación... No te pese, hemos sido felices.

CASILDA ¡Hemos sido!

PEPE Hay recuerdos de un solo día dichoso que valen por toda la vida. El recuerdo es mucho más dulce que la esperanza, sobre todo más positivo. La esperanza es siempre una interrogación. ¿Qué será? ¿Será? Y el recuerdo, no. Fué, ha sido, es nuestro, vive en nosotros, es siempre el mismo... ¿Por qué me miras tan seria?

CASILDA ¿Sabes que no me gusta ese entusiasmo por los recuerdos? Si yo supiera que

solo iba á ser un recuerdo para tí en esta ausencia...

PEPE ¡Mi esperanza, mi única esperanza!... ¿Dudas de mi cariño?

CASILDA No sé... pero me parece que no sientes como yo nuestra separación... Reflexionas mucho... tratas de consolarme, te molesta que yo me aflija demasiado... Si me quisieras como yo á tí, te alegrarías al verme muerta de pena.

PEPE ¡Qué atrocidad! Porque te quiero no quiero verte triste. Yo no entiendo el cariño de esse modo. Por no verte sufrir, mira tú, sería capaz de preferir que no me quisieras, que no te importase separarte de mí.

CASILDA Eso no es querer. Hay dos maneras de no querer: una no querer y otra querer así, como tú dices, razonablemente.

PEPE ¿Ahora vas á dudar de mi cariño?

CASILDA Sí, sí dudo... porque no sientes como yo. No has llorado como yo al ver salir uno á uno los muebles de nuestra casita, al ver estas paredes frías.

PEPE Ya te dije que debíamos habernos ido á una fonda y pasar allí estas últimas horas.

CASILDA ¿Lo ves, lo ves? No sientes como yo, yo no quería salir de aquí hasta el último instante... y volveré mañana... y volveré todos los días.

PEPE Hasta que se alquile el cuarto.

CASILDA Y siempre que esté desalquilado subiré á verlo.

PEPE Tu cariño está aquí, dentro de mi alma, y nada queda entre las paredes de este cuarto alquilado, y nada se fué con los muebles alquilados también. Querías que como á tí el llevarse cada silla me costara un mar de lágrimas y un soponcio el sofá.

CASILDA No te burles, respeta mis sentimientos.

PEPE ¿Pero tú crees que yo no siento? ¡Ah! Si pudieras penetrar en mi corazón; pero debo parecer más fuerte que tú. ¡Qué hacer si nuestra separación es inevitable! ¿Había otro remedio?

CASILDA ¡Quién sabe si hubiera sido mejor lo que pensamos en el primer momento!

¡Morir juntos!

PEPE Sí, es verdad, nos hubiésemos evitado estos días horribles.

CASILDA Ocho noches llevo sin pegar los ojos. Pensando siempre en lo mismo...

PEPEY yo procurando distraerte y más triste que tú.

CASILDA Sí, ¡pobrecito mío, me quieres mucho, mucho, no me olvidarás un solo momento, me escribirás todos los días unas cartas muy largas, y en cuanto puedas haces una escapada.

PEPE ¡Oh! En cuanto pueda.

CASILDA Muy pronto, ¿verdad?

PEPE ¡Mujer! Ya sabes que mi tío es muy severo, que tiene muy mala opinión de mí, y que si me lleva á su lado de secretario particular, es porque me cree capaz de regenerarme. En cuanto se anda mal de dinero, ya se sabe, á regenerarse. Ahora todos nos regeneramos.

CASILDA Todo eso está muy bien... y yo tampoco pido que faltes á tu obligación... Es preciso que hagas méritos con tu tío... es la única persona que puede protegerte. Ahora va de Gobernador y te lleva de secretario... si te portas bien... mañana le hacen ministro, y entonces... te coloca en Madrid, y volvemos á ser felices, porque Madrid es muy grande, y lo que estaría muy mal mirado en una provincia, aquí... ni se ve siquiera... Aquí... estoy segura de que hasta tu tío tan severo, tiene sus trapisondas. Por fuerza... un viudo en buena edad todavía.

PEPE ¿Mí tío?... Mi tío, aquí y en la provincia de su mando... Nunca se separa de su esposa morganática.

CASILDA ¡Ah! Conque tu no puedes tenerme allí á tu lado, y tu tío...

PEPEYa lo creo, como que tú no eres mi cocinera...

CASILDA ¡Ah! ¡Vaya con el tío!Y luego viene á predicarte moralidad.

PEPE No, lo que predica es formalidad, que no es lo mismo.

CASILDA Corriente. Por cada mes de formalidad puedes permitirte una escapatoria de una semana... Sobre todo para lo que tendrás que hacer en la secretaría de tu tío...

PEPE Sí, es una provincia muy tranquila... no hay Capitanía general, no hay Universidad... ni siquiera se juega... de modo que no pueden amotinarse porque les supriman nada.

CASILDA Qué vida más aburrida debe ser aquella... y si vieras cómo temo á tu aburrimiento... Cuando me conociste estabas también muy aburrido... hasta pensabas en casarte... sí, me lo dijiste... Como que si yo hubiera sido otra... Pero fui tan franca contigo... La franqueza es la única virtud que se puedes tener cuando no se tiene otra. Comprende que me hubiera sido muy fácil engañarte... En primer lugar, eres muy vanidoso... y los vanidosos creen tan fácilmente que son en todo los primeros...

PEPE Yo nunca tuve esa vanidad. La prueba es que me resigné á ser el último...

CASILDA Eso sí, el último...

PEPE Y hasta eso me parece también vanidad.

CASILDA Esa puedes tenerla.

PEPE Es mi consuelo. Todas las mujeres que me han querido, poco ó mucho, me han asegurado lo mismo. «No eres el primero, pero serás el último.» Será esa mi gracia, como la de los décimos de la lotería... (*Entra Manuel con una bandeja y en ella servicio de platos, cubiertos, etc.*)

MANUEL El mozo subirá en seguida.

CASILDA ¿Qué hora es?

MANUEL Las siete.

CASILDA Una hora ¡nada más!

PEPE ¡Una hora!

(*Casilda rompe á llorar. Manuel llora también.*)

PEPE ¡Casilda! ¡Tú también!

MANUEL ¡Ay, señorito! Cuando uno dá con amos tan » buenos como ustedes...

CASILDA ¡Pobre Manuel!

MANUEL A lo mejor cae uno en unas casas... Yo gracias á Dios, casi siempre he servido á señores solos, ó á personas como ustedes... Solo dos veces serví en casas de matrimonios ó de familias, y créanme ustedes, es un belén.

CASILDA De modo que sientes dejarnos...

MANUEL ¡Vaya si lo siento!... Por usted tanto como por el señorito... Comprendo que esté usted tan afectada... Ya ve usted como estoy y no era tanto uno! ¿Comen ustedes aquí?

PEPE ¡Comer!... Sí, aquí.

MANUEL Traeré la mesa de la cocina. Es la única que ha quedado.

PEPE ¿No hay más sillas que esta?...

MANUEL Nada más.

PEPE También pudieron esperar un poco.

MANUEL Dijeron que se hacia de noche y que no era cosa de hacer otro viaje mañana.

PEPE Bueno, bueno. (*Sale Manuel y á poco entra con una mesa.*) Para la comida que vamos á hacer...

CASILDA ¡La última!

PEPE ¡La última, no! Mujer tú tienes la manía de que todo sea lo último.

CASILDA Siéntate... Aunque sea sin ganas debes tomar algo... son muchas horas de viaje, y las fondas de estación son horribles. Me acuerdo en el último viaje... ¿Te ríes porque digo también el último?

PEPE No, me río, porque el último viaje, como tú dices, lo hicimos juntos... y me acuerdo de aquel túnel tan largo...

CASILDA Y de aquella señora gruesa que venía con nosotros... y se llevó un beso en cada moflete... Gracias á que la hicimos creer que eramos recién casados...

PEPE ¿Pero no te sientas?... Cabemos los dos... Toma un poco de jamón... está muy bueno.

CASILDA Veo que no has perdido el apetito.

PEPE ¡Apetito! Nervioso, hija mía... Te estaba oyendo y comía distraído, sin saber lo que hacía...

CASILDA No, si yo me alegro... Y allí á ver si te cuidas... y no trasnochas... ya sabes que te hace mucho daño...

PEPE Me acostaré tempranito y leeré...

CASILDA Eso, lees. A ti que te gusta tanto leer acostado... Puedes acabar la novela que empezaste á leer cuando nos conocimos.

PEPE Ya, ya. Pero, ¿ves esto? ¿Pues no estoy comendo como un bruto? Bien dicen: el cuerpo es un animal. Es hambre nerviosa, no hay duda... Lo mismo me pasó una vez que tuve un desafío. En mi vida he comido tanto.

CASILDA ¿Antes del desafío?

PEPE No, después; pero todavía estaba emocionado.

CASILDA ¿Quieres que traigan otra cosa? ¡Manuel!

PEPE No, no. Me haría daño. ¡Si tengo un nudo aquí!

CASILDA Pues no es el de la corbata, porque le llevas sin hacer. Ven acá.

PEPE ¿Pero no lo hiciste tú misma antes?

CASILDA Sí, pero luego se deshizo.

PEPE ¡Ah, sí!

CASILDA (*Haciendo el lazo.*) ¡Ay! Iba á decir el último, pero vas á burlarte.

MANUEL Señorito, el mozo, que viene por el equipaje.

CASILDA ¿Qué hora es?

MANUEL La hora.

CASILDA ¡La hora! ¡Ay, Pepe de mi alma! (*Llora.*)

PEPE No llores así. ¿Quieres que renuncie á todo. que no me vaya? Sería una locura... Pero, ¿que importa una locura más? Si tú quieres me quedo... me quedo. Manuel, despide al mozo.

CASILDA No, Pepe... Ya estoy tranquila... Yo sé sacrificarme... ¡Me he sacrificado tantas veces!

PEPE Vamos, no llores, (*A Manuel, que llora.*) ¿Quieres callarte, estúpido? Cualquiera diría que estás más emocionado que yo.

CASILDA Voy á ponerme el sombrero... Haré el último esfuerzo.

PEPE Si te empeñas... Pero no debías venir á la estación.

CASILDA Deja... déjame. Hasta lo último. (*Sale.*)

MANUEL ¡Pobre señorita! Le cuesta una enfermedad.

PEPE Eres muy sensible, Manuel. Toma antes de que salga la señorita. Cuando se haya marchado el tren, le das esta carta de mi parte.

MANUEL ¡Válgame Dios! ¡Lo que es el querer! La misma idea que la señorita... Me encargo que no se la diera á usted hasta que fuera á salir el tren.

PEPE ¡Una carta de la señorita! Trae.

MANUEL No diga usted nada. Será para que se consuele usted por el camino.

PEPE Trae... ¿Qué es esto?

CASILDA (*Sale.*) ¿Qué lees? ¡Mi carta!

PEPE Sí.

CASILDA ¡Manuel!

MANUEL Señorita, no se enfade usted.

CASILDA No.

PEPE Tiene otra para ti. Puedes leerla... Hemos coincidido... Por fuerza... No se vive en intimidad tanto tiempo sin llegar á pensar lo mismo. Mira, mira... casi las mismas frases... «Es preciso tener juicio... Ya es hora de que acaben las locuras... Nunca olvidaré... Recordaré toda la vida... Mi porvenir... Mi conveniencia...» Es gracioso.

CASILDA ¡Ah! Tú crees que yo no había conocido antes que no te importaba separarte de mí...

PEPE Eso te prueba que yo al menos no fingía. Pero tú te podías haber ahorrado tantas lágrimas, podíamos haber pasado estos días alegremente... nos hubiéramos separado como dos buenos amigos... Y no haber dado este aparato de despedida cruel á nuestra separación... cuando por suerte de los dos el cariño del uno no ha sobrevivido una hora al del otro...

CASILDA ¿y no te parece ahora mucho más cruel nuestra despedida?

PEPE Tanto, que ahora es sincero mi sentimiento al despedirme de ti. Será mi vanidad la que padezca... pero ahora voy más triste. Siempre quiere uno más de lo que se figura...

CASILDA Y siempre le quieren á uno menos... Por eso el temor de ser engañados nos anticipa á engañar... Te lo juro: me ha costado siempre más lágrimas engañar que ser engañada... Pero hay que ser listos ante todo... y por darla de listos...

PEPE Sí; renunciemos al sublime papel del que nunca se engaña de puro engañado... del que ama... porque ama; sin saber... sin querer saber nunca si es correspondido.

FIN



CADA COISA, EUCANAÃ FERRAZ

Adriano Lobão Aragão

De Francis Ponge a Arnaldo Antunes, diversos poetas desenvolveram obras e poemas centrados em coisas, objetos, cada um à sua maneira, uns buscando a descrição milimétrica das coisas, outros buscando transcendê-las via metáfora; uns buscando ver o ser humano enquanto coisa, outros buscando ver a humanidade nas coisas. E novas experiências sempre irão surgir, como o livro *Casa das Máquinas*, de Alexandre Guarnieri, e, agora, *Cada Coisa*, de Eucanaã Ferraz. A seara das coisas se desenvolve tanto numa linguagem mais hermética e rebuscada, como na obra de Guarnieri, quanto numa linguagem bastante lúdica e divertida, como na obra de Eucanaã. Particularmente, afirmo que, mesmo permeando caminhos possivelmente antagônicos, os dois autores desenvolveram um ótimo trabalho.

Trato aqui do livro de Eucanaã Ferraz, lançado pela Companhia das Letrinhas, em novembro de 2016, contanto com excelentes ilustrações e projeto gráfico de Raul Loureiro. Eucanaã já possui uma longa e frutífera experiência literária. Dentre seus livros, digamos, voltados para crianças, temos *Bicho de Sete Cabeças e Outros Seres Fantásticos* (2009),



Palhaço Macaco Passarinho (2010), dentre outros. No entanto, o autor (acertadamente, ao meu ver) prefere classificá-los como “livres, para qualquer idade”. Entendo “livro infantil” como sendo aqueles que são escritos ou editados tendo as crianças como possíveis leitores, posto que diversas possibilidades de experiência estético-literária não estão limitadas ou necessariamente associadas à idade do leitor. É dessa maneira que li o livro de Eucanaã. E foi dessa maneira que gostei bastante do livro de Eucanaã, como um convite ao lúdico exercício de experimentar, registrar e reinventar o universo de coisas que nos cercam ao longo de todas as idades.

Trata-se de uma espécie de dicionário, tendo poemas por verbetes que apresentam diversas coisas (alfinete, bicicleta, janela, piscina etc) a partir de sua personificação, questionamento, comparação e outras resoluções linguísticas. Daí que não vi no livro de Eucanaã uma poesia sobre coisas, mas uma visão da poesia nas coisas. Se em diversos momentos, sobretudo no modo de vida contemporâneo, os objetos podem dominar o ser, através da linguagem poética também podemos tentar humanizar as coisas, o que talvez nos proporcione uma visão de mundo muito mais interessante.



Adriano Lobão Aragão

Nasceu em Teresina, PI. Professor de língua portuguesa do Instituto Federal do Piauí. Autor, dentre outros, de *Entrega a própria lança na rude batalha em que morra* (poesia, 2005), *As cinzas as palavras* (poesia, 2009), *Os intrépidos andarilhos e outras margens* (romance, 2012).

NOTAS ACERCA DA PINTURA EM *NO CAMINHO DE SWANN*, DE MARCEL PROUST

Gabriela Simões Pereira

Muitas vezes não dizemos mais do que palavras, e esse é o grande risco quando falamos de arte. É também grande risco quando falamos de tudo. Sócrates, a arte, compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor. A palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falta para continuarmos a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro.
(SARAMAGO, 1983, p. 195)

“Tornar o *Tempo* sensível nele mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, às vezes ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência” (DELEUZE, 2007, p. 69, grifo meu). Proust participa desse “às vezes”; ele é a própria vez, talvez a intensa vez na escritura em que o *Tempo* se torna sensível nele mesmo para meu/teu corpo. Neste ensaio, chamando à cena o volume I de *Em busca do tempo perdido*, *No caminho de Swann*, proponho um ponto de partida para a reflexão: de que modo Proust escreve as sensações? De que modo ele as inscreve no corpo do leitor? Ou melhor: excreve-as porque as escreve inscrevendo-as, tatuando-as, imprimindo-as, como os antigos carimbos imprimiam sua forma na cera, no corpo do leitor. Para deixar mais preciso e específico ao que me proponho: de que forma Proust excreve as sensações lançando mão de recursos de outras artes – aqui, tratarei especialmente da pintura?

Existe uma tradição de pesquisa sobre a presença da pintura, da música, da gravura, da escultura, do teatro e da fotografia na obra de Proust. Há quem se dedique a rastrear nos sete volumes do romance todas as referências artísticas, construindo algo como um museu proustiano¹. Outros interessam-se pela *ekphrasis*: como o escritor promove uma tradução do que é próprio a outras artes a partir dos meios restritos à linguagem verbal, a fim de encontrar um equivalente literário para a pintura, a música etc. A correspondência entre as artes seria, portanto, relativa ao efeito estético a ser

¹ Um exemplo é o livro de Eric Karpeles, *Paintings in Proust* (editora Thames & Hudson), o qual traz as pinturas, em cor, em uma página e, na outra página, a passagem do romance que lhe faz referência.

atingido por meio de procedimentos artísticos distintos. Essa não somente é uma propensão dos críticos de artes; a partir da segunda metade do século XIX, época do apogeu do impressionismo e da disseminação da fotografia, a literatura se aproximou cada vez mais das artes visuais. Posso citar, sem pretensão de exaurir a questão, o próprio estilo impressionista-pictórico de Flaubert – aliás, Proust escreveu *A propósito do 'estilo' de Flaubert*²; a *Correspondance*, de Baudelaire; as *Vogais*, de Rimbaud; os versos harmônicos que propõe Mário de Andrade em *Paulicéia desvairada*.

Primeiro, advirto que não fiz um mapeamento completo de referências pictóricas – existem obras que se propõem a tanto; escolhi algumas referências, e o critério por mim empregado foi tanto a relevância dessas alusões para a trama quanto a intensidade que elas me tocaram, e que eu as toquei. Em relação à segunda corrente de pesquisa, ao mesmo tempo que procuro dela me aproximar, também anseio conseguir me distanciar. Se quero me distanciar é porque a crítica, muitas vezes, trata as referências pictóricas a serviço do texto literário, como pretexto para o texto – relembro aqui Kandinsky: “Não existe arte que seja considerada de moda mais displicente do que a arte ‘plástica’” (2000, p. 116).

Em sua construção narrativa, Marcel Proust não evoca a pintura para ilustrar o pensamento, colocando-a a serviço da construção do *sentido*. Com efeito, Proust realiza *écfrases*, descrevendo imagens com o uso dos meios que são próprios à literatura. Porém, há na obra o reconhecimento de um poder de sedução da imagem que a torna intraduzível para o signo verbal, um reconhecimento do além do *sentido* sensato (NANCY, 2012) contido na evocação das imagens.

Por isso, minha primeira tese sobre como o autor excreve as sensações lançando mão de recursos de outras artes é que ele o faz não somente por meio da tradução, mas também, e excessivamente, do contágio. Acredito que ponto de contato entre o signo verbal e a pintura, em *No caminho de Swann*, não pode ser reduzido à transposição de valores de uma arte para a outra, procedimento típico da metáfora, isso porque as artes estabelecem entre si, para além da proximidade possível, relações de intraduzibilidade, de distanciamento. Nancy (2012, p. 139) diz que é precisamente onde não se pode traduzir, quando a intraduzibilidade ancora no coração da traduzibilidade, que se encontra o caráter artístico da língua. E, a propósito do “estilo” de Proust, creio que a pintura ocupa espaço no texto para além de fazer sentido para a composição da intriga, para além da descrição/écfrase, para além da caracterização das personagens e do cenário. Com isso, não quero dizer que, em *No caminho de Swann*, não haja também uma gama variada de descrições impressionistas, de *ekphrasis* proustianas.

Então, para iniciar, farei algumas considerações, no domínio da tradução e da metáfora, acerca da tomada de efeitos pictóricos pelo texto poético. Depois quero retornar à questão da intraduzibilidade presente na obra e de como o autor a respeita.

Creio que posso começar a traçar a tentativa de correspondência entre escrita e pintura a partir da disposição particular de Swann “para descobrir analogias entre os seres vivos e os retratos dos museus” (PROUST, 1992, p. 288). Swann atribui referências pictóricas

² PROUST, Marcel. A propósito do “estilo” de Flaubert. In: *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Edusp, 1994.

às personagens: Odette de Crecy é Séfora, de Botticelli; Bloch, o amigo que apresentou Bergotte ao narrador-protagonista, assemelha-se ao retrato de Maomé II por Bellini; a criada da cozinha é a Caridade de Giotto encarnada.

Na segunda visita de Swann, Odette encontrava-se adoentada. Swann delineava em sua mente a aparência de Odette; definitivamente não a achava bonita, suas faces frequentemente se mostravam flácidas e lânguidas e isso “afligia-o como uma prova de que o ideal é inacessível e a felicidade uma coisa medíocre” (PROUST, 1992, p. 2002). Mas, nesse dia em especial, Odette, de pé com sua cabeleira solta emoldurando as faces, a cabeça levemente inclinada com aqueles “grandes olhos, tão fatigados e inexpressivos quando nada a empolgava” (1992, p. 204), impressionou-o pela semelhança com a figura de Séfora, pintada em um afresco da capela Sistina. Naquele momento, as dúvidas de Swann quanto ao amor acompanhadas de uma visão puramente carnal foram erradicadas, porque Odette assumiu os traços de uma “estética preciosa”: “Olhava-a; um fragmento do afresco aparecia no seu rosto e no seu corpo, e desde então procurou captá-lo sempre que estivesse com Odette, ou apenas quando nela pensava” (1992, p. 205).

Em sua mesa de estudos, no lugar do que deveria ser uma fotografia de Odette, Swann passou a guardar uma reprodução de Séfora. Essa identidade com a imagem do afresco possibilitou a Odette atravessar para um mundo de sonhos e banhar-se em nobreza. A percepção das formas de Odette sofrem uma transformação, Swann passa a descrever sua amada como a uma pintura, ressaltando o traçado dessa figura feminina a ser emoldurada pelo texto:

Não mais apreciou o rosto de Odette de acordo com a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a doçura puramente carnal que supunha fosse lhes encontrar ao tocá-las com os lábios se um dia ousasse beijá-la, mas como uma meada de linhas sutis e belas que seus olhares dobavam, seguindo a linha de seu encaracolamento, reunindo a decência da nuca à efusão dos cabelos e à flexão das pálpebras, como num retrato dela na qual seu tipo de tornasse claro e ininteligível (PROUST, 1992, p. 205)

A descrição de Odette, de suas linhas sutis e belas, da linha encaracolada de seus cabelos, enfim, as sequências descritivas da personagem permitem a criação de um *afresco literário*. A linguagem verbal é empregada para traduzir em palavras o procedimento típico da pintura. A proximidade entre literatura e pintura não é somente devida ao tema – a citação de uma obra de Botticelli no romance –, mas também à técnica de emprego pictórico da linguagem. Para acompanhar a descrição pictórica de Odette, o leitor – mesmo que já conheça Séfora de Botticelli – deve esforçar-se para criar uma imagem seguindo os signos visuais pincelados pelo narrador. O escritor esforça-se para traduzir signos visuais em signos verbais, trazendo a pintura e seu procedimento por meio da palavra; em um movimento posterior, o leitor esforça-se para retraduzi-la, indo do verbal ao visual. Por meio das citações pictóricas, Proust não só descreve a personagem Odette, mas apresenta ao leitor os desejos, as inclinações, os fantasmas que habitam o imaginário de Swann.

Procedimento semelhante de descrição pictórica da personagem ocorre com a *criada da cozinha*, a quem Swann atribui semelhança com a Caridade de Giotto. Uma pobre criatura doentia, num estado de gravidez muito adiantado, cujo rosto acompanhou o inchaço do ventre:

ela principiava a carregar com dificuldade à sua frente a corbelha misteriosa, cada vez mais cheia, cujas belas formas se adivinhavam sob as amplas blusas. Estas lembravam os casacões que revestem algumas figuras simbólicas de Giotto, das quais o Sr. Swann me dera algumas fotografias. Foi ele mesmo quem nos fizera notar a semelhança e quando nos pedia notícias da criada da cozinha, perguntava: “Como vai a Caridade de Giotto?” Aliás, ela mesma, a pobre moça, engordada pela gravidez até o rosto, até as faces que caíam retas e quadradas, se assemelhava bastante, com efeito, a essas virgens, fortes e masculinas, ou melhor, matronas, que na Arena personificam as virtudes. (PROUST, 1992, p. 85-86)

Em relação à criada da cozinha, não se estabelece apenas uma descrição analógica entre a personagem e o afresco de Giotto. A proximidade não é apenas da figuração ou da transposição do procedimento pictórico para o procedimento da narrativa. Proust apresenta não a Figuração, mas a Figura (DELEUZE, 2007), dando-nos a visualizar na sua narrativa a força deformante presente no afresco de Giotto. Para Deleuze, há uma comunidade das artes, um problema que as atravessa, a saber: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa.” (DELEUZE, 2007, p. 62). A pintura tem como tarefa a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis, enquanto a música propõe-se a tornar sonoras forças que não são sonoras. Deleuze fala de Francis Bacon que queria pintar o grito, mais do que o horror, a violência da sensação mais do que a violência do espetáculo, a sensação mais do que a representação (Figuração). O pintor afasta-se da mimese porque pinta forças invisíveis:

Ele, o pintor, se esforça para pintar a força do peso, e não o ofertório *ou* o saco de batatas. E não seria esse o gênio de Cézanne, o de ter subordinado todos os meios da pintura a esta tarefa: tornar visíveis a força do plissamento das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem etc.? E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força inaudita de uma semente de girassol. (DELEUZE, 2007, p. 63)

Quando Giotto pinta a Caridade está tentando tornar visível forças invisíveis. Proust vê no afresco (1992, p. 86) uma mulher que tem aos pés os tesouros da terra, como se estivesse pisando em uvas para lhes extrair o suco, ou como subisse em sacos para se erguer mais alto e entregar a Deus o coração inflamado: “dizendo melhor, ela o ‘passa’ como uma cozinheira passa um saca-rolhas pelo respiradouro do seu subsolo a alguém que o pede da janela do andar térreo” (PROUST, 1992, p. 86). Com o corpo rechonchudo, a Virtude de Pádua equilibra-se em sacos, a posição de suas mãos harmoniza um jogo de forças contrapostas: a mão direita, trazendo um cesto, aponta para o chão, enquanto a mão esquerda estende-se, alonga-se para alcançar a Deus o coração. A força do equilíbrio pressiona o corpo ao ponto de deformá-lo. E o que punge, o que não deixa escapar meu olhar, desviá-lo, aquilo que é a força motriz do afresco é o grande

ventre redondo equilibrando-se, um ventre cheio, um fardo pesado. A qualquer momento o corpo pode desabar e o ventre pode expelir, dando a ver o que protege/esconde. Parece que Proust deixa entrever uma relação não figurativa, mas de força – ou ainda: não de representação pictórica ou de espetáculo, mas de sensação por meio da Figura³ – entre a criada da cozinha e a Caridade de Giotto:

o fato de ter sido representado não como símbolo, visto que o pensamento simbólico não era expresso, e sim como realidade, como algo efetivamente sofrido ou materialmente manejado, dava ao sentido da obra algo mais literal e preciso, e ao ensinamento algo de mais concreto e mais chocante. No caso da pobre criada da cozinha, também, a atenção não era incessantemente atraída para seu ventre pelo peso que distendia? E assim também, muitas vezes o pensamento dos agonizantes se volta para o lado real, doloroso, obscuro, visceral, para esse avesso da morte que é precisamente o lado que ela lhes mostra, que ela rudemente faz com que sintam e que se assemelha bem mais a um fardo que os esmaga, a uma dificuldade de respirar, a uma necessidade de beber, do que aquilo que chamamos morte. (PROUST, 1992, p. 86-87)

Há pelo menos outras duas manifestações da capacidade de Proust de criar homologies entre sistemas sígnicos visuais e o verbal. Elas são mais evidentes e já de conhecimento da literatura impressionista e simbolista: a descrição pictórica da paisagem e a criação de correspondências sinestésicas, principalmente entre estados de espírito e cores ou sons. O narrador-protagonista de *No caminho de Swann* é orientado por uma “tendência impressionista”, uma capacidade de pintar imagens, de forma minuciosa e ornamental, as quais se impregnam na mente do leitor. A descrição paisagística clama por um “visualismo”, expondo por meio do procedimento da escrita o traçado, as linhas dos objetos e seres, atribuindo-lhes cores. A narrativa proustiana revela uma plasticidade descritiva. Um exemplo entre tantos possíveis é a forma de pintar as hastes de tílias compradas na farmácia para o chá da tia-avó do protagonista:

eu reconhecia, nas bolinhas cinzentas, os botões verdes que tinham chegado a vingar; mas sobretudo o brilho cor de rosa, lunar e suave com que as flores de destacaram na frágil floresta de hastes onde estavam suspensas como pequeninas rosas de ouro – sinal, como a luz pálida que ainda revela num muro o local de um afresco apagado, da diferença entre as partes do arbusto que tinham sido “coloridas” e as que não o foram – me mostrava que essas pétalas eram exatamente aquelas que, antes de florirem o saco da farmácia, haviam embalsamado as noites de primavera. Essa chama rosa de círio era ainda a sua cor, mas meio extinta e adormecida nessa vida diminuída que era a sua agora, e que é como o crepúsculo das flores. (PROUST, 1992, p. 61)

A fotografia e o cinema, invenções contemporâneas a Proust, assim como os movimentos impressionista e simbolista, colocaram na ordem do dia a relação entre mimese e tempo. A

³ Mas como a memória, por mais gosto que tivesse em reproduzi-las, não conseguisse pôr em nenhuma dessas pequenas gravuras [de paisagens de Roma feitas por Piranesi] aquilo que eu há muito havia perdido, o sentimento que nos faz não considerar uma coisa como um espetáculo, mas a julgá-la um ser sem equivalentes (PROUST, 1992, p. 73)

descrição pictórica do cenário relaciona-se com a capacidade de Proust de tornar “o Tempo sensível nele mesmo”. Por interromper a linearidade da narrativa, a descrição rompe com a continuidade da ação e promove um efeito de dilação ou de expansão do tempo e do espaço. A experiência do tempo construída a partir dos sentidos, principalmente da imagem/visão, forma uma estética da suspensão do tempo.

A segunda homologia que citei é a criação de correspondências inusitadas entre os sentidos, de comparações que recorrem aos cinco sentidos. Esse é o próprio terreno onde habita a memória involuntária. O recurso narrativo para tanto é o metafórico: um som que evoca uma cor, uma imagem que traz à tona um paladar, um cheiro que evoca um sentimento, como o cheiro de verniz que se impregna no protagonista fazendo-o lembrar pelas narinas e através delas o desgosto que lhe dava subir a escadaria, todos os dias após o jantar, despedindo-se da presença de sua mãe:

Esses degraus detestados que eu subia sempre tão triste, exalavam um cheiro de verniz que de certa forma absorvera e fixara esse tipo particular de mágoa que eu voltava a sentir todas as noites e que a fazia talvez mais cruel agora, porque, sob esse aspecto olfativo, a minha inteligência não mais podia tomar parte dela. (...) o desgosto de subir para o quarto me penetrava de modo infinitamente mais rápido, quase instantâneo, a um tempo insidioso e brusco, por meio da inalação – muito mais tóxica que a penetração moral – do odor do verniz característico dessa escada. (PROUST, 1992, p. 41-42)

Ou quando Proust atribui ao silêncio/som uma espécie gula/gustação, aproximando o ouvido da boca e das narinas: “Aquele ar era suturado de fina flor de um silêncio tão nutritivo, tão suculento que por ali só andava com uma espécie de gula” (1992, p. 60). Ainda, quando é formada uma correspondência entre cores e estados de espírito: “A região de tristeza em que acabava de entrar era tão diversa da região de alegria onde me lançara um momento antes, como em certos céus uma faixa cor-de-rosa se separa, como que por uma linha, de uma faixa verde ou de outra negra.” (1992, p. 171).

Arrisco mais dois pontos de encontro entre a pintura e a escrita. Um: a descrição dos seres e objetos é sobretudo pintura porque pressupõe um ponto de vista que é um enquadramento, uma moldura. Isso fica evidente neste fragmento do romance: “Era Françoise, imóvel e de pé no enquadramento da pequena porta do corredor, como uma estátua santa em seu nicho” (PROUST, 1992, p. 62). Dois: a vizinhança entre escrita e pintura também se esboça quanto ao suporte dessas expressões, pois as duas convocam a presença da mão e do olho. A pintura e a escrita pressupõem um olhar do artista, seja isso pensado como “ponto de vista”, “perspectiva”, “concepção de arte”, ou mesmo como visão, em um sentido denotativo. Ambas também compartilham do domínio tátil. Existe na mão uma instância de criação, um gesto fundante e fundador que a faz mais do que uma mão-utensílio: a mão que segura o pincel, a mão que segura a caneta. Ao nos depararmos com uma pintura ou um manuscrito, podemos seguir o gesto que se faz presente na tela, pressupomos o caminho, o ritmo, a força, a orientação do traço deixado pela mão que segura o pincel/caneta. O traço deixado pela mão é a impressão

na obra daquilo que é do corpo. É uma presença do tato que punge, mas que não é porque o movimento do artista que o produziu já se findou – o traço deixado pela mão é uma aporia ontológica, um estar sem ser.

Voltando às metáforas sinestésicas:

Creio que por meio delas, de certa forma há uma ruptura com o ordenamento espaço-temporal da narrativa, o que distancia a literatura da mimese. Com as metáforas sensoriais, não mais importa a decodificação do sentido da frase, seguir a história, acompanhá-la. O que está em jogo é a exposição do corpo do leitor à recepção sensível da escrita. Esse corpo que lê é chamado a engajar-se, a sentir em si e a partir de si aqueles processos sinestésicos evocados pelo texto – “que importa que as ações, as emoções desses seres de um novo tipo nos pareçam verdadeiras, visto que *fizemo-las nossas, que é dentro de nós que se produzem*, que mantêm sob seu domínio (PROUST, 1992, p. 89, grifo meu). A literatura passa a comportar uma potência sobre o corpo do receptor, excreve-o, envolve-o; devolve-lhe uma força participativa na construção do domínio sensível do texto. Em Proust, existem tentativas para ir além do sentido sensato, encaminhando-se para o sentido sensível:

Deponho a xícara de chá e me dirijo ao meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas de que modo? Incerteza grave todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem não lhe servirá para nada.” (1992, p. 56)

Como dito, Proust traz uma necessidade de produzir no leitor, pelo plano da escrita, uma experiência que escapa à decodificação de signos verbais. Uma experiência que está além e aquém da palavra, que chama a imagem e a sinestesia para dizer aquilo que somente a palavra não o pode. Com efeito, é a metáfora sinestésica e as pinturas evocadas mas não descritas, as quais restam reverberando no texto, que tornam possível para a linguagem verbal aproximar-se do não-sentido, da negação da figuração, à medida que o ato de leitura se aproxima da escuta de um som, de uma voz que reverbera em mim. Proust respeita o limite da escrita frente ao que é próprio do procedimento e da recepção da pintura e, quando aquela não consegue mais traduzir essa, ele deixa apenas a imagem pungindo, reverberando, sem tentar traduzi-la.

Deleuze (2007, p. 42) fala em duas maneiras de ultrapassar a figuração, entendida tanto como ilustrativo quanto como narrativo. Elas seriam a forma abstrata ou a Figura: “Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso.” (2007, p. 42). É em Kandinsky que encontramos a associação da Figura pintada com a reverberação sonora: “Não é nem um homem, nem uma maçã, nem uma árvore que Cézanne quer representar, ele serve-se de tudo isso para criar uma coisa pintada que proporciona um som bem interior que se chama imagem” (2000, p. 53).

O pintor, em 1910, em sua obra *Do espiritual nas artes*, prevê que as manifestações da literatura do futuro iriam desvincular a palavra da “referência a seu sentido exterior” (2000, p. 49). O objeto designado desapareceria, subsistindo apenas som da palavra. A literatura abriria

mão da representação para preocupar-se com provocar vibrações pela “ressonância interior” da palavra. Segundo Kandinsky, a narrativa que se quer representação transporta o receptor para uma atmosfera de lenda. Entregue à fabulação, o leitor torna-se insensível, “imunizado contra as vibrações psíquicas demasiado fortes”. Na intenção representativa, o objetivo da arte estaria reduzido a nada, já que nada provoca no receptor. A literatura do futuro encontraria na música a possibilidade de ir além da mimese; aquela passaria a atingir o leitor fazendo-se ressoar em seu corpo:

Os objetos “não naturais” e as cores que lhes convêm podem facilmente adquirir um “som literário”, agindo a composição como um conto de fadas. O espectador é transportado para uma atmosfera de lenda. Ele se abandona à fabulação e permanece insensível, ou pouco sensível, à ação pura das cores. (...) A partir do instante em que o espectador crê ter ingressado no país das lendas, fica instantaneamente imunizado contra as vibrações psíquicas demasiado fortes. Assim, o objetivo profundo da obra é reduzido a nada. É necessário, portanto, encontrar uma forma que exclua o efeito de lenda e, ao mesmo tempo, não entrave o efeito de cor. Para tanto, a forma, o movimento, a cor, os objetos tomados da natureza (real ou não real) não devem provocar nenhum efeito exterior ou que possa exteriorizar-se numa narração. Quando mais o movimento, por exemplo, for não motivado exteriormente, mais o efeito que ele produz será puro, profundo, interior. (KANDINSKY, 2000, p. 116)

Interessante é que o volume I de *Em busca do tempo perdido* foi publicado pela primeira vez em 1913, sendo que Proust começa a escrevê-lo em 1909. A literatura do futuro que Kandinsky previu já estava sendo gestado à sua época, em Proust. Com efeito, a convergência com a pintura, na narrativa proustiana, é basilarmente construída por meio da tradução, da *ekphrasis* e da metáfora sensível. Isto é: Proust confia no aspecto de fabulação, como diria Kandinsky, já que verbaliza as manifestações pictóricas, transpassa-as do visual para o textual, para fazê-las alcançar o mundo das ideias. Se Proust engendra formas de moldar a imagem através da linguagem, ele também caminha para fora da linguagem verbal, para o domínio da reverberação dos sons, fazendo de seu leitor uma “caixa de ressonância” (NANCY, 2012).

Jean-Luc Nancy (2012) relembra que, na história do pensamento ocidental, a visão sempre foi o sentido privilegiado pois ela mantém uma associação isomórfica com o conceitual, com a ideia. O som, ao contrário, sempre foi posto em grau de rebaixamento. Ele dissolve, alarga e dá amplitude a forma “uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar. O visual persiste até o seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência” (NANCY, 2007, p. 12). Trazer à tona o sonoro no lugar do visual possibilitaria uma expansão das possibilidades da percepção. Para esticar o ouvido da filosofia, Nancy parte da ambiguidade criada pelos verbos *écouter* – escutar – e *entendre* – ouvir. Enquanto escutar é um gesto preocupado com o sentido compreendido como abertura e possibilidade, ouvir pressupõe a verdade, o entendimento, o acabamento, o sentido sensato. Nancy convoca a filosofia a abrir-se para a escuta:

Aquele que escuta deixa ressoar as possibilidades de sentidos imbricados no som, abrindo-se a cada contexto diferentemente; aquele que ouve compreende previamente o som a partir de uma convenção ou predeterminação, codificando o que já sabia antes e afastando a forma e o modo de emissão daquilo que se ouve.

(...)

Estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que essa borda, essa beira ou essa margem – ao menos o som musicalmente escutado, isto é, recolhido e escrutado nele mesmo, porém não como fenômeno acústico (ou não somente) mas como sentido ressonante, sentido cujo senso supõe-se encontrar na ressonância, e apenas nela se encontrar. (NANCY, 2007, p. 20)

A escuta não é apenas sonora, mas corporal. Estar à escuta é dar o corpo enquanto instância sensível para fazer ressoar o som, é fazer do corpo uma caixa de ressonância de um sentido que vai além do fazer sentido, da significação. O som compartilha com o sentido a necessidade do reenvio, do espaçamento. Não é possível rastrear a origem do sentido, ele se constitui enquanto reenvio, de um signo para outro, pois define-se sempre um signo a partir e em relação a outro – os signos expressam-se por relações metafóricas. Da mesma forma, o som é também reenvio: ao propagar-se no espaço ele ressoa em mim, em meu corpo: “Pode-se no mínimo dizer que o sentido e o som compartilham o espaço de um reenvio no qual ao mesmo tempo eles reenviam um ao outro”.

Em que condições posso falar do som em Proust, ou da escuta em Proust? (Advirto que não se trata das alusões à música e músicos presente no romance). Não que haja uma voz vinda de lá, seja a do próprio Proust enquanto criador, seja a do narrador-protagonista enquanto sua criatura, a ser escutada. Não é uma voz que me põe à escuta como aquela que é característica dos romances de Marguerite Duras. No processo de leitura, não me relaciono com uma voz que me fala aos ouvidos, mas com sucessivas imagens/metáforas apresentadas no curso do processo mnemônico do narrador-protagonista. Ocorre que essas imagens se fixam em mim e a partir de mim. E quando me dou conta, quando me observo, percebo que aquelas imagens reverberam em minha mente. A força das imagens proustianas se agarra em mim de tal forma que a continuidade da narrativa não mais importa, a não ser por causa dessas imagens que giram em minha mente. Elas reverberam como música que me ponho a escutar por meio da leitura. Talvez ler Proust seja ler uma partitura.

O “estilo” proustiano consegue atingir o corpo do leitor, provocar ruídos e vibrações. A presença sonora no romance é devida, em grande parte, aos processos da memória involuntária, em que, tendo os sentidos como isca, faz a lembrança se apoderar do corpo de forma inusitada e inescapável.

Se, por um lado, a presença visual é algo que já está disponível, está lá, antes mesmo que eu possa vê-la; ao contrário, a presença sonora, tal como a memória involuntária, *chega* aos meus ouvidos e nada posso fazer para impedi-la. Mesmo o movimento infantil de levar às mãos aos ouvidos não tem o poder de interromper essa possessão do sonoro sobre meu corpo. O sonoro tem lugar em um presente que se abre, alonga-se, ramifica-se: “o presente sonoro tem

a ver desde o princípio com o espaço tempo: se difunde no espaço, ou melhor, abre um espaço que é seu, o espaçamento mesmo de sua ressonância, sua dilatação e sua reverberação” (NANCY, 2012, p. 32). Afetar-se pelos disparos sinestésicos provocadores da memória involuntária durante a narrativa proustiana é escutar a sonoridade, pois o corpo do leitor é a caixa de ressonância que recebe e reenvia essa insistência, essa obsessão que *chega* sem ser convidado e que se apodera do corpo. Escutar Proust é penetrar uma espacialidade que, ao mesmo tempo, penetra em mim (NANCY, 2007, p. 33).

Referências

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

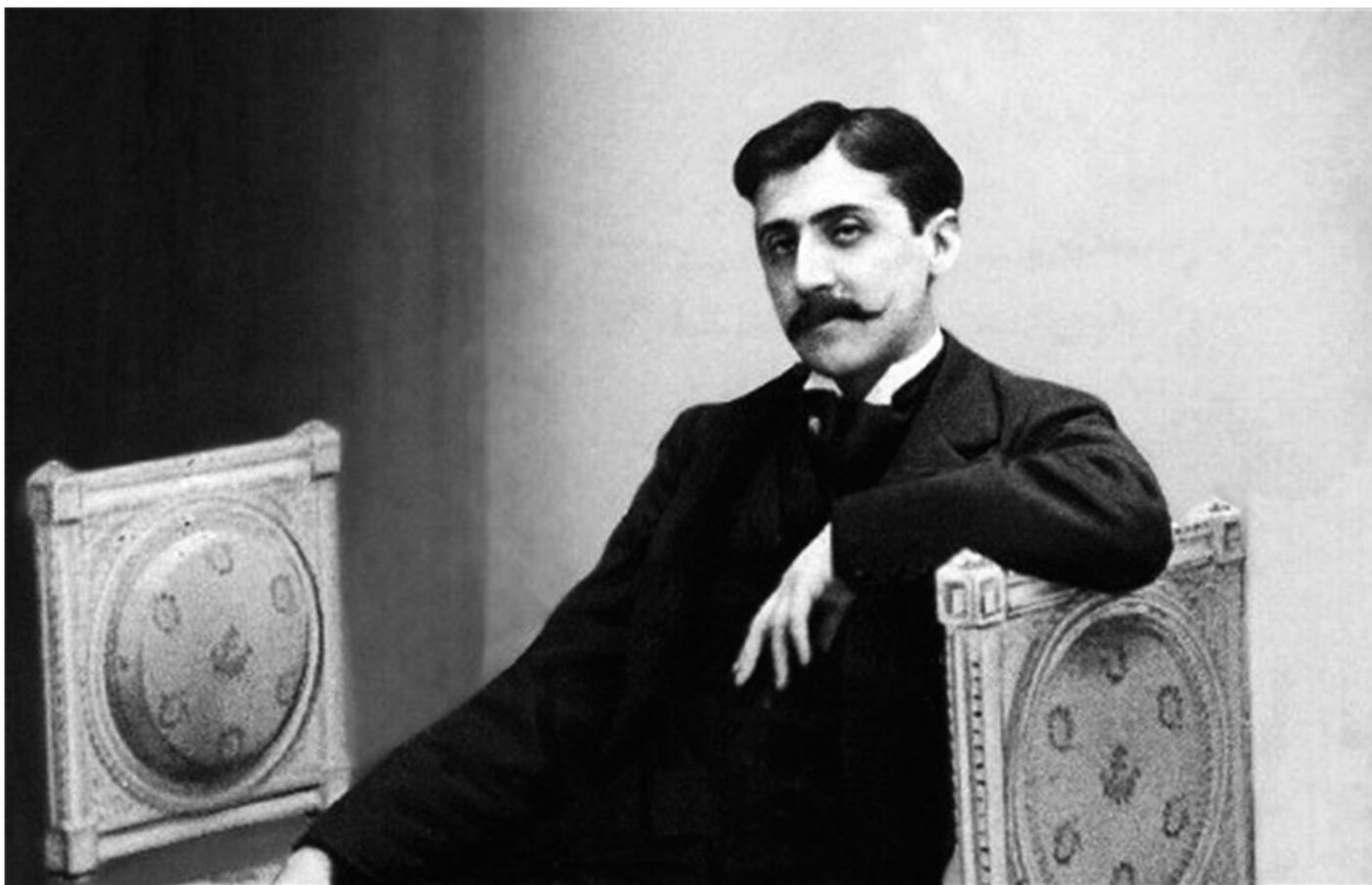
KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual nas artes – e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *À la escucha*. Buenos Aires: Amorroutu, 2007.

_____. *Las musas*. Buenos Aires: Amorroutu, 2012.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.



Marcel Proust

Gabriela Simões Pereira

Bacharela em Direito, advogada. Mestranda em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Cursa graduação em Letras Português/Francês na Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

UM HOMEM SEM PROFISSÃO

notas sobre as memórias de Oswald de Andrade

Venus Brasileira Couy

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?

Walter Benjamin



Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe (ANDRADE, 1990) torna-se, conforme aponta Mário da Silva Brito (1990), quase um livro póstumo. A publicação da obra ocorreu em 1954, pouco antes da morte de Oswald de Andrade, que pretendia à maneira proustiana escrever as suas memórias. Talvez se Oswald tivesse optado por escrever em vez de viver a vida, como Proust encerrado no castelo e, sobretudo, no quarto forrado de cortiça, o qual impedia que qualquer ruído mal vindo atrapalhasse o trabalho, conseguisse também criar em vários volumes as suas memórias, o seu tempo perdido...

Curiosamente, é sob as ordens da mãe, figura emblemática e recorrente na vida e obra do autor, que Oswald se propõe a escrever as memórias e, já de início declara - ainda que o coração estivesse aberto à vida - que se trata de um “livro da orfandade”, no qual o sujeito guiado pelo desamparo e pelo desconsolo diante da morte da mãe, aposta na rememoração: “Este livro é uma matinada. Apesar de ser o meu livro da orfandade. Em 1912, chegando da minha primeira viagem à Europa, e encontrando morta minha mãe, nos mudamos logo de moradia, eu e meu pai. Ao fechar o aposento dela, já com a casa vazia de móveis e pessoas, me ajoelhei para beijar o chão, no local onde mamãe falecera. Mas meu coração sorria para a vida”. (ANDRADE, 1990, p. 19)

Assim, é sob o signo do luto e até mesmo de uma certa melancolia que Oswald rememora o passado e, como um bom antropófago, deglute as memórias, escritas pela insistência do amigo Antônio Cândido, que o fez jurar que escreveria “este diário confessional” (ANDRADE, 1990, p.21). Da ficção à confissão desfilam pela galeria familiar antepassados históricos, inumeráveis parentes, tios, tias, primos, primas, avós, o pai e, especialmente, a mãe, configurando o fabulário familiar oswaldiano: “De Minas vinha também, nas histórias das criadas, das tias e das crianças, um resto de folclore místico, com sacis, assombrações e mulas-sem-cabeça e muito caso de escravo. Do Amazonas tudo desaparecia ante a selva e suas feras. De qualquer lado para onde girasse minha curiosidade de criança, alimentavam-na do mais rico material da imaginação e da realidade brasileira. No dia-a-dia de meus estudos e do meu primeiro futebol, São Paulo contrastava com aquele fabulário familiar”. (ANDRADE, 1990, p. 30-33)



Para além de uma certa nostalgia do Oswald adulto que revê a infância, o passado e a família, ainda que cercado pelos parentes, envolto pela pacatez paterna, e, sobretudo, embalado pelo efervescente entusiasmo da mãe, o que se vê, entretanto, no relato das memórias, é um olhar atento e crítico de alguém que se depara com a transição do patriarcado para a decadência do clã familiar, a crescente industrialização e urbanização das cidades. Desse lugar eclode a alavanca que detona a cadeia da reminiscência oswaldiana, na qual recordar é inventar. Conforme assinala Benjamin, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura (...) o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o trabalho de sua rememoração, o trabalho de Penépole da reminiscência”. (BENJAMIN, 1986, p. 37)

Trabalho de memorialista, que na busca do “tempo perdido” também percorre o espaço que se perdeu: “a vocação de fidelidade e de heroísmo vinha do sofá e da voz. A casa era silente e calma porque não tinha crianças. Nisso talvez se fundamenta a minha contínua vontade de viver afastado de tudo, apesar dos inúmeros *raids* que fui e sou obrigado a realizar na vigência de minhas lutas infindas, lembro-me com saudade dessa solidão da casa da Rua de Santo Antônio” (ANDRADE, 1990, p. 35), relata Oswald de Andrade. Tecer a colcha da lembrança e da memória implica percorrer o labirinto da casa, território privilegiado de histórias e sensações. Como assinala Bachelard, “uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja a justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida”. (BACHELARD, 1993, p. 23)

Em meio a casa e ao cenário familiar, Oswald reconhece a filiação literária e intelectual presente na família, sobretudo, no tio Herculano, “sendo ele um literato, não soou mal essa palavra em casa”, no primo Paulo, “que estava escrevendo suas ‘Obras completas’, e nas primeiras leituras, lembro-me de ‘As espumas flutuantes’ de Castro Alves, que meu pai me deu. Não entendi nada, mas gostei. (...) Li deslumbrado ‘Carlos Magno e os doze pares de França’ (...) Passei já grandinho para Júlio Verne, que foi meu mestre piloto no maravilhoso dos doze anos. A ‘Ilha Misteriosa’ encheu minha vida, povoou meus dias e minhas noites”. (ANDRADE, 1990, p. 42) Entretanto, não é somente o universo dos parentes letrados e o mergulho das primeiras leituras que desencadeiam a veia literária de Oswald, cabendo ainda à escola, passada a frustração do primeiro fracasso e a figura marcante do professor Gervásio, o impulso decisivo: “No colégio prosseguiram meus triunfos em literatura. Era agora, ao contrário dos primeiros tempos, um dos melhores alunos da turma (...) O professor Gervásio de Araújo veio decidir da minha vida intelectual. Talvez deva realmente ser escritor (...) Ele declarava, mostrando as minhas composições, que eu possuía uma decidida vocação

literária e que, como escritor saberia honrar meu país”. (ANDRADE, 1990, p. 57 e p. 55)

Das composições talentosas à fundação de *O Pirralho*, à entrada na Faculdade de Direito, a inserção no jornalismo e na literatura, Oswald passou a partir de então a denunciar o prestígio invicto da “literatura oficial”, dos clássicos mais lidos em classe e a constante valorização dos sempre, mesmos e velhos autores consagrados: “Os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac. Houvera um surto de Simbolismo com Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães, mas a literatura oficial abafava tudo. Bilac e Coelho Neto. Coelho Neto e Bilac”. (ANDRADE, 1990, p. 84)

Embalado pela literatura, pelos excessivos cuidados familiares e pela intensa religiosidade das novenas, ladainhas e missas, ainda assim, Oswald encontra precocemente, para além dos territórios da casa, espaço para o desejo aventurar: “A mais longínqua lembrança que tenho de vida pessoal, destacada do cáldido forno materno que me envolveu até os vinte anos foi de caráter físico pessoal, evidentemente precoce. Está ela ligada a casa em que morávamos na Rua Barão de Itapetinga, de jardimzinho ao lado. Sentando-me à porta da entrada e apertando as pernas, senti um prazer estranho que vinha das virilhas. Que idade teria? Três ou quatro anos no máximo. Assim cedo mergulhava eu nesse maravilhoso universo da bronha onde permaneci virgem até a maioridade”. (ANDRADE, 1990, p. 22)

No entanto, a perda da inocência de Oswald só acontece mais tarde em meio aos choques, assombros e decepções. O sujeito que se entrega à mulher do engenheiro, envolve-se com Guiomar e a cozinheira Júlia, cumpre o ritual de iniciação sexual e pode sair então do aconchego materno, da casa e partir enfim para a conquista da rua. A cidade torna-se, então espaço de descoberta por onde Oswald circula, vê atônito a virada do século em São Paulo e a imagem fulgurante do cometa Halley: “havíamos dobrado a esquina de um século. Estávamos em 1900. Lembro-me de que esperei acordado a entrada do ano e do século, acreditando que à meia-noite, qualquer coisa como um sinal metafísico se descobrisse no céu, pelo menos a data de 1900 (...) o que veio creio que logo depois, foi o cometa Halley, resplandecente no forno do céu”. (ANDRADE, 1990, p. 33)

Entretanto, o Oswald adulto que rememora, revê com uma certa nostalgia a São Paulo do final do século XIX e começo dos anos 20: “Nenhuma condução mecânica. Carros e tilburis que se juntavam no largo da Sé, em frente à igreja, muito mais próxima do que a atual catedral e muito mais bonita”. (ANDRADE, 1990, p. 26) Em meio à pacatez de São Paulo no começo do século, novas descobertas irão atrair o curioso Oswald, como o fonógrafo, o cinema e a implementação dos bondes elétricos, a grande sensação da época.

O rompimento com o aconchego materno, a partida para a conquista da rua, as viagens com a família para o interior de Minas, a Caxambu e a Lambari e, mais

tarde, sozinho, as escapadas ao Rio de Janeiro não bastam ao Oswald, que, sequioso de novidades, viaja em 1919 à Europa num transatlântico, o “Martha Washington”. A Europa sempre lhe havia fascinado devido à modernidade, à vida artística e, sobretudo, à liberdade amorosa e sexual: “Tudo isso vinha confirmar a ideia de liberdade sexual que doirava o meu sonho de viagem, longe da pátria estreita e mesquinha daquele ambiente doméstico onde tudo era pecado (...) Na Europa, o amor nunca foi pecado. Não era preciso matar para possuir uma mulher (...) O Brasil adúltero apresentava-se chatíssimo e cheio de perigos. Por outro lado, o bordel não me contentava. Eu romantizava imediatamente meus furtivos encontros de botina e cincão. A Europa civilizadamente negava tudo. Lá não era crime nenhum amar”. (ANDRADE, 1990, p. 78) Talvez por isso Oswald trouxesse na bagagem de volta, além do “Manifesto Futurista”, de Marinetti, a francesa Henriette Denise Bonfleur, a kamiá, com quem mais tarde terá um filho, o Nonê, “uma síntese de ‘nosso nenê’.” (ANDRADE, 1990, p. 81)

Mais tarde Oswald separa-se de Kamiá e conhece Deise, “esquelética e dramática com uma mecha de cabelos na testa” (ANDRADE, 1990, p. 108), tornam-se amantes e parceiros em projetos: “Dessa época, do ano de 1918 e 1919, componho com os frequentadores da garçoniere e com Deise (...) um caderno enorme que Nonê conservava. Chama-se uma idéia de Pedro Rodrigues de Almeida – ‘O perfeito cozinheiro das almas deste mundo’.” (ANDRADE, 1990, p. 109) Com a morte de Deise ou Miss Ciclone, como era chamada e o casamento *in-extremis*, abre-se um enorme vazio na vida de Oswald: “Sinto-me só, perdido numa imensa noite de orfandade. A amada que me deu a vida partiu sem me dizer adeus. A francesa que trouxe de Paris veio buscar o dinheiro para outro homem. Landa, que foi o primeiro sonho vivo que me ofuscou, tornou-me a estátua de sal da lenda bíblica. Olho para o passado. Isadora Duncan estrondou como um raio e passou. A que encontrei, enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou... Estou só e a vida vai custar a reflorir. Estou só, fui cortado, guilhotinado e tenho medo”. (ANDRADE, 1990, p. 133)

Esfacelado por inúmeras dificuldades financeiras, o que resta ao Oswald senão sonhar e escrever? “Como e por onde começar as minhas memórias? Hesito. Devo começá-las pelo início de minha existência? Ou pelo fim, pelo atual, quando em 1952,



os pés inchados me impossibilitam de andar no pequeno apartamento que habitamos em São Paulo, à Rua Ricardo Batista, 18, 5º andar. Quando esta que ficou sendo em minha vida a Esposa, Maria Antonieta d'Alkmim, vai num gesto buscar os meus chinelos e carinhosamente providencia as frutas do meu regime. Estou atacado duma asma cardíaca, produzida por insuficiência e o Dr. Emílio Mattar procura me tirar do caixão, com injeções de Cardovitol que o farmacêutico da vizinhança, seu Nenê, vem aplicar todas as noites, na veia. Fito nas paredes do living espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras-primas da pintura moderna de que em breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi minha vida. Um grande Chirico de 1914, da série 'Piazze d'Itália', onde se vê uma torre, um pequeno trem de ferro e dois homens minúsculos na solidão da praça onde se ergue uma estátua vestida de negro. (...) Há também, em azul, a obra-prima de Tarsila, 'O sono'. Duas joias de Cícero Dias, onde o mestre brasileiro liga o abstrato ao nativo. Os 'Cavalinhos' de Chirico, o Di, uma telinha de Rudá e outra de Nonê, meus filhos, e um guache de Picasso em azul e negro. São as minhas bandeiras que contam que nunca abdiquei na luta feroz dos meus dias". (ANDRADE, 1990, p. 20-1)

Debilitada a saúde, perdido o patrimônio, a herança deixada por Oswald será bem outra, como um dia sentenciou: "as novas gerações saberão apreciar os finos biscoitos que fabrico". (ANDRADE apud CARMO, 1984)

Assim, as memórias de Oswald escritas em uma linguagem ágil, ora concisa na contenção das descrições, ora encachoeirada na abundância de detalhes, entrecortada por um intenso lirismo, permeada de digressões e *flashbacks* apresentam o olhar intenso desse "homem sem profissão", que, como poucos, amou a palavra liberdade e por ela brigou.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. 2.ed. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade)

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1.

BRITO, Mário da Silva. Orelha de *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. 2. ed. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade)

CARMO, Dinorah. Oswald, 30 anos depois em Minas. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, out. 1984.

Venus Brasileira Couy

Doutora em Teoria da Literatura (UFRJ), com pós-doutorado em Literatura Comparada (UFRJ). Ensaísta e poeta, publicou, entre outros livros, *Inverno de Baunilha* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2004), *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafito de banheiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2005), *Do amor mais abrigado do vento* (Rio de Janeiro: Edições Magnólia, 2007) e *Belamimmim* (Rio de Janeiro: Edições Magnólia, 2012).

A SOLIDÃO DA PALAVRA EM FERNANDO PESSOA

Marcos Falchero Falleiros

As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros.

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, § 259

Premissa maior

Toda a poesia de Fernando Pessoa é a vontade de estar no mundo e a consciência de não estar nele. O anseio por essa aderência escolheu a estratégia da diversidade heteronímica em que a vontade finge em vão e se anula esgotada. Mesmo a poesia a que o poeta reservou o timbre de seu nome, ele-mesmo, busca essa aderência quando se abre para a História e, re-Camões, re-Vieira, busca a sensibilidade épica. Interseccionismo, sensacionismo, paulismo são outros resultados dessa atividade em si mesma, cujo resultado maior é a expressão de dor do desenraizamento: a poesia.

Alberto Caeiro e Ricardo Reis são a invenção poética de uma *utopia*, que nas suas contradições internas já deixa latente a derrocada em Álvaro de Campos, o cindido esquizoide, o metafísico que namora borrar-se de chocolate, o chato melancólico que não sabe bem se é ele mesmo que em si se sente. Essa fragmentação do ser mostra-se claramente como resultado inevitável do mundo vivido por Fernando Pessoa, se observarmos o artificioso mas sincero esforço para evitá-lo em que se empenharam os outros dois heterônimos.



Ricardo Reis inventou o lugar da permanência do pensamento mítico. Mas é uma permanência que se denuncia a todo instante, mesmo através do discurso que a elabora, como uma vontade de retorno de quem, na verdade, ocupa lugar em uma cultura racionalista unificada pelo cristianismo. Esse fingimento é ainda otimista, celebra a vida e adia “Álvaro-de-Campos”. Mas, como em Alberto Caeiro, é *poesia-normativa*, que, na impossibilidade da constatação do real, ausente deste lugar inventado, circula pelo *dever-ser* dos imperativos (“Deixai-me a Realidade do momento” (PESSOA, 1983, p. 198: 330¹)), também implícitos nas invocações (a Lúdia, a Cristo, aos cristãos e a outros deuses).

Tal orto-doxia, postura que constitui, modela e fabrica cada uma dessas duas personagens-poetas, manifesta-se em Caeiro com radicalidade maior e, daí, com inviabilidade e incoerência multiplicadas. O lugar que esse *rio de discurso* inventa é o lugar do silêncio. E o tom pausado com que ele nega a metafísica é o da reflexão.

Nietzsche vocifera, no §5 de sua *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873), retomando as palavras que resmungou Heráclito, o obscuro:

É à vossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o fato de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entráis pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez. (NIETZSCHE, 1999, p. 256).

Por trás do problema do vir-a-ser, que a palavra negligencia, o resmungo também vem da constatação da ruptura que a palavra instaura: da ruptura que a palavra é. Heráclito é o nostálgico que percebeu a fratura recém-inaugurada. Ele, o ermitão melancólico, já e tardiamente, tenta agarrar com unhas desesperadas o mundo escorregadio perdido pelo homem, em seu novo estado perverso. Por isso fala pouco, mas fatalmente fala. Dois mil e quinhentos anos depois, essa ingênua concisão não é mais possível.

Se a palavra é o sintoma da greta que inaugurou o binômio cultura-natureza, ela, na medida em que procura o objeto, é também, simultaneamente, a tentativa de soldar essa ruptura. Não há outro caminho para Alberto Caeiro se não falar – para negar a linguagem e a solidão que ela em si representa. Negar a linguagem é, pois, negar toda a perversão em que o “bom selvagem” caiu. É negar o princípio-de-realidade que engendra o social, a moral, a ética, a política. Essa é a única coerência a que Caeiro tem direito. É doído ouvir dele estas páginas cheias, inventando um silêncio que acaba sempre por deixar de fora o poeta-falante:

Mas as flores, se sentissem, não eram flores,
Eram gente;
E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras;
E se os rios tivessem êxtases ao luar,
Os rios seriam homens doentes. (p. 153: 233).

1 Todos os poemas a seguir remetem a esta mesma edição citada, que apresenta os poemas numerados sequencialmente. Tal numeração vai indicada neste trabalho após o número da página.



Fernando Pessoa caminha pela Rua da Baixa, em Lisboa. Foto sem data.

E é nessas dores implícitas que se prenuncia Álvaro de Campos. Depois da mentira-pasárgada de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, redoma sistemática e acariciante, Álvaro de Campos não pode mais fingir *agora* a felicidade lenta da utopia que garante a todos o estar, o meu-lugar-no-mundo calmamente. A poesia agora fala do mesmo lugar que a nega. Sem utopia, “não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos” (p. 271: 443) – todos repetimos a ele aquilo que ele repete de si mesmo a Walt Whitman. Porque nos Tempos Modernos, a lírica inaugura um novo tipo de figura para constituí-la: a metáfora sem aura das ruas, metáfora suja, que expressa a ausência do mundo. Por um lado, o exílio é visto como perda do mundo metaforizado: “E toda a minha alma uma toalha suja que escorregou para a chão” (p. 344: 522). Por outro, a vontade de estar no mundo cultiva com resignação a metáfora em sua sordidez: “E o meu coração é um albergue aberto toda a noite” (p. 339: 517). Mas, antes disso, a expressão da ausência e da vontade de êx-tase onipresente deve ser construída por uma linguagem também banida e saudosa, a poesia:

Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Este primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constitui o fundamento de nosso pensar. Sobre esta concepção construiu-se o edifício das ‘ideias claras e distintas’, que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de prender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O desenraizamento tem sido indizível e constante. As consequências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradores: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. (PAZ, 1976, p.40).

Premissa menor

A subjetividade, isolada do processo interativo da práxis, anseia por ser “círculo fechando todas as possibilidades de sentir”, “o sujeito e o objeto, o ativo e o passivo” – “alma omnívora”, em *Saudação a Walt Whitman*, de 11-06-1915 (p. 274: 443). A subjetividade não se afasta: o mundo a isola à proporção que o valor-de-troca domina plenamente as relações sociais quando transforma em mercadoria a força-de-trabalho, jogando-a para o campo da objetividade, como coisa. O racionalismo opera a unificação que move esse processo em abstrato: tudo é dinheiro. Este medeia a relação do homem com o mundo, e, enquanto mediador abstrato, dessensibiliza, isola e aliena. Álvaro de Campos grita de dor, mas seu grito, não de oposição, é apenas resultante desse processo de dilaceramento que só lhe possibilita duas opções: a primeira, cuja recusa funda sua poesia e o degreda: “Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?”, [...] “Vão para o diabo sem mim” (p. 291: 450); a segunda, submete-o a um retorno ao mundo pela via da coisificação: o “eu de cabeça para baixo no centro de minha consciência de mim” (p. 286: 445), que grita insistentemente, em *Passagem das horas*, de 22-5-1916:

Hela-hoho, comboio, automóvel, aeroplano minhas ânsias,
Velocidade entra por todas as ideias dentro,
[...]
Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado
Os corpos de todas as filosofias, os tropos de todos os poemas
Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstrato nos ares,
Senhor supremo da hora europeia, metálico a cio. (p. 287: 445).

A dominação pela coisa é o preço masoquista que o Eu que namora o mundo deseja pagar para se diluir nele. A subjetividade solteira circula em torno de si mesma deitada nos devaneios de sua auto-habitação solitária. Em *Ode triunfal*, de 6-1914:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!

Em vão se declara:

Notícias desmentidas dos jornais [...]
Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura [...]
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos [...]
Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.

Implora:

Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
(p. 240-243: 440).

E insiste em *Ode marítima* [1915?]:

Roço-me por tudo como uma gata com cio por um muro!
(p. 258: 442).

E se ilude, ingênua, de que conquistou seu *objetivo*:

Limpos, regulares, modernos como um escritório com *guichets* em redes de] arame amarelo,
Meus sentimentos agora, naturais e comedidos como *gentleman*,
São práticos, longe de desvairamentos, enchem de ar marítimo os pulmões,
Como gente perfeitamente consciente de como é higiênico respirar o ar]
do mar.

(p. 267: 442).

Mas, afinal, não deixa de ser a ilha desesperada de *Saudação a Walt Whitman*, em 11-06-1915:

Abram-me todas as portas!
Por força que hei de passar!
[...]
Se for preciso meto dentro as portas...
[...]
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar, [...]
O espírito que dá a vida neste momento sou EU! (p. 271: 443).

As atividades da solidão tecem o aviltamento do sujeito a caminho do nada. A imaginação é a projeção dos fragmentos do real feita com as lentes da vontade. Do real, a imaginação recolhe as cenas da empiria, que a vontade deforma e atualiza a seu modo, na proximidade aflitiva de todos os poemas mesmos:

A minha vida passada misturou-se com a futura,
(p. 335: 513).

Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias [...]
E tudo isso que é tanto, é pouco para o que eu quero.
(p. 275: 445).

Galgo p'la minha imaginação fora em torrentes, [...]
Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias,
(p. 254: 442).

Atualização fictícia, porque não se *realiza*. Atualização, porque a empiria é o que a memória registrou: a empiria é o que já foi, e a vontade quer que ela seja agora o que a vontade quer:

A raiva de todos os ímpetos fecha em círculo-mim! [...]
Eu, sinto que ficou fora do que imaginei tudo o que quis,
(p. 287: 445).

Portanto, se a vontade se recolhe, a imaginação se desativa. Sobra a empiria, isto é, o passado:

O sonho pesa-me antes de o ter. Sentir
É tudo uma coisa como qualquer coisa que já vi.
(p. 290: 448).

Mas o passado endossa o martírio do presente, como em *Aniversário*, de 15-10-1929:

Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...
(p. 314: 473).

Tanto quando no poema datado de 30-04-1926:

O florir do encontro casual
Dos que hão sempre de ficar estranhos... [...]
Grandes mágoas de todas as coisas serem bocados...
Caminho sem fim...
(p. 295: 454).

Fantasia, Saudosismo ou Nostalgia, eis o brinquedo decrepito de quem perdeu o real. A abulia é a vontade desacreditada no que projeta – o cansaço do que não realiza, mas imagina: a vontade, desapropriada do mundo, não tem perspectiva, mas engendra ilusões, fechada em si

mesma no exercício sem objeto da imaginação, até atingir o Tédio, como em *A casa branca nau preta*, de 11-10-1916:

Nem sonho, nem cismo, um torpor alastra em meu cérebro... [...]
A impossibilidade de tudo quanto eu nem chego a sonhar
Dói-me por detrás das costas da minha consciência de sentir...
(p. 288: 446).

Como ainda no poema de 22-08-1935:

É o sono da soma de todas as desilusões,
É o sono da síntese de todas as desesperanças,
(p. 332: 506).

Isto é, em *Lisbon revisited* de 1926:

Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme; [...]
Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...
E, no fundo do meu espírito, onde sonho o que sonhei,
Nos campos últimos da alma, onde memoro sem causa
(E o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas),
Nas estradas e atalhos das florestas longínquas
Onde supus o meu ser,
Fogem desmantelados, últimos restos
Da ilusão final,
Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido,
As minhas coortes por existir, esfaceladas em Deus.
(p. 294: 452).

Imaginação, Saudosismo e Tédio. E para reativar o processo ensimesmado, Ópio:

Por isso eu tomo ópio. É um remédio.
Sou um convalescente do Momento.
Moro no rés-do-chão do pensamento
E ver passar a Vida faz-me tédio.
(p. 237: 439).

A palavra subjetivada não se adere ao real e essa solidão em “círculo-mim” faz, dos versos, verbalismo, em *Insônia*, de 27-3-1929: “Versos a dizer que não tenho nada que dizer” (p. 309: 468). A poesia é a brecha desprezível oferecida pelo mundo à sua marginalidade como voz sem eco. Álvaro de Campos repele a esmola desse paradoxo que o gerou, e pede a Walt Whitman:

Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,
Quero que me façam pertença doída de qualquer outro, [...]
Só para não estar simplesmente escrevendo estes versos!

(p. 273: 443).

Diante dessa Nada, aquele que buscou sensações fica com o sentimento da Vileza. E o círculo-mim termina mais uma vez a sua volta: Ópio – Imaginação – Saudosismo – Tédio – Verbalismo – Nada – Vileza.

Conclusão

Charada para Álvaro de Campos:

O que é, o que é?

A luz lúcida do lugar
sombrio, em que me habito
revela a silhueta exata a espiar
diluir-se o que a constitui em grito.

Referências

- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Seleção de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).
- _____. *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Traducción, prólogo y notas de Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 2003. (El Club Diógenes).
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates)
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Obra poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

Marcos Falchero Falleiros

Professor de Literatura Brasileira e Literatura Comparada na UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal, atuando principalmente nos seguintes temas: Graciliano Ramos e Manuel Bandeira: latttes.cnpq.br/7240024746199267

DOSTOIÉVSKI, O PROFETA. OBSERVAÇÕES SOBRE A EUROPA RUSSA ANUNCIADA POR *DOSTOIÉVSKI* (1948), DE PAUL MORAND

Patrick Bergeron

Universidade Nouveau-Brunswick (Fredericton)

Traduzido por **Glauber Rezende Jacob Willrich**

Versão em português de *Dostoiévski, le prophète. Remarques sur l'Europe russe annoncée par Dostoiévski (1948) de Paul Morand*, realizada por Glauber Rezende Jacob Willrich como atividade complementar no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Fã da literatura russa, Paul Morand foi especialmente marcado por sua leitura de Dostoiévski. Se Gogol, Turgueniev e Tolstoi foram trazidos pela tradução do realismo balzaquiano, o autor de *Jornal de um escritor* o influenciou sob um plano que ultrapassa a literatura. Como prova temos um ensaio que ocupa um lugar discreto na obra de Morand, mas que constitui um fio de primeira ordem: *A Europa russa anunciada por Dostoiévski* (1948). Este artigo propõe examinar a importância de Dostoiévski através do contexto moral no qual Morand elaborou seus grandes escritos pós-guerra, tais como *O flagelante de Servilha* (*le flagellant de Séville*) e “o último dia da inquisição” (*le dernière jour de l'inquisition*).

Que os profetas não se anunciem nunca antes.¹

¹ Paul Morand, *Journal inutile 1*, Paris, Gallimard, Coll. “cadernos da NRF”, 2001, p. 612, 3 de novembro de 1971.

Paul Morand teve um brilhante papel na renovação da prosa narrativa a partir da primeira guerra mundial. Marcel Proust, prefaciando *Tendres stocks* em 1921, disse sobre Morand que ele conseguiu unir as coisas sobre relações novas. Um dos primeiros, Morand, compreendeu que a agitação dos espíritos e das mentalidades, durante os anos loucos, deveria fazer par com uma modernização dos meios de expressão, e que o ritmo do estilo deveria concordar com aquele da época. A proeza de Morand consiste, assim, em ter transportado nem mais menos que o tempo entre as duas guerras: ele conheceu uma frase picada, densa e seca, às pausas abruptas e às imagens imprevisíveis, como uma psicologia sucinta e um clima de pessimismo alegre. Como bem notou Ginette Guitard-Auviste sobre sua biografia: “é o estilo do cronista, do viajante prensado, que condensa o essencial em poucas palavras².”

Acrescente também a estas particularidades da escrita uma curiosidade permanente no lugar das sensações novas oferecidas pelo século da aceleração: esboços do Art déco, frenesi da revisão negra, audácia das linhas e coloridos do cubismo, dinamismo inerente aos esportes, às viagens, ao boemianismo mundano... Além disso, nenhum dos principais fatores tendo conduzido a renovação das formas narrativas não atingiu completamente Morand: a psicanálise, a relatividade, o romance estrangeiro... Morand não pode talvez partilhar a paixão de um Gide pela psicanálise freudiana, mas ele esperava que ela tivesse, desde os anos 1915-1917, girado em torno de [si]³ e ela teria um papel indireto, mas fundamental nas suas narrativas pós-guerra relatando os mergulhos no inconsciente (“A presidente”, *Hecate e seus cães*). Aplaudindo o princípio de contradição do espaço-tempo, o escritor excursionista previu o advento da “volta ao mundo por oitenta francos⁴” e pratica um regime de “migração contínua”: “Aos doze anos tive minha primeira bicicleta, desde então, não me reviram jamais.⁵” Morand era seduzido pelo romance estrangeiro, sobretudo inglês, americano e russo. Sua fervorosa anglomania lhe inspirou a produzir dois de seus melhores textos, *Londres* e *A nova Londres*. Com *U.S.A. 1927* e *Nova York*, excitado pela novela americana, Morand foi um dos primeiros europeus a compreender o estilo inédito que essa última viria a afirmar. E se não percebemos a russofilia tal como Morand percebe, que é sempre suspeitada da URSS, revelamos, em contrapartida, um gosto bem marcado pela literatura russa: Gogol, Turgueniev, Tchekhov, Tolstoi... A leitura dos romancistas russos reforçou nele a influência de Balzac e a orientou para o realismo.

Entretanto, se um autor russo lhe marcou especialmente e ocupa de fato uma posição a partir de seu universo, se trata sem dúvida de Dostoiévski. Mesmo que Morand seja de poucas palavras a seu direito (é surpreendente da parte do escritor de *Tais-toi?*), ele sempre alimentou

² Ginette Guitard-Auviste, *Paul Morand*, prefácio de Pierre de Boisdeffre, Paris, Edições universitárias, col. « clássicos do século XX », 1956, p. 97.

³ Enquanto Gide relata em seu *journal* ter girado muito em torno da psicanálise, Morand espera que ela tenha se girado em torno de si, e isso, completamente por acaso (ver Paul Morand, *Entretiens*, Paris, Vermillon, col. “A pequena vermillon”, 1990, p. 77). Seu cunhado se tratou em Bâle em 1915. Antes mesmo de Jules Romains escrever em seu artigo “estudo sobre a psicanálise” (*Nova revista francesa*, Paris, n° 100, 1 de janeiro de 1922), Morand ouviu falar de Freud e de seus trabalhos. Desde 1917, ele fazia parte de um pequeno círculo em Londres que empregava os novos termos “extrovertido”, “introvertido” e “complexo” (Cf. Stéphane Sarkany, *Paul Morand e o cosmopolitismo literário*, seguido de *Três entrevistas com o Escritor*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 208).

⁴ Paul Morand, *Nada além da terra e outras ficções de viagens*, Paris, Grasset, col. “Biblioteca Grasset”, 2006, p. 308.

⁵ Paul Morand, *Viagens*, edição escolhida e apresentada por Bernard Raffalli, Paris, Robert Laffont, col. “Bouquins” (livros), 2001, p. 866.

uma afeição particular sobre a obra de Dostoiévski. Para nos assegurarmos, temos apenas que reler a homenagem rápida, mas de apoio, que ele escreveu em uma crônica de 1935 sobre “o suicídio na literatura”. Morand apresenta a aparição de Dostoiévski como um “evento capital”: “é porque nele nada é afetação, falsidade, falsos pathos, é porque tudo é autêntico e possui a cor das coisas que Dostoiévski é o pai de nossa literatura contemporânea.”⁶

O destaque da influência do romancista russo na obra de Morand nos obriga a proceder de maneira cautelosa. Essa influência não se manifesta de maneira tão ostensiva como em outros escritores marcados pela descoberta de Dostoiévski. Diferentemente de Gide, por exemplo, Morand não consagrou nenhuma conferência ao autor dos *Irmãos Karamazov*. Ele não participou de nenhuma atividade nem debate público (ele esteve ausente na homenagem coletiva da Radio-Europa em 1955). De fato, não é de nosso conhecimento quais poucos traços escritos permitiram documentar a recepção de Dostoiévski por Morand, pois este último não redigiu retratos como Soares (*Três homens*), nem se comprometeu a adaptar suas obras como fez Camus com *Os demônios*. O clima dos romances e novelas de Morand, sempre ligado ao estilo de vida dos personagens (prazeres físicos, conforto, luxo, festas, em resumo, “a grande vida”), não apresenta parentesco direto com as intrigas ultrajantes e os heróis torturados de Dostoiévski⁷.

Por outro lado, Morand deixou um texto com característica bem singular em comparação ao resto de sua obra romancista e cronista, um ensaio que, até o momento, teve relativamente pouca atenção de seus comentadores: *A Europa russa anunciada por Dostoiévski*, uma obra publicada com o editor genebriano Pierre Cailler em 1948⁸.

Este ensaio não pertence ao período de glória de Morand (entre as duas guerras), mas sim àquele referente à sua desgraça e seu confinamento voluntário em Vevey⁹ (pós-guerra), um período de “elucidação espiritual e de interrogação da angústia¹⁰” segundo Stéphane Sarkany. Foi, além disso, uma era de grande metamorfose literária para o “homem prensado”, que modificou consideravelmente suas técnicas narrativas. Sem abrir mão, no entanto, de seu gosto pela forma breve (ele reuniu seus contos curtos em dois volumes de *narrativas de uma vida* em 1965-1966), ele assinou grandes romances tais como *Montociel, rajah aux grandes Indes* e *O flagelante de Serviria*,

⁶ Paul Morand, *Rotatória da Champs-Élysées*, Paris, Grasset, 1935, p. 95-96.

⁷ Essa é apenas uma das várias diferenças que podemos mostrar entre os dois escritores. Podemos também pensar na tendência de Dostoiévski à busca aprofundada da alma humana que Morand não possui (ou que ele desenvolve tardiamente, notadamente na época de *Hecate e seus cães* em 1954). Os personagens de Dostoiévski pertencem, pelo nome deles, à baixa classe, enquanto que os personagens de Morand vem geralmente, se não da aristocracia, pelo menos das classes abastardas. Dostoiévski sempre teve um status financeiro modesto, enquanto que Morand, casado com Helena Soutzo em 1927, pode desde então se beneficiar de sua grande fortuna. Enfim, para dar um último exemplo, Dostoiévski experimenta uma aversão pelo Ocidente durante suas viagens, culpando o de ser ateu, corrompido e belicoso; Morand foi um viajante incorrigível e se reconhecia pela verdadeira pátria “universo”.

⁸ Segundo as fontes interrogadas, a informação é contraditória. Algumas bibliografias, tais como a de Catherine Douzou (“Paul Morand”, em Catherine Douzou e François Berquin (sob a direção de), *Revista de ciências humanas*, Lille, n° 272, outubro-novembro 2003, p.165-188), fazem alerta para uma publicação em Paris com essa pré-edição. Existiria duas edições do mesmo livro? Além disso, para evitar de tachar entre o “r” e o “y”, utilizaremos a grafia de Dostoiévski adotada por Bernard Raffalli em sua edição de *Viagens* (cit.) de Morand, mesmo que a primeira edição de *Europa russa* ortografasse o nome com um “y”.

⁹ Tendo sido embaixador em Vicchy, em Bucarest e em seguida em Berne, Paul Morand revogou à libertação, sem salário ou pensão. Ele se instalou então na Suíça. Como as acusações feitas contra ele não tinham fundamento, ele não queria sofrer condenação, mas ele levou dez anos (desde 1953) ao Conselho de Estado para anular, com efeito retroativo, a revocação que ele havia ferido.

¹⁰ Stéphane Sarkany, *Paul Morand*, cit., p. 169. A respeito do desprezo que aflige Morand ao sair da Segunda Guerra mundial, ver notadamente a recente obra de Michel Collomb, *Paul Morand. Pequenos certificados da vida*, Paris, Hermann, 2007.

e ele passou de bom grado do quadro hipermoderno à narração com pano de fundo histórico. No comentário que se segue da *Europa russa anunciada por Dostoiévski*, proporemos examinar em que o clima subjacente a essa escrita amadurecida em amargura pode se identificar com o contexto moral no qual Morand elaborou suas grandes obras de outra maneira, isto é, como acabamos de ver, a partir de uma maneira mais clássica e de uma interrogação criptografada do passado (são as crises do século XX que transportam Morand). Não é por acaso, em nossa opinião, que Morand – no mesmo ano em que trabalha na redação do “último dia da inquisição”, de “Parfaite de Saligny” e de *Fouquet*, notadamente encontrou refúgio em um estado de espírito religioso e previu o fim da Europa através de Dostoiévski.

Moscou em Chamas? A Rússia em Morand

Seu pai nasceu na Rússia¹¹, Morand não se sentia particularmente próximo deste país, não a ponto de, pelo menos, ver como uma segunda pátria (lugar ocupado, em seu coração, pela Grã-Bretanha). Seus motivos eram em grande parte políticos, pois, como sabemos, por exemplo, que ele fazia queixas aos surrealistas de terem se tornados trotskianos por uns, e leninistas por outros¹². Entretanto, Morand alega sempre ter tido um adversário resolvido do bolchevismo e ainda mais do trotskismo, uma posição compreendida juntamente “com um grande amor e uma grande admiração pela Rússia”: “creio em seu papel messiânico e é por isso que tenho sido guiado pelas visões apocalípticas de Dostoiévski¹³”. O vocabulário bíblico do qual usa Morand a respeito do autor de *O idiota*, mostra bem que Morand possui um interesse confinado ao domínio espiritual e o insere conseqüentemente em uma ordem de ideias supraliterárias, onde Dostoiévski é, talvez, mais perto de Soloviev e Berdiaev que de Gogol ou Turgueniev.

Podemos seguir “o enorme amor e a enorme admiração” de Morand pela Rússia de diversas maneiras em suas ficções, suas crônicas e seus escritos pessoais: através das descrições comoventes de São-Petersburgo (Leningrado) que encontramos do “Museu Rogatkin” em *A loucura amorosa*, ou ainda o interesse que ele manifesta sempre pelos balés russos de Diaghilev na época de Águas sobre as pontes (1954); através do retrato que ele traça do feudo-marechal Souvorov “general avançado¹⁴”, em *Montplaisir en histoire* (o nome “Montplaisir” sendo uma piscadela para Pedro, o grande¹⁵), ou mesmo as diferenças contidas no seu *jornal inútil* no que concerne ao cenário cultural russo. Podemos seguir sua desconfiança com a mesma facilidade. Em *Flecha do Oriente*, por exemplo, Morand narra uma aristocracia russa, o príncipe Dimitri

¹¹ Ver Paul Morand, *Entretiens*, cit., p. 7. Morand conta que seu pai nasceu em São Petersburgo e retornou à França após a guerra de 1870 para seu voluntariado; o avô de Paul, jovem artesão fundidor de bronze, partiu para a Rússia em 1850 e tinha co-fundado a casa Morand e Gonin, tornando-se mais tarde a fábrica imperial de bronze. Ele ficou na Rússia até 1900.

¹² Enquanto que os menos interessantes entre eles eram suicidas. Ver Paul Morand, *Entretiens*, cit., p. 78.

¹³ Stéphanie Sarkany, *Paul Morand*, cit., p. 221.

¹⁴ Morand escreve Souvarov. Adaptamos a grafia com um “o” que nos lembra de maneira mais corrente o francês.

¹⁵ “A casa de campo de Pedro, o Grande, se chamava Montplaisir: este livro é sobre literatura e seus jardins” (Paul Morand, *Montplaisir em littérature* [1967], Paris, Gallimard, col. “ideias”, 1982, p.9). A leitura de Pedro, o Grande de Alex de Tolstoi proporcionou um grande prazer em Morand em seus últimos anos de vida.

Koutoucheff, que escolhe deixar sua Rússia natal em 1915, e “habitar o ocidente”: “Nenhuma ligação mantinha Dimitri à Rússia [...] não encontramos com ele nem ícones, nem samovares. [...] ele sabia ser um homem moderno, um homem de poucas palavras, bem consciente. Ele não partilhava este gosto insalubre da noite que os verdadeiros russos tem, anjos da escuridão¹⁶”. Em síntese, Dimitri se tornou tão pouco russo quanto possível.

Mas a Rússia suscita emoções mistas, uma mistura profunda de atração e repulsão. É, porém, a atração que ele leva em *Flecha do Oriente*, enquanto que Dimitri, obsecado por uma “nostalgia atroz e desesperadora”, não pode resistir ao sonho da alma eslava em si. O personagem russo não pode ir impune ao encontro de sua natureza profunda: “falamos amiúde do inferno soviético: não é nada comparado ao inferno que cada Russo possui em si¹⁷.” Para Morand, a Rússia parecia grandiosa e bela para além da sovietação: “A Rússia sagrada, a grande Rússia vive, mais imensa, mais terrível que nunca, mesmo que hoje não a designamos mais que pelas suas iniciais¹⁸.” Dito de outra maneira, Pedro, o Grande, e Catherine II dominam largamente Lênin e Trotski para Morand.

A Rússia contemporânea, colosso socialista, não sabia, entretanto, ser rejeitada, e Morand era perfeitamente consciente disso. Vemos, no *Jornal de um diplomata da embaixada*, abrangendo os anos de 1916 e 1917, que Morand, então diplomata na cabine dos ministros dos negócios estrangeiros, seguia de bem perto a atualidade sob a frente russa. Desde sua chegada ao escritório de manhã, ele lia os telegramas de Petrograd decifrados durante a noite e ia comunicar as novidades ao ministro Berthelot. “As coisas vão bem mal na Rússia, escreve ele em 13 de março de 1917. Será o começo do fim? Sem chances: no momento em que isso vai bem do lado dos EUA, isso vai mal do lado dos russos¹⁹!”

1917 foi um ano crucial para o mundo, mas também uma etapa decisiva no olhar que Morand deveria transportar para a Rússia daí em diante. A geminação com os Estados Unidos lhe é aqui ditada pelos sobressaltos da História. Retomemos a passagem de *Campeões do mundo*, onde Morand enfatiza essa data importante: “1917, fim da Europa, começo do mundo! Grandes marés. Pêssegos milagrosos. A América e a Rússia aparecem sobre a cena do universo e clareiam como o sol sobre a lua. Os olhos de todos estão fixados sobre elas porque elas proferem, enfim, as palavras novas: ajudemos-nos uns aos outros²⁰!”

Eis que as palavras são lançadas: o “fim da Europa”, e Morand como bom leitor de

¹⁶ Paul Morand, *Flecha do Oriente*, em *Novelas completas*, edição apresentada escolhida e anotada por Michel Collomb, Paris, Gallimard, col. “biblioteca da Pléiade”, 1992 t. I, p. 687.

¹⁷ Paul Morand, citado por Marcel Schneider, *Morand*, Paris, Gallimard, col. “por uma biblioteca ideal”, 1971, p. 166.

¹⁸ Paul Morand, *Flecha do Oriente*, cit., p. 729.

¹⁹ Paul Morand, *Jornal de um diplomata da embaixada*, 1916-1917, Paris, Gallimard, col. “branca”, 1936, p. 180. Ele escreve também algumas linhas mais abaixo: “As novidades de Petrograd [*sic*] continuam a ser detestáveis; toda parte oriental da cidade está nas mãos dos insurgentes e dos regimes revoltados. O Palácio de Inverno foi saqueado, o Palácio da Justiça incendiado, *digamos que os demônios de Dostoiévski entraram em ação*” (Grifos nossos).

²⁰ Paul Morand, *Campeões do mundo*, Paris, Grasset, col. “cadernos vermelhos”, 1990, p. 55. Podemos nos perguntar se a paráfrase da palavra de cristo “amai-vos uns aos outros” é deliberada da parte de Morand. Este último, que idealizara a imagem da Europa do século XIX não foi persuadido que 1917 tinha conduzido o mundo para uma revolução. Vejamos o que ele escreve em 10 de julho de 1970 em seu *journal inútil 1* (cit., p. 414): “A revolução Mao estrangula o comunismo; a URSS também (retorno do tsarismo). Pobre Marx! Todo o mundo retorna a 1900. Não valia a pena, certamente... *Revolução* quer dizer: retornar a seu ponto de partida.”

Gobineau, Nietzsche, Bloy e Spengler, se empenha antecipadamente em diagnosticá-la. O que é revelador aqui é o braço de ferro que começa entre os gigantes americanos e soviéticos, fazendo de ambos um começo espetacular nas lideranças da cena internacional. Testemunha da primeira linha de escalada das tensões geopolíticas e da escavação de trincheiras ideológicas, Morand, o diplomata, imediatamente compreendeu que a Revolução russa fez alterar o mundo e que 1917 viria a marcar o verdadeiro começo do século XX: “todos os valores antigos desapareceram e o movimento dos poetas, dos pintores e dos escultores, que eram subjacentes ou aproximados, desde 1905 ou 1906 passou ao primeiro plano. [...] A Europa teve os reinos quebrados²¹.”

Se as atividades de diplomata o colocaram além do posto dos eventos políticos entre as duas guerras, sobre o plano literário, Morand preferiu fazer reserva: “ele não desceu na arena política para injuriar, [mas] ele permanece sempre ao nível da arte.²²” É particularmente evidente em suas novelas “Eu queimo Moscou”, “O museu Rogatkin” e “a cruzada das crianças”, que tendem a formar o que Stéphane Sarkany nomeia de um “quadro anticomunista²³”. A charge caricatural é das mais mordazes, o que não exclui um certo sentimentalismo (em “O museu Rogatkin”, o narrador diz que Leningrado é “talvez a mais bela cidade da Europa²⁴”, uma reflexão que, sob a pena de um viajante da espécie de Morand, não deve ser tomada levianamente). Em “Eu queimo Moscou”, Morand contribui com suas lembranças de viagens (duas ou três entre 1923 e 1925) e de leituras (sobre tudo Claude Anet, Herbert George Wells, Edouard Herriot, e claro, Dostoiévski²⁵) para pintar um retrato da mulher, Vasilissa Abramovna, descrita em seu meio, um meio composto de poetas e artistas militantes. Como pano de fundo, Morand explora um tema que suscitou um vasto debate ideológico e político no período entre as duas guerras: o espanto que a Rússia pós tsarista inspira no ocidente²⁶.

Para sua grande surpresa, o narrador de “Eu queimo Moscou” descobre em torno de Vasilissa Abramovna o que Michel Collomb chama de um “mundanismo proletariado²⁷”, que conservou alguns usos da boa sociedade pré-revolucionária, tais como o hábito de frequentar hipódromos ou teatros com peças de repertório europeu. Certamente, a política habita um elemento de decoro para Morand²⁸, e neste sentido, “eu queimo Moscou” dificilmente não se aventura sobre o território ideológico que encontramos no romance *Eu queimo Paris* (1928),

²¹ Paul Morand, *Entretiens*, cit., p. 67-68.

²² Stéphane Sarkany, *Paul Morand*, cit., p. 81.

²³ Idem.

²⁴ Paul Morand, *Narrativas completas*, cit., t. I, p. 323.

²⁵ Ver as notas de Michel Collomb em Paul Morand, *Narrativas completas*, cit., t. I, p. 969 e p. 994-996. Se trata notadamente da *Nova Rússia* (1922) de Édouard Herriot, do jornal de viagem de H.G. Wells e *Amor na Rússia* (1922) de Claude Anet. Para o personagem de Mardochee Goldvasser, Morand se inspirou em Maiakovski.

²⁶ A título de indicação podemos pensar nas obras seguintes: Serge de Chessin, *O apocalipse russo: a revolução bolchevique*, Paris, Plon-Nourrit, 1921; W.M. Kokovtsoff, *O bolchevismo em obra: a ruína moral e econômica nos países soviéticos*, Paris, Giard, 1931; Robert Tourly, *Através da nova Rússia*, Paris, Sirius, 1932; Henry Thiery, *Atrás do decoro soviético*, Paris, Ed. des Portiques, 1933.

²⁷ Michel Collomb, “notas”, em Paul Morand, *Narrativas completas*, cit., t.I, p. 994.

²⁸ O escritor confessava a Stéphane Sarkany: “Não perca de vista que, quando eu tomo um assunto, ou quando eu traço um novo acordo, é de um ponto de vista do artista, quer dizer, de um homem que se alegra com os contrastes das cores, e que não deseja tudo – como desejaria uma ideologia, por exemplo – os diminuir ou apagá-los. Não deixe jamais o ponto de vista estético no que me concerne. Isso explica as contradições em todo o resto” (“Entretiens”, em Stéphane Sarkany, *Paul Morand*, cit., p. 233).

resposta violenta de Bruno Jasnienski à narração morandiana²⁹. Mas Morand não se acanha para evocar a nova ordem social (um tema retomado em “A cruzada das crianças³⁰”) descrevendo a “nova Rússia” em termos ostensivamente negativos. As condições materiais parecem sórdidas. Assim, quando o narrador começa a narração na casa onde vive Vasilissa Abramovna, ele constata a insalubridade do local: “As escadas se apresentavam como toda escada russa desde a nacionalização dos imóveis, ou seja, desde a última varredura datada outubro de 1917³¹.” A colonização que prevalece em Moscou faz de Vasilissa Abramovna uma privilegiada com seu quarto de quatro metros quadrados, pois cada indivíduo tem direito no máximo a “espaço aéreo de dois metros e vinte”, e todas as casa de madeira foram utilizadas como combustível³². A moral dos Moscovitas dificilmente é mais brilhante. No teatro Baumberg, durante uma representação da *Dama das camélias*, uma cena cômica não alcança a graça entre os espectadores: “Estava prestes a testemunhar minha diversão, observa o narrador, mas observei, pela primeira vez, que isso me ferira sempre, desde na Nova Rússia, que ninguém ria. Isso dava aos loucos, aos espectadores, à rua, um mal-estar desprovido de grandeza.³³” Ninguém se animava no país dos Soviéticos, nação sobre autovigilância onde o telefone foi substituído pelo samovar. O alvo de Morand talvez não seja tanto a Rússia soviética, mas sim o princípio de regimentação totalitária: “É prodigioso que a propaganda possa diminuir as grandes coisas³⁴”, observa o narrador durante uma perambulação noturna onde ele percebe, atrás das vitrines das boutiques fechadas, as figuras de Lenine.

Um fato é notável: Morand, no qual seu coração varia entre o individualismo e o cosmopolitismo, receia o comunismo e a ditadura na revolução de 1917. A pulsão revolucionária soviética brilha atrás da sátira da “cruzada das crianças”, mas a narrativa leva a um cenário distópico onde a França se encontra nas mãos dos Soviéticos³⁵.

Por sua vez, o romance *Campeões do mundo* registra, certamente, o advento do gigante soviético, mas eclipsado pelo verdadeiro colosso de então, a confiança da América e a expansão do capitalismo (uma América, todavia, próxima da quebra, a terceira parte do romance se desenvolve em 1929). No período entre guerras, é, portanto, a descoberta da América que é marcante para Morand. “A América me encantou, confia o autor a Jean José Marchand em

²⁹ Romance publicado em folhetins, depois reprisado em volume em 1928. *Eu queimo Paris*, best-seller proletariado, era uma obra de um jovem poeta revolucionário da vanguarda, Bruno Jasieski, que tinha deixado sua Polônia natal, inhospita aos “ruivos”, e escrito *Eu queimo Paris* aos 27 anos desde a Cidade Luz (ver a reedição de 2003 com o editor parisiense Le Félin). Por sua vez, “Eu queimo Moscou” é baseado em um estereótipo disseminado na época na opinião ocidental (encontramos, por exemplo, em Marc Orlan em *A amazona Elsa*): o papel assumido pelos extremistas judeus no regime soviético sobretudo em sua “fase trotskista, de 1917 a 1925” (ver sobre isso Paul Morand, “Entretiens”, em Stéphane Sarkany, *Paul Morand*, cit., p. 229). Para Jasieski, Morand personificava de maneira detestável “a elegância do estilo dissimulante da falta de criação, o desprezo pelo trágico da vida, a recusa de crer em um objetivo qualquer da existência” (Benoît Rayski, “prefácio”, em Bruno Jasieski, *Eu queimo Paris*, Paris, Le Félin, 2003, p. 8).

³⁰ “A cruzada das crianças” conta uma antecipação histórica plena de fantasia. Morand imagina a França consagrada em uma “união de repúblicas soviéticas romanas”, após a URSS ter dominado toda a Europa (Paulo Morand, *Narrativas completas*, cit., t.I, p. 425)

³¹ Paul Morand, *Narrativas completas*, cit., t.I, p. 390.

³² Paul Morand, *Narrativas completas*, cit., t. I, p. 395-396.

³³ Paul Morand, *Narrativas completas*, cit., t. I, p. 393.

³⁴ Paul Morand, *Narrativas completas*, cit., t. I, p. 409-410.

³⁵ Essa narrativa privilegia também um retrato do feminino: Pola, pioneira da Revolução universal soviética, encarregada de uma missão na “antiga França”.

1971. Devo dizer que a primeira vez que cheguei à América, ao contrário de Duhamel que é um velho radical francês, tudo me encantava, tudo me animava, tudo me surpreendia e eu relinchava de alegria³⁶.” Textos como *U.S.A 1927, Nova York, Campeões do mundo*, as páginas americanas de *Magia negra* e *Bouddha vivo, Nada além da terra, Bug’o’Shea*, “Morte de um rei de sorte”, “Mr. U”, “Senhor Zero”, notadamente possuem o traço dessa curiosidade pelos Estados- Unidos sinônimo, para o Morand do período entre as guerras, de atenção fascinada em direção à ascensão e pulsação de uma nova civilização enérgica³⁷. Entre os Yankees e Soviéticos, é com os primeiros que Morand descobre uma aceleração do ritmo vital, um reservatório de forças jovens e uma hipermodernização suscetível de oferecer à velha Europa uma grandiosa saída, o tempo de retomar o prumo e de entusiasmo após um primeiro conflito mundial que a “destruiu os reinos”.

Essa curiosidade de Morand em lugar da América não se justifica, entretanto, a ela somente o mutismo relativo ao escritor sobre Dostoiévski. O temperamento de Morand diante de seus modelos literários é algo também a ser considerado. Morand sublinha voluntariamente a importância que teve para ele a leitura de romancistas naturalistas, de poetas simbolistas, de Balzac, Gobineau, Nietzsche, Wilde, Whitman, Masfield, entre outros, mas ele dificilmente não teceu longas considerações teóricas a propósito, nem definiu a arte romanesca como fez Romain Gary com *Pour Sganarelle*. Se ele tantas vezes chegou a prefaciar as obras (pensemos em *Coronel Chabert* de Balzac, em *A última amante* de Barbey D’aureilly, em *Femmes* de 1900 de Jean Lorrain), ele não consagrou (ou pouco) monografias a estes escritores (a biografia de Maupassant é aqui uma exceção). Morand, ensaísta, permanece antes de tudo como um cronista, um bisbilhoteiro, um tomador do instantâneo, mesmo seus escritos históricos lhe fazem efeito de uma simples “vagabundagem [...] no passado³⁸”. Também suas escolhas narrativas depois de 1944 tinham elas com que surpreender o leitor acostumado a seu estilo vivo e sincopado dos anos 1920 e 1930.

³⁶ Paul Morand, *Entretiens*, cit., t.I, p. 85. Morand acrescenta em seguida: “quando eu retornei, há dois meses, me confundi quando comparei, quando vi o horror que se tornou Nova York, com a ideia de que tinha amado-a.” Seu fascínio pela nova América, sempre intensa, foi passageira e circunstancial. A partir de “A Presidente” (1957), Morand traça um quadro desfavorável de uma Presidente de um partido puritano e delimitado. Seu desinteresse pela nação com a bandeira star seria firmado a partir de 1944, Morand ficando abalado com a dureza com a qual os americanos condenavam o governo de Vichy. Quanto à obra de Georges Duhamel, Morand contempla evidentemente em suas *Cenas da vida futura* (1930).

³⁷ É melhor falar de uma curiosidade e atenção fascinada no lugar dos Estados- Unidos do que uma americanofilia. Mesmo que Morand se denominasse voluntário dos “nova-iorquinos montmartres”, seu entusiasmo é atravessado por reservas, e mesmo de ofensas explícitas. Como nos mostra Ginette Guitard-Auviste, ele afirma: “Eu tive o suficiente deste paraíso de crianças gordas! Aqui jogamos com as coisas. Eu quero ideias. A “segurança em primeiro lugar” dos Yankees assassina o espírito” (Ginette Guitard-Auviste, “Os livros”, em Marcel Schneider, *Morand*, cit., p. 158). Essa tirada americana vem de Brodsky, o mais russófilo dos “campeões” americanos (ver Paul Morand, *Campeões do mundo*, cit., p. 103).

³⁸ Paul Morand, *Montplaisir en histoire*, Paris, Gallimard, col. “Branços”, 1969, p.7.

O escritor e seu *jornal*³⁹

No fundo, são pesadas para o leitor as palavras que Morand emprega em *A Europa Russa* a respeito do “pai da literatura contemporânea”, afim de bem avaliar a extensão e a admiração que ele dedica a Dostoiévski. Morand aborda o *Jornal de um escritor* especificando que se trata de uma releitura⁴⁰, o que implica uma experiência fundamental do escritor-leitor. O conjunto da *Europa russa* inclui as marcas explícitas neste sentido. Morand reage a passagens precisas do *Jornal* e tira as citações voluntariamente, às vezes assaz longas, e multiplica as referências com fontes secundárias: Janko Lavrin (*Dostoiévski: um estudo*), Nicolai Berdiaev (*Dialética existencial do divino e do humano*), Stepherson Smith e Andrei Isotov (*O anormal de dentro*), André Suarès (*Três homens*), Alexandre Herzen (*A Rússia e o ocidente*), Jacques Madaule (*O cristianismo de Dostoiévski*), Nicolas Zernov (*Três profetas russos: Khomiakov, Dostoiévski, Soloviev*), para citar apenas alguns (seria trabalhoso citar todos). Morand releu o *Jornal de um escritor* inserindo-o em um campo de preocupações políticas, religiosas e culturais. Essa atitude documental é em si instrutiva: longe de ser uma leitura de um interesse momentâneo, o *Jornal de um escritor* dá origem, segundo Morand, a todo um conjunto de reflexões difundidas por vários anos e concernindo não somente a relação romanesca a propósito de Dostoiévski (ele engendrou, por exemplo, “uma raça de heróis epiléticos⁴¹”), mas também o futuro da Europa, a confrontação Ocidente-Oriente (e, através dela, Constantinopla-Roma), o sentido da história, em resumo, todo o desenvolvimento de uma vasta e audaciosa visão do mundo que lê e experimenta Morand.

A atitude de Morand diante da forma do “jornal de um escritor” chama nossa atenção. Morand, ele mesmo autor de dois jornais, dentre eles um póstumo, não parava de se interrogar sobre as modalidades da construção de si e da projeção de outro que subtende a escrita diária. Mas o *Jornal de um diplomata da embaixada* concerne, como bem mostra seu título, o serviço diplomático do jovem Morand e equivale antes de tudo como quadro de Paris durante a Grande Guerra, com demonstrações com toques humorísticos. O *Jornal inútil*, por sua vez, faz uma dura aproximação com a obra dostoiévskiana, em razão de sua intencionalidade póstuma (uma disposição testamentária proibida a qualquer um que o consulte antes de 1º de janeiro de 2000). Seguramente, Morand não empreendeu o projeto diário com a mesma veia que o *Jornal de um escritor*, de onde, sem dúvida, uma boa parte de admiração que lhe inspirava a essa obra. A liberdade considerável e a autodeterminação que eram concedidas a Dostoiévski, fazendo parecer que seu jornal tinha uma periodicidade variável e passando espontaneamente

³⁹ Pode ser útil relembrar do que se trata a questão com o *Jornal de um escritor*. Recordemos da manchete da edição de 1904 na tradução de J.-W. Bienstock e J.-A. Nau: “Dostoiévski começa a publicar o *Jornal de um escritor* em 1876. Era uma espécie de gazeta mensal, no gênero de bloco de Clémenceau [sic]: cada número era exclusivamente composto de artigos de Dostoiévski. Estes artigos tratavam de questões políticas ou literárias; o autor incluía também romances e novelas, as vezes notas de caráter autobiográfico. Já, em 1873, sob o mesmo título *Jornal de um escritor*, Dostoiévski tinha escrito uma rubrica na Revista *Grajdannine* (O cidadão) do príncipe Mertchersky” (Fiodór Dostoiévski, *Jornal de um escritor* (1873, 1876 e 1877) traduzido do russo por J.-W. Bienstock e John-Antoine Nau, Paris, Charpentier, 1904, s.p.). Acrescentamos a essas indicações que o jornal do escrito, porção monumental da obra dostoiévskiana, é o texto que se faz glória do autor na Rússia.

⁴⁰ “Este jornal foi escrito muito cedo; é preciso ter tempo para reler [...]” (Paul Morand, *A Europa russa anunciada por Dostoiévski*, em *Viagens*, cit., p. 791.)

⁴¹ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 790.

de julgamentos sobre a nação russa ou a história europeia a curtas ficções de sua própria autoria, não eram para desagradar Morand. Pois este não o percebia como hiato, mas sim uma complementaridade, entre o autor de *Os demônios* e este do *Jornal de um escritor*, sua atenção tem necessariamente se focado na postura definida por Dostoiévski diante de nosso século, aquela de um romancista isolado, independente e visionário. É sem dúvidas que Dostoiévski suscitava admiração de Morand enquanto “romancista radicalmente questionador⁴²”. Com a agitação que tinha atravessado Morand ao sair da Segunda Guerra mundial surgiu um período de interrogação radical em que ele encontrou, em Dostoiévski, um companheiro de mediação, de desilusão, e pelo próprio fato, de clarividência. O futuro parecia ilógico, mas, no entanto, ele se ordena, embora não seja dado a todos verem; eis o tipo de consolação que Dostoiévski forneceu a Morand.

Outro elemento nos ajuda a compreender a inclinação de Morand pelo *Jornal de um escritor*: seu apelo, crescente com os anos, pela ortodoxia⁴³. O tema da ortodoxia ocupa o centro da leitura de Dostoiévski em *A Europa russa*. No entanto, não é pela Rússia, mas sim pela Romênia e sua capital, no qual ele traçou um retrato da cidade inspirado e apaixonado em 1935, que Morand descobriu na ortodoxia uma religião lhe parecendo garantir a conservação dos valores do ocidente⁴⁴. Além disso, as obras dostoiévskianas, além de sua relação com a ortodoxia, são apreciadas em termos de uma propensão eslavófila em Morand que lhe vem de sua esposa Hélène, princesa Soutzo, e que, por essa razão sem dúvida, torno-se em direção a Bucareste e a Romênia⁴⁵. Ele se concentra, em suma, na atração de Morand pela Europa oriental e sua lentidão severa, seus contrastes (o luxo incontido ao lado da mais fria miséria), seu ar pitoresco, e mesmo sua negligência curativa:

Vamos a Bucareste, portanto, para fazer, no declínio de nossa civilização capitalista, uma cura de imprudência. Aprendemos a não atribuir às coisas um valor apenas passageiro e um preço relativo, é que, em nossa época saturada de preocupações financeiras e econômicas, é a única escola de charme aristocrático. Nós o vemos praticar este desprezo, que vai desde o inconsciente, do cara-a-cara, do “dever” e do “ter”, bases sólidas da nossa civilização mercantil⁴⁶.

Provavelmente muito mundano ou “incrédulo” (segundo sua expressão), mesmo para contemplar e abraçar a veia mística, este Morand deslumbrou pelas igrejas ortodoxas não um gosto menor por elas, em esteta iluminada, mas os charmes do patrimônio religioso bizantino. A ortodoxia é, portanto, um dos aspectos cruciais na obra dostoiévskiana que alimentam Morand, sobretudo em 1948. Quando Morand relê *Jornal de um escritor* durante seu confinamento

⁴² Essa expressão nos vem de Pierre Citti, em *Contra a decadência. História da imaginação francesa no romance 1890-1914*, Paris, Publicação universitária da França, col. “Histórias”, 1987, p. 100.

⁴³ Paul e Hélène celebraram seu casamento em 1927 seguido do culto ortodoxo. As cinzas do escritor repousam hoje na mesma urna que aquela de Hélène no cemitério grego ortodoxo de Trieste.

⁴⁴ Ver Bernard Raffalli em Paul Morand, *Viagens*, cit., p. 576.

⁴⁵ Ver Paul Morand, *Viagens*, cit., “Bucarest”, notadamente p. 671 e 672, a respeito dos mosteiros em Bucareste.

⁴⁶ Paul Morand, *Viagens*, cit., p. 710-711.

voluntário na Suíça, no dia após o estouro da Europa no qual ele se diz “viúvo”, ele verifica a amplidão de um apocalipse anunciado. Ele caminha desde os traços místicos de Dostoiévski para anunciar uma posição surpreendente diante de si: a Europa será salva se ela se render à autoridade da ortodoxia russa.

Constatamos aqui que Morand não descobre absolutamente o mesmo Dostoiévski que Gide, mesmo que este último faça parte das fontes que Morand consultou. Se ele faz alusão aqui e ali aos romances dostoiévskianos, Morand escolhe, no entanto, basear sua argumentação no *Jornal de um escritor*, um texto que Gide tinha rejeitado⁴⁷. A proposta do *Jornal* pode parecer singular, mas Morand o toma bem seriamente: “Porque negligenciamos os avisos do homem que profetizou a grande confusão social russa de 1917?⁴⁸” Seu Dostoiévski já está menos longe daquele de André Suarès⁴⁹ ou de Albert Camus⁵⁰, mas se considerarmos a influência de Dostoiévski sobre o desenvolvimento da obra morandiana, vemos a trazidas de volta ao clima moral e às preocupações do pós-guerra do escritor.

A conclusão de seu ensaio de 1948⁵¹ nos permite detectar uma simpatia que procede de diferentes fatores reunidos: a independência selvagem de um escritor que sabia se mostrar insensível aos ataques no qual ele era alvo e se manter abaixo da briga por seu egoísmo, por seu livre pensamento (Dostoiévski não tomava partido nem pelos eslavófilos nem pelos ocidentalistas, somente pelas “pobres pessoas”). Do mesmo modo, Dostoiévski demonstrava uma fidelidade a toda prova face-a-face de sua terra natal e cultivava um olhar intransigente, tanto quanto uma ousadia polêmica que Morand, sem ter ele mesmo praticado⁵², era bem capaz de apreciar:

⁴⁷ Ver André Gide, “Dostoiévski”: “Nos quinze últimos anos de sua vida, Dostoiévski se ocupara bastante da redação de uma revista. Os artigos que ele escrevia para esta revista foram reunidos no que chamamos de *Jornal de um escritor*. Dostoiévski, em seus artigos, expunha suas ideias. Ele seria, lembra o escritor, bem simples e bem natural de se referir sem cessar a este livro; mas, de tanto dizer imediatamente, este livro é profundamente decepcionante. Nós encontramos exposições sobre teorias sociais: elas permanecem obscuras, e são desajeitadamente expressas. Nós encontramos predições políticas: nenhuma delas se realizou. Dostoiévski busca prever o estado futuro da Europa e se engana quase constantemente” (*Dostoiévski*, em *Obras completas*, Paris, NRF, 1932, t. XI, p. 209-210).

⁴⁸ Paul Morand, *Montplaisir en Histoire*, cit., p. 159.

⁴⁹ Retomemos aos termos favoráveis com os quais suares descreve o *Jornal de um escritor*: “De 1875 a 1877, ele [Dostoiévski] edita um caderno periódico, no qual só ele é o redator, e que funda, subitamente, sua glória. O *Jornal de um escritor* obtém sucesso imenso. Ele faz bem mais por Dostoiévski que todas as suas obras-primas juntas. Aos 56 anos, ele se torna a própria voz da Rússia. Ele é o escritor nacional de seu país. Em qualquer circunstância ele fala, doravante, pela nação: a propósito de Puchkin, ou de Nékrassov, a propósito da guerra contra os Turcos, ou sobre os estudantes, os juízes. Ele tem para si o povo e os letrados.” (André Suarès, *Três homens. Pascal – Ibsen – Dostoiévski*, Paris, Gallimard, col. “Branca”, 1935, p. 194-195.).

⁵⁰ Camus foi menos severo que Gide: “Dostoiévski [...] definiu (em seu *Jornal*) um comunismo evangélico que podemos, sem traição, apresentá-lo como um socialismo no sentido amplo da palavra, estranho ao liberalismo mas enraizado na ideia de uma responsabilidade de cada um e de todos para todos e de cada um” (Albert Camus, carta a Hugo Vitols, 1958, citado por Oliver Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, col. “Biografias NRF”, 1996, p. 728).

⁵¹ Essa ideia é reformulada em *Montplaisir en histoire*, mas não é com ela que Morand finaliza o capítulo. Para concluir, Morand retoma a ideia de uma “Aliança de amor”, já presente na primeira versão da *Europa russa*.

⁵² Pelo menos, não diretamente. Em suas narrativas pós-guerra, tal como em *Le flagellant de Serville* (Paris, Livro de Bolso, 1972) e “Parfaite de Savigny” (Paris, Gallimard, col. “Biblioteca da Plêiade”, 1992, t. II, p. 496-585) Morand resolve suas contas com seus contemporâneos através do desvio da ficção histórica, enquanto que em seu *Jornal inútil* (cit.), onde ele abandona a reserva pelo qual ele obriga ser ordinário, ele pode esvaziar sua fé dando de ombros: seu editor, como indica suas disposições testamentárias, não pode dispor do texto antes do ano 2000.

O Dostoiévski panfletário teria apagado o Dostoiévski romancista dessa acusação de nihilismo lançado por tantas críticas superficiais. Essa iniciativa superior é a grande jogada; através de seus comentários dos eventos cotidianos, como sobre o realismo de suas ficções, se descobre uma alta tradição exotérica. Ele tinha somente um raio visual muito grande para seus contemporâneos.⁵³

Morand não minimiza a contribuição dos romances de Dostoiévski, pois o autor do *Jornal de um escritor* não cessa de lhe aparecer como um romancista. Mas ele é sensível ao porte filosófico do *Jornal*, uma obra na qual a Rússia vai mais longe ainda que em todos os seus romances reunidos, mais longe por sua clarividência política e por seu ardor patriótico:

Tudo o que fez sucesso do romance russo na França, nos anos 1880: o gosto pelos contrários, as intermitências da loucura se cruzando com as do coração, etc., desapareceu com Dostoiévski desde que sua pátria foi posta em jogo. Ele era absolutamente convencido de sua excelência: “Somente ela tem o dom da simpatia universal”; “É a única nação, talvez, capaz de se colocar no lugar da humanidade.”⁵⁴

Essas linhas nos ajudam a compreender a que ponto a literatura para Morand, que não tinha, no entanto, nada de escritor engajado, não se resume nunca unicamente à *literatura*, mas permanece sempre aberta às relações internacionais e à história como talvez a crônica. *O Jornal de um escritor*, no qual Vogüé assinalara já desde os anos 1880 a característica de inclassificável⁵⁵, reúne a síntese das ideias políticas, sociais e literárias de Dostoiévski, decoradas com anedotas e reminiscências tiradas de sua vida pessoal. Refletindo em alternância em estados de entusiasmo e de desânimo, o *Jornal* conheceu seu sucesso entre seus primeiros leitores russos, para além de discussões que ele poderia suscitar, em razão da voz pulsante que cada um amava e reconhecia nele, notadamente na homenagem a Puchkin⁵⁶.

A ideia de Dostoiévski profeta foi sugerida a Morand por Berdiaev: “O destino histórico da Rússia justificou a profecia dostoiévskiana: a Revolução teve lugar em larga medida segundo Dostoiévski [...] [ele] foi o arauto do espírito revolucionário no processo de realização⁵⁷”. Entretanto, se Berdiaev tinha Dostoiévski como um dos primeiros pensadores russos de seu tempo, lhe considera, contudo, errôneo sobre o plano da profecia política e conclui que suas grandes ideias são procuradas em seus romances. Essa não é necessariamente a visão de Morand, que permanece deslumbrada pela abrangência do “raio visual” dostoiévskiano, ao qual somente um recuo histórico poderia dar razão. Mas Morand se entrega então a uma leitura amarga dos

⁵³ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 818.

⁵⁴ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 810.

⁵⁵ Nem tanto jornal, nem tanto revista, a obra aparenta ser mais um oráculo de Delfos e uma enciclopédia (ver a quarta parte do ensaio sobre Dostoiévski). Em nossa edição de referência: Eugène Melchior de Vogüé, *Os romancistas russos*, trad. em inglês por J.L. Edmands, Boston, D. Lothrop Company, 1887, p. 195.

⁵⁶ Eugène Melchior de Vogüé, *Os romancistas russos*, cit., p. 196. Morand fala dessa homenagem nestes termos exaltados: “é um momento importante na história da Rússia, sua data, 1880, toma lugar, graças a Dostoiévski, na lista já longa de manifestações panslavas, permitindo enquadrar sua época justamente com a nossa” (Paul Morand, *A Europa Russa*, cit., p. 809).

⁵⁷ Nicholas Berdiaev, *O Espírito de Dostoiévski*, citado por Michel Cadot, “O discurso sobre o futuro no *Jornal de um Escritor* (1881). Considerações sobre a profecia de Dostoiévski”, em *Estudos sobre Dostoiévski*, Toronto, vol. 7, 1986, p. 20.

eventos da história recente e seu deslumbramento pelas “profecias” dostoiévskianas se medem em relação às convicções e ao ressentimento que o anima então. Em sua angústia e aflição no período pós-guerra, ele afirma sua busca pela história, refúgio do presente que o desola e o exila, mas também finge para seu acerto de contas. É assim que podemos ler o *Flagellant de Sérville*: Morand endossa com esse texto um romance sobre a Segunda Guerra mundial, mas alegoricamente situado na Espanha dos tempos das campanhas napoleônicas. Don Luis, cavalheiro de Marmenne colocando suas grandes esperanças na França, se recusa a retornar aos Franceses quando seus compatriotas estão lutando com as dificuldades da ocupação, da resistência, do exílio e da derrubada da aliança⁵⁸. Sua reclusão é, disfarçadamente, a mesma de Morand. Ao contrário, na *Europa Russa*, o estilo visionário de Dostoiévski lhe inspira a uma comparação em termos bem contemporâneos: “Ele [Dostoiévski] é parecido com um aviador que, do alto de seu voo, contempla a destruição do planeta e veria juntar aos seus pés a gigantesca nuvem-cogumelo da última bomba atômica⁵⁹.”

De maneira geral, a profecia de Dostoiévski se choca com as sólidas resistências. Michel Cadot cita o caso limite de Nabokov, célebre por suas investidas de ódio contra os autores consagrados, que viam em Dostoiévski “um profeta, um jornalista fofoqueiro, e um impetuoso comediante⁶⁰”. Com o autor de *A vida real de Sebastian Knight*, o adjetivo “profeta” é evidentemente dos mais pejorativos. No entanto, a crítica tende a reconhecer em Dostoiévski uma capacidade visionária quando se trata de sondar o mistério da alma humana e de suas demências (o romancista prolongou o trabalho dos românticos e inventou o “suicídio metafísico”, afirma Morand); mas a crítica se mostra muito mais reticente, até mesmo cética diante da profecia política do escritor. Morand defende assim uma posição que está longe de ser unânime. O fato de que ele insiste menos sobre a justiça profética do escritor russo, na segunda versão de *A Europa russa*, diz mais sobre o clima moral do qual Morand estava inserido em 1948, mas que era já suavizado em 1969⁶¹.

Que empreguemos credibilidade ou não às predições políticas de Dostoiévski, o fato é que uma grande originalidade emana de seu *Jornal*, sobretudo na forma pela qual se exprime sua arte da adivinhação. Trata-se de uma “profecia” estética, emitida por um escritor que “sonhava tudo por sua pátria⁶²”, como indica Michel Cadot,

[...] o leitor de hoje como aquele de 1881 não pode se abster de ver [no *Jornal de um escritor*] uma espécie de testamento espiritual. Ela é tão mais inclinada que, nestes textos

⁵⁸ Paul Morand, *Le Flagellant*, cit., p. 3.

⁵⁹ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 793.

⁶⁰ Vladimir Nabokov, citado por Michel Cadot, “O discurso sobre o futuro”, art. Cit., p. 21.

⁶¹ O novo título difere ligeiramente do original: “A Europa russa anunciada por Dostoiévski em seu *Jornal de um Escritor*.” Essa “vagabundagem no passado”, que se tornou um capítulo entre onze outros sobre Napoleão, Talleyrand e Stendhal notadamente, tem apenas uma dezena de páginas, comparável àquelas quarenta páginas na reedição do ensaio de 1948 com Robert Laffont. Morand renuncia a divisão em quatorze capítulos e reduz seu texto em um só bloco, que se torna o décimo capítulo de *Montplaisir em histoire*. O texto toma as mesmas ideias, mas as frases foram remanejadas. O tom é menos peremptório, menos afirmativo, mas o fundo da argumentação não mudou. No conjunto, Morand assumiu um ganho de legibilidade em sua argumentação, mesmo que várias informações sobre o caminho tenham sido sacrificadas, notadamente aquelas contendo as fontes secundárias.

⁶² Paul Morand, *Montplaisir em histoire*, cit., p. 8.

como nas precedentes distribuições deste estranho *jornal*, o escritor se coloca sempre como profeta. A poesia moderna, certamente, nos acostumou a procurar no poeta a pintura do invisível, a mensagem para além, o anunciador dos tempos que estão por vir: Puchkin, Blake, Hölderlin, Nerval, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Block são, cada um a sua maneira, adivinhos, profetas. Mas a originalidade do *Jornal de um escritor* é que este vasto conjunto de textos onde Dostoiévski insere pequenas e admiráveis ficções, se apresenta como uma crônica de uma atualidade onde se figuram tanto a política da Rússia e da Europa, as notícias os eventos mundiais, as questões religiosas ou culturais, mas também todo o estranhamento do presente, sob uma forma completamente e constantemente subjetiva, sempre bastante polêmica, e sobretudo orientada segundo alguns axiomas fundamentais que percorrem tão bem tanto a obra jornalística quanto a obra romanesca: o espírito da profecia é um destes axiomas privilegiados que dão, ao conjunto da obra, um caráter profundamente poético, se admitirmos que a poesia é a ligação estabelecidas pelas palavras entre o real e o imaginário.⁶³

Sem dúvidas, numerosos propostos de Dostoievski no *Jornal de um escritor*, se mostraram desconcertantes, sobretudo quando se misturam as marcas do idealismo cristão, do nacionalismo da grande Rússia e do antissemitismo extravagante⁶⁴. Mas Morand, no lugar de lhe ser importunado, continua a ver um “verdadeiro Mané-Thécel-Pharès do século XIX.”⁶⁵ É, portanto, um trato de sua personalidade que ilumina melhor a sedução que se opera em si através de Dostoiévski: seu sentimento de ter “perdido o charme de todo planeta” e “condenado ao fim”⁶⁶.

Europa 1948: inventário antes da destruição

Para Dostoiévski, se ele conta ter detestado sua estadia na Europa, isso não quer dizer, entretanto, que ele tenha se tornado adversário da Europa. As páginas do *Jornal* deixam mesmo afluir sua esperança de uma ressurreição do continente, um desejo que não escapou a Morand, torturado por uma nostalgia incurável da Europa anterior a 1914. Defensor do colonialismo e do colaboracionismo, tão estranho que isso possa parecer aos nossos dias, Morand de qualquer modo falhou em seu encontro histórico com seus contemporâneos, pois uma vez passadas as horas de glória que fazem dele no período entre as duas guerras um Scott Fitzgerald francês, ele teria doravante exposto os julgamentos inflamados lhe tendo rigor de seus enganos petainistas e

⁶³ Michel Cadot, “O discurso sobre o futuro”, cit., p. 19.

⁶⁴ Michel Cadot, “O discurso sobre o futuro”, cit., p. 28, a obra de Morand é infelizmente repleta de considerações depreciativas ao encontro dos juízes. Esse era um dos grifos de Bruno Jasieski; é um dos lados de sua obra que menos tem envelhecida.

⁶⁵ Paul Morand, *Montplaisir em histoire*, cit., p. 8. As palavras “Mane, Thecel, Phare” (“Teus dias são contados, tu encontrou muito leve na balança, teu reino será partido”) segundo uma interpretação do profeta Daniel, tinham servido a condenar Baltazar, o último rei da Babilônia, depois de seu célebre festim. Sitiada por Cirus em sua capital, o monarca se rende a uma orgia com seus cortesãos e, por uma fanfarronada de impiedade, fez servir sobre as mesas os vasos sagrados que Nabucodonosor tinha antigamente removido do tempo de Jerusalém. Essa profanação mal cometida, Baltazar viu com horror uma mão traçar sobre a muralha, de maneira exaltada, as três palavras misteriosas. Na mesma noite, a cidade foi tomada, Baltazar morto e a Babilônia dividida entre os Persas e os Medos (Fonte: www.abnihilo.com, consultado em 14 de junho de 2007).

⁶⁶ Paul Morand, *Venises*, Paris, Gallimard, col. “Imaginário”, 2001, p. 14.

antisemitas. Ele tinha acabado de adotar, antes tarde, o que Michel Collomb nomeia como sua “postura de velho schnoke⁶⁷”.

O fim da Europa foi uma das obsessões do pós-guerra em Morand. Em uma entrevista com Stéphane Sarkany ele explica seu pessimismo: “Creio que a Europa é um continente perdido e que seu papel não será nunca mais o que foi. Duas guerras como essas que vivemos, onde as responsabilidades são, de qualquer forma, absolutamente iguais, são suficientes para destruir um continente; elas foram suficientes para acabar com a Grécia⁶⁸.” A consciência deste declínio lhe veio cedo. Desde 1935, ele tomara a postura de testemunha de uma Europa ainda não tão distante, mas já desaparecida:

Nós que conhecemos a vida noturna na Europa da inflação onde se confundiam as classes e as raças, no tempo do dinheiro artificial, no tempo das tolerâncias e dos abandonos, das polícias complacentes, dos costumes simplificados, e de mulheres nuas, nós não podemos entrar nestes lugares de prazer sem melancolia [os cabarés da noite de Bucareste]. Desses anos loucos não resta nada (felizmente de qualquer maneira), nada que alguns raros destroços que completam nas linhas abstratas e sempre parecidas estes gestos de quinze anos atrás que foram, doravante, ávidos, frenéticos, e que hoje não são mais que uma convenção morta e congelada.⁶⁹

Essa *fuga do tempo* (*tempus fugit*) constitui, entretanto, apenas um aspecto do problema. A fuga é mais profunda, pois em *Venises*, seu último livro publicado em vida, Morand se intitula francamente como “o viúvo da Europa”:

É o destino, ou é minha falha: acontece sempre quando somos apagados, desde o começo, já foi terminado, eu vi o fim do século XIX, este de uma lição secundária que duraria para sempre (1902); este do serviço de um ano (1906); o desaparecimento do ouro (1914), eu vi morrer várias repúblicas e um Estado; e dois impérios se acabarem; sobre meus olhos desapareceram um rebanho de renomados sólidos ou irracionais, e algumas glórias. Estou condenado ao que é finito; isso não é somente o fato de uma grande era, mas de uma fatalidade no qual eu sinto seus poderes. Eu sou o viúvo da Europa⁷⁰.

Não era habitual de Morand se servir de grandes órgãos nem de versar pregações, mas ele o fazia mesmo quando chegava a profetizar um futuro sombrio para a Europa:

Hoje, que o ocidente chegou ao penúltimo grau da superprodução, da velocidade, da anemia e da neurose entrevista, como remédio único a uma catástrofe próxima, a necessidade de diminuir o ritmo da vida, de refrear suas necessidades e de não ceder a todas as exigências da matéria, se tornaria voluntária para a Ásia, lhe demandando seus segredos da sabedoria antiga. Mas a Ásia abandonada e pacífica desapareceu, o mundo inteiro hoje vive doravante o signo da máquina, da máquina inepta e sem vida, monstruosa projeção da alma politécnica

⁶⁷ Michel Collomb, “Prefácio”, *Paul Morand*, cit., p. 1.

⁶⁸ Paul Morand, “Entretiens”, em Stéphane Sarkany, *Paul Morand*, cit., p. 232.

⁶⁹ Paul Morand, “Bucarest”, em *Viagens*, cit., p. 680.

⁷⁰ Paul Morand, *Venises*, cit., p. 14.

do construtor [...] Um dia chegará talvez onde não haja mesmo nem Ocidente nem Oriente, mas uma só miserável nação terrestre interrogando o espaço interplanetário com pedaços de sinais luminosos⁷¹.

O paradoxo nos é evidente: Morand, que se entusiasmou com a velocidade e as novidades técnicas, como poucos escritores de sua geração fizeram, se inquietou diante dos perigos de uma civilização da máquina. Mais Dostoiévski também é compreendido assim em matéria de lógica paradoxal. Querendo um amor passional a Cristo, ele não ofereceu menos, através da figura de Ivan Karamazov, um grande defensor do ateísmo.

Outro paradoxo tem grande importância para Morand, pois é ele, em boa parte, que presta uma característica espetacular aos escritos de Dostoiévski: o autor do *Jornal de um escritor* teve, como efeito, sua predição sobre o declínio da Europa ao mesmo tempo em que este vivia os momentos prósperos. Para Morand, a genialidade da adivinhação dostoiévskiana afeta então em seu ponto mais alto: “Em face desta Europa triunfante que ocupa dois terços do globo, um homem se dirige, um Russo, pequeno, magro, pobre e doente, e com uma segurança tranquila, lança seu veredito: ‘a Europa está condenada à morte’ ”⁷².

O fim da Europa que assombra Morand é, portanto, o fim de *sua* Europa. Toda uma outra era começa para ele a partir de 1944, onde “a parte da sombra ganha sobre a do sol”:

A segunda parte de minha vida e de minha obra começa na segunda guerra. Acaba [sic] a alegria de viver, as viagens: se duplicam sobre mim mesmo e retorna em minha verdadeira natureza, à minha infância, à selvageria [...].

Vinte anos de solidão, de exílio moral, de causas perdidas, de um homem que, pelo fato de sua carreira, das circunstâncias exteriores, tinha vivido como dizemos, *difundido*, palavra assustadora, mas que estigmatiza a coisa. O que está de fora, o que me importa mais é a parte da sombra ganhando sobre o sol; de onde são meus livros escritos entre 1944 e 1960: *Le flagellant de Serville*, *O último dia da inquisição*, *Hécate e seus cães*, as *Narrativas do coração*, a biografia de *Fouquet*, que é a história da falência após o triunfo⁷³.

A história da Europa, vista aos olhos de Morand, é também esta de uma “falência após o triunfo”. A partir de 1876 a Europa se torna “o passado”, ela criou os “tipos nobres” do Francês, do Inglês, do Alemão, mas se revela já incapaz de engendrar o “homem do futuro”⁷⁴.

Ao longo de todo seu ensaio sobre Dostoiévski, Morand se opõe a Gide (um autor que ele nunca levou a sério⁷⁵) e percebe, no fundo de seu desespero, a imagem de uma Rússia

⁷¹ Paul Morand, “Oriente contra ocidente”, *Cartas de identidade*, Paris, Grasset, 1931, p. 205-206.

⁷² Paul Morand, *Montplaisir en histoire*, cit., p. 160.

⁷³ Paul Morand, “Diálogo. Das noites não tão brancas (Entrevista com Jean Dutourd e Erik Oliver)”, em Marcel Schneider, *Morand*, cit., p. 215.

⁷⁴ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 792.

⁷⁵ “Gide se fez, alternadamente, de Nietzsche, de Dostoiévski, de Maeterlinck, de Claudel, de Romain Rolland; muito raramente de Gide. Sua “*Eu te odeio família*”, vem daquilo que tem muitos pais” (Paul Morand, *Jornal inútil 1*, cit., p. 343, 16 de janeiro de 1970). “Gide, um idiota, mau hábito do liceu, prolongado em sua coragem, um idiota de ideias e de personalidades mais fortes que ele: Conrad, Dostoiévski, etc., ao lado dos quais ele agitava as sensibilidades francesas que ignoravam ainda estes grandes nomes e que ele tinha como ponto de referência, um dos primeiros” (*Jornal inútil 2*, cit., 21 de abril de 1974, p. 234).

eterna (não mais a Rússia dos Soviéticos), cristã (comparável ao protagonista de *O Idiota* de Dostoiévski), portadora dos germes da ressurreição. *A Europa russa anunciada por Dostoiévski* não poderia ser lida sem ter em conta a metamorfose que se opera no universo narrativo de Morand. “Um vento novo sopra sobre seus personagens: este da loucura”, constatava Pierre de Boisdeffre em 1956⁷⁶. Até então, Morand tinha usado um estilo complicado e uma psicologia simples. A partir de agora, seu estilo se torna mais clássico e a psique de seus personagens mais abundante e mais sondada. O Morand do pós-guerra é próximo de Dostoiévski.

O apocalipse segundo Dostoiévski

Essa proximidade com Dostoiévski parece favorecida pela releitura do *Jornal de um escritor*, que Gide muito rapidamente rejeitou, estima Morand. Com o refúgio, essa obra inclassificável se impõe por suas advertências sobre o desmembramento interior da Europa; é seu lado “*Mané-Thécel-Phare*”. Mas o refúgio beneficia igualmente seu plano estético, à compreensão da “imensa obscuridade do coração humano, seus enigmas, suas demências⁷⁷”, um aspecto que Morand propõe cavar com protagonistas na interioridade complexa como Don Esteban ou Don Luis, pois as ideias que saem do *Jornal de um escritor* seriam reencontradas também no ápice da obra romanesca⁷⁸. Para Morand, Dostoiévski permanece como “um romancista que cava ao fundo de todos os problemas humanos e compreende aquilo que a vida em sociedade, por ela, se abre na política.⁷⁹” É dessa maneira que a prosa “visionária” e “convulsiva” de Dostoiévski, essa “epilepsia que é seguida de suas crises”, exerce talvez a maior influência sobre o desenvolvimento das técnicas narrativas de Morand. Dostoiévski deu, em sua visão da Europa, a coerência, talvez apocalíptica, de um romance:

Depois de tudo, a política é talvez apenas um romance para ele, um romance com suas peripécias, sua galeria de retratos, suas digressões que trazem de volta a um axioma genial; inverter as existências individuais ou liberar os complexos coletivos é talvez, nos dois casos, criar mitos e abordar sobre ângulos diferentes um mesmo problema: este do homem em face de seu destino; as nações não seriam elas apenas marionetes gigantes de um demiurgo dramaturgo⁸⁰?

Morand retoma o mesmo argumento na segunda versão da *Europa russa*: “Dostoiévski não é um ensaísta político, suas profecias não devem nada ao pensamento especulativo, é um romancista que penetrou até o fundo do coração dos homens e, por isso, se desencadearam na política⁸¹.” Que ele faça obra de ficção ou de crítica social, Dostoiévski, este romancista superior, fez sempre uma de visão e de síntese.

⁷⁶ Pierre de Boisdeffre, “Prefácio”, em Ginete Guitard-Auviste, *Paul Morand*, cit., p. 11.

⁷⁷ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 790.

⁷⁸ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 791.

⁷⁹ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 792.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Paul Morand, *Montplaisir en histoire*, cit., p. 160.

É então a história do “fim da Europa” que Morand lê através do *Jornal de um escritor* e no qual ele retrata metodicamente as principais etapas: primeiro, a desarticulação da “diplomacia clássica” (as alianças entre os estados são difíceis por causa das fronteiras invisíveis que traçam os limites e que contradizem as fronteiras visíveis⁸²); em seguida, a degradação social causada por esse individualismo de Estado que é o nacionalismo e pela descristianização (que coloca o indivíduo sozinho diante das forças coletivas e o torna a presa do socialismo; a burguesia, se tornando dispersa, será devorada pelas massas trabalhadoras); enfim, a incapacidade de Roma, da França, da Inglaterra e da Alemanha de impor suas leis aos outros e de fazer nascer o homem futuro. A supranacionalização sonhada por Morand em seu cosmopolitismo literário e histórico, mas viciado por sua fidelidade a Pierre Laval e à germanofilia de Hélène, se transforma em banimento, em hostilidade dirigida contra si pelo bom número de seus colegas (à exceção, notável, dos jovens “hussardos”). O pensamento de Dostoiévski se eleva “acima dos problemas atuais” e oferece um “domínio da fé e do amor”, uma promessa de “aliança”, pois o Cristo russo de Dostoiévski quer a felicidade da Europa pela simpatia e a síntese, por um “clima novo” (extinto de violência) e, conseqüentemente, um messianismo preocupado não em conquistar, mas em ressuscitar a Europa. Morand chama assim seus votos uma transfiguração sagrada, uma transformação da Europa.

O cristianismo deverá ainda se desenvolver como alguns nacionalismos e mesmo alguns internacionalismos? Se pergunta Morand. Como não remeter pelo pensamento a essa idade do ouro onde um Oriente não dividido se ligava a um Ocidente único por um mapa mundi simplificado? Dostoiévski sonhava com isso quando ele compreendia sua voz e Soloviev também quando, no mesmo momento, ele pregava a união das Igrejas e clamava: “O nacionalismo extremo destrói uma nação [...] o cristianismo permite transcender os nacionalismos⁸³”.

Morand, sempre prejudicial que permanece sua obediência vichyosa, critica os europeus de seu tempo de não ter precisamente sabido “transcender os nacionalismos.”

“Dostoiévski elimina, portanto, a França e a substitui⁸⁴”, constata Morand. Não é, no fundo, o mesmo que fez Morand em 1948? Sua releitura de Dostoiévski, ao mesmo tempo em que ela ajuda a definir um clima novo para seus romances, lhe serve também para exortar sua amargura. *A Europa russa anunciada por Dostoiévski* permanece como um livro surpreendente na obra de Morand. Uma tal mistura de política utópica e de marcas místicas não parece se encontrar em outro lugar em sua obra. Como bem notou Bernard Raffali, se trata de um “livro breve, ardente, um pouco louco, excessivo, bastante inesperado da parte de um homem reputado e circunspecto⁸⁵.” Excessivo e inesperado, o livro é, entretanto, de uma importância assaz tênue em toda obra morandiana ou mesmo para os pesquisadores cujo trabalho versa sobre Dostoiévski na opinião literária francesa. A importância deste texto, indubitavelmente

⁸² Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 794.

⁸³ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 813.

⁸⁴ Paul Morand, *A Europa russa*, cit., p. 800.

⁸⁵ Bernard Raffali, “Apresentação” em Paul Morand, *Viagens*, cit., p. 787.

fascinante, entretanto, se situa em outro plano. O livro revela em Morand um grande leitor de Dostoiévski e reflete o estado de espírito de um homem amargo, amargurado, “sem charme”, nunca transformado. Podemos ver nele um percurso em prosa livre e apocalíptica da Europa galante, pois ela é tanto questão do destino da Europa quando em Dostoiévski. Mas, tão amargo como parece, Morand não professa a amargura. Ele põe em obra o que Jean-Louis Bory chama de uma “melancolia da inteligência”: “Melancólico inflamado, Morando é desencantado, sem ser desencantador. Pois ele está autorizado, quaisquer que sejam as opiniões sobre o Ocidente e o futuro da civilização cristã, a apreciar, com ou sem deleite moroso, seus gracejos rápidos, sua curiosidade incansável, sua inteligência aguda, sua magia branca⁸⁶.”

Obra singular e atípica na obra de Morand, *A Europa russa anunciada por Dostoiévski* nasce da desordem íntima do autor consecutiva à conferência de Yalta. Apesar do seu atípico tom, o livro não corresponde às preocupações passageiras. Em 15 de dezembro de 1949, Morand o retoma depois de ter visto um filme de Andreï Tarkovski:

O filme russo *Andreï Roublev*, sobre pintura de ícones. A arte dos russos para manusear os fumos, os fogos, as tochas, os desfiles, todas as massas. É o retorno do Evangelho a essa Moscou anunciada pelo *Jornal de um escritor*, de Dostoiévski. J.-L.B., retorna a Rússia e anuncia desde o último setembro, essa evolução religiosa⁸⁷.

Uma anotação de mesma ordem pode ser lida na data de 9 de maio de 1975: “Admirável o *O que eu creio* de Maurice Clavel. Marx tinha razão de considerar a religião como inimigo numero 1 dos Sovietas. Nisso, Clavel se assemelha ao *Jornal de um escritor*, de Dostoiévski; todos os dois anunciam a chegada, na Rússia, de um *nacional-misticismo*⁸⁸.” A “alta tradição exotérica”, no qual Dostoiévski deu um exemplo dos mais eloquentes, chegará talvez lá onde o supranacionalismo se perdeu no século XX: à preservar, para a Europa, a faculdade de “se colocar no lugar da humanidade”. Mas a Europa que julgara Morand, morto em 1976, é, a seu modo, metamorfoseada durante trinta anos.

BERGSON, P. *Dostoiévski le prophète. Remarques sur l'Europe russe annoncée par Dostoiévski (1948) de Paul Morand*. Tangece, n° 86, 2008. Disponível em < <http://www.erudit.org/revue/tce/2008/v/n86/018627ar.pdf> > Acesso em 18 de setembro de 2016.

⁸⁶ Paul Morand, *Jornal inútil 1*, cit., p.326-327.

⁸⁷ Paul Morand, *Jornal Inútil 1*, cit., p. 326-327.

⁸⁸ Paul Morand, *Jornal inútil 2*, cit., p. 515.

Glauber Rezende Jacob Willrich

Mestrando em letras – teoria literária – pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e licenciado em Letras Francês pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: glauber_rad@hotmail.com



BRAGATEPI

A DECISÃO PELA VIDA INTELECTUAL

Victor Melo Matos

Sócrates, Aristóteles, Shakespeare, Isaac Newton, Hipócrates, Pessoa, Michelangelo, Einstein. Nomes desse calibre ressoam ao brasileiro médio quase que como mitos urbanos, não raramente sacados do bolso quando se deseja reanimar a fé na espécie humana – sobretudo em períodos de escassez de inteligência. Referências populares a ícones da cultura universal são costumeiramente usadas para fins terapêuticos, e quase mágicos: afinal, é reconfortante poder acreditar que, de tempos em tempos, surgirão espontaneamente, no húmus da história, os indivíduos capazes de suprir a ausência dos antigos mestres, e cujo legado imorredouro abasteceu o espírito de gerações a fio. Como bons meninos, aguardamos então, esperançosos, o dia em que o cajado troque de mão.

A situação descrita é sintomática. É claro que a crença popular (e jamais



BRAGATEPI

explicitamente assumida) no retorno cíclico dos “heróis de uma cultura” possui uma estrutura tipicamente mítica, com duas graves implicações educacionais: (1) ficamos aprisionados na condição de meros coadjuvantes ou figurantes da história intelectual de um povo, que sucumbe à espera do novo “messias cerebral”; e (2) habituamos a admirar a inteligência de forma envergonhada, a uma distância ‘segura’ e considerável. O fato é que, olhando de tão longe e com tal cerimônia, o aprendizado que seria possível está implicitamente sendo renegado. Quando grandes virtuosos são transformados em astros longínquos ou em amuletos encantados, tendemos a uma certeza paralisante: a de que jamais poderíamos alcançá-los. E não suficiente, também os reduzimos a estereótipos nos quais, uma vez trancafiados, perde-se para sempre a chave de acesso. Em Leonardo da Vinci, encontramos um perfeito exemplo dessa distorção: quando convertido em lenda urbana, fingimos conhecê-lo. O mestre renascentista, que em situação natural deveria ser uma ponte para o conhecimento, na caricatura de que foi vítima, ao contrário, parece fazer o papel de obstáculo.

O distanciamento mítico apenas nubla uma possível e desejável intimidade. Leonardo, a propósito, era alguém cheio de defeitos, como qualquer ser humano (um destes defeitos era o de constantemente abandonar trabalhos pela metade), mas que teve a única atitude sem a qual ele não teria sido quem foi: Leonardo fez a escolha – decisiva e intransferível – por uma *vida intelectual*.

É importante acentuar esta decisão, porque gênios não são heróis de epopeias. Em algum grau, todos fizeram uma *opção*. Tiveram uma educação que deve ser escavada, uma biografia que precisa ser compreendida, sobretudo nos instantes cruciais em que a sede de conhecimento os embriagou sem bilhete de volta. Por qualquer ângulo que se olhe, é absolutamente ultrapassada a ideia de que trajetórias de grandes mentes possam se resumir à herança genética. Armar-se desse entendimento talvez seja o primeiro passo para construir uma ponte real entre o homem cotidiano e o gênio luminoso, entre o estudante mais acanhado e os mestres mais sublimes. Ao invés de cortejar o “amuleto” como um mito intimidador, é necessário que o homem comum enxergue nestes luminares um parâmetro cognitivo concreto, acessível, um direcionamento real às práticas objetivas de formação da inteligência¹. Mas em grande medida, a midiaticização corrente dispensada aos ícones de nossa cultura funciona muito menos como divulgação introdutória do que como uma forma de entretenimento anestésico, um substituto pálido do contato visceral com a obra. E enquanto mantivermos essa distância “confortável” da grandeza, estaremos relegando cruciais habilidades intelectivas da espécie humana à masmorra da autossabotagem, e anuindo a uma educação que se empenha em produzir cérebros medianos, absolutamente iludidos sobre seus reais potenciais.

A vida intelectual é uma decisão: uma chave girada conscientemente, rumo

¹ Sobre métodos de aprimoramento cognitivo, vale conferir a exemplar a obra do educador Reuven Feuerstein, aluno de Piaget.

ao interesse do espírito pelas culminâncias e pela amplitude. A este giro decisivo, Platão chamou de “*periagoge*”: um instante categórico de transformação, em que o talento natural não é nem suficiente, nem aspecto central. A existência, uma vez redirecionada na clave do aprendizado contínuo, adquire a configuração mental necessária para, por exemplo, suplantar sistemas educacionais pré-fabricados, sem transferir a responsabilidade de sua formação para eventuais “cúpulas” de eleitos.

O fato é que nenhuma infraestrutura, nenhum diploma ou montante de cifras pode compensar a ausência de indivíduos que respirem, por uma motivação intrínseca, a filosofia, a ciência e a erudição. Estes indivíduos tanto mais se sobressaem quando se articulam em grupos, imbuídos de um estado de espírito receptivo à complexidade, consciente das tensões e complicações do mundo, e despidos da intenção prévia de encaixar à força a realidade em leito de Procusto.

Foi desse espírito que surgiu o Ensino Superior, e não o contrário. Inverter essa equação poderia ser desastroso à cultura de um país, pois permite que se misture o status acadêmico com a verdadeira *periagoge* da alma. Ambos podem coincidir, mas não se confundir. Foi do desejo sincero pela verdade que fluíram as primeiras culturas de cultivo ao intelecto, que vieram a desaguar nas universidades, sem as quais a escalada das civilizações, de cujas benesses somos hoje herdeiros, teria sido impossível. Este desejo de conhecer, embora possa ser estimulado externamente, não se sustenta fora da decisão individual. O mais que contribuir para tal decisão será importante acréscimo, e talvez fundamental acréscimo – porém, não mais que acréscimo. Esta conjuntura sempre esteve escancarada nos grandes pináculos de inteligência ao longo da história, como na Atenas de Platão, na Alexandria de Ptolomeu, no Renascimento Carolíngio, na Florença do século XV, na revolução galileo-newtoneana, no Sturm und Drang alemão do século XVIII, na Viena do início do século XX, ou nas escolas monásticas que deram origem às primeiras universidades (o rol é meramente indicativo, não exaustivo).

Marcos gloriosos do gênio humano, como os citados, caracterizaram-se, essencialmente, não pelo patrocínio externo (que por ventura se verificou em maior ou menor grau), mas, em primeiro plano, por indivíduos que deliberaram de modo enérgico por uma vida de estudos, seja na atualização tecnológica ou artística, seja na revisão do conhecimento histórico acumulado, sem prazo de encerramento, e que transcendesse os fenômenos do carreirismo acadêmico, do tecnicismo burocrata, ou da propaganda política. Assim, embora Ptolomeu Sóter não tenha poupado fortunas na construção da magnífica Biblioteca de Alexandria, só o fez porque já havia grandes mestres autônomos a quem pudesse abrigar nela, e porque foi convencido, segundo nos conta Plutarco, por Demétrio de Falero, discípulo de Aristóteles e de Teofrasto. A verdadeira curiosidade pelas ciências, quando antecede o desejo de financiá-las, sobrevive a qualquer pindaíba.

O erudito, o cientista, o artista e o filósofo, nestes períodos de culminância, representaram um tipo de existência consagrada ao conhecimento e à busca do primor

intelectual, tendo as mais célebres e inovadoras obras acessíveis em seu horizonte e tomadas como parâmetro inegociável. Não apenas “*estavam sobre os ombros de gigantes*”, conforme Newton, mas desejavam atingir o mesmo tamanho, absorvendo e fundindo as virtudes de outros gênios na caldeira da própria personalidade.

Qualquer estudo que partisse de critérios semelhantes tornaria prioridade a investigação dos problemas mais relevantes (e não dos mais confortáveis), caso contrário, teria de lidar com a consciência acusando-o de subestimar o próprio potencial. Em culturas desse teor, o diálogo vívido com seus pares garante uma retroalimentação contínua da instrução, do desafio, produzindo uma atmosfera de intenso exercício cognitivo – fenômeno similar àquilo que, no mundo administrativo, conhece-se como “brainstorming”. O isolamento não é uma opção, sobretudo no mundo contemporâneo².

O motor elementar de um ambiente cultural qualificado está no desejo profundo de qualificar a si mesmo, e não raro, é proporcional à quantidade e qualidade dos livros que se lê. Quanto melhor o leitor, menos demagoga é a opinião pública, e mais vigorosa é a cultura. Estamos falando em números que girariam em torno de 50 livros seletos por ano, no mínimo; em grupos de estudos quinzenais com a finalidade de discutir a evolução dos métodos; na prática de raciocínio lógico-dialético; nas disputas argumentativas sem pretensão retórica; na integração entre humanas e exatas; nos estudos de poliglossia, de idiomas clássicos para acesso a documentos originais, entre outras estratégias. Cargos, posições e louros são, em essência, irrelevantes para os fins primordiais. Com a devida orientação, amplia-se a probabilidade de que apenas a presença do intelectual funcione como ímã e caixa de ressonância a estudantes dedicados. Por outro lado, se continuarmos desprezando intimamente os caminhos (no plural) que levam aos píncaros da formação cognitiva, por preconceito ou descrença, não haverá matéria-prima suficiente para revigorar a cultura brasileira. A atmosfera de pensamento e o imaginário predominante de uma cidade dependem, em grande medida, do nível de complexidade, profundidade, atividade, abertura e autoconsciência de seus intelectuais. Mais do que uma questão de verba, é uma questão de escolha, e um propósito de vida. Como vaticinou o historiador português José Hermano Saraiva: “*o que falta não é a verba; é o verbo.*”

² Domenico de Masi descreve diversas características de importantes círculos intelectuais ao longo da história em seu livro *Criatividade e Grupos Criativos*.

Victor Melo Matos

Especialista em Ciência da Educação pela ULHT - Lisboa e formado em Letras/Português pela UESPI. Estudou Teorias da Aprendizagem na PUC-RJ, e atualmente ministra o curso “Como Estudar & Como Aprender”, e palestras sobre formação da Inteligência e da Erudição em instituições de ensino.

DO CENÁRIO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO

De como Nelson Pereira adaptou os romances de Jorge Amado e a presença palimpséstica do romancista em seus filmes

Douglas Rodrigues de Sousa¹

RESUMO

Tratamos neste trabalho da relação de trocas e influências entre a literatura de Jorge Amado e a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos. De como o escritor brasileiro contribuiu para influenciar, em alguns momentos, o processo de criação do cineasta.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Jorge Amado. Nelson Pereira.

ABSTRACT

This essay is about the exchanges and influences between Jorge Amado's literature and Nelson Pereira dos Santos cinematography. It's about how the brazilian writer contributed to change sometimes the creation process of the movie maker.

Keywords: Literature. Cinema. Jorge Amado. Nelson Pereira.

1 Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos: confluências estéticas

Antes das adaptações dos romances de Jorge Amado para o cinema, Nelson Pereira dos Santos já se mostrava envolvido na atmosfera amadiana que o influencia em alguns dos seus filmes. Como exemplo, podemos citar os filmes *Rio, 40 graus* (1956)² e *O amuleto de Ogum* (1975). Essa ideia é afirmada pelo cineasta, quando fala do processo de filmagem de *Tenda dos Milagres* em depoimento para Helena Salem (1996), NPS³ diz: “Em parte, eu já tinha feito *Tenda* em *O amuleto* – assinala Nelson” (1996, p. 325). E, adiante, sobre *Rio, 40 graus* o cineasta completa: “De certa forma, eu já tinha feito o *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*. A transa dos meninos. Tem muito de *Jubiabá* no *Rio, 40 graus*.” (SALEM, 1996, p. 376).

Dessa forma, as marcas literárias da obra amadiana, assumidas pelo cineasta no seu cinema, são perceptíveis e dialógicas. Em outros depoimentos, Santos deixa clara a presença de Jorge Amado no seu cinema:

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB, Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI, atualmente Pós-doutorando na Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: doug.rsousa@gmail.com

² Aliás, podemos falar dessa “influência” amadiana na cinematografia de Santos logo no início de suas produções, com *Rio, 40 graus*, filme que consagrou o diretor nas produções audiovisuais brasileiras.

³ Abreviação do nome Nelson Pereira dos Santos - NPS.

Jorge Amado sempre esteve em minha cabeça. Meu primeiro filme, *Rio 40 Graus*, tem o roteiro assinado por mim, mas, ao ver o filme, sente-se a presença e a influência fortíssima de *Capitães da Areia*, principalmente, ou até mesmo do próprio *Jubiabá*. A única coisa é que os heróis do Jorge, naquele tempo, tinham o happy end quando entravam no Partido Comunista e, no meu caso, continuam sendo cidadãos da favela, sem essa determinação política que fazia o fecho do personagem, que nos anos 1930 era uma coisa audaciosa, bonita e promissora. De qualquer forma, a presença de Jorge Amado em *Rio 40 Graus* é evidente. Os meus heróis são os meninos, com seu lado “capitães da areia”, que saem da favela e vão vender amendoim, no Rio de Janeiro, em um domingo, no verão... Cada um vai para um lugar, onde há turistas, futebol [...]⁴.

Ao leitor das obras amadianas quando espectador dos filmes de Nelson Pereira dos Santos fica evidente a forte relação (como assumida pelo próprio cineasta) entre a cinematografia de Santos e a literatura de Amado, que, aliás, antecede as adaptações dos romances do baiano. Desse modo, a teia semiótica e hipertextual existente entre as obras de Jorge Amado e de Nelson Pereira dos Santos ultrapassa os limites das duas adaptações (*Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*⁵) cinematográficas, expandindo-se para outros filmes do cineasta, colocando os romances de Jorge Amado em relação “manifesta” ou “secreta” com os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Aqui, pensa-se a partir dos conceitos de Gerard Genette (2006) em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, com os cinco tipos de transtextualidades, mas, sobretudo, com a ideia do *hipertexto* e do *hipotexto*. Segundo o teórico, a hipertextualidade é entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12). Esquemáticamente, pensando a partir dessas noções transpostas ao diálogo da literatura com o cinema, o ato da hipertextualização ou recriação do objeto artístico em outro, se daria da seguinte maneira:

Transforma/Transmuta/Recria



Partindo desse modelo de esquema da transmutação semiótica, pensamos, conforme o argumento de Linda Hutcheon (2013, p. 30), que: “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica”.

⁴ Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/02/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>> acesso em 28 de dezembro de 2014.

⁵ *Tenda dos Milagres* foi adaptada em 1977 e *Jubiabá* em 1986 ambas das obras de Jorge Amado.

E essa relação palimpséstica entre as obras adaptadas, faz-se presente também em outras obras do cineasta, como aqui já citadas, o que aproxima ainda mais as obras de Jorge Amado e Nelson Pereira em um profícuo e intersemiótico diálogo interartes.

Em uma proposição aqui levantada, e ainda utilizando-se de Hutcheon (2013, p. 43), quando diz que: “Portanto, os adaptadores são primeiro intérpretes, depois criadores”, suscita-se a pergunta que diante de tanta profusão entre temas e trânsitos textuais, além das adaptações: Nelson Pereira dos Santos seria, além de recriador, também um intérprete da obra de Jorge Amado?

Salem (1996), ao definir as relações de Jorge Amado e Nelson Pereira, argumenta que muitas foram as afinidades políticas e literárias que envolviam os dois artistas. Autor já consagrado na crítica literária brasileira, bastante difundido e lido, Amado, além de uma ampla circulação nos vários meios artísticos e intelectuais, era membro do PCB, o qual agregava nomes como o de Nelson a esse conjunto. A geração dos romancistas de 30, como um todo, exerceu uma profunda influência na classe leitora e de esquerda dessa época. Sobre essa relação, mais uma vez a partir da fala de Salem, entrecortada pelo discurso de NPS, podemos ler:

Jorge Amado já fazia a cabeça dos jovens há algum tempo. Durante o Estado Novo, seus livros circulavam clandestinamente. Com a primeira edição tirada na Argentina em 1943, o romance *O Cavaleiro da Esperança*, inspirado na vida do secretário-geral do PCB, foi, segundo o próprio Prestes, “um instrumento da luta pela anistia em toda a América Latina”. Jorge teria, particularmente, uma influência muito importante na formação de Nelson: “Para a minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela família. Ele mostrava as lutas de classe e também tinha uma grande proposta de educação sexual, o sexo livre” (SALEM, 1996, p. 47).

O depoimento de Santos passa pela questão nacional, aqui apontada como “descobrir o Brasil” por meio da literatura amadiana. O clima da repressão do Estado Novo e o conservadorismo político e social da época contribuíram para aguçar a curiosidade dos jovens leitores que buscavam o sentimento de Brasil e novos projetos literários nas letras brasileiras, a quebra da “vidinha medíocre de classe média”, como assinala o diretor. Isso foi possível na literatura libertária de Amado, com seus novos tons e representações do povo e das classes brasileiras.

Não apenas Jorge Amado exerceu influência estética sobre a cinematografia de NPS, mas também autores como Graciliano Ramos e teóricos como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda⁶, que tiveram forte impacto sobre o diretor. Interpelado por Rodrigo Fonseca sobre os importantes nomes, heróis de sua geração, que renderam matéria prima para o seu cinema, Santos responde:

⁶ Nelson Pereira dos Santos é responsável pela direção de dois importantes documentários para a cultura brasileira baseados na vida e obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. O primeiro *Casa Grande e Senzala* (2000), e o segundo *Raízes do Brasil* (2004).

Rodrigo Fonseca: Grandes romancistas e importantes teóricos da cultura brasileira já renderam matéria-prima para seu cinema. Foi assim com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, no território da história e da sociologia, e com Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado, na Literatura. Seriam estes nomes os heróis da sua geração?

NPS: Não sei se são heróis da MINHA (sic) geração. Mas da geração anterior, com certeza. Meus filmes prestam algum tipo de tributo àqueles que fizeram minha cabeça, como Jorge Amado, Graciliano, os modernistas... (FONSECA, 2005, p. 17).

A busca pelas imagens de um Brasil no cinema nacional era uma constante para a geração de NPS, mas, de modo especial, o cineasta ressalta as marcas daqueles que “fizeram sua cabeça”. E desses nomes, ele cita o romancista Jorge Amado. É fato, como também já dito, que autores da geração de 30 contribuíram para esse modo de apresentar o país, mas fica mais que evidente a forte presença de Amado nas películas do cineasta.

2 Cotejamentos estéticos: *Rio, 40 graus* e a presença de Jorge Amado

Esse trânsito textual/imagético, além de declarado pelo próprio Nelson Pereira, é passível de visualização logo na sua estreia com *Rio, 40 graus*. Vejamos, a partir de um cotejamento de imagens e romances os flertes e retomadas à obra amadiana realizado por NPS.

O filme *Rio, 40 graus* (1956) abre com cenas áreas da cidade do Rio de Janeiro e um samba de fundo. A movimentação no morro carioca, o cotidiano da gente simples, dos transeuntes e suas tramas são apresentados em um primeiro plano a partir da imagem do Rio de Janeiro que surge na tela, já sinalizando o que trata a narrativa e o seu protagonista principal: a cidade do Rio de Janeiro. A primeira tomada do filme, após um sobrevoo da câmera pela cidade, se passa no morro carioca. Entre os passantes que cruzam as vielas da favela carioca, surgem as crianças vendedoras de amendoim com latas na cabeça.



Figura 1 – *Rio, 40 graus*. Subindo o morro uma das crianças vendedora de amendoim.

Aos poucos as imagens do morro carioca e seu cotidiano começam a ser reveladas dando início a narrativa.



Figura 2 – *Rio, 40 graus*. A criança completa a subida rumo a sua casa.

Ao espectador é impossível passar despercebidas as similitudes e as aproximações do filme de Santos com as obras de Amado, afinal é possível vislumbrar na paisagem do morro carioca o morro do Capa Negro, do romance *Jubiabá*, como pode se comprovar com a cena de abertura do filme *Jubiabá* (1986) mais tarde adaptado por NPS da literatura de Amado:



Figura 3 - *Jubiabá*. Imagem distanciada do morro do Capa-Negro



Figura 4 - *Jubiabá*. Antônio Balduino e outras crianças descem o morro em clima de alegria e brincadeira.

Sobre a descrição do espaço onde Antônio Balduino, protagonista do romance nasce e passa maior parte da sua infância, extraímos a seguinte parte: “Andava solto pelo morro e ainda não amava nem odiava. Era puro como um animal e tinha por única lei os instintos. Descia as ladeiras do morro em louca disparada, montava cavalos de cabo de vassoura, era de pouca conversa mas de largo sorriso” (AMADOa, 2008, p. 18).

A cena descrita pelo narrador de *Jubiabá* é fortemente presente na corrida dos meninos do morro carioca em *Rio, 40 graus*. Todos negros, assim como no romance *Jubiabá*, as crianças do filme *Rio, 40 graus* eram livres e viviam à margem de qualquer tipo de proteção ou amparo social. Suas vidas eram as ruas, a marginalidade, o trabalho infantil e a perseguição por alguns grupos que queriam exterminá-los. Essa caracterização cênica vista em *Rio, 40 graus* também é possível de ser localizada em outro romance de Amado, *Capitães da Areia* (1937). Famoso romance da literatura brasileira que aborda a marginalização da infância brasileira e a ideia de grupo/bando para a sobrevivência das crianças. Em *Capitães da Areia* podemos ler: “Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, o que totalmente a amavam, os seus poetas” (AMADO, 2001, p. 21).

A presença da infância marginal em *Rio, 40 graus* relaciona-se diretamente com essas duas obras de Amado, e de modo especial com o romance *Jubiabá*, narrativa em que há descrição dos morros baianos e a constante presença do povo negro com sua cultura e adversidades.

Em outra cena do filme podemos cotejar mais de perto a intersemiose película- romance - o cotidiano do morro carioca e a descrição do morro do Capa-Negro.



Figura 5 – *Rio, 40 graus*. As crianças do morro se divertem.



Figura 6 – *Rio, 40 graus*. Movimentação urbana no morro carioca, a feira.



Figura 7 – Jubiabá. A partida de Antônio Balduino do Morro do Capa-Negro.
Ao fundo as crianças do morro assistem a ida de Baldo.

No romance de Amado, ao descrever o morro do Capa-Negro, o narrador enfatiza a forte interação das relações sociais existentes na comunidade, a vida difícil, a infância pobre e os serviços que os adultos e os garotos do Capa-Negro prestavam. Como a seguir, na passagem ilustrativa retirada do romance, podemos ler em mais detalhes a descrição do convívio social do morro:

A vida no morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, mungunzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para casas bonitas e era crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esse era os mais novinhos. Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficariam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque desde há muitos anos vinha sendo assim: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles iam ser criados destes homens. Para isto é que existia o morro e os moradores do morro (AMADOa, 2008, p. 34-35).

Portanto, não há como não perceber similitudes entre o morro do romance de Amado e o morro do filme de Nelson Pereira. As semelhanças, proximidades, descrições, as escolhas feitas pelo cineasta para sua película de estreia, ligam-se diretamente a narrativa amadiana.

Outro aspecto presente nos romances de Amado, sobretudo nas suas narrativas mais engajadas - que vai da publicação de *Cacau* (1933) à trilogia *Subterrâneos da liberdade* (1954) - é a filiação do autor na linha de pensamento de esquerda marxista, fase em que “[...] o romance engajado de Jorge Amado concentraria sua ação principal no retrato da formação de uma consciência social adaptada às novas circunstâncias históricas e mundiais” (BERGAMO, 2008, p. 79). Esse retrato engajado também pode ser notado nos filmes de Santos, assim como o maniqueísmo das personagens amadianas dessa fase. Espécie de maniqueísmo expresso na divisão entre pobres e pretos como do grupo do bem, e a imagem dos ricos associada à opressão e à espoliação dos mais pobres. A ideia comunista da sociedade em divisão de classes - pobres e ricos, pretos e brancos - faz-se igualmente presente nos romances de Amado e nos filmes de Nelson.

3 Tradição e misticismo: Xangô e Ogum na literatura e no cinema

Partindo para a análise de outro filme de NPS, a fim de apontarmos o espraiamento da teia semiótica, do trânsito textual com os romances de Jorge Amado, elegemos o filme *O amuleto de Ogum* (1975).

O cineasta identifica esse filme dialogicamente próximo ao livro *Tenda dos Milagres* (1969), obra que mais tarde ele levaria ao cinema. Se analisarmos mais de perto, diante do conjunto romanesco amadiano, com os mitos e crenças populares das religiões de matriz africana recorrentes na obra do baiano, *O amuleto de Ogum* não bebe apenas em *Tenda*, mas em toda poética de Jorge Amado, já que foi um dos grandes propagadores das crenças e religiões oriundas da África e, conseqüentemente, da formação dos terreiros de candomblé na Bahia.

O universo mito-mágico do candomblé é transposto para as telas nos primeiros filmes de NPS a representar outro grupo marginalizado da sociedade brasileira, os praticantes das religiões afro-brasileiras. A presença manifesta dos romances amadianos transborda nas imagens desse filme. A narrativa fílmica se inicia bem aos moldes do romance *Tenda dos Milagres*. Um cego, interpretado por Jards Macalé, é encurralado em uma rua por três bandidos, na cidade de Caxias, Rio de Janeiro. Os bandidos o obrigam a contar uma história, e como forma de apaziguar e livrar-se dos delinquentes o personagem aceita o pedido e prediz: “Vou contar uma história que aconteceu de verdade e que eu inventei agora: O amuleto de Ogum”. Corta para Bahia, iniciando a história do amuleto de Ogum a partir do assassinato de Ambrósio, pai de Gabriel protagonista da narrativa.

Narrativamente o que nos chama a atenção no filme de NPS é logo o seu início, pois assim como em *Tenda dos Milagres*, em que Fausto Pena – poeta, sociólogo, jornalista – é contratado pelo americano James D. Levenson, pago em dólares, a ser responsável pela compilação e levantamento histórico da vida de Pedro Archanjo: “Encomendou-me apenas a colheita de dados através dos quais pudesse ter melhor ideia da personalidade de Archanjo, sobre quem ia escrever algumas páginas, espécie de prefácio à tradução de suas obras” (AMADO, 2008b, p. 17). Esse procedimento narrativo é adotado no filme *O amuleto de Ogum*, pois o início da narrativa se dá a partir do cego contador de histórias.



Figura 8 – *O amuleto de Ogum*. Momento é que o cego, interpretado pelo ator Jards Macalé, dá início a narrativa sobre a história do amuleto.

Salem (1996) comenta sobre o processo de produção do filme e da leitura que NPS fez do romance de Amado. A jornalista relata:

Pouco depois da publicação (em 1969) de *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, o jornalista Novais Teixeira havia chamado a atenção de Nelson para o novo livro do escritor baiano. NPS rapidamente tratou de lê-lo. E gostou. Uma ideia no ar. Porém ele já tinha um argumento em vista e apalavrado: *O amuleto da morte*, de Chico Santos (SALEM, 1996, p. 299-300).

Embora, como dito por Salem que o argumento de *O amuleto de Ogum* já estivesse escrito, anterior à publicação de Amado, o romance do baiano não deixou de exercer influência e fornecer fios condutores à narrativa de NPS. Sobre esse aspecto em comparação aos filmes anteriores do cineasta e às relações travadas com os romances de Jorge Amado e seus impactos e assimilações, Darlene Sadlier (2012, p. 85) aponta as seguintes distinções e heterotopias:

Outra diferença importante entre *O amuleto de Ogum* e os primeiros dois filmes de Nelson Pereira pode ser percebida na forma pela qual o último filme integra a religião no panorama geral da sociedade contemporânea. Não há referências ao candomblé, à macumba ou à umbanda em *Rio, 40 graus* ou *Rio Zona Norte*, ainda que ambos os filmes busquem uma aproximação supostamente realista da vida na favela, onde tais religiões são praticadas em ampla escala. A ênfase na religião em *O amuleto de Ogum* pode ser parcialmente compreendida pelo forte impacto provocado pelo romance *Tenda dos Milagres* (1972), de Jorge Amado, sobre a cultura e a religião afro-brasileiras, em Nelson Pereira, enquanto ele produzia o filme, e por tê-lo levado a perceber a significação da religião para os pobres.

O caráter místico e a importância da religião às comunidades pobres e carentes são reforçados no filme de NPS, assim como no romance *Tenda dos Milagres*. O personagem do filme, Gabriel, é levado por sua mãe a um terreiro de umbanda para obter proteção, ter o seu corpo fechado e usar o amuleto de Ogum como escudo. Pedro Archanjo, protagonista da narrativa de Amado, também é protegido pelos orixás e entidades superiores do candomblé. As semelhanças não param por aí. No campo semântico, o sincretismo religioso está presente nas duas narrativas a partir do nome dos protagonistas. Em *O amuleto de Ogum* temos Gabriel, nome cristão, representado pelo Archanjo São Gabriel; e Pedro Archanjo Ojuobá, Pedro que também remete ao cristianismo na imagem de São Pedro; Archanjo, anjos superiores; e Ojuobá, que quer dizer olhos de Xangô. Portanto, ambos os personagens sofrem o batismo da religião cristã e das tradições de matriz africana. Licenciosidade religiosa, típica do povo brasileiro, envolvida nesse misticismo sincrético entre o terreiro de Candomblé e a Igreja Cristã, os sincretismos cultural e religioso expressos no filme e no romance. Instala-se, portanto, em ambas as narrativas, o discurso da “ética intercultural” (OLIVIERI-GODET, 2014).



Figura 9 – *O amuleto de Ogum*. Gabriel, interpretado pelo ator Ney Sant'Ana, sendo consagrado a Ogum em ritual da umbanda.



Figura 10 – *O amuleto de Ogum*. Gabriel com o amuleto de Ogum pendurado. Objeto que, segundo a tradição, lhe garantirá proteção e manterá seu corpo fechado aos inimigos e adversidades da vida.



Figura 11 – *Tenda dos Milagres*. Pedro Archanjo, interpretado pelo ator Juarez Paraíso, participa de ritual do Candomblé na tenda dos milagres. Culto em homenagem a formatura de Tadeu Canhoto, sobrinho de Archanjo.

A cena é descrita no romance da seguinte maneira:

Ergue-se Majé Bassã e todos se põem de pé. Para reverenciá-la espalmam as mãos na altura do peito. Filha diletta de Iemanjá, dona das águas, em sua honra todos repetem a saudação destinada à mãe dos encantados. *Odoiá Iá oyon oruba!* Salve mãe dos seios úmidos! Arrumando as saias, sorrindo, devagar atravessa a sala, entre aclamações: *odoiá odoiá Iá!* [...] Velha sem idade, doce e temível mãe Majé Bassã, tão precisa no domínio do passo elegante e difícil, tão rápida e leve, tão moça na dança, iaô recente. Uma dança do começo do mundo: o medo, o desconhecido, o perigo, o combate, o triunfo, a intimidade dos deuses. Uma dança de encatamento e coragem, o homem contra ignotas forças, em luta e vitória. Assim dançou mãe Majé Bassã para Tadeu na Tenda dos Milagres. Avó torta dançando para o neto, doutor formado em engenharia (AMADO, 2008b, p. 177-178).

Em diversas passagens do romance *Tenda dos Milagres* encontramos rituais das religiões africanas representados na narrativa. As cenas acima apresentadas em *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* (filmes) estão, pois, fartamente descritas na literatura amadiana. O romance *Tenda dos Milagres* é conhecido na tradição da literatura brasileira por ser um libelo da miscigenação das raças, culturas e religiões no Brasil, romance cujo enredo defende a miscigenação como solução para o racismo. NPS, leitor de Amado, apropria-se dos rituais descritos pelo romancista e os transporta ao cinema, movimento realizado muito antes mesmo de o cineasta adaptar os romances de JA. Isso demonstra a afinidade, o impacto e os ecos do Jorge Amado romancista na cinematografia de Nelson Pereira.

Sobre a proposição levantada no início desse ensaio, suscitou-se a pergunta se Nelson Pereira dos Santos, enquanto adaptador, seria também um intérprete da obra de Jorge Amado.

Acreditamos que o processo da recriação artística requer dos seus intérpretes um profundo, arguto e delicado olhar sobre a obra que se deseja transpor a outro sistema semiótico, diferente da sua matriz primeira. Nesse sentido, Genette explica que:

Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo é preciso necessariamente adquirir sobre um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar [...] (GENETTE, 2006, p. 14).

Ao realizarmos o cotejamento entre os filmes de NPS e as obras de Jorge Amado, percebemos que esse gesto ultrapassa um simples ato mecânico ou uma mera imitação. Existe uma lógica mais profunda e adensada de camadas amadianas, que transbordam dos romances e influenciam o cineasta nas suas montagens fílmicas. Fluxo que, como dito, antecede as próprias adaptações dos romances de Jorge. Podemos, então, falar de um *revisonismo palimpsestico* realizado por Nelson Pereira em torno da influência literária de Jorge Amado.

Hutcheon (2013, p. 56) defende a ideia de que “Palimpsestos lutam pela mudança permanente”. A obra ao ser adaptada não só empreende uma luta pela existência, como possibilita uma nova leitura e análise a partir do novo suporte para o qual foi transferida. No caso presente,

a análise dos filmes de NPS à luz dos romances amadianos abre janelas e possibilidade de leituras que vazam, dialogam e intercambiam-se entre literatura e cinema, romancista e cineasta.

Desse modo, nenhuma cultura, assim como nenhuma obra, permanece em seu estado puro. Eis o princípio da sobrevivência das obras artísticas ao longo dos anos. Fundamentadas nos movimentos de trocas, assimilações, negações e aproximações, de vestígios que persistem e são captados à medida que são gerados. Esses movimentos é o que permitiu Nelson Pereira dos Santos realizar recriações e transposições das páginas às telas. Vive o romance, vive a película, incessantemente nesse ininterrupto diálogo interartes. E ao dialogar diretamente com as obras do romancista baiano, em se tratando da cinematografia brasileira, Nelson Pereira, indubitavelmente, é um dos maiores intérpretes no cinema da obra de Jorge Amado e do popular nacional brasileiro.

Referências

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Record, 2001.
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADOa, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADOb, Jorge. *Tenda dos Milagres*: Companhia das Letras, 2008.
- BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- FONSECA, Rodrigo. *Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucesso de Nelson Pereira dos Santos*. Brasília: M. FARANI Editora, 2005.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- OLIVIERI-GODET, Rita. *Jorge Amado em letras e cores: ensaios e desenhos*. Feira de Santa: UEFS Editora, 2014.
- SADLER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Filmografia

Tenda Dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant'Anna. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higino, Severino Dadá. Trilha Sonora: Gilberto Gil. Rio de Janeiro, 1977. Regina Filmes. 132 min, col., DVD. Digital Versatil Disc.

Rio, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros. Roteiro: Arnaldo de Farias, Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro: 1955. 1 filme (100 min), p&b.

O amuleto de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes e Embrafilme Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos. Montagem: Severino Dada e Paulo Pessoa. Rio de Janeiro, 1975.

Jubiabá. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Regina Filmes (1986)



BRAGA TEPI

O INFERNO SÃO OS OUTROS

A eternidade como esvaziamento do ser
no conto *Os Outros*, de Neil Gaiman

Kleber Kurowsky¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar o conto *Os Outros*, do autor inglês Neil Gaiman, especialmente no que concerne às representações do tempo dentro da narrativa, com foco no conceito de eternidade e seus efeitos. Também será analisada a desconstrução da identidade do personagem no decorrer do conto e como isso dialoga com o tempo narrativo. Para isso, a argumentação partirá, principalmente, dos pressupostos teóricos propostos por Octavio Paz, que defende uma profunda transformação nas percepções do tempo no início do século XX, e Giorgio Agamben, que propõe que a vida humana, na contemporaneidade, ao recusar a encarar seu próprio fim, acaba por negar a própria vida, estabelecendo uma relação de negação da condição humana. O artigo, portanto, tentará expor em que medida o conto em questão se aproxima e se distancia dessas questões.

Palavras-chave: Neil Gaiman. Conto. Literatura inglesa. Tempo. Identidade.

ABSTRACT

This article's objective is to analyse the short story *Other People*, by english author Neil Gaiman, especially concerning the representations of time in the narrative, focusing in the concept of eternity and its effects. The deconstruction of the character's identity will also be analysed and how this process dialogues with the narrative time. For that, the argumentation will have its starting point, mainly, in Octavio Paz's theories presuppositions, who deffends a profound transformation in the way that humanity perceives time in the beginning of the 20th century, and Giorgio Agamben, who proposes that human life, nowadays, refuses to contemplate its own end, and by doing that, ends up denying its own life, establishing a refusal of the human condition. The article, therefore, will try to expose in what manner the short story approaches and detach from those questions.

Keywords: Neil Gaiman. Short story. English literature. Time. Identity.

Introdução e justificativa

A tematização do tempo não é estranha à obra do autor inglês Neil Gaiman, manifestando-se nos mais diversos gêneros: contos, romances, quadrinhos e filmes. Na maior parte das vezes, o tempo aparece em conjunto com os temas de infância e identidade, exercendo um papel central no desenvolvimento dos dois. Na história em quadrinhos *Sandman Overture*, publicada em 2015, por exemplo, um dos personagens é a manifestação antropomórfica do tempo, e é o pai de outros conceitos que também surgem de forma antropomórfica: Sonho, Morte, Delírio, Destino, Destruição e Desejo. O tempo, portanto, assume uma posição fundamental na narrativa, mesmo que sua presença não seja constante. No romance *O oceano no fim do caminho*,

¹ Mestrando em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES). E-mail: kleber_lz@hotmail.com

a temática do tempo vem acompanhada por uma noção de desgaste: há um narrador que se recorda de eventos de sua infância – retratado como um período traumático -, os quais ele não sabe com certeza se ocorreram ou não. Já no romance *Os filhos de Anansi* o tempo se manifesta novamente retratado em conjunto com a infância. A obra trata de um protagonista que foi literalmente dividido em duas metades: uma delas bem sucedida nas esferas sociais e sexuais da vida, e a outra não tanto; o tempo, nessa narrativa, é responsável por afastar cada vez mais as duas metades do mesmo indivíduo, ao ponto de eles não conseguirem mais se ver como uma única pessoa. Quanto mais o tempo passa, menos eles se identificam. No conto *A vez de Outubro*, manifestações antropomórficas dos meses do ano se reúnem ao redor de uma mesa para contar histórias; o personagem Outubro conta a história de um garoto que, ao fugir de casa, encontra o fantasma de uma criança morta, que lhe oferece a eternidade; aqui, o tempo surge como uma oportunidade, a eternidade como parte de uma barganha. Entretanto, a narrativa não mostra ao leitor qual é a decisão da criança, deixando-a em aberto para especulação, tanto sobre qual seria a escolha, quanto aos efeitos que o eterno teriam sobre ela, caso fosse essa a decisão.

No conto a ser trabalhado neste artigo, *Os Outros*, o tempo e a identidade aparecem como temas centrais, mas de uma forma bastante distinta do que ocorre no restante da obra do autor. Publicado na coletânea de contos e poemas intitulada *Coisas Frágeis*, publicada originalmente em 2006, o conto narra os eventos de um homem que acaba no inferno e passa milhares de anos sendo torturado por um demônio, fisicamente e mentalmente, até que todos seus pecados sejam expurgados; ao final da narrativa, ele próprio se torna um demônio e passa a torturar os outros que acabam no inferno. A eternidade, no conto em questão, diferente de outras obras do autor, não é apenas anunciada como algo a se esperar ou se desejar, mas é dentro dela toda a narrativa se passa. O tempo, portanto, é problematizado em conjunto a identidade do personagem, a qual ele vai perdendo pouco a pouco, até nem mais se ver como um humano.

Segundo Octavio Paz (2014), a problematização do tempo em relação ao homem e sua identidade como humano é algo que se torna comum na modernidade, mas passa a ser um tema ainda mais central da literatura a partir da segunda guerra mundial, quando há uma desconstrução de como a humanidade percebia o tempo devido às experiências do holocausto e ao medo de uma hecatombe nuclear. Walter Benjamin (1987) também segue nessa linha de raciocínio, e que o leva a afirmar que é nesse período que ocorre a morte do narrador, quando os soldados voltavam calados dos campos de batalha, não mais enriquecidos por experiências; segundo Giorgio Agamben (2014), este é um problema que a humanidade carrega até os dias de hoje e que parece ter se agravado ainda mais.

Dentre os muitos autores que lidaram com os descompassos do tempo em relação com a humanidade, no século XX, podemos citar Clarice Lispector em obras como *O relatório da coisa* e *Medo da eternidade*; Virginia Woolf, que através da técnica de fluxo de consciência, lidou com esse tema em boa parte de sua vasta obra, mas podemos citar *Ao farol* e *Mrs. Dalloway* como alguns dos principais representantes; nos anos 90, David Foster Wallace também colocou em xeque muitos dos preceitos da humanidade sobre o tempo, pensando principalmente na sociedade norte americana, em seu romance *Graça Infinita*; Jorge Luis Borges, que dedicou boa

parte de sua vasta obra a problematizar o tempo e a eternidade, sendo central em contos como *O imortal* e *A biblioteca de Babel*.

E agora, no começo do século XXI, o tempo permanece sendo algo que a literatura, bem como a crítica e a teoria que a estudam, continua a trabalhar e problematizar.

Foi pensando nisso que decidimos concentrar nos esforços em um autor contemporâneo e em uma obra publicada no século XXI, o qual trabalha o tempo de diversas maneiras, e verificar de que forma o tempo está sendo retratado neste começo de século.

Revisão teórica

Tendo em vista a aproximação do autor com a chamada “literatura fantástica”, bem como seu enquadramento nessa categoria pelos teóricos que o estudam, a argumentação utilizará muito do que é proposto por Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica e Estruturas narrativas*. Segundo o autor, aquilo que se convencionou chamar de literatura fantástica parte sempre de uma hesitação, tanto por parte do personagem quanto por parte do próprio leitor; para que haja o efeito fantástico deve haver uma incerteza, algo que crie a possibilidade de fatores sobrenaturais, mas que talvez tenha uma experiência racional, um espaço em branco que o leitor preenche com suas próprias experiências. Como ele próprio coloca: “‘Quase cheguei a acreditar’: eis a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 2003, p. 149).

Todorov (2003) cria uma série de subcategorias para a literatura fantástica, mas, para a argumentação proposta aqui, nos concentraremos em duas: a literatura fantástica e a literatura maravilhosa. Na primeira, como mencionado anteriormente, reina a indecisão: pode ser que exista um fator sobrenatural, mas pode ser que não. Na segunda, entretanto, ocorre o contrário, em que

os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso; [...] (TODOROV, 2003, p. 159).

Ou seja, se no fantástico há dúvida a respeito da existência dos fatores sobrenaturais, no maravilhoso isso não ocorre: o sobrenatural é uma certeza, mesmo que não cause uma reação por parte dos personagens ou do leitor.

Segundo Todorov (1981), o tempo é um tema comum na literatura fantástica e em suas diversas subdivisões, mas, além disso, é parte constitutiva desse tipo de narrativa:

O mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram; suas categorias fundamentais se encontram, portanto, modificadas. O tempo e o espaço do mundo sobrenatural, tal como

estão descritos neste grupo de textos fantásticos, não são o tempo e o espaço da vida cotidiana. O tempo parece aqui suspenso, prolonga-se muito além do que se crê possível. (TODOROV, 1981, p. 63).

É esse ato de prolongar o tempo para muito além do possível que será uma das chaves para a argumentação proposta aqui, e que entrará em jogo no momento de analisar o conto.

O tempo na narrativa fantástica, portanto, flerta com o conceito de “tempo mítico” que Octavio Paz propõe na obra *O arco e a lira*. Segundo o ensaísta e poeta mexicano, o tempo da literatura é diferente do tempo percebido pela humanidade, é um tempo indefinido em que há uma união de opostos, tempo no qual uma série de fatores se combinam a partir do ritmo e da imagem poética; o tempo literário se aproxima muito do que entenderíamos como “eternidade”, embora se afaste dela em alguns aspectos cruciais. Primeiro, segundo Octavio Paz (2014), a eternidade não é compatível à realidade humana, pois resulta na desvalorização da vida das pessoas: é necessário contemplar o próprio fim, entender a finitude da vida, pois só assim ela poderá ser vivida plenamente. Octavio Paz (2014) ainda argumenta que esse seria o papel da arte, em especial o da poesia, pois diferente da religião, que prega a vida eterna, ou da ciência, que cria simulacros para afastar a mente das pessoas de seu fim, a poesia faz com que o leitor contemple o fim, ela junta a vida e a morte numa única obra. Esse momento de união entre a vida e a morte, congelado no tempo – pois não importa quanto tempo passe, uma obra literária permanecerá a mesma, por mais que mude a forma com a qual ela é lida – é o que ele chama de “tempo mítico”.

Massaud Moisés, na obra *A criação literária*, também oferece uma categoria semelhante e que ele chama de “tempo metafísico”, que, em contraposição às categorias de “tempo cronológico” (o tempo dos relógios) e o “tempo psicológico” (o tempo como a humanidade o percebe), seria um tempo inerente à arte, uma posição privilegiada e recortada de um determinado instante que a arte resguarda. Seguindo nessa linha de raciocínio, Benedito Nunes, em sua obra *O tempo na narrativa*, argumenta que o tempo ficcional – por mais que o autor o divida em diversas categorias distintas – é, em última instância, um tempo maleável e que foge à forma humana de percebê-lo. O ficcional pode juntar um infinito de eventos num mesmo instante, ao mesmo tempo em que pode alongar os segundos indefinidamente, eternizando-os.

Octavio Paz (2014) também afirma que a percepção do tempo, na modernidade, principalmente após os eventos vivenciados nas duas guerras mundiais, passa por uma profunda transformação: “O mundo pode acabar no dia menos esperado. O tempo tem um fim e esse fim será imprevisto; vivemos num mundo instável: a mudança não é mais sinônimo de progresso, mas de repentina extinção.” (PAZ, 2014, p. 322). Ao afirmar isso, ele está tratando, principalmente, da bomba atômica, mas não apenas: ele também está tratando da técnica que levou a criação dessa bomba. Basicamente, o que ele afirma é que com o fim da modernidade surgiu um culto cego à técnica, uma necessidade de ter sempre o novo, embora nunca seja questionada qual é a necessidade desse novo. Esse culto à forma resulta num fim da experiência, conforme Giorgio Agamben propõe na obra *Infância e História*. Segundo o filósofo, o homem contemporâneo vivencia diversos eventos em seu dia a dia, mas nenhum deles se torna experiência, nenhum

deles se torna algo que pode ser relatado ao chegar em casa. O homem contemporâneo “volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência.” (AGAMBEN, 2014, p. 22).

Nesse sentido, tempo e experiência andam juntos, pois a mesma técnica que leva ao fim de uma determinada concepção de tempo também leva ao fim as experiências da humanidade. Importante lembrar que o conceito de experiência com o que Agamben (2014) trabalha é herdado de Walter Benjamin, em especial do texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, ou seja, a experiência como fruto de reflexões a respeito dos instantes vividos, as quais não mais possíveis hoje em dia, devido à velocidade com que tudo muda.

Erich Auerbach (2015), em *Mimesis*, também aponta as discrepâncias homem-tempo que passam a ser retratadas na literatura do começo do século XX; segundo o autor, começam a surgir técnicas que visam diluir a realidade no plano literário.

Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massa de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. (AUERBACH, 2015, p. 496).

Os reflexos disso poderiam ser conferidos, justamente, nas maneiras de retratar o tempo e na relação dos personagens com esse tempo, assumindo pontos de vista cada vez mais subjetivos.

Segundo Daniel Baz dos Santos (2016), todos esses aspectos: o fantástico, a disjunção do tempo e a incapacidade que o homem contemporâneo tem de transformar os eventos de sua vida em experiência, estão presentes na obra de Neil Gaiman. Mas Santos (2016) propõe que Gaiman, de uma forma ou outra, tenta dar algum sentido a todo o caos que representa em suas narrativas: sempre há um fator que tenta ordenar o choque do homem com o mundo. Esse método de instituir uma ordem costuma ser o próprio conceito de narrativa, pois, como ele coloca, ao tratar da obra *Sinal e Ruído*, que também tem o tempo como tema: “somente a narrativa pode dar forma a um sentido palpável desse tempo” (SANTOS, 2016, p. 5). A narrativa, portanto – e aqui há uma retomada das teorias de Walter Benjamin (1987) – seria uma forma de encontrar um caminho em meio ao caos da contemporaneidade, um meio de retomar a experiência perdida. Santos (2016) ainda coloca que

A narrativa ela mesma é um meio de transporte [...], pois ela discorre e corre, ao mesmo tempo, para alcançar sua meta. Por isso que são raras as digressões em Gaiman e, quando elas surgem, podem vir na forma de um sonho, ou durante uma cena de ação propriamente dita, ou seja, conectadas com o devir imediato da ação dos personagens. (SANTOS, 2016, p. 8).

Podemos encarar as obras de Neil Gaiman, portanto, como uma tentativa de emergir do caos e desordem que o começo do século XX instaura; uma resposta contemporânea a essa questão do século passado, tanto em termos de tempo, quanto em identidade e experiência.

Análise do tempo e identidade na obra

“- O tempo é fluído por aqui – disse o demônio” (GAIMAN, 2010, p. 85), é com essas palavras que o conto inicia, as quais já definem o tratamento que o tempo terá no decorrer da obra, bem como identifica um dos personagens centrais da narrativa: o demônio. Essa identificação prossegue no parágrafo seguinte, que explora o ambiente: “Ele soube que era um demônio no momento em que o viu. Assim como soube que ali era o inferno. Não havia nada mais que um ou o outro pudessem ser.” (GAIMAN, 2010, p. 85). Observa-se que a narrativa apresenta logo de início todos os elementos necessários para entender a situação: os personagens, o local e o tempo. Opondo-se a outros contos do autor, que resguarda os elementos fantásticos ou surreais para momentos posteriores na narrativa, geralmente envolvendo-os numa aura de mistério e incerteza, *Os Outros* estabelece já de princípio que não se trata do mundo físico e que ele funciona sob suas próprias regras. Há uma negação, portanto, daquilo que Todorov (2003) chama de hesitação, ou seja, o momento de incerteza pelo qual os personagens e o leitor passam, em que não se sabe se há de fato um elemento sobrenatural ou não. Devido a isso, podemos adequar o conto à categoria de narrativa maravilhosa, conforme postulada por Todorov (1981), ou seja, uma narrativa em que os aspectos sobrenaturais são fatos concretos e presentes desde o princípio. A narrativa mergulha o personagem, assim como o leitor, num ambiente com suas próprias regras para que assim possa começar o processo de desconstrução do tempo e da identidade do protagonista

No decorrer do conto, o personagem é torturado pelo demônio, o qual é apresentado como possuidor de características que apenas vagamente lembram os de um humano. O processo de tortura não é apenas físico, mas principalmente mental e espiritual, com o personagem sendo forçado a confessar seus pecados repetidas vezes. O processo é gradativo, começando com o personagem mentindo a se confessar, mas aos poucos revelando a verdade.

- Conte o que você pensou quando a viu indo embora – exigiu o demônio.
 - Pensei que meu coração ia se partir.
 - Não, não pensou – contestou o demônio, sem ódio. Dirigiu seu olhar sem expressão para o homem, que se viu forçado a desviar os olhos.
 - Pensei: agora ela nunca vai ficar sabendo que eu dormia com a irmã dela.
- (GAIMAN, 2010, p. 86).

Essa transformação mental do personagem é análoga à qual ele passa fisicamente: ele chega ao inferno vestido, mas termina nu e com camadas de sua pele tendo sido arrancadas, e o narrador revela que “Era como descascar uma cebola” (GAIMAN, 2008, p. x). Aos poucos, com cada pecado, por menor que fosse, tendo sido confessado milhares de vezes, o personagem vai perdendo camadas de si, deixando para trás emoções e pensamentos. Isso é demonstrado na obra através do desenvolvimento pelo qual o protagonista passa: no começo ele chora e se debate, se recusando a falar, mas aos poucos começa a revelar tudo a partir de uma posição passiva, como se, aos poucos, ele deixasse de se importar com o que estava acontecendo. “Agora, enquanto

falava, se odiava. Não havia mentiras nem evasivas, nem espaço para nada que não fosse dor e ressentimento.” (GAIMAN, 2008, p. x). Ao final, ele deixa para trás toda a ligação que possuía com sua humanidade e se torna um demônio como aquele que o torturava: ao se livrar de seus erros e pecados, o personagem também perde a si. Ao observar a descrição do demônio, no início do conto, podemos observar qual é o resultado final de toda a tortura pelo qual o personagem passa:

O demônio era esquelético e estava nu. Tinha cicatrizes profundas, que pareciam ser fruto de um açoite ocorrido num passado distante. Não tinha orelhas nem sexo. Os lábios eram finos e ascéticos, e os olhos eram condizentes com os de um demônio: haviam ido longe demais e visto mais do que deveriam. Sob aquele olhar, ele se sentia menos importante do que uma mosca. (GAIMAN, 2010, p. 85).

Há apenas uma sugestão de um dia houve algo humano ali. O processo pelo qual o personagem passa, portanto, é um processo de desconstrução de sua humanidade: o protagonista começa como sendo um humano, tanto fisicamente quanto mentalmente, e termina sendo desprovido de emoções e de aspectos essenciais que o caracterizariam como uma pessoa, como as orelhas e as genitais. Essa desconstrução, porém, está intimamente ligada ao tempo que é empregado na narrativa. “O demônio desconstruiu a vida do homem, momento por momento, um instante medonho após o outro. Isso levou cem anos ou talvez mil – *eles tinham todo o tempo do universo naquela sala cinzenta.*” (GAIMAN, 2010, p.87, grifo nosso). Os personagens, portanto, se encontram num ambiente que foge ao que Moisés (1985) chamaria de “tempo cronológico”, pois por mais que os eventos ocorram de forma linear e sequencial, eles se encontram num tempo preso ao eterno, no qual passam milhares de anos. Há também um aspecto de repetição no conto, algo cíclico, que se manifesta de diversas maneiras: o personagem começa sendo torturado por um demônio, mas termina com ele próprio se tornando um demônio e torturando outra pessoa; confessa inúmeras vezes os mesmos pecados; a primeira e a última frase do conto são as mesmas: “O tempo é fluído aqui” (GAIMAN, 2010, p. 88). Esse tempo eterno e cíclico, portanto, exerce um papel fundamental na desconstrução do personagem; a cada repetição, algo a mais se perde no personagem, como se observa na seguinte passagem: “Só que, quando acabou, começou de novo. E com uma consciência de si mesmo que ele não tinha da primeira vez, o que de certa forma tornava tudo ainda pior.” (GAIMAN, 2010, p. 87).

Isso dialoga diretamente com o que Paz (2014) argumenta: a eternidade como um ambiente hostil à vida humana; o autor parte do princípio de que ao negar a morte, a vida acaba sendo esvaziada, desconstruída. “Universo sem leis, mundo à deriva, visão grotesca do cosmos: a eternidade está sentada sobre o caos e, ao devorá-lo, se devora” (PAZ, 2013, p. 56). É isso que verificamos no conto: a tortura fere o personagem, fisicamente, mentalmente e moralmente, mas não é ela que leva o personagem a se desprender de si, mas sim o tempo pelo qual esse processo acaba sendo alongado; a tortura o machuca, o eterno o esvazia. Esse eterno, entretanto, não é o tempo mítico como proposto por Paz (2014), pois não se trata de um tempo que une opostos, que força uma confrontação com a morte para concretizar a vida, mas, como

explica Agamben (2011), de uma negação da vida através da recusa de seu fim. Há, portanto, uma desconstrução da própria noção de tempo no conto, pois

o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-lo indefinidamente ou de contrai-los num momento único, *caso em que se transforma no oposto do tempo*, figurando o intemporal e o eterno. (NUNES, 1995, p. 25, grifo nosso).

Dentro dessa perspectiva, portanto, podemos concluir que a narrativa insere os personagens num ambiente em que o tempo não existe de fato.² Isso fica exemplificado, na obra, pelos instantes em que a lógica, ainda humana, do personagem, não dá mais conta de medir o tempo ou de entendê-lo: “Isso levou cem anos ou talvez mil” (GAIMAN, 2010, p. 87).

Segundo Agamben (2014), se não existe tempo, também não existe experiência: ao ser colocado num ambiente cronologicamente neutro, forçado a repetir as mesmas confissões por toda a eternidade, o personagem também se desvela de qualquer experiência; sem experiência, há perda dos elementos que o constituem como humano. O esvaziamento de experiências, portanto, ocorre devido à existência desse instante eterno, pois “A subserviência a este tempo inapreensível constitui a enfermidade fundamental que, com o seu adiamento infinito, impede a existência humana de possuir a si mesma como algo único e completo” (AGAMBEN, 2014, p. 121). Tanto Paz (2014) quanto Agamben (2011) concordam que não há plenitude na eternidade, pois a existência se fecha em si e passa a girar no vazio. A vida humana só pode operar a partir da finitude.

O filósofo ainda argumenta que, na contemporaneidade, o distanciamento do indivíduo com sua identidade é cada vez maior, pois a identidade não se origina mais de uma série de decisões feitas por nós, mas surge, antes de tudo, a partir dos outros: são os outros que nos atribuem uma identidade, não nós mesmos. O filósofo admite que a vida em sociedade sempre necessitou de algum tipo de positivação alheia para que uma identidade pudesse se formar, entretanto, o ponto de partida vinha do próprio indivíduo

Não espanta que o reconhecimento da própria pessoa tenha sido por milênios a posse mais zelosa e significativa. *Os outros* seres humanos são importantes e necessários, antes de tudo, porque podem reconhecer-me. Também o poder, a glória, as riquezas, a que os “outros” parecem ser muito sensíveis têm sentido, em última análise, só em vista desse reconhecimento da identidade pessoal. (AGAMBEN, 2014, p. 78, grifo nosso).

Na contemporaneidade ocorre uma inversão disso: primeiro há o reconhecimento alheio, depois um reconhecimento de si próprio. Os outros não confirmam mais nossa identidade, eles nos dão uma identidade. O conto de Neil Gaiman, de certa forma, reflete essa linha de pensamento: o outro – o demônio – remove a identidade do protagonista, remove suas

² Estamos pensando aqui no tempo como recurso temático, não no que Nunes (1995) chama de “tempo linguístico”, ou seja, o tempo empregado pela linguagem para se organizar.

roupas, transforma seu aspecto físico, afeta suas percepções mentais do mundo e da realidade, e por fim o atribui uma identidade nova: o transforma num demônio, assim como ele próprio, ou seja, o uniformiza.

Resumidamente, podemos encarar o desenvolvimento narrativo da seguinte forma: o personagem, ao ser colocado num ambiente desprovido de tempo, acaba sendo despido de sua experiência, que por sua vez resulta na perda de sua identidade como um humano. Ele passa, então, a incorporar aquilo que Arthur Rimbaud um dia afirmou: “Eu é um outro”.

Considerações finais

O conto *Os Outros*, portanto, funciona no sentido oposto da maior parte das obras de Neil Gaiman. Se, como Santos (2016) propõe, as obras de Neil Gaiman utilizam a narrativa como uma forma de dar ordem ao caos dos cosmos, então o conto aqui estudado é uma fuga do próprio estilo do autor inglês, e nos apresenta o caos e o absurdo levados aos seus extremos. Não há a hesitação característica da narrativa fantástica, em seu lugar é apresentado ao leitor um mundo inegavelmente distorcido e atemporal, muito mais próximo do que Todorov (2003) chama de maravilha, e que não deixa margens para as dúvidas dos personagens ou do leitor.

Os Outros assume um lugar de destaque quando comparado a outras obras do autor: não há a hesitação que os personagens vivenciam em *O Oceano no Fim do Caminho* ou em *Os Filhos de Anansi*, romances nos quais os aspectos fantásticos são cercados por uma aura de incerteza.³ O protagonista do conto também se afasta de outros protagonistas do autor: em *Deuses Americanos*, por exemplo, o protagonista parte de uma posição anestesiada, passiva, e, pouco a pouco, vai se tornando cada vez mais consciente do mundo ao seu redor, tomando o controle de sua vida; em *Os Outros*, o personagem segue no sentido oposto, tornando-se cada vez mais passivo e indiferente ao que lhe acontece, resultando na perda de sua identidade.

Se Paz (2014) afirma que a partir do século XX a percepção humana de tempo é abalada e o eterno passa a ser visto com receio, então em *Os Outros* esse descompasso do homem com o tempo atinge uma de suas notas máximas. A disjunção do tempo – que é apresentada como “fluidez” no começo e no final da narrativa – resulta no absoluto distanciamento do personagem para com os aspectos que um dia o definiram como humano. Confirmando os postulados de Paz (2014) e Agamben (2014), o personagem, ao ser inserido num ambiente eterno – sem tempo, portanto – acaba por passar pela total perda de valor de sua vida; desprovido de experiências, com seus erros apagados, o personagem se torna um demônio. É importante observar, também, que ao se tornar um demônio, ele passa a ser responsável por fazer com os outros a mesma coisa que fizeram com ele: tortura-los, apagar suas identidades, dando uma ideia de continuidade ao processo realizado nele.

³ Nesses dois romances, assim como em boa parte da obra do autor, o aspecto fantástico encontra algum tipo de confirmação ao final da obra, aproximando-os do que Todorov (2003) chamaria de “fantástico-maravilhoso”. Entretanto, o que importa para a comparação com o conto *Os Outros* está no fato de que, no conto, a hesitação não está presente desde o início.

De certa forma, podemos ler o conto como o exame de uma hipótese, a análise dos efeitos do eterno no homem, mas também podemos ver o conto como sendo um ensaio sobre condição humana contemporânea: perdendo, pouco a pouco, todas as suas experiências, o personagem vai perdendo sua ligação com o restante do mundo e consigo mesmo. A repetição presente na obra é quase análoga à do homem contemporâneo, que, como explica Agamben (2014), realiza tarefas repetitivas ou banais todo dia, mas nenhuma delas se converte em experiências e; ao final do dia, retorna mudo à sua casa, não muito diferente de como voltaram os soldados depois das guerras mundiais. A eternidade, portanto, remove as experiências da pessoa e o torna não mais que uma criatura disforme, de olhos vazios, desprovida dos elementos que um dia o identificaram como um ser humano.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- _____. Identidade sem pessoa. In:_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. *O mistério do mal*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 6.ed., 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GAIMAN, Neil. Os Outros. In:_____. *Coisas Frágeis: Volume 2*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 3.ed., 1985.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2.ed., 2014.
- _____. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2.ed., 2013.
- SANTOS, Daniel Baz dos. O devaneio de Neil Gaiman: Realidade, Sonho e Potência de Agir. *Revista Desenredos*, ano VII, número 25, Teresina, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. A Narrativa Fantástica. In:_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

NELSON - UMA PERSONAGEM SÍNTESE DA REPRESENTAÇÃO IRÔNICA DE DECADÊNCIA EM *MALHADINHA*, DE JOSÉ EXPEDITO RÊGO

Elimar de Barbosa de Barros¹

RESUMO

O enredo do romance *Malhadinha*, do escritor piauiense José Expedito Rêgo, é perpassado pela temática de decadência: do espaço, da vida sociocultural e, conseqüentemente, dos seres. Este artigo, iluminado pela concepção de *mimesis da representação* e pelo estudo da *personagem no romance*, objetiva analisar pontos significativos da trajetória da personagem Nelson, na construção da narrativa de *Malhadinha*. Nessa perspectiva, pretende-se demonstrar que um dos pontos altos do romance em estudo diz respeito à maneira como as ações desse ser ficcional estão imbricadas com a representação irônica de um sistema social em decadência que constitui a chave de leitura dessa obra piauiense. O percurso metodológico de caráter bibliográfico desta análise fundamenta-se, dentre outros, nos pressupostos teóricos de: Costa Lima (2014), Candido (2011), Rosenfeld (2011), Forster (1998), Brait (2008), Bakhtin (2011).

Palavras-chave: *Mimesis*, decadência, ironia, *Malhadinha*, Nelson.

ABSTRACT

The plot of the novel *Malhadinha*, by the piauiense writer José Expedito Rêgo, is permeated by the theme of decadence: of space, of sociocultural life and, consequently, of beings. This article, illuminated by the conception of mimesis of representation and the study of the character in the novel, aims to analyze significant points of Nelson 's trajectory in the construction of *Malhadinha*' s narrative. In this perspective, it is tried to demonstrate that one of the highlights of the novel in study relates to the way in which the actions of this fictional being are intertwined with the ironic representation of a decadent social system that constitutes the key of reading of this piauiense work. The methodological course of bibliographical character of this analysis is based, among others, on the theoretical assumptions of: Costa Lima (2014), Candido (2011), Rosenfeld (2011), Forster (1998), Brait (2008), Bakhtin (2011).

Keywords: *Mimesis*, decadence, irony, *Malhadinha*, Nelson.

¹ Professora Mestra em Letras pelo Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI; especialista em Língua Portuguesa e Literatura – MONTENEGRO; especialista em Gestão Escolar pelo Instituto Antonino Freira. Professora efetiva da SEDUC – PI; coordenadora da área de Letras do Instituto Barros de Ensino - IBENS; professora do quadro provisório da UESPI - Campus Professor Possidônio Queiroz. E-mail: elimar.barros@hotmail.com.

1 Introdução

“A personagem é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção [...]” (GANCHO, 2006, p.17). A importância dada à personagem em narrativas ficcionais encontra terreno fértil já em Aristóteles. Pois, em harmonia com Costa Lima (2014, p. 52), em sua *Poética*, o Estagirita “identificara a *mimesis* com a presença de ‘personagens em ação’”.

A obra literária, sem se confundir com a verdade, através da verossimilhança, mantém com ela uma ligação: o ponto de partida. “O artista não repete o mundo mas tampouco necessariamente o repele”. (COSTA LIMA, 2014, p. 55). Desse modo, sabendo da presença do verossímil na literatura e de como é fundamental que a personagem participe efetivamente do enredo, este estudo dedica um olhar atencioso sobre as ações da personagem Nelson, para que se possa perceber como esta, agindo (ou não), falando (ou não), participa do processo de *mimesis* no romance *Malhadinha*, contribuindo expressivamente para manter a coerência do enredo cuja tônica se desenvolve sob a representação irônica de um sistema social em decadência.

Segundo Candido (2011, p. 54), a personagem “vive o enredo e as ideias e os torna vivos”. Segundo o mesmo Candido (2011), a personagem é o ser essencial do romance, é ela quem dá vida ao que se narra, por ser um elemento atuante e comunicativo, mas isso não acontece de forma independente em relação a outros elementos do texto, pois é no contexto que a personagem adquire significado pleno. Assim, a compreensão do romance está diretamente ligada à aceitação ou não da verdade da personagem por parte do leitor.

O enredo de *Malhadinha* é composto por diversas histórias que se inter-relacionam para discutir uma temática maior: a decadência sociocultural da sociedade em que a obra é ambientada, mais especificamente da cidade de Oeiras Piauí. Na obra, um dos motivos que movimentam o declínio do mundo representado é a perda do *status* de capital. O romance vai se tornando vivo junto com o surgimento das personagens as quais se põem a discutir as ideias e, com isso, fazem surgir as histórias. No dizer de Forster (1998, p. 43), a questão aqui não é perguntar o “que aconteceu depois, mas sim, a quem aconteceu.”.

Justamente porque existem muitos núcleos narrativos em *Malhadinha*, nessa obra não há um protagonista, existem várias personagens que protagonizam o núcleo da respectiva trama que constroem. A seu modo, cada uma delas contém um elo com a temática central de decadência da cidade que, embora faça referência a um fato da história do Piauí: a transferência da Capital de Oeiras para Teresina, vale lembrar que se trata de uma narrativa ficcional, pois com Costa Lima (1995) entende-se que:

A verossimilhança, i.e., o efeito primário da *mimesis*, quase nunca é igual para o criador e os diversos receptores. A obra não é recebida a partir da refeitura do quadro de verossimilhança que existiu para o autor mas sim na medida em que permite a alocação doutra verossimilhança (COSTA LIMA, 1995, p. 307).

Nessa perspectiva, não se trata de investigar ‘a verdadeira’ intenção do autor José Expedito Rêgo quando se fizer alusão a componentes cujo referente é identificável na realidade histórica, pois se a “verossimilhança quase nunca é igual para autor e receptores”, colocar em discussão a intenção do autor seria uma tarefa estéril a que essa pesquisa não se destina. Aqui não se pretende fixar o olhar para o referente externo de forma isolada, ao contrário, visa-se perceber sua representatividade, no contexto enunciativo, procurando identificar a função desse referente em relação às histórias vividas pelas personagens no mundo ficcional.

Pela impossibilidade de destacar neste estudo os vários seres que formam o enredo de *Malhadinha*, faz-se um recorte para observar o itinerário de vida de uma das personagens que mais significativamente manifestam-se em diálogo constante com a representação irônica de um sistema social em decadência que atravessa a tessitura de *Malhadinha* pelo processo de *mimesis* da representação.

Ademais, observa-se que pelo viés da *mimesis* é possível identificar situações em que o narrador de *Malhadinha* abdica da imparcialidade e comunga das ideias discutidas por algumas personagens. Nesse ponto, é notável o destaque que recebe, dentre outras, a personagem Nelson na descrição do narrador. Por isso, se o romancista cria as personagens, imagina como elas são, “determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente.” (FORSTER, 1998, p. 43-44), nesta análise convém atentar para as falas de Nelson; ouvi-las com critério e ver no diálogo que estabelecem com o narrador, ou entre aspas de suas próprias palavras, o que elas têm a dizer sobre a decadência de um sistema social em *Malhadinha*.

2 Nelson - Um olhar sobre o declínio da cidade²

A entrada da personagem Nelson no romance *Malhadinha* se dá nas primeiras páginas do primeiro capítulo, quando o narrador, compartilhando das lembranças de Hélio, aponta para o lugar onde ficava o ‘imbuzeiro’ da Rosa. A partir daí recorda o dia em que Hélio encontrou a irmã cantando à noite no meio da mata; fala da demência de Rosa, depois que o filho nasceu morto e, então, apresenta Nelson sob o olhar de delírios da esposa:

O marido, médico, dizia ser demência precoce. Não tinha jeito. Passava uns tempos quase boa, em seguida piorava, dava para falar só, gritava, teimava que havia gente querendo matá-la, corria para o mato. Depois melhorava, conversava direito. Não quis mais saber do marido, o Nelson. Achava que a doença fora consequência do parto. De natural tão recatada e cheia de pudor, na crise mudava por completo. Xingava nomes feios, dizia que o marido virara o demônio, um bode chifrudo querendo forçá-la. Mãe Sinhá é que estava certa, afirmava: todo filho nasce de pecado! O marido queria montar nela à força feito um cão rabudo. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 11).

² Esta análise integra minha dissertação de mestrado, cujo título é “*Mimesis* em *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo: representação irônica de um sistema social em decadência”, apresentada ao programa de Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI em 2016, sob a orientação do professor Dr. Wanderson Lima Torres.

“As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo.” (BAKHTIN, 2011, p. 06). Nelson é uma personagem que surge assim, aparentemente de forma tímida, nos delírios de uma mulher demente. Mas à medida que vai ganhando corpo, ela cresce e perpassa praticamente todo o romance, envolvendo o leitor, no dizer de Forster (1998) tanto pela história - pois se quer saber o que lhe aconteceu depois, como pelo enredo - pois também se é envolvido pela descoberta da causa - por que as coisas lhe aconteceram ou não lhe aconteceram? Observando esse trecho, compreende-se que Nelson entra na narrativa junto com um sinal do que viria a ser sua vida, pois nessa apresentação está entrelaçado o motivo, supostamente, principal de seus conflitos.

Um Nelson adulto em uma vida complicada é colocado diante do leitor antes de ele entrar em contato com o Nelson - jovem da Malhadinha que enfrentara dias de viagens em estradas e transportes difíceis, que morara por anos longe da família em outro estado, enfrentando toda sorte de sacrifícios e dificuldades da época, como a precariedade dos meios de comunicação e locomoção, tudo em busca de formação acadêmica, sonhando com uma perspectiva de vida melhor; isto é, antes de o leitor conhecer Nelson - jovem cheio de vigor e sonhos, a ele é apresentado Nelson numa situação visivelmente difícil.

Pelas poucas palavras do trecho citado, o leitor identifica em Nelson: um homem formado, médico, casado com uma mulher que enlouquecera, não quer mais saber dele, mas ele permanece na relação, cuidando da esposa. Até então, não é dito nada sobre os sentimentos de Nelson em relação à situação em que vive, porém fica claro que não é uma situação fácil, basta ver como a mulher o enxerga (“o marido virara o demônio, um bode chifrudo querendo forçá-la”). O narrador se apropria do delírio de Rosa, para sinalizar o que será a vida de Nelson. Sobre a relação autor personagem, Bakhtin diz:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 11).

Pela entrada de Nelson no enredo, o narrador praticamente apresenta em síntese parte dos dramas que ele ainda irá viver. Ele se tornará médico, casar-se-á com Rosa, e lembrando que a sociedade é patriarcal, viverá preso ao compromisso que fez com a família, vendo-se obrigado a se manter ligado a uma mulher que nem mesmo o reconhece mais. Ou seja, pela capacidade desse *excedente de visão*, em *Malhadinha*, tem-se um narrador que conhece tudo de suas personagens, assim ele introduz Nelson no texto, em tempo não cronológico, já se referindo à situação futura em que a personagem se encontrava sem rumo, morando na Malhadinha mesmo depois “do sacrifício para a formatura em medicina. Depois, o casamento com Rosa, a residência em Oeiras, a doidice da mulher e ele *desnortado na vida*.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 18, grifo nosso).

Só à página seguinte a que Nelson aparece nos delírios de Rosa e depois de descrever outros momentos de crise da mulher, é que o narrador volta ao passado e conta sobre a alegria do casamento. Nesse instante, o enredo caminha para a cidade: “O casamento de Rosa e Nelson celebrou-se no meio de tanta alegria! A família toda reunida em Oeiras. O noivo recém-formado em medicina na escola do Rio de Janeiro. A Igreja Matriz cheia de gente, na tarde morna de maio.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 12).

Quando se conhece o desenrolar da história, não há como negar a presença de ironia na expressão “tanta alegria!”. Em nenhum momento, o narrador se compromete com essa aparente felicidade; primeiro, ele não diz que Nelson estava alegre, que a felicidade era dele ou mesmo da noiva, ou seja, a expressão surge de maneira muito genérica; segundo, depois de toda a descrição da festa pela voz do narrador, ele anuncia: “Hélio relembra com tristeza passagens alegres das vidas da irmã e do cunhado”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 12). Isto é, quem viu alegria naquele casamento foi Hélio (irmão de Rosa), pois o narrador, tendo conhecimento de tudo da personagem, sabia que Nelson já não estava tão empolgado para o enlace, inclusive, ele (o narrador) demonstra que até Rosa o sabia:

“Seu relacionamento com Rosa, nos poucos dias de fazenda, tinha sido formal. Acostumado à vida na grande cidade, sentia pouco entusiasmo no casamento *fabricado* pela família. A moça notou a frieza do noivo e usou franqueza, ao dar-lhe inteira liberdade de romper o noivado. Nelson sorria. O rompimento causaria desgosto profundo à família.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 19, grifo nosso).

Nota-se que o narrador fala de um momento em que Nelson volta pela segunda vez à casa dos pais, no tempo de faculdade. Pelas expressões “casamento fabricado” e “o rompimento causaria desgosto à família”, fica evidente que o casamento de Nelson é muito mais um negócio fruto do sistema patriarcal em que vive do que uma escolha dos noivos. Como se percebe, os costumes estão, de tal modo, impregnados nos seres que estes, ainda se tivessem abertura (‘a moça usou franqueza, e deu liberdade para o rompimento’), não conseguiriam desligar-se deles. É claro, porém, que o narrador usa de ironia, para dizer o oposto do escrito, quando se refere à liberdade dada pela moça, pois naquele sistema não seria ela a pessoa mais indicada para libertar o noivo do compromisso estabelecido.

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual -, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciador diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor, ouvinte ou espectador. (BRAIT, 2008, p. 140).

Ao dizer: “Nelson sorria.”, inserido no contexto, o narrador coloca o leitor diante desse jogo. Há um duplo sentido irônico, porque é possível acreditar que a personagem sorri da ingenuidade da moça, pois ele certamente sabia que ela não tinha poder para desfazer o compromisso; como também se pode compreender este como um sorriso sarcástico, frente

à sua situação de impotência para a qual provavelmente ele não gostaria de sorrir naquele momento: “sentia pouco entusiasmo”. Ademais quando o narrador demonstra que Nelson não rompe com o noivado para evitar profundo desgosto à família, por trás desse motivo simples, e até romântico, está embutida a crítica ao sistema. Não é à família que Nelson obedece, mas ao sistema patriarcal que incutiu nele a necessidade de uma hombridade forçada, de uma postura “nobre e correta” em nome da qual se abdica do próprio desejo, dos projetos de vida, para não fazer feio perante a sociedade, pois a tristeza profunda da família na verdade corresponde ao vexame que esta sentiria diante da sociedade.

Com isso, observa-se que a narrativa não se preocupa em ser linear e primeiro apresentar Nelson na juventude e o descrever seguindo as etapas da vida, porque sua entrada no romance pelos delírios de Rosa apresenta-se como estratégia para revelar de imediato, mas implicitamente, que não é de um Nelson feliz que o narrador quer falar, mas de uma personagem que carrega consigo os pesos do sistema social em que foi criado. Na descrição de “tanta alegria!”, no casamento de Nelson, o narrador diz que a tarde *era morna*, e morna é a vida dessa personagem em todo o enredo. Nelson é um homem que discorda veementemente dos costumes sociais e políticos, mas não age com força ou ânimo para mudar sua realidade.

Para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a maneira de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. (BRAIT, 2008. p. 140).

Nelson é a representação de uma personagem que abre mão dos próprios desejos, ou sequer dá atenção para estes, em nome de um compromisso feito com a família, para não contrariar os tios; não é difícil encontrar semelhança entre o comportamento dessa personagem e o mundo patriarcal exterior. Diz-se, no entanto, que a atitude obediente da personagem é ao sistema porque, no romance, sua família é a representação verossímil de uma família patriarcal, ou seja, é através dela que a voz do sistema social patriarcalista entra no texto.

Costa Lima ao se dedicar ao estudo da *mímesis* procura reafirma que o fenômeno da *mímesis* “[...] supõe a combinação de dois fatores: semelhança e diferença quanto a um referente; que no caso da *mímesis* poética, em oposição ao que sucede na *mímesis* do cotidiano, a diferença é o vetor que domina a semelhança.” (COSTA LIMA, 2010, p. 128).

Perdera de fato o amor por Rosa. Casou para satisfazer as mudas injunções familiares. Recusou ao tio Noé e à tia Sinhá a desfeita de desmanchar o noivado e obteve o resultado: a esposa louca, ele desocupado. Tentaria a volta a Oeiras, abriria um consultório, e talvez pusesse em funcionamento o velho hospital abandonado. (EXPEDITO RÉGO, 1990, p.48).

A partir de Costa Lima (2010) supracitado e desse excerto de *Malhadinha*, verifica-se que o narrador não se contenta em apenas representar o sistema e a obediência a ele, mas traz para o texto a insatisfação daqueles que, como Nelson, experienciaram outra realidade e

reconheciam o atraso da vida na sua realidade social; isto é, o texto demonstra que mesmo sem resistir às contrariedades do sistema, a personagem é consciente de seus abusos. O narrador fala em ‘mudas injunções familiares’, mas o leitor, pelo conjunto da obra, sabe que o texto grita, não contra uma família, mas contra um sistema social inteiro. Assim, o fator diferenciador – que Costa Lima defende ser a base da *mimesis* em arte, mesmo na *mimesis* da representação onde a semelhança é mais evidente do que na *mimesis* da produção – vai surgido em *Malhadinha* como forma de crítica ao que ali se representa.

A maior parte do enredo de *Malhadinha* tem espaço dividido entre a fazenda Malhadinha e a cidade de Oeiras. Cabe, pois, salientar que o enredo migra para a cidade, no instante em que Nelson é introduzido nele. Esta é a personagem que primeiro sai da fazenda em busca de novos horizontes. Nelson se formou em medicina no Rio de Janeiro, mas não é descrita nenhuma situação muito significativa para o todo do romance durante os anos em que esteve por lá. Diferentemente do que ocorre com Sérgio (seu irmão) que atua em muitas cenas passadas durante sua estada no Maranhão e em Coimbra. Acredita-se que nada é dito sobre os anos de Nelson no Rio de Janeiro, porque o que interessa à narrativa é ambientar Nelson em Oeiras, para demonstrar a relação entre o declínio da cidade e o estado de espírito (de desânimo) em que vive a personagem.

A identificação do *vetor semelhança* no enredo de *Malhadinha* no que se refere à cidade de Oeiras é facilmente identificável. No contexto enunciativo do romance, encontra-se a imagem de uma cidade que entrou em declínio após a transferência da capital. Esse aspecto aparece diversas vezes no enredo de forma explícita: “Exercer medicina em Oeiras não prometia futuro. O velho hospital se encontrava imprestável. A última restauração, feita por Polidoro Burlamaqui, em 64, foi de pouco proveito. Com a mudança da capital, Oeiras entraria em declínio.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19). Frequentemente, junto à descrição de uma cidade em decadência, percebe-se o declínio social e a falta de perspectiva de vida da personagem Nelson, como se observa no excerto:

O hospital de Oeiras não tinha a menor possibilidade de reativação. O governo provincial, sediado em Teresina, estava sem recursos financeiros para manter em funcionamento a velha casa de saúde, tão pouco deles dispunha o município decadente.

Nelson compreendeu que a abertura do consultório era ideia fora de cogitação. O povo, habituado, desde o tempo do Dr. José Sérvio, aos chamados a domicílio, recusaria a procura de médico fora do lar. O tratamento, mesmo longo, seria em visitas domésticas. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 52).

Vale destacar que Nelson teria oportunidade de construir carreira no Rio de Janeiro, mas fica subentendido que ele não se dedicou a esse projeto porque a mãe de Rosa, Maria Ferreira (D. Sinhá), reprovava a ideia, conforme nota-se no trecho: “Pretendia casar-se e residir no Rio. Tinha promessas de bons empregos com os políticos. D. Sinhá, entretanto, desmanchava-se em pranto, toda vez que o genro falava no assunto, pois queria todos reunidos em Oeiras, no Barreiro.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19). E foi em Oeiras que a vida de Nelson, tal qual a

vida da cidade entra em declínio. A citação seguinte é significativa para demonstrar o processo pelo qual Nelson caminhou em direção ao estado de decadência social e moral:

Os dois anos ou pouco mais de morada no Barreiro tiveram felicidade na aparência. *Nelson enchia-se de tédio, no sem-que-fazer da vida interiorana. Passara a viver às custas do sogro, não tinha emprego, não apareciam doentes.* Uma vez ou outra chegava um parente queixando-se de distúrbio gastrointestinal ou de resfriado. Pela manhã, atendia indigentes, mesmo na varanda, velhos escravos alforriados pelos donos porque não serviam mais para trabalhar. [...] Montava então a cavalo e ia à cidade visitar os amigos. [...]

Deu para beber, talvez em demasia. Juntava-se com alguns amigos num quartinho reservado, em casa do Benedito Miúdo no Condado. Tomavam conhaques, comiam linguiça frita e jogavam cartas ou dados. *Muitas vezes, não voltava em casa para almoçar nem jantar,* entrava pela noite, chegava ao Barreiro de madrugada. Rosa esperava sempre, acordada, os olhos vermelhos de chorar. Ele se deitava sem comentários, sem justificativa, sem carinho.

De manhã, D. Sinhá reclamava contra o procedimento do pai de família, a mulher grávida necessitada do apoio e da assistência do marido. Reprimendas feitas no café da manhã. Rosa abaixava a cabeça envergonhada. Noé, contrariado, desaprovava os modos do genro, mas não aceitava as censuras da esposa, assim na vista de todos, inclusive dos criados.

D. Sinhá agia, porém, da maneira que entendia. *Nelson ouvia, tomava o café às pressas, ou atendia os indigentes. Montava a cavalo e seguia para a casa de Benedito Miúdo, na vidinha de sempre.* [...]. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19-20, grifo nosso).

Repara-se que a felicidade de Nelson, nos anos em que a família morou em Oeiras era *aparente*, pois desde o início do casamento já não havia a felicidade da escolha de casar-se por amor. “Conservava amizade à Rosa, sem o fogo juvenil antigo”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.19). Vê-se que o comportamento moral de Nelson começa a decair, no *sem que fazer* da cidade. Passa a depender do sogro, sai para beber, fumar, não volta para casa, torna-se, pois, um homem irresponsável e repreendido pela sogra – a voz que mais reproduz o discurso patriarcal no romance. A consequência do casamento é o regresso de Nelson com a família para a Malhadinha: “Na época, estavam todos em Oeiras depois do casamento de Nelson. A seca e o fracasso da união conjugal determinaram o retorno à fazenda.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 32). Na fazenda, Nelson fica ainda mais desolado e triste, vivendo rotineiramente a situação descrita no primeiro momento em que ele aparece no romance. Num diálogo entre o pai e o tio de Nelson, isso fica explícito.

– Tenho pensado muito é no pobre do Nelson. Parece que ele tem vontade de ir embora, mas receia que tu e Sinhá levem a mal ele deixar a Rosa aí só...

– Que é isso, seu Pedro? Nós compreendemos perfeitamente. Ele é um rapaz novo, tem que cuidar da vida, da profissão. Não é de ficar o resto da vida preso a uma pobre doida, que não tem mais jeito. É uma pena, mas Deus quis assim...

– Ele é calado, não conversa comigo, fica só lendo... Já perguntei o que ele vai fazer da vida, diz que não sabe, que talvez volte para Oeiras, monte um consultório. Parece que ele tem vontade de ir para mais longe, mas não tem coragem de deixar a gente aqui com a Rosa. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.32).

Nesta pesquisa tem-se defendido a ideia de que o enfoque principal do romance é a temática de decadência. A partir do trecho citado, pode-se, afirmar que até o diálogo entre ‘as pessoas’ de *Malhadinha* é restrito. Nelson não ficou sabendo dessa conversa entre o pai e o tio, ou seja, ele nunca ouviu a opinião dos pais de Rosa sobre a possibilidade de ele separar-se dela e tentar vida de outra forma. Sutilmente, Nelson é uma personagem praticamente conduzida pelas vontades de Maria Ferreira, ressalta-se que esta normalmente reproduz normas e condutas do sistema patriarcalista. Assim, agindo conforme o esperado, Nelson ficou muito tempo na Fazenda cuidando da esposa, sem ânimo nem para voltar para a cidade de Oeiras, tampouco ir mais longe.

Só quando chega o tempo de Sérgio estudar no Maranhão, Nelson viaja com o irmão até Oeiras, onde pretende ficar para tentar exercer a profissão. No entanto, nem a decisão de regressar para Oeiras foi iniciativa de Nelson, e mesmo não sendo determinação de D. Sinhá, o narrador deixa claro que ela consentiu: “Nelson pensava em Rosa. Dificilmente tomara a medida de voltar para Oeiras, na tentativa de exercer a profissão. Convencera-se pelo pai e pelo sogro. D. Sinhá agiu compreensiva.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.49).

De volta a Oeiras, desejoso de exercer a profissão na “ex-capital cada vez mais decadente” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.12), Nelson encontra as dificuldades, já descritas, de uma cidade em declínio: hospital abandonado; a ideia do consultório não vingou porque as pessoas estavam acostumadas às consultas domiciliares; as mulheres grávidas preferiam as parteiras - “sentiam vergonha de parir na presença de um médico. Com dificuldade conseguia fazer um toque. Só o medo de morrer fazia uma senhora da sociedade submeter-se a tamanho vexame.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 20). E assim, o médico continuou atendendo os que não podiam pagar e, portanto, dependente da família para sobreviver.

Os pobres e indigentes souberam da volta do médico ao Barreiro e recomeçaram as queixas: febres e feridas bravas, achaques de sempre. Nelson atendia-os de boa vontade, dava-lhes os remédios por ele preparados, fornecia-lhes comida e mandou consertar um velho galpão de desmancha da mandioca, a fim de alojar os mais necessitados. [...]

A prima Raquel veio com os pais, Manoel e D. Cleonice, ver o parente e oferecer-lhe préstimos. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 52).

Observa-se que em Oeiras Nelson não encontrou ambiente propício ao exercício da profissão. O destaque que a personagem ganha no enredo a partir daí, diz respeito ao relacionamento extraconjugal que manteve com a prima Raquel; fato que segundo a personagem não consistia em nenhum pecado e foi o que de melhor lhe aconteceu na vida: “– [...] Quanto a nosso amor, já te disse, não posso, de modo algum, considerá-lo um pecado. Nosso amor só nos trouxe o bem, nada mais lindo aconteceu em minha vida.”. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 167). Nelson diz isso para Raquel quando ele está muito doente, às vésperas da morte, e ela tenta convencê-lo a se confessar para pedir absolvição pelo pecado de terem mantido um relacionamento teoricamente adúltero, sobre o qual não se entrará em detalhes, nesta pesquisa, para não alongar a descrição. Interessa aqui, dizer que ao se descobrir apaixonado por Raquel,

Nelson, a princípio, hesitou por temer as convenções sociais e ser incapaz de pedir o divórcio à família de Rosa.

– Aquieta, coração! – pensava o Nelson. Aventura extraconjugal em Oeiras estava fora de possibilidade. E logo com a prima Raquel! Ainda que ela fosse louca o bastante para consentir, ele não teria coragem. Melhor abandonar os sonhos vãos. A parenta, moça ajuizada, jamais praticaria tal despropósito. O aperto de mão fora casual. Ele realizava falsas interpretações. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 54).

No desenvolver do enredo, percebe-se que Raquel também se apaixonara e eles mantiveram um relacionamento amoroso fora dos padrões da sociedade da época, no entanto o que parece subversão é apenas mais uma expressão de fracasso amarrado na trama narrativa. Nelson nunca teve coragem de enfrentar a família e pedir o divórcio ou de fugir com Raquel como ela sugerira; ele garantia que se ela engravidasse, eles fugiriam para o Rio de Janeiro. “Raquel via-se aliviada e ao mesmo tempo frustrada pela ausência de gravidez. Pensou em esterilidade. As regras apareciam certa, mensais.” (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 96).

Com essa suposta esterilidade de Raquel, o enredo mantém-se coerente quanto à representação de decadência e de fracasso da personagem Nelson, pois embora tenha se permitido viver um relacionamento com outra pessoa, fora dos padrões, sempre o fez de forma escondida. Nelson foi incapaz de subverter o sistema patriarcalista, encará-lo de frente e assumir perante a sociedade o que sentia por Raquel. Na narrativa inteira, Nelson se mostra uma personagem de ideias inovadoras, mas a quem falta coragem para agir. Ele amou outra mulher, mas foi incapaz de divorciar-se da espessa enlouquecida e construir uma nova história como Raquel desejava. Ele teve a oportunidade de viver no Rio de Janeiro, porém regressou a Oeiras.

Oeiras cochilava às margens do riacho benfazejo, a vida prosseguia. Nelson viajou ao Rio de Janeiro, encontrou ambiente de trabalho, caso quisesse morar na grande cidade. Faltava-lhe coragem para deixar a mulher louca e Raquel a quem mais amava com o correr do tempo. A irregularidade do relacionamento amoroso dos dois contribuía por certo para estreitar os laços de união. Casados, o tédio talvez apagasse um pouco a chama inicial. O gosto de aventura lhe aumentava o prazer. Encontravam-se na casa de Raquel, entre sustos e abraços, no início das noites. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 113).

Pode-se, pois, conjecturar que o narrador refere-se à decadência da cidade de Oeiras para demonstrar a decadência do ser ou desta para se referir àquela. A condição de declínio econômico e político da cidade reflete diretamente na decadência social e moral da personagem, e não só de Nelson, mas também de Raquel, que termina por se conformar em viver amores furtivos com o primo que não consegue se separar da prima demente. Nelson não teve coragem de manter-se afastado do espaço limitado Oeiras – Malhadinha/Malhadinha – Oeiras, e nisso absorveu e viveu o marasmo da cidade. Sem dizer diretamente que para ter progresso era necessário sair daquele espaço social, o narrador elucida isso, em momentos rápidos, na narrativa quando cita um casal que foi morar no Maranhão e prosperou:

Tratava-se da família de Francisco Macedo, primo de D. Maria Ferreira, saído de Oeiras bem novo, logo após a mudança da capital, para cavar a vida no Maranhão onde se casara e tinha seis filhos, dois rapazes e quatro moças. Meteu-se no comércio e prosperou. Habitava chácara confortável. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p. 56)

Outro exemplo é o de Sérgio, irmão de Nelson, que apesar de ter tido a vida amorosa frustrada porque a noiva Marcela morrera na juventude, seguiu carreira como padre, tinha outras ambições (jornalismo), ingressou na política e não quis, se quer, exercer a missão religiosa em Oeiras.

Além de demonstrar raros casos de pessoas que se deram bem fora da cidade de Oeiras, o narrador diz expressamente sobre Nelson.

Em Oeiras, Nelson desaprendia a medicina da faculdade, sem ensejo do emprego de conhecimentos. Exames em indigentes pela manhã e raros chamados no decorrer do dia. Ganhava pouco das consultas de parentes ou amigos. Vivia das rendas da Malhadinha, Pedro remetia-lhe boa parte da venda do gado macho. Gastava horas no Barreiro, lendo, tedioso, ou no jogo e na bebida na casa do Benedito Miúdo. Raquel ouviu uma feita de D. Cleonice que Nelson fora ruim marido para Rosa, no minguido tempo de convivência. D. Sinhá conhecia os fatos. Chegava ao lar de madrugada, alcoolizado, ainda no final da gravidez da mulher com quem se casou para não desgostar os pais e os tios. Continuava bebendo e jogando do mesmo jeito. Talvez a vida dissoluta fosse consequência de morar em Oeiras. Num meio maior, no exercício intenso da medicina, na companhia de colegas estudiosos e membros de sociedades científicas, ou em cargo público de destaque, mudaria. O paradeiro da velha Oeiras decadente o empurrava a caminhos incorretos. (EXPEDITO RÊGO, 1990, p.127).

Fica, pois, evidenciado que em vários momentos da narrativa de *Malhadinha*, de forma explícita e implícita, o narrador aponta para o declínio da cidade e da fazenda tal qual assinala a decaída do ser. Vê-se nesta última citação que o narrador não é totalmente imparcial ao narrar o insucesso de Nelson, ele praticamente conduz o leitor a aceitar a ideia de que Nelson teria vida melhor caso não tivesse permanecido na cidade de Oeiras. Diferenciando o histórico do ficcional, Costa Lima (2010) diz que:

Pode se revestir o relato das cores mais realistas, ou seja, torná-lo o mais possível próximo do que o leitor comum reconhecerá como “realidade”, sem que deixe de haver em sua base a mesma cláusula do “como se”. Isso não deixa de se dar mesmo que a base do relato seja algo de fato sucedido. O romance será o gênero por excelência da modernidade por ser aquele que melhor admite esse trânsito entre situações de alta probabilidade cotidiana e puramente fantásticas ou maravilhosas. (COSTA LIMA, 2010, p. 145).

Nesse sentido, acredita-se que, ao referir-se a fatos históricos como a transferência da capital de Oeiras para Teresina, o texto diz algo mais do que a simples ilustração desse fato. No

enredo, ele desponta como pano de fundo para se falar da decadência da cidade e conseqüente do abatimento dos seres. Compreende-se com Costa Lima (2014, p.53) que “[A] verossimilhança é um fenômeno de conseqüências ambíguas”. Nesse sentido, defende-se a ideia de que associar a decadência da cidade, espaço físico, à decadência dos seres sob a cláusula do “como se”, ou seja, da ficção, é uma maneira de refletir sobre uma questão maior que está por trás dessas representações: a decadência, porém não a morte, do próprio sistema social que orienta aquela sociedade.

O narrador na citação acima insinua hipoteticamente (“*Talvez* a vida dissoluta fosse conseqüência de morar em Oeiras”) que a decaída de Nelson é fruto da cidade decadente em que vive. Entretanto, em outros excertos, demonstrou-se que Nelson teve oportunidade de sair e tentar carreira promissora no Rio, e que na verdade lhe faltou coragem para encarar a família e tomar decisão.

Quer dizer, com “o talvez”, o narrador insinua, mas não se compromete totalmente com a ideia de que a vida dissoluta de Nelson é resultado de morar em Oeiras. Acredita-se que essa postura do narrador se deve ao fato de não ser a questão do espaço físico em si que afeta negativamente a vida da personagem, mas o sistema que rege a sociedade naquele contexto; romper com a gama de costumes, valores, posturas, condutas, culturas implantados por um sistema não é algo que se consiga de maneira fácil e individualmente ou apenas mudando de espaço físico. Assim, a não prosperidade e/ou o declínio da personagem Nelson é um traço de verossimilhança, entre texto e contexto de enunciação, próprio da *mimesis* da representação sob a qual se constrói o romance *Malhadinha*.

3 Conclusão

Neste estudo, dedicado à investigação das ações (ou não) da personagem Nelson do romance *Malhadinha*, de José Expedito Rêgo, pode-se evidenciar que essa “pessoa” do romance (no dizer de Forster) enxerga e discorda das convenções sociais do mundo em que vive, no entanto está sempre evitando divergir diretamente daqueles que alimentam a conjuntura patriarcalista da sociedade em que vive. Nelson teria condições, dado o conhecimento cultural que ele acumulou, de ser uma personagem ativa frente a manifestações contra o sistema social e político de seu tempo, inclusive, por ser homem – e geralmente o homem tem o poder do patriarca - ele teria muito mais força de expressão do que as personagens femininas naquele ambiente.

Acredita-se que isso não acontece porque, através da personagem Nelson, o interesse do romance é representar a relação entre o estado de decadência do espaço social e o declínio moral e abatimento do ser. Nelson representa verossimilmente a falta de perspectiva e apatia que toma conta dos seres que vivem naquela sociedade, obedientes ao sistema ainda que insatisfatoriamente.

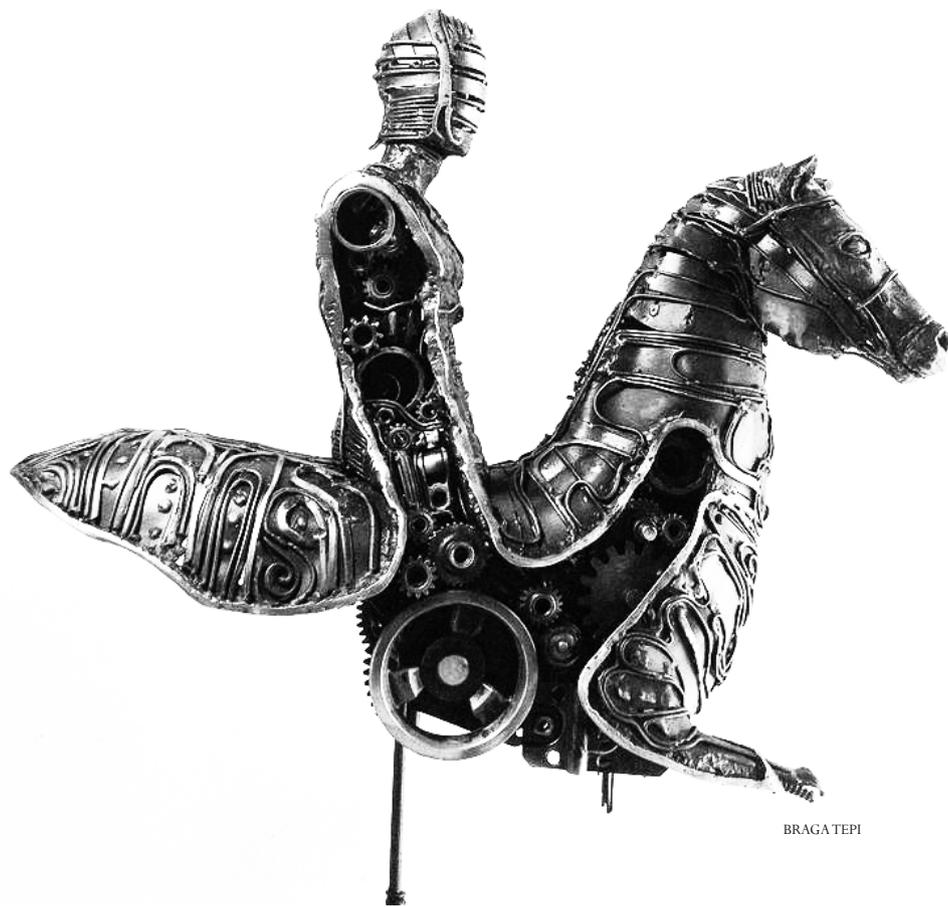
Rosenfeld (2011, p. 35) afirma que: “a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres

puramente intencionais [...]”. Observa-se que embora Nelson não expresse o que gostaria, o narrador dá a conhecer seus pensamentos e justifica sua falta de coragem para pronunciar o que verdadeiramente acredita. O mesmo Rosenfeld (2011, p. 45) diz que na obra literária ficcional encontram-se “seres humanos de contornos definidos e definitivos, [...] integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em nome desses valores.

Dessa forma, defende-se a ideia de que as atitudes ou falta de atitudes de Nelson estão na narrativa de *Malhadinha* em nome do sistema de valores patriarcais e religiosos que ele absorveu e que o faz obediente mesmo quando já não concorda mais com eles. É válido salientar que a obediência de Nelson a esse sistema de valores é apenas aparente: visto que para a família ele mantém-se fiel ao compromisso com Rosa, mas secretamente investe numa relação de amor extraconjugal com Raquel. Quer dizer, em nome do respeito ao compromisso com uma família (seus tios - pais de Rosa), ironicamente acaba por ofender a moral de outra, também sua família (os tios - pais de Raquel). Portando, sendo ‘a personagem transparente porque intencional’, a degradação moral de Nelson, que embora não seja discutida no enredo, pois é velada naquele mundo, é apresentada ao leitor como marca indiscutível da representação irônica de decadência traçada em diferentes tons nesta narrativa de José Expedito Rêgo.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- CANDIDO, Antonio et. al. *A Personagem de Ficção*. 12.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- COSTA LIMA, Luiz. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e Modernidade (entrevista concedida a Ana Lúcia de Oliveira/UERJ). In: BASTOS, Dau. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2.ed. rev. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.
- EXPEDITO RÊGO, José. *Malhadinha*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 1990.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- GANCHÓ, Cândida Vilarés. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et. Al. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.



BRAGATEPI

MESTIÇO, POBRE E NACIONALISTA

O personagem Pedro Archanjo no filme *Tenda dos Milagres*

Maria Neli costa Neves¹

RESUMO

Este artigo pretende analisar o personagem Pedro Archanjo do filme *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, dando destaque à sua defesa das tradições religiosas e culturais de matrizes africanas, além de suas ideias de mestiçagem do povo brasileiro, em contraposição às teorias raciais que vigoravam no Brasil no final do século XIX e início dos anos 1900.

Palavras-chave: cinema - Pedro Archanjo - mestiçagem- nação- teorias raciais

ABSTRACT

In this article, one intends to analyse the character of Pedro Archanjo in the movie “Tenda dos Milagres” (1977), by Nelson Pereira dos Santos, giving highlight to his defense of African rooted religions and culture, besides to his ideas of crossbreeding (mestizage) of Brazilian people, in opposition to the racial theories that prevailed at the end of XIX century and the beginning of the XX.

Keywords: Cinema- Pedro Archanjo- crossbreeding- nation- racial theories

O filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro homônimo de Jorge Amado, divide sua representação ficcional em dois momentos: um mostra a “atualidade” da década de 70, e o outro recria cenas do fim do século XIX até meados da década de 30, na Bahia. As primeiras imagens a surgirem na tela são as de uma sala de montagem cinematográfica, onde o “poeta, jornalista” e cineasta Fausto Pena explica ao montador Dadá do que se trata a película que continuaremos a ver. Diz ele:

Esse filme pesquisa a história de Pedro Archanjo, um baiano do passado que a polícia procurava classificar como pardo, paisano e pobre, metido a sabichão e a porreta, mas que na realidade... era um dos maiores cientistas sociais do mundo...

¹ Maria Neli Costa Neves é doutoranda em Multimeios (UNICAMP- Campinas), mestre em Artes, (UFF- Niterói) e graduada em Comunicação Social (UFF- Niterói). É curta-metragista e possui larga experiência prática em cinema e televisão. E-mail: nelicn@hotmail.com

O “baiano do passado” é interpretado na tela por dois atores: na juventude, por Jards Macalé, e na maturidade, por Juarez Paraíso. Sua figura assoma pouco a pouco na narrativa cinematográfica como fruto das descobertas da pesquisa de Fausto Pena.

Anos 30: No interior da sala de uma casa simples, se adentra um grupo ruidoso e alegre. Entre eles está um velho Pedro Archanjo, rodeado por mulheres decotadas e por um outro homem também envelhecido, o Major Damião. Ouve-se no rádio, o “repórter Esso” que informa sobre a participação dos aliados na segunda guerra mundial. Nesses primeiros momentos, Pedro Archanjo Ojuobá já se refere ao assunto que vai perdurar por toda a película: a mestiçagem. Ele concorda com o amigo quando este afirma que sempre o povo vai nascer, crescer e se misturar: “Tem razão, meu camarada! Nunca ninguém vai poder acabar com a gente! Nunca! Nunca!” O personagem de Pedro Archanjo² é, segundo Jorge Amado - autor do livro que fundamenta o filme - “a soma de muita gente misturada”, mas inspirado principalmente na vida do baiano Manuel Querino, que viveu entre os anos 1851-1923. Este teria exercido

inúmeras funções e [estabelecido][...] diversas relações com variados tipos de sujeitos sociais. Formado em desenho pela Escola de Belas Artes, Querino foi funcionário público, vereador, professor, esteve envolvido com o movimento operário, participou de irmandades e foi um dos membros fundadores do Instituto Geográfico Histórico da Bahia (Pereira, 2014).

Na segunda aparição fílmica, Archanjo (Jards Macalé) se faz ver como um jovem bedel que caminha tranquilamente pelo pátio externo da escola de Medicina de Salvador. Os estudantes o cercam de forma afetiva e comentam a posição de um dos renomados professores, Nilo Argolo, sobre os negros e mulatos, e de considerá-los inferiores. Archanjo ri e argumenta que ali “não sobre um prá remédio”, todos são mestiços e podem se entender inseridos no desprezo do mestre Argolo.

Pela *diegese* somos informados da relação profunda que o protagonista mantém com a religião e com as entidades do Candomblé, que se externam frequentemente no seu cotidiano e são reverenciadas por ele. Já na porta de entrada de seu quarto há um templo colorido de preto e vermelho para Exu, e no interior dele, outro com cores brancas, vermelhas e azuis para Oxalá e Xangô.

Vemos as tradições de matrizes africanas manifestadas no gestual, nas rezas, nas danças dos participantes de festividades no terreiro, nas falas das *mães de santo* e se apresentando muitas vezes através do maravilhoso³ que se torna ali parte do “real”. Nas disputas, nos “encantamentos” relacionados ao Candomblé, surgem efeitos de raios e trovoadas, fumaça colorida, sons de ventania que se mesclam aos de batidas dos atabaques e tambores.

² “Pedro Archanjo é a soma de muita gente misturada: o escritor Manuel Querino, o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim, Miguel Santana Obá Até, o poeta Arthur de Sales, o compositor Dorival Caymmi e o alufã Licutã – e eu próprio, é claro. De todos eles Archanjo incorpora um traço, uma singularidade, a preferência, o tom de voz, o gosto da comida, o trato das mulheres, a malícia (AMADO, 1992, p. 139)

³ Segundo Tzvetan Todorov, em *Introduction à la littérature fantastique* (1970), “o maravilhoso é o gênero onde se incluem as obras nas quais não é possível qualquer explicação racional para os fenômenos (sobre)naturais. O herói e o leitor implícito de uma narrativa maravilhosa aceitam sem surpresa novas leis da natureza”.

É dia. Pedro Archanjo caminha ao lado de uma velha mulher negra, magra e pequena. Pelas maneiras respeitadas com que ele a acompanha e ouve, entendemos que a matriarca é *mãe de santo* e sua conselheira. Ela o admoesta a não somente pensar e xeretar “de um lado pro outro” sem produzir intelectualmente: “O emprego é prá tu comê, mas não prá te bastá ou te calá! Não é para isso que tu é Ojuobá!”

Na cena seguinte, Archanjo, com papel e lápis na mão, está sentado frente à uma mesa. Ele tenta escrever, amassa a folha, olha para a brochura de título *A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços: o exemplo da Bahia*, de Nilo Argolo. Começa a redigir:

Entre nós, o elemento português fez do africanos e de sua descendência a máquina inconsciente do trabalho, instrumento de produção, sem retribuir o esforço, antes torturando-o com toda a sorte de vexames... Quem havia de pensar que esses homens sem instrução, mas só guiados pela observação e pela liberdade... foram os primeiros que no Brasil fundaram uma república, quando é certo que não havia naquele tempo tal forma de governo, e nem dela se falava no país...⁴

Num outro instante do filme, na faculdade de medicina, Pedro Archanjo se encontra com o intelectual importante da escola, mestre Nilo Argolo, e este faz críticas ao livro do bedel, brochura sem “seriedade científica”, conquanto possua “certo” mérito “tendo em vista quem o escreveu”. O catedrático argumenta ser discordante das conclusões de Pedro em favor da mestiçagem como “solução ideal para o problema entre raças no Brasil” e, mais ainda, da “classificação de mulata” a cultura latina.

As observações do professor refletem o pensamento e as teses raciais correntes no final do século XIX e no início dos anos 1900. A criação deste personagem se baseia numa das figuras da história de nosso país, Nina Rodrigues, “primeiro pesquisador” brasileiro a investigar sistematicamente a influência africana no Brasil. Embora sendo um jovem “doutor mulato” (Skidmore, 1976, p. 75), ele se torna no fim do século XIX o “principal doutrinador racista brasileiro” a preconizar “a inferioridade do africano” (ibid) .

Para Thomas Skidmore, se no século XIX foi eliminada a escravidão do “Atlântico Norte” ao “Atlântico Sul” em razão do “impacto das mudanças econômicas e da pressão moral”, é também nesse período que começam a nascer na Europa teorias “pseudocientíficas” determinando “a inferioridade inata e permanente dos não-brancos” (S⁵, p.65). Ao longo dos anos 1800, as teorias racistas ganham a anuência “da ciência” e das lideranças políticas e culturais europeias e americanas (S, p.65). Surgem daí três escolas que se sobressaem:

A primeira é a etnológico-biológica, sustentando que a “criação das raças humanas” se dá por “mutações diferentes das espécies” (S, p.65), e que as “raças índia e negra” são *cientificamente*⁶ inferiores aos brancos (S, p.66). De acordo com Skidmore, essa tese tem peso duradouro e um de seus expoentes, o suíço Louiz Agassiz, influencia diretamente o Brasil.

⁴ Fala do filme *Tenda dos Milagres*.

⁵ A partir daqui, as referências ao livro de Thomas E. Skidmore: *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, virão com a inicial S e o número de página.

⁶ Grifo do autor.

A segunda vertente é a histórica, que preconiza a existência de múltiplas raças humanas “diferenciadas uma das outras” e que o fator racial é “determinante da história humana” (S, p.67).

O Darwinismo-social, terceira escola, se utiliza da tese de Darwin sobre “processo evolutivo” e a sobrevivência dos mais capacitados para afirmar que as “raças superiores” humanas devem predominar, enquanto as “inferiores” estão destinadas “a definharem ou desaparecerem” (S, p. 68). A classificação outorgada aos negros é a de “espécie incipiente” (S, p.69).

De acordo com Skidmore, é devido a admiração à civilização americana e europeia por parte “dos intelectuais latino-americanos antes de 1914” (S, p.70), que essas teorias encontram terreno fértil no Brasil, onde “a maioria de sua elite intelectual” (Oliveira, p.12) tenta reproduzir a forma de vida da Europa, e ao mesmo tempo desvaloriza a “herança cultural africana” (ibid). “Preconceito e racismo” se disseminam pelo país que se envergonha de sua miscigenação e tenta “esconder as marcas étnicas” da sua impureza (ibid).

Numa outra cena, na sala da “Tenda dos milagres”, o amigo Lídio Corró retira da pressão tipográfica uma folha do livro: *A vida popular na Bahia*, e lê em voz alta: “É mestiça a nossa face e a vossa face, é mestiça a nossa cultura”⁷. Esta frase da brochura de Pedro Archanjo aponta para suas concepções sobre raça e cultura; conceitos semelhantes aos dele só vão ganhar vigor na década de 30, quando as teses raciais perdem peso, a industrialização e urbanização crescem, uma classe média operária começa a se estabelecer (Sperb, 2012, p.48) e a “realidade social [...] impõe um outro tipo de interpretação do Brasil” (Ortiz apud Sperb, 2012, p. 48).

No livro de 1933, *Casa Grande e Senzala*, do sociólogo Gilberto Freyre, este mantém um lugar “privilegiado” para a questão racial, mas a reinterpreta, se voltando “para o culturalismo de Boas” (Ortiz apud Sperb, p.48). Conforme Renato Ortiz:

A negatividade do mestiço [é transformada] em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (Ortiz apud Oliveira, 2012).

No filme *Tenda dos Milagres*, vemos Pedro Archanjo ser constantemente rodeado por pessoas que chamam seu nome, riem, dançam com ele e escutam suas palavras. Esses que aparecem ali são os negros pobres, os trabalhadores marginais, os economicamente excluídos, as prostitutas, embora Archanjo tenha amigos do meio acadêmico. Ele anda pelos becos de Salvador, faz pesquisas, senta-se com os velhos e com as pessoas da periferia, ouve-os, repete frases em Yorubá, anota. Ele pragueja contra a perseguição violenta à cultura tradicional de

⁷ A noção da “cultura” como “explicação do Brasil” é defendida por Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*. (Sperb, 2012).

matrizes africanas e busca instrumentos de luta nas palavras de encantamento oferecidas pela mãe de santo. É dessa forma que vai conseguir afugentar o delegado Pedrito Gordo que, embora mestiço, demonstra com brutalidade seu ódio aos negros, mandando destruir templos do Candomblé, compactuando com assassinatos de membros das irmandades afro-brasileiras e justificando suas atitudes por discursos que apregoam a inteligência das teorias racistas.

Nacional Populismo

Após o primeiro governo getulista (1937-1945), numa fase de intensas transformações industriais, urbanas e culturais e quando se busca definição para uma identidade nacional, “partindo do pressuposto de que havia um só povo e uma única nação” (Oliveira, p.14), é através do Estado, segundo assinala Noel dos Santos Carvalho (2012), que a “elite intelectual e política” vai encontrar saída para a questão “da heterogeneidade da formação brasileira com sua diversidade étnica, geográfica e cultural” (Carvalho, 2012, p.33). O Estado é aquele que desempenha o papel de

instância por onde se homogeneizaria esta sociedade desagregada por suas múltiplas práticas desencontradas. Através do Estado, os grupos diversos de trabalhadores se tornaram, na representação social, um povo organizado para a nação (Paoli, Sader apud Carvalho, 2012, p.33).

Os intelectuais associados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), muitos do Partido Comunista Brasileiro (PCB), são especialmente aqueles que vão teorizar o “nacional populismo” (Ortiz apud Carvalho, 2012, p. 34). Entre os anos 1945 e 1964, o “nacional populismo” se torna a “linguagem política e ideológica” de vários domínios “da sociedade brasileira” e influencia “líderes políticos,[...], partidos, governos, intelectuais e artistas” (Carvalho, 2012, p.32). Palavras como “povo, nação, cultura e consciência nacional” se tornam vigentes (ibid, p.33) e, a partir dos anos 50, práticas como a da cinematografia ganham legitimidade como formas de expressão artística e política (ibid, p. 36). Há uma ebulição cultural, são criados cineclubes, cursos e congressos cinematográficos e neles se discute como o cinema pode atuar como um mecanismo para trazer reflexões “sobre a realidade nacional” (Bernardet, Galvão, 1983, p. 139). A palavra de ordem é “cultura popular”, subentendendo que “a ideia de popular é inseparável da de nacional” (ibid). O cinema deve ser “popular”- para o povo, “com matéria prima popular (que vem do povo)” (ibid)... E como diz na época o cineasta Nelson Pereira dos Santos: “a favor do povo” (ibid). O povo seria, segundo Marcelo Ridenti, aquele que teria sua “essência [...] no espírito do camponês e do imigrante favelado a trabalhar nas cidades” (Ridenti, 2000. p.13), mas compreenderia também as “pequena burguesia, partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este” (Sodré apud Carvalho, 2013, p.35).

Voltamos ao filme: Um dos amigos de Pedro Archanjo, o livre docente Fraga Neto, é defensor de suas ideias, e o apoia diversas vezes em público. Numa cena de bar, enquanto bebe uma aguardente, o professor questiona o bedel sobre sua crença.

FN⁸ - Como você, homem de ciência, acredita em Orixás, em coisas tão primitivas? [...] Sou materialista, queria saber como você consegue conciliar o sim e o não.

PA⁹ - Pedro Archanjo é quem escreve livros, professor?! E Ojuobá é quem dança no terreiro e chama por Exu?! Quem sabe, dois seres? O branco e o negro? Não, professor! Não se engane. *Não sou dois, mas apenas um.* Sou Pedro Archanjo Ojuobá, *mulato brasileiro*. [...] *Sou mestiço, professor. Branco e negro ao mesmo tempo*¹⁰. [...] Sabe, [...] o que significa Ojuobá? Sou os olhos de Xangô! Para tudo ver e tudo contar! É um compromisso, professor! E foi desse compromisso que nasceu um leitor e autor de livros. [...] Mesmo sabendo [...] que não existe nada além da matéria, carregado dentro de mim o ronco dos atabaques, como o senhor carrega a sua *lordeza*. Mas isso não me limita, professor! Nem por ser materialista, nem por ser os olhos de Xangô!

FN- Não lhe parece estar cometendo uma farsa? Uma fraude?

PA- Não. [...] Gosto de dançar, gosto de cantar, gosto de festa. E não há festas mais belas que as do Candomblé! Mas, sobretudo [...] estamos no meio de uma luta dura e cruel. [...] *Temos um bem de cultura a defender!*

FN- Não é com os Orixás que vamos modificar a sociedade! Nem transformar o mundo!

PA- *Os Orixás são o bem do povo, professor!* Por que o senhor quer acabar com eles? [...] *Estamos fazendo o Brasil, professor! E não basta ser materialista para fazê-lo. É preciso um pouco mais. Amar a teoria e a vida! Amar o povo! Mas não o dogma! Ouça, professor! Um dia haverá uma cultura brasileira: nem de negros nem de brancos!* E com a ajuda dos Orixás!

Os vários trechos desse diálogo travado entre Pedro Archanjo e o professor Fraga Neto bem ilustram as ideias do protagonista do filme, além das de Manuel Querino que lhe deu fundamento, e essencialmente as do escritor Jorge Amado e as do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Num depoimento, Jorge Amado diz:

Nós somos os baianos. [...] Aqui na Bahia tudo começou, toda (...) mistura que criou a nacionalidade brasileira. Essa mistura de brancos, negros, índios, de homens vindos das mais diversas partes e que aqui se encontraram e se misturaram. Porque, como eu digo sempre, só há uma forma de lutar, combater e vencer o racismo... e acabar com o racismo. É com a mistura de raças, de sangue, de culturas. E aqui foi onde começou no Brasil esse processo. Então nós recebemos os deuses indígenas, recebemos os deuses africanos que vieram nos navios de escravos, recebemos os deuses católicos vindos da Península Ibérica. Cada qual com seu imaginário, cada qual com seu mito, com sua magia. Aqui essas magias, esses mitos, essas realidades, essas culturas, se fundiram. E aqui se criou uma cidade, como dizia o Padre Manuel da Nóbrega, colocada no Oriente do mundo: uma cidade mágica, uma cidade que ao lado da terrível realidade cotidiana da vida do povo, tão sofrida, da vida do povo tão castigada, tão oprimida, tem uma realidade mágica, que sempre supera essa

⁸ Transcrição de parte de diálogos do filme *Tenda dos Milagres*.

⁹ As iniciais FN são referentes ao personagem Fraga Neto; as iniciais PA, a Pedro Archanjo.

¹⁰ Grifos meus.

realidade terrível e faz com que nós baianos, nós brasileiros, tenhamos força para viver, para continuar a viver e para marchar para diante na certeza de que um dia será essa realidade a que se imporá por inteiro sobre a vida do povo, acabando com a miséria e com a opressão.¹¹ (Amado apud Sperb, 2012, p. 31).

Essa preocupação com a miscigenação, com os valores do povo e com o destino do país aparecem de forma evidente em vários dos filmes de Nelson Pereira dos Santos¹². Numa entrevista, o cineasta fala da religiosidade popular e expõe um pouco de seu apreço pelas questões do homem brasileiro:

A religião do nosso povo [...] explica o seu comportamento. Como toda a religião, pretende aperfeiçoar o homem. O que eu tento [...] é mostrar [...] uma visão religiosa, com raízes profundas, trazendo em si toda a formação do homem brasileiro, da nossa história, a contribuição do negro e do índio, enfim, toda nossa formação cultural (Santos, 1975)

Considerações finais

Esse estudo do personagem Pedro Archanjo e do filme *Tenda dos Milagres* apenas esboça o que poderia ser uma análise das diversas questões que a película comporta. Há muito o que ver e a pensar sobre o passado que é desenhado ali, sobre o contexto que o livro e o filme foram produzidos e também sobre as motivações dos realizadores Jorge Amado/Nelson Pereira dos Santos, entretanto, para essas linhas podemos dizer que a fita traz para discussão não apenas a importância da trajetória de um mestiço brasileiro durante a passagem do século XIX para o XX, mas muitos outros pontos: sobre o papel do intelectual junto ao povo, sobre o debate da mestiçagem que é evidenciada tanto no orgulho como na negação dos corpos dos personagens que habitam a história fílmica; fala de uma problemática viva e presente no Brasil de hoje: como haver a democracia racial? Como não refutar a existência de racismo nas relações sociais atuais, mas ainda assim querer pensar numa unidade? Como ser apto a apreender e respeitar a existência e manifestações dos diferentes povos, as suas singulares expressões culturais que se somam e constroem a nossa terra? A nossa pátria?

A partir de determinado momento do filme, compreendemos a luta de Pedro Archanjo quando acredita e é incansável na defesa das comunidades marginais, porque ele é “um homem que vive [plenamente] seu tempo, porque tem coragem”¹³ e assume o desafio de praticar sua cultura e a de seus ancestrais: ele existe no Candomblé, ele ouve sua gente, ele lê e escreve. É trabalhador sério na universidade, mas pode trazer a leveza, a ironia para o convívio humano, pode ser mulhereengo, boêmio, um contestador dos valores discriminatórios da elite e perpetrar o destemor de existir no dia a dia...

¹¹ Depoimento em vídeo disponível em

<http://www.youtube.com/watch?v=bFM9OqXBSbA&list=UUCFDORHWgl6mUuGw47fJpA&index=9&feature=plcp>

¹² O cineasta tem filmes como *Rio, 40 graus*, *Rio, Zona Norte*, *Vida Secas*, *Como era gostoso o meu francês*, *Memórias do Cárcere* entre outros.

¹³ Fala do personagem Fausto Pena acerca de Pedro Archanjo.

A questão da nação se sobressai na fita. A nação “alma, [...] princípio espiritual” que se encontra nas “glórias no passado, [e numa] [...] vontade comum no presente” e que é “resultado de um longo processo de esforços, de sacrifícios e devotamentos” (Renan, p.18) nos interpela através da verbalização das teorias racistas que procuram classificar o povo brasileiro, ela nos acena pelos movimentos corpóreos dos praticantes do Candomblé, pelos coloridos das entidades religiosas e festivas afro-brasileiras. Quem somos nós? Como somos nação? Qual a nossa responsabilidade na afirmação identitária de nós mesmos e de nosso povo? Como esse país pode vingar e ser motivo de orgulho para seus habitantes? Quando Archanjo refuta as teses racistas e afirma o mulato como fator positivo, o personagem, o escritor e o cineasta nos devolvem a questão: Onde estamos nós? Qual é a nossa parte? O que é essa nação?

Referências

- AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- BERNARDET, Jean- Claude; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense/ Embrafilme, 1983.
- CARVALHO, Noel dos Santos. *Produção, mercado cinematográfico e ideologia nacionalista*. O cinema Brasileiro sob a égide do Nacional-popular nos anos 1950. Sergipe: Editora Ponta de Lança. São Cristóvão, v.6, n. 11 out. 2012- abr 2013. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/3326> Acesso em abril de 2017.
- OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de. *Jorge Amado e a releitura da formação identitária brasileira*. Uma leitura em *Tenda dos milagres*: por um outro conceito de mestiçagem. Portugal: Editora Babilônia. 2006. Disponível em <http://recil.ulusofona.pt/handle/10437/1894>. Acesso em janeiro de 2017.
- ORLANDINI, Giovanni Buffon; ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O eco de Manuel Querino e Nina Rodrigues em Pedro Archanjo e Nilo Argolo*: Jorge Amado reorienta o debate intelectual em Tenda dos Milagres. Disponível em: <http://docplayer.com.br/12153474-O-eco-de-manuel-querino-e-nina-rodrigues-em-pedro-archanjo-e-nilo-argolo-jorge-amado-reorienta-o-debate-intelectual-em-tenda-dos-milagres.html>. Acesso em abril de 2017.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PAOLI, Maria Célia; SADER, Sader. Sobre “classes populares” no pensamento sociológico brasileiro. In: CARDOSO, Ruth C. L. (Org.). *A aventura antropológica*. Teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PEREIRA, Paulo Marcos. *Manuel Querino e a escrita da história no Brasil Republicano*. Disponível em [www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(217\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(217).pdf). Acesso em fevereiro de 2017.
- PRANDI, Reginaldo. *Religião e sincretismo em Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Cadernos de Leituras. Disponível: http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_OuniversodeJorgeAmado_religiaoessincretismo.pdf. Acesso em abril de 2017.
- RENAN, Ernest. *O que é uma nação?* Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882. Disponível em <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf> Acesso em janeiro de 2017.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

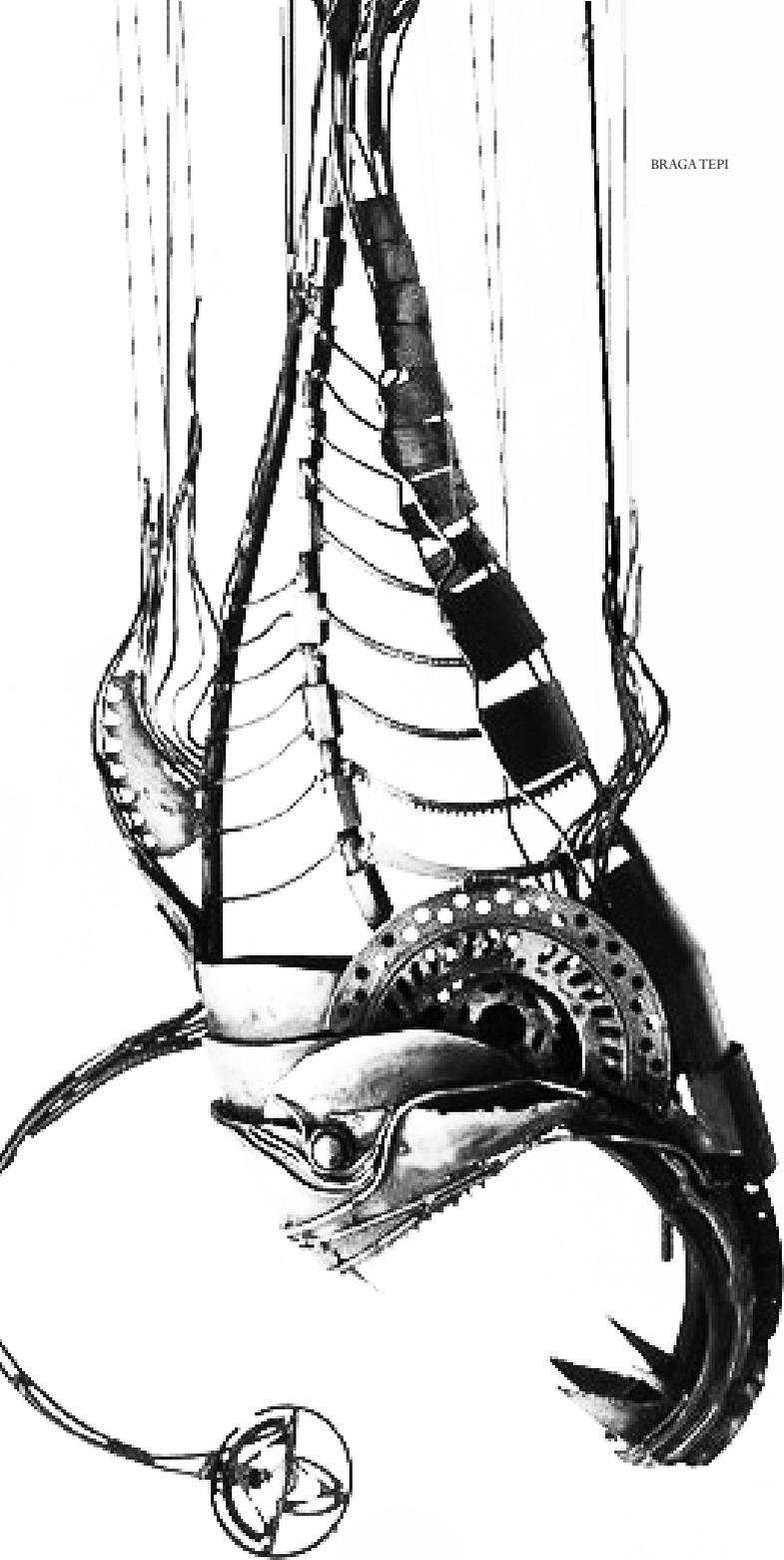
SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista a Marcelo Beraba: A hora da virada. Rio de Janeiro: O Globo. 29/01/1975 In *Nelson Pereira dos Santos: Manifesto por um cinema Popular*. Rio de Janeiro: Federação dos cineclubes do Rio de Janeiro. Cineclube Macunaíma e Cineclube Glauber Rocha, 1975. Disponível em <https://www.scribd.com/document/47574352/Entrevista-con-Nelson-Pereira-Dos-Santos-Manifesto-Por-um-Cinema-Popular-en-Portugues-Cinema-Novo>
Acesso em fevereiro de 2017.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e racionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1976.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O que é povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SPERB, Paula. *Mestiçagem e teorias raciais em Tenda dos Milagres, de Jorge Amado*. Caxias do Sul: Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul. PPGLCR. 2012. Disponível: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/761/Dissertacao%20Paula%20Sperb.pdf;sequence=1>. Acesso em abril de 2017.

BRAGA TEPI



ACERCA DO ESPAÇO EM *CRIME E CASTIGO*: CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS À LUZ DO CONTRIBUTO DE BAKHTIN E LUKÁCS

Newton de Castro Pontes¹

Edson Soares Martins²

RESUMO

Este artigo busca compreender, de um ponto de vista que abarque simultaneamente teoria e análise crítica, as relações entre autor, narrador, personagem e espaço (todos compreendidos como construções ficcionais realizadas pelos enunciados narrativos) em *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski. A partir da análise dos momentos em que o protagonista da obra interage com o espaço ao seu redor, tenta-se argumentar que predomina na obra o princípio fundamental da narração em oposição à descrição, conforme esses termos foram discutidos por Georg Lukács no ensaio “Narrar ou descrever?”, de modo que o espaço seja percebido não como coisa em si, mas como espaço “para o eu e para o outro”, ou como espaço em que o eu e o outro são construídos. Além disso, discute-se a própria noção de realismo na obra, apresentada como um problema da relação entre as escolhas narrativas e os modos de apreender e representar a realidade. Também somam-se a isso as contribuições advindas dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre o autor e a personagem nas obras do artista russo, assim como suas considerações acerca da criação estética em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski, Narração, Realismo.

ABSTRACT

This article presents an effort to understand, from a point of view that comprehends both the literary theory and critical analysis, the relations between author, narrator, character and space (all of them understood as fictional constructs realized by the narrative enunciations) in *Crime and punishment*, by Fiodor Dostoevski. Going through the analysis of some moments in which the protagonist interacts with the space around him, we try to argue that a fundamental principle based on narration, as opposed to description (as Georg Lukács discussed these terms in his essay “Narrate or describe?”), is the basis for the novel’s structure. Consequently, the space is perceived not as an object in itself, but as a space “to the self and the other”, or a space where the self and the other are configured. We also discuss the notion of realism itself in the context of the novel and present it as a problem seen in the relation between the narrative choices and the methods of apprehending and representing reality. Last, we also consider the contributions from Bakhtin’s studies about author and character in the works of the Russian artist and his considerations about aesthetical creation.

KEYWORDS: Dostoevski, Narration, Realism.

1 Doutor em Teoria da Literatura com pós-doutorado em andamento pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE). Atualmente, é professor adjunto de Teoria da Literatura na Universidade Regional do Cariri (URCA) e editor-adjunto de Macabéa - Revista Eletrônica do NETLLI e Miguilim - Revista Eletrônica do NETLLI. E-mail: newtondecastrop@hotmail.com

2 Edson Soares Martins possui doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Regional do Cariri (URCA). Editor-geral de Macabéa - Revista Eletrônica do NETLLI e editor-adjunto de Miguilim - Revista Eletrônica do NETLLI. E-mail: edsonmartins65@hotmail.com

A atividade do narrador que acompanha sua personagem pelo meio de uma cidade movimentada é um tipo de elocução narrativa comum nos gêneros realistas da literatura, especialmente no romance: usada como forma de estabelecer o espaço em sua relação com a personagem, ela também revela a posição do narrador em relação àquele mundo ficcional e pode, por extensão, configurar um certo modo de interpretação da realidade. De fato, alguns escritores se consagraram pela maneira de tratar esse movimento dentro do espaço: James Joyce, por exemplo, é lembrado pela vivacidade com que representou as ruas de sua Dublin ficcional. Na literatura brasileira, temos, por exemplo, Joaquim M. de Macedo, com seus *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878) e *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862), em que é explícita a determinação de, com o tempero do tom brincalhão que o autor confessa, propor um inventário poético da alma das ruas cariocas. Longe de criar um narrador contemplativo que simplesmente observasse as ruas e as descrevesse, o conjunto da obra de Joyce (especialmente os contos de *Dubliners*, de 1914) criou narradores que se movimentam por aquelas ruas, cujas imagens surgem em uma sucessão contínua e extremamente variada enquanto as personagens, muito familiarizadas com aqueles espaços, respondem às várias expressões e dialetos que são ouvidos no meio do tumulto.

Embora a obra *Crime e castigo* (1866), de Dostoiévski, não se concentre da mesma maneira sobre o cenário urbano quanto os contos (e também os romances) de Joyce, as vias tortuosas percorridas pelo perturbado Raskólnikov são também acompanhadas de perto por um narrador que, aos poucos, expressa a sua relação com o protagonista, com seu espaço e com as pessoas que vagam por ele. O movimento *da* cidade e o movimento *através* da cidade são fundamentais para compreender as motivações das personagens e suas relações dentro daquele universo ficcional: afinal, embora a obra seja conhecida pela profundidade psicológica expressa por suas personagens, deve-se lembrar que usualmente essa psicologia encontra correspondência nos espaços vividos por elas – nas suas casas miseráveis, nas ruas sujas, nas tabernas, nos prostíbulos e na prisão.

Tome-se um parágrafo inicial do romance, o qual começa justamente com o protagonista (cujo nome ainda não foi dado) caminhando pelas ruas de São Petersburgo:

Na rua fazia um calor terrível e, para completar, o abafamento, o aperto, cal por toda parte, madeira, tijolo, poeira, e aquele peculiar mau cheiro de verão tão conhecido de cada petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo — tudo aquilo afetou de modo súbito e desagradável os já abalados nervos do jovem. O cheiro insuportável das tabernas, especialmente numerosas nesta parte da cidade, e os bêbados, que apareciam a cada instante, apesar de ser dia útil, completavam o colorido repugnante e triste do quadro. Um sentimento do mais profundo asco esboçou-se por um instante nos traços delicados do jovem. Aliás, ele era de uma beleza admirável, belos olhos escuros, cabelos castanho-escuros, estatura acima da mediana, esbelto, bem constituído. Mas logo caiu numa espécie de meditação profunda, melhor dizendo, numa espécie de esquecimento mesmo, e seguiu adiante já sem notar o ambiente, aliás até sem querer notá-lo. Vez por outra apenas resmungava alguma coisa com seus botões, pelo hábito de monologar que ele mesmo acabara de reconhecer de si para si. No mesmo instante reconheceu que suas ideias às vezes se embaralhavam e que estava muito fraco: já entrara no segundo dia sem comer quase nada. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 10.)

O enunciado do narrador evoca sensações de vários sentidos: as imagens, os cheiros, a temperatura ambiente e mesmo as sensações corporais surgem em uma rápida sucessão e ganham uma profusão de adjetivos – o calor é “terrível”, o cheiro é “peculiar” e “insuportável”, o colorido é “repugnante e triste”, os traços da personagem são “delicados”, o sentimento de asco é “profundo”. A relação narrativa com o espaço é ativa: os adjetivos, em seu conjunto, expressam uma impressão subjetiva do ambiente, o qual é dado em tons negativos como algo evidentemente detestável e baixo. A posição do narrador é bem demarcada e, presumivelmente, próxima do modo como o próprio protagonista também percebe o espaço.

É necessário, no entanto, observar que por mais próximo que o narrador seja de sua personagem (afinal, caminha com ela e compartilha de uma impressão semelhante em relação ao ambiente), a voz da personagem não aparece diretamente neste parágrafo, e parte de suas impressões são inferidas pelo narrador: não se pode saber se Raskólnikov teve “Um sentimento do mais profundo asco”; o que se sabe é que em seus “traços delicados”, *conforme percebidos pelo narrador*, “esboçou-se por um instante” tal impressão. Nesta passagem e em outras de *Crime e Castigo*, ainda que o narrador frequentemente relate, de modo direto, o pensamento da personagem, as impressões que se tem do espaço e dos eventos são dadas em geral como impressões do próprio narrador, e aquilo que é impressão *da personagem* precisa ser inferido por meio de seus gestos e expressões.

Ademais, tanto o protagonista quanto as ruas de São Petersburgo que atravessa não podem ser percebidos apenas por um processo descritivo: eles provocam uma impressão subjetiva no narrador, que só então pode compreendê-los. Há um esforço consciente, ao longo de toda a obra, de compreender a totalidade criativa desse *outro* que é Raskólnikov – para utilizar a expressão de Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*, quem é esse *outro-para-mim* (BAKHTIN, 2010a, p. 22): os gestos, as falas e o pensamento de Raskólnikov são extrâneos ao narrador e objetivados a partir da impressão que causam neste. Note-se, especialmente, que existe um excessivo cuidado no discurso narrativo quando este se aproxima da personagem: depois de se dizer em termos gerais que Raskólnikov era de uma beleza admirável, há a necessidade de explicar a beleza de cada detalhe, a ponto de se repetir o discurso (os olhos são belos, é esbelto, é bem constituído); não se diz que era alto, mas que tinha “estatura acima da mediana”; quando o texto afirma que “caiu numa espécie de meditação profunda”, logo o narrador corrige seu discurso com um “melhor dizendo”, tipo de correção que acontece novamente ainda na mesma frase – “já sem notar o ambiente” é corrigido por “até sem querer notá-lo”. Também não diz diretamente que a personagem estava fraca e suas ideias se embaralhavam: aponta-se que *a personagem* reconheceu isso. Essa cautela constrói um narrador que, na falta de melhor expressão, toca sua personagem com as pontas dos dedos. Embora o narrador não seja, ele mesmo, uma personagem dentro da narrativa, ainda assim seus enunciados só podem ser compreendidos se vistos a partir do tom emocional-volitivo que cria em relação às personagens do texto. Há, portanto, uma atividade responsiva na voz deste narrador, cujo discurso não só pretende descrever as personagens e seus espaços, mas responder a eles, manifestando uma vontade e emoção conscientes.

Onisciente ou não, o que importa é que o narrador dá as suas impressões do espaço e dos acontecimentos na medida em que lhe surgem; relata os pensamentos, as imagens e as vozes do modo como os percebe, sem se estender em considerações sobre eles. De fato, o caráter obscuro da prolepse recorrente no primeiro capítulo (isto é, o conjunto das referências a algum plano misterioso de Raskólnikov, que posteriormente se concretiza no assassinato das irmãs Ivánovna) só é possível porque nem a voz de Raskólnikov anuncia diretamente seu plano, nem o narrador pretende expor com clareza as ideias da personagem – que, afinal, “às vezes se embaralhavam”. Ora, o próprio nome de Raskólnikov permanece nas sombras durante boa parte do primeiro capítulo, em que é apenas identificado como “um jovem” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 9)! Depois de uma expressão do pensamento de Raskólnikov, a qual conta que “Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens!”, o narrador se limita a comentar que isto foi pensado “com um sorriso estranho” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 9); já o pensamento seguinte do protagonista não recebe nenhuma palavra: é dado de forma direta, sem nenhum comentário narrativo. O narrador recorre ao discurso direto e dá suas impressões do que vê e ouve, mas não faz juízos de caráter moral (embora o conflito da obra seja intensamente moral), nem disserta sobre seu próprio relato: seu papel está limitado a contar o que acontece, ainda que sua posição não seja de neutralidade em relação ao espaço e suas personagens. Em outros termos, ele participa do mundo ficcional, mas mantém uma posição sutil e pouquíssimo intrusiva dentro dele, ao contrário do que tendia a tradição romanesca no século XIX.

A narração da travessia naquele espaço possui também a função de construir as relações sociais tão importantes à trajetória das personagens: note-se que “mau cheiro de verão” ganha um epíteto que não lhe caracteriza em si, mas que caracteriza aqueles que o sentem; é “conhecido de cada petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo”. Tem a mesma função a expressão “apesar de ser dia útil”, quando se refere aos bêbados. Trata-se de comentários não sobre o espaço perceptível (as imagens, cheiros e sons), mas sobre as relações invisíveis que constroem aquele espaço. Isso é complementado pela relação, realizada no enunciado narrativo, entre os pensamentos confusos de Raskólnikov e o fato de que não comera quase nada em dois dias: neste caso, há ainda uma inferência psicológica, uma correlação entre o ambiente atravessado, o estado de pobreza daquelas pessoas e a situação mental do protagonista.

É importante reconhecermos que tudo quanto foi dito da forma peculiar de responsividade que subjaz às passagens descritivas comentadas até aqui não significa o endosso tácito da advertência de Lukács (2010, p. 154) sobre o problema do conteúdo simbólico que se atribui status de monumentalidade social. Dostoiévski não se propõe a plasmar significados sociais a partir de tais descrições para metaforizar relações sociais através de traços acidentais que a descrição toma como objeto. Pressupõe, todavia, uma afinidade com o raciocínio que destaca o modo como a estilização artística que toma, por meio e instrumento, a tensão responsiva posta entre a sensorialidade da visão de Raskólnikov, complementada por um excedente de visão que está implícito no narrador e pressuposto no leitor, e a camada profunda da consciência da personagem, o acesso fragmentário ao seu pensamento.

Sobre o pensamento da personagem, o modo como este se relaciona com o espaço no enunciado narrativo é especialmente importante nos momentos de tensão do romance. Tome-se um segundo trecho, retirado da 4ª Parte, V:

Quando, na manhã seguinte, às onze horas em ponto, Raskólnikov entrou no prédio do primeiro distrito, no departamento de instrução criminal, e pediu que Porfiri Pietróvitch fosse informado da sua presença, ficou até surpreso com a demora em recebê-lo: transcorreram pelo menos uns dez minutos até que o chamassem. Pelos seus cálculos, deviam investir imediatamente contra ele. Enquanto isso, esperou de pé na sala de recepção, com gente passando a seu lado em idas e vindas, aparentando não ligar a mínima para ele: quem era e o que era Raskólnikov. Com um olhar intranquilo e desconfiado, ele observava ao redor, examinando: não haveria por perto alguma escolta, algum olhar secreto, destinado a espreitá-lo para que ele não fosse embora? Mas não havia nada semelhante: ele via apenas figuras de escritório, metidas com suas preocupações miúdas, depois de algumas outras pessoas, e ninguém ligava a mínima para ele: podia até ir para onde lhe desse na telha. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 338.)

O enunciado narrativo apresenta tal espaço com a mesma clareza e riqueza de detalhes que a rua do trecho anterior; no entanto, aqui é ainda mais forte a impressão de que a proximidade entre narrador e personagem torna o enunciado extremamente responsivo em relação ao lugar. As pessoas que compõem o comissariado são descritas em relação à presumida expectativa de Raskólnikov (a sua crença de que está sendo vigiado, será descoberto e preso): as pessoas que o anunciam a Porfiri são as que lhe deixam “surpreso com a demora em recebê-lo”; sobre a gente que entrava e saía da sala de espera, só se diz que aparentavam “não ligar a mínima para ele”, expressão repetida adiante – até a expressão “metidas em suas preocupações miúdas”, em relação às figuras de escritório, serve para enfatizar seu alheamento quanto a Raskólnikov. Mesmo o movimento ao redor só pode ser dado nos termos de um discurso indireto livre, em que o narrador expressa em seu discurso uma dúvida que certamente pertence à personagem: “não haveria por perto alguma escolta” etc. Ainda aqui, há a mesma tendência de fazer inferências sobre o que a personagem percebe: é o “olhar intranquilo e desconfiado”, visto pelo narrador, que desencadeia a dúvida.

A intenção do enunciado narrativo é dupla: ao mesmo tempo em que se quer apresentar um novo espaço à narrativa (e este espaço é dado em todos os seus detalhes, com toda a sua riqueza), também se pretende desenvolver a tensão psicológica do protagonista de modo que as duas coisas sejam inseparáveis na narração. Na maneira como os espaços são percorridos pelas personagens em *Crime e castigo*, nota-se que a preocupação do autor encontra-se em criar um narrador que participe dos eventos, e não só que os observe. De fato, tal contraste entre esses dois modos de objetivar o mundo nos enunciados narrativos foi discutido por Georg Lukács no ensaio “Narrar ou

descrever?”, em que a maneira de narrar encontrada nas obras de Walter Scott, Balzac e Tolstói é comparada àquela encontrada em Flaubert e Zola. No primeiro caso (que certamente deve incluir a peculiar narrativa da obra de Dostoiévski) trata-se predominantemente de narrar, de envolver o narrador e seus enunciados nos acontecimentos humanos que definem as obras; no segundo caso, trata-se da descrição como princípio fundamental da composição, isto é, de observar o mundo e seus objetos e dar-lhes, em todos os seus detalhes, como objetos estáticos fora da esfera da ação humana³. Nos termos de Lukács, “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1965, p. 92). Mais do que técnicas de escrita ou particularidades estilísticas, as duas implicam comportamentos diferentes em relação à realidade. No primeiro caso, é necessária uma visão de conjunto que dê à vida da personagem e ao seu mundo um aspecto acabado, concluído esteticamente: só assim é possível selecionar as ações e coisas que influíram sobre os destinos, que foram decisivos no curso da vida sobre a qual se decidiu contar; mais ainda, vistas em perspectiva temporal, as coisas podem ganhar significado, um propósito em relação ao todo. A narração é, portanto, fundamentalmente retrospectiva e implica um grande movimento no tempo. A descrição, por outro lado, imobiliza as coisas no tempo e as observa como se fossem independentes entre si: cada objeto, cada ação, cada lugar é visto por si só, e o sentido deles está na própria beleza ou complexidade de cada coisa em si – e não posto em relação à totalidade das ações e dos destinos na obra. Se a descrição, tomada como princípio fundamental, pode resultar em um texto tido como realista, tal se dá por que representa a aparência da realidade empírica; por outro lado, a narração realista lida com a realidade do sentido, da capacidade de atribuir significados às coisas e fenômenos do mundo, ainda que não preserve a aparência deles em seus enunciados.

Com isto se quer dizer que as ruas e outros cenários de São Petersburgo não são dados somente por motivos de verossimilhança: não se trata apenas de criar uma aparência de realidade na obra ficcional. Do mesmo modo, nem o narrador nem as personagens devem ser confundidas com a figura do *flâneur*, tão comum à literatura na segunda metade do século XIX e codificada especialmente pela obra de Charles Baudelaire: aquele espectador que, incógnito, observa a riqueza das ruas de um ponto de vista puramente estético, como alguém que aprecia um quadro já formado e aponta os seus detalhes. Para as personagens de Dostoiévski, a relação com São Petersburgo é viva e se trata de uma resposta ética ao mundo – e não uma contemplação estética complacente. Falar sobre as ruas e o que se encontra nelas cumpre sempre uma função orgânica dentro da narrativa: quase tudo que é mencionado pelo narrador realiza o objetivo de desenvolver o destino de Raskólnikov e de outras personagens, e não só de contemplar o espaço e seus objetos – seja o apartamento das irmãs Ivánovna, seja o quarto extremamente pobre e feio de Sônia, sejam as ruas movimentadas, seja o perturbador comissariado ou a triste prisão. Ao

3 É curioso que Lukács, profundo conhecedor das obras de Dostoiévski (que já mencionara com profundo respeito desde os seus primeiros trabalhos, como se vê nas últimas páginas de *A teoria do romance*), não as tenha incluído em seu ensaio. Pode-se conjecturar que o clima político e literário da União Soviética no período (os anos 1930) teve alguma influência, uma vez que se tendia a considerar Dostoiévski sob uma luz negativa que o aproximava da literatura europeia da segunda metade do século XIX, percebida como produção de uma burguesia decadente – de fato, é por esse viés que Lukács acaba por considerar o processo descritivo em Flaubert e Zola, isto é, como algo que torna os objetos tão ou mais importantes que a ação humana, a qual teria perdido seu valor literário sobretudo no auge do naturalismo europeu.

acompanhar Raskólnikov em sua jornada, o narrador busca inferir o impacto que tais cenários causam sobre ele e por isso explora não só a riqueza imagética desses lugares, mas também a variedade social encontrada neles e o efeito psicológico que produzem sobre as pessoas.

Assim, é especialmente emblemático o capítulo em que as irmãs Ivánovna são assassinadas. O trecho seguinte, um tanto longo, corresponde ao momento imediatamente após a morte de Lisavieta Ivánovna:

Aliás, olhando para a cozinha e avistando em cima de um banco um balde com água até o meio, ocorreu-lhe lavar as mãos e o machado. As mãos estavam ensanguentadas e pegajosas. O machado ele mergulhou pela lâmina direto na água; agarrou um pedaço de sabão que estava na janela em um caco de pires e começou a lavar as mãos ali mesmo no balde. Depois de lavá-las tirou também a lâmina do machado, lavou-a e passou um longo tempo, coisa de uns três minutos, lavando o cabo onde havia respingos, esfregando o sangue até com sabão. Depois enxugou tudo na roupa branca que estava ali mesmo, secando numa corda estendida através da cozinha, após o que ficou muito tempo examinando o machado, atentamente, junto à janela. Não restara vestígios, apenas o cabo ainda estava úmido. Encaixou cuidadosamente o machado no laço, debaixo do sobretudo. Em seguida, até onde permitia a fraca claridade da cozinha, examinou o sobretudo, as calças, as botas. Na superfície, à primeira vista, parecia não haver nada; só nas botas havia manchas. Ele molhou um pano e limpou-as. Sabia, aliás, que discernia mal, que, talvez, houvesse alguma coisa que saltasse à vista, mas ele não estava notando. Parou no meio do quarto, meditando. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 88-89.)

Ao contrário das sequências narrativas anteriores, não há outras personagens além de Raskólnikov e o cenário é composto de objetos espalhados pelo apartamento: balde, sabão, roupa, corda, pano molhado. Cada um desses objetos, no entanto, só é percebido quando imediatamente ligado a alguma ação, o que cria uma impressão de movimento constante: “olhando para a cozinha”, viu o balde e “ocorreu-lhe lavar” as mãos e a arma; depois de mergulhar o machado na água, “agarrou um pedaço de sabão”; “enxugou tudo” na roupa que estava pendurada na corda; “limpou” as botas com um pano molhado. As ações são dadas antes dos objetos, e os verbos predominam sobre os adjetivos: exceto pela roupa *branca*, os objetos da casa não são descritos de nenhuma maneira pelo narrador que não seja através da ação que permitem realizar.

É perfeitamente possível, apenas com esse trecho, imaginar o espaço em que o protagonista se encontra: há um quarto, também há uma cozinha mal iluminada que é atravessada por uma corda, com uma janela e um balde próximo a esta... Mas esse espaço e seus detalhes não são descritos minuciosamente pelo narrador em nenhum momento: cada parte dele é mencionada de passagem como lugar de repouso de um dos objetos que Raskólnikov encontra, e seus detalhes estão relacionados às ações da personagem. A cozinha é onde vê o balde; a janela, onde encontra o pedaço de sabão; sabe-se que a cozinha era atravessada por uma corda porque é nela que o protagonista encontra a roupa com que enxuga os objetos; do mesmo modo, sabe-se que é mal iluminada porque ele tenta inspecionar sua roupa; já o quarto é o lugar em que, parado, medita.

A relação de subordinação entre os elementos do enunciado narrativo é nítida: ações-objetos-espaço. Além disso, todas essas ações (e, por extensão, todos os objetos que, por sua vez, apresentam o espaço) estão relacionadas à preocupação de Raskólnikov em disfarçar o sangue que denuncia o crime cometido. Ou seja: antes de descrever a casa das irmãs Ivánovna e os seus objetos, a atenção do narrador ao longo desse capítulo está em narrar no primeiro plano a tentativa nervosa de cometer os assassinatos, apagar as evidências e fugir. O crime ocupa o centro incontestável do enunciado narrativo, de modo que todas as imagens giram em torno dele e da tensão psicológica da personagem. O mesmo pode também ser dito sobre o restante do capítulo, tanto antes quanto depois do trecho mencionado: a entrada no apartamento, a procura pelo cofre embaixo da cama de Aliena que é interrompida pelos sons da entrada de Lisavieta Ivánovna, o aposento vazio no segundo andar em que Raskólnikov se esconde... Neste último, por exemplo, menciona-se que o assoalho “acabava de ser pintado” e que tinha “um caco de louça com tinta e um pincel” (DOSTOIEVSKI, 2016, p. 93) como meio de informar que, por muito pouco, o protagonista não esbarrara com os pintores durante sua fuga, e também para esclarecer que eles ainda voltariam, já que seus instrumentos de trabalho ainda estavam lá e a porta se encontrava aberta.

Note-se, acima de tudo, que subordinar as coisas e os espaços às ações de Raskólnikov implica em representar o horizonte que a personagem percebe e contempla, isto é, subordinar o mundo à sua consciência, no lugar de representar a sua consciência como algo definido (acabado esteticamente) dentro do mundo. Mikhail Bakhtin observou com perspicácia que:

A personagem interessa a Dostoiévski como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 2010b, p. 52.)

A relação intensamente problemática com a personagem no romance se dá porque dificilmente a visão do autor (como componente ficcional no texto) excede a da personagem: não é exatamente a vida da personagem que é tomada como um todo e acabada esteticamente pelo romance, mas sim a totalidade de suas relações conscientes com o mundo, com todos os seus passos em falso e hesitações (os quais são reproduzidos no modo como o narrador busca se aproximar da própria personagem). No lugar de uma forma biográfica em que a vida de Raskólnikov fosse dada como exemplar, opta-se por uma forma da autoconsciência que encontra seu próprio sentido no mundo. Os lugares para os quais Raskólnikov lança seu olhar (e que o narrador logo transforma em parte de seu enunciado) não são apenas o ambiente em que caminha, mas o horizonte em que encontra refrações de sua vida interior.

É necessário, então, considerar que tipo de relação há entre os espaços ficcionais em Dostoiévski e aqueles espaços reais que lhe serviram de inspiração. Afinal, não é a São Petersburgo real que se encontra no livro; de fato, a análise feita até aqui buscou demonstrar que a São Petersburgo empírica é o que menos importa para a obra – o romance de Dostoiévski

não dialoga tanto com os espaços em si, mas sim com a maneira como são apreendidos valorativamente pelo pensamento. O ponto de vista criador nem se fecha sobre si, separando-se do mundo, nem se dirige ao mundo puramente empírico dos objetos e espaços em si: ele considera os valores que tais objetos e espaços representam para a consciência, *o que são esses espaços para o eu e para o outro*.

Recorra-se, novamente, às considerações teóricas de Mikhail Bakhtin. Para o pensador russo, um ponto de vista criador (criador no sentido de que cria uma realidade no mundo da cultura), seja ele pertencente a um ato ético, cognitivo ou estético, “só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores” (BAKHTIN, 2010c, p. 29). Em outros termos, o problema de cada domínio da cultura pode ser tomado não a partir do estudo de cada domínio em si, mas dos seus limites, e mesmo dos limites da cultura em relação à vida. Se tomado apenas a partir de seu próprio interior, o ato criador só pode ser percebido como um arbítrio – é a sua relação com outros pontos de vista que lhe dá valor e sentido. O domínio da cultura não possui espaço interior no mesmo sentido em que o faz uma unidade realmente espacial; ele não possui uma fronteira que delimite seu próprio espaço, mas, ao contrário, é inteiramente formado de fronteiras: cada fenômeno é percebido apenas na sua relação com os demais, o que implica na necessidade de discutir um *sistematismo concreto* de cada fenômeno cultural, de cada ato cultural isolado, “*de sua participação autônoma ou de sua autonomia participante*” na unidade da cultura. Cada fenômeno isolado está sempre dirigido à unidade da cultura, e também reflete essa mesma unidade; todo ato criador se relaciona com algo já apreciado culturalmente, “perante o qual agora ele deve ocupar, com conhecimento de causa, sua posição axiológica” (BAKHTIN, 2010c, p. 30)⁴.

Tome-se, por exemplo, o ato cognitivo. Quando este se dirige à realidade, não encontra uma realidade neutra, em estado puro e isolado das apreciações culturais; ao contrário, já encontra uma realidade trabalhada pelo procedimento ético, prático e cotidiano, social e político. Ou seja: a realidade que o conhecimento pressupõe não é nula, e sim a realidade do ato ético e do estético. O mesmo, claro, vale para a atividade artística: ela não “vive nem se movimenta no vazio”, como escreveu Bakhtin (2010c, p. 30): embora a obra seja delimitada temporal e espacialmente (o tempo de leitura de um livro, os limites físicos do livro delimitados por suas extremidades), ela só possui sentido por causa de sua relação tensa e reciprocamente ativa com “a realidade valorizada e identificada pelo ato”. Usualmente se fala da oposição entre a ficção e a realidade, mas é útil estabelecer que a realidade que se opõe à arte não é simplesmente a realidade empírica, mas sim a realidade do conhecimento e do comportamento ético: a vida cotidiana, econômica, social, política, religiosa e moral. Por isso, pode-se dizer que mesmo uma obra de fantasia ou uma narrativa mítica são capazes de representar a realidade: não se trata propriamente da realidade empírica, mas da realidade dos atos humanos que se reproduzem nas obras.

No pensamento habitual, o que normalmente se opõem são, na verdade, duas versões já estetizadas da realidade: quando se diz que uma obra provoca uma ruptura com a realidade,

4 Nesta e nas citações seguintes de Bakhtin, todos os grifos constam no original.

o que se quer dizer é que a obra aponta um novo ponto de vista sobre a realidade (ou melhor, reconstrói as relações axiológicas da realidade a partir de um novo ponto de vista) que é diferente dos pontos de vista das obras anteriores. Pense-se novamente sobre a noção de *realismo* na literatura e no que significa chamar uma obra como *Crime e Castigo* de realista: como o realismo não pode ser uma coisa em si (não existe uma maneira correta e definida de tratar literariamente a realidade que valha para todas as culturas em todos os tempos), uma obra é chamada de realista quando se compara o modo como ela estetiza a realidade com o modo como outras obras estetizaram a realidade antes dela. O termo realismo, em literatura, sempre correspondeu a uma noção estética, e não a um elemento empírico que as obras fossem capazes de reproduzir. Consequentemente, o próprio conceito de realismo em arte é sempre mutável: cada obra (ou movimento literário, ou gênero literário) transforma o realismo em algo novo.

Para Bakhtin, o modo possível de compreender o ato criador estético é *opondo a realidade estética à realidade ainda não estetizada (e não unificada) do conhecimento e do comportamento* – é esta que se torna uma vida concreta e unida na intuição estética, e uma unidade sistemática no pensamento filosófico. Ao mesmo tempo, “É preciso lembrar de uma vez por todas que *não se pode opor à arte nenhuma realidade em si, nenhuma realidade neutra*” (BAKHTIN, 2010c, p. 31) – não é unicamente com o mundo da vida que a criação artística se relaciona, mas com o mundo da cultura e da vida simultaneamente.

Há, portanto, um determinado tipo de atitude em relação à realidade presente em cada ato criador que se dirige a ela: no conhecimento, no procedimento e na criação literária. O conhecimento não aceita (ou não toma como parte dele) nem a avaliação ética, nem a formalização estética que lhe são preexistentes: de fato, ele age como se nenhuma avaliação preexistisse ao objeto (ou melhor, como se essas avaliações preexistentes permanecessem à margem, recuassem “para o domínio dos fatos históricos, psicológicos, biográficos e outros, casuais do ponto de vista do próprio conhecimento”) (BAKHTIN, 2010c, p. 32). De certa maneira, a realidade se despe de seus valores para se tornar uma realidade puramente do conhecimento, para a qual, como escreveu Bakhtin (2010c, p. 32), “a unidade da verdade é soberana”. Na cognição, o mundo do ato ético e o da beleza estética são transformados em *objetos de conhecimento*, mas não introduzem seus próprios valores na realidade do conhecimento. O conhecimento se dirige a eles, mantendo-os como objetos de sua própria (e primordial) avaliação, o que significa que a relação com a realidade preexistente do ato e da visão estética é puramente negativa. O conhecimento leva em consideração apenas outro conhecer que o precedeu, diante do qual assume uma posição – ele não assume uma posição autônoma diante da realidade do ato ético ou estético⁵.

Ademais, embora o ato cognitivo esteja limitado e isolado em uma obra individual, isso não é significativo do ponto de vista do próprio conhecimento, para o qual não há obras

5 É necessário observar que Bakhtin se refere ao caráter geral dos domínios da cultura, os quais, uma vez postos na realidade, não são delimitados da maneira pura como podem ser descritos no pensamento teórico. Por exemplo, pense-se no modo como uma determinada teoria científica que não determine em si mesma nenhuma atitude moral em relação ao mundo pode assumir esse caráter moral em certos contextos – para um sujeito religioso, uma teoria científica como o evolucionismo ou o heliocentrismo podem ser vistas (e, de fato, já foram) como posições morais diante do mundo.

separadas (é indispensável considerar os outros pontos de vista). Já no ato ético, essa relação se expressa “*como a relação do dever para com a realidade*” (BAKHTIN, 2010c, p. 32): ao contrário do ato cognitivo, no ético essa relação aparece como conflitante. Nota-se, assim, a diferença das duas em relação à criação estética, que tende a criar obras individuais, autossuficientes.

O que diferencia a criação estética dos outros atos é, primeiramente, sua receptividade: “*a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mas precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo necessário*” (BAKHTIN, 2010c, p. 33). A vida não se encontra apenas fora da arte, mas também dentro dela, com todo o seu peso axiológico. Mas é necessário lembrar que a forma estética transfere a vida para uma nova realidade (a realidade estética, ficcional), que reorganiza os valores da vida, dando-lhes um novo sentido e submetendo-os a uma nova unidade, sem, no entanto, recusar a sua identificação com a unidade da vida, dos atos éticos e cognitivos. Acima de tudo, ela não cria uma realidade inteiramente nova, como o conhecimento (que cria a natureza cognoscível) e o ato ético (que cria a humanidade social): ela evoca as realidades preexistentes do conhecimento e do ato, enriquecendo-as e completando-as – nos termos de Bakhtin (2010c, p. 33), ela “*humaniza a natureza e naturaliza o homem*”. A estética é, então, uma atividade integradora – seu momento negativo pode apenas ser plenamente identificado em sua relação com o material: o poeta escolhe as poucas palavras e expressões adequadas à sua obra, pondo de lado todas as outras.

De fato, quase todas as categorias receptivas e enriquecedoras do pensamento humano têm, para Bakhtin, um caráter estético; “*estética também é a eterna tendência desse pensamento em imaginar o que é dever e obrigação como já dado e presente em algum lugar, tendência que criou o pensamento mitológico e, em grau significativo, também metafísico*” (BAKHTIN, 2010c, p. 34). Enquanto o conhecimento e o ato são primordiais, isto é, criam seu objeto pela primeira vez, na arte, a sensação de novidade e originalidade se dá justamente porque há um fundo sobre o qual essa sensação é percebida – o mundo do conhecimento e do ato, que na arte se apresenta como um mundo novo (ou melhor, posto em uma nova relação axiológica).

Pense-se, como arremate, na seguinte passagem, encontrada no fim do romance de Dostoiévski:

Raskólnikov saiu do galpão para a margem, sentou-se em uns troncos arrumados ao lado do galpão e ficou a olhar o rio largo e deserto. Da alta margem descortinavam-se as vastas redondezas. Da outra margem distante chegava o som de uma canção que mal se ouvia. Lá, na estepe sem fim banhada de sol, negrejavam tendas de nômades como pontinhos que mal se distinguiam. Ali havia liberdade e vivia outra gente, em nada parecida à de cá, lá era como se o próprio tempo houvesse parado, como se ainda não tivessem passado o século de Abraão e o seu rebanho. Raskólnikov estava sentado e olhando imóvel, sem desviar a vista; seu pensamento passou aos devaneios, à contemplação; ele não pensava em nada, mas alguma melancolia o inquietava e atormentava. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 561.)

A paisagem do trabalho no campo possui um valor próprio quando vista pelos olhos do prisioneiro, e, acima de tudo, seu sentido depende inteiramente do contexto em que aparece no romance. Ela é posta no terreno das relações entre culpa/perdão e prisão/liberdade: sua

importância reside naquilo que representa para o *eu* que a observa, e seu significado só pode ser construído quando os valores desse eu são postos como seu plano de fundo. Em outros termos, o trabalho no campo, que existe na realidade dos atos humanos, ganha nova apreciação e significado quando representado no contexto específico das relações axiológicas de *Crime e castigo*. Sentado à beira do rio, vendo a gente que canta em liberdade na outra margem que se estende por vasta extensão, a redenção e a liberdade possível de Raskólnikov são representadas como algo mais do que crenças abstratas: elas se tornam o próprio mundo visto pela personagem.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010c.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra e gravuras de Evandro Carlos Jardim. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 149-185.

_____. “Narrar ou descrever?”. Tradução de Gíseh Vianna Konder. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

DISTOPIA E ANIMAÇÃO: O UNIVERSO FANTÁSTICO EM NAUSICAÄ DO VALE DO VENTO, DE HAYAO MIYAZAKI

Ravena Amorim Chaves¹

José Wanderson Lima Torres²

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o filme *Nausicaä do Vale do Vento*, de Hayao Miyazaki, a partir do conceito de distopia. A hipótese investigativa conduzirá a ver em *Nausicaä* uma distopia ambiental, que se consubstancia na refinada elaboração visual de um mundo pós-apocalíptico. Espera-se ressaltar, no processo analítico desta obra de Miyazaki, tanto o labor estético do diretor quanto seu humanismo e sua preocupação ecológica.

PALAVRAS-CHAVE: Animação. Miyazaki. *Nausicaä*. Distopia.

ABSTRACT

This paper aims to analyze *Nausicaä of the Valley of the Wind*, an animated movie by Hayao Miyazaki, based on the concept of dystopia. An investigative hypothesis will lead us to see an environmental dystopia in *Nausicaä* that consolidates in a refined visual elaboration of a post apocalyptic world. It expects to emphasize, in the analytical process of Miyazaki movie, both esthetics labor and his humanism and ecological worries.

KEYWORDS: Animation. Miyazaki. *Nausicaä*. Dystopia.

I

Nausicaä do Vale do Vento (1984) é um dos primeiros filmes de Hayao Miyazaki, grande mestre da animação japonesa. Baseado na história do mangá que tem o mesmo nome, escrito em sete volumes que narram uma distopia futurista, Miyazaki explora a ganância do homem – fundada numa visão instrumentalizada e desmitificadora da Natureza – e qual o resultado dessa atitude. O filme é um dos mais populares da história do Japão, e seu grande sucesso permitiu que se criasse, um ano depois, o renomado Studio Ghibli.

Nausicaä é uma personagem forte e que emana poder de decisão, marca recorrente dos trabalhos de Miyazaki³. Posteriormente, o autor utilizará personagens femininas que serão na sua maioria protagonistas da narrativa, a exemplo de San, de *Princesa Mononoke* (1997) e Chihiro,

1 Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: ravenaamorim41@gmail.com

2 Doutor em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Professor do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: wandersontorres@hotmail.com.

3 A respeito dessa recorrência, Horta (2017), em *Mulheres e memórias em Miyazaki*, realiza um estudo de grande abrangência e densidade.

de *A viagem de Chihiro* (2001). Independentes, fortes e que não se limitam a espera do príncipe encantado, estas protagonistas fogem aos padrões clássicos estabelecidos pelas princesas da Disney.

Numa perspectiva abrangente, a obra suscita algumas questões que permitem uma discussão e busca de entendimento amplo, como: O que se entende por Utopia e Distopia? Quais elementos dentro da obra caracterizaram Miyazaki como o mestre da animação japonesa? Como se apresenta a distopia dentro do filme *Nausicaä do Vale do Vento*?

Na busca de respostas a tais respostas, é que o presente trabalho objetiva analisar o universo fantástico e distópico de *Nausicaä do Vale do Vento* de Hayao Miyazaki para então discutir como esses elementos se estabelecem dentro do filme. Como apoio a este objetivo central, busca-se ainda compreender a palavra utopia e distopia; analisar e apresentar as características do trabalho de Miyazaki; identificar o processo distópico dentro da narrativa fantástica de Nausicaä.

Este estudo utiliza procedimentos crítico-analíticos sobre a obra filmica *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) de Hayao Miyazaki. A análise da obra baseia-se em pressupostos dos estudos no campo da animação de Miyazaki e suas características no renomado Studio Ghibli. Será desenvolvido um levantamento bibliográfico acerca dos estudos de Berriel (2005), Booker (1994), Hilário (2013) e Chauí (2008) sobre a utopia e a distopia, bem como os trabalhos de Pessel (2009), Richter (2012), Santos (2015), Alkmim (2012), Antunes (2014) e Bruno (2013) sobre o diretor de *Nausicaä do Vale do Vento*.

II

Em linhas gerais, as distopias, explorando a estupidez coletiva e a ingerência política, constituem representações, em forma satírica ou profética, de um futuro catastrófico, marcado pelo autoritarismo, guerras, catástrofes ecológicas e desumanização promovida pela tecnologia. Constituem, como se poder deduzir, o avesso das utopias. E pedem, assim, um confronto com estas para que sejam bem assimiladas.

Segundo Chauí (2008, p. 7), “a utopia nasce como um *gênero literário* — é a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz — e um *discurso político* — é a exposição sobre a cidade justa”. Essa dimensão política que a autora acentua constitui um elemento crucial tanto nas utopias quanto nas distopias. Em ambas, há uma admoestação ao status quo presente e ambas constituem discursos diretivos, não raro com um halo de autoritarismo: a utopia diz o que fazer; a distopia o que evitar ou como não fazer.

Ainda sobre esta dimensão política das distopias, Hilário faz uma percuciente análise:

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. [...]

Elas contêm um pessimismo ativo, muito próximo dos frankfurtianos da primeira geração, cujo objetivo é impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior [...]. Ao pôr o futuro no registro do piorável, e não do melhorável como na utopia, as distopias facilmente podem ser confundidas como apologias da decadência. Mas não é disso que se trata. [...] As distopias são a denúncia dos efeitos de poder ligados às formas discursivas.

Para Berriel (2005), por sua vez, as utopias são geradas por dois princípios específicos: “1) a partir de uma experiência histórica, como metáfora, e 2) a partir de uma Ideia, de uma construção abstrata que desce do Céu para a Terra” (2005, p. 1). Ele afirma que o nascimento da distopia se deu a partir desta segunda hipótese. Consequentemente, a distopia nasceu da utopia, sendo ambos vocábulos fortemente relacionados. Segundo o autor, há em toda utopia um elemento ou característica distópica. Seguindo o juízo clássico aristotélico, Berriel define:

- a) a **utopia** clássica se desenvolve construindo um hiato (insanável) entre a História real e o espaço reservado para as projeções utópicas; a descoberta de um país distante, até então ignorado (como no enredo de Morus, Campanella e outros) se tornou símbolo de uma fratura não apenas geográfica, mas sobretudo histórica;
- b) a **distopia** busca colocar-se em continuidade com o processo histórico, ampliando e formalizando as tendências negativas operantes no presente que, se não forem obstruídas, podem conduzir, quase fatalmente, às sociedades perversas (a própria distopia). (BERRIEL 2005, p. 2)

Tendo em vista o campo literário e cinematográfico, podemos analisar que as distopias têm seu surgimento posteriormente à estabilização de um governo considerado utópico. Em grande parte destes enredos ficcionais o protagonista, ou uma pequena parte da população, tem consciência da realidade em que está inserida e tenta modificá-la, mas enfrenta um empecilho, pois convive com obscurantismo da sociedade. Dentro desta estética distópica, os autores utilizam em suas narrativas elementos como o exagero da coibição do “poder pensar”, o autoritarismo e a tecnologia (a utilização de robôs) como mecanismo de controle e repressão.

Tais características estão presentes em uma categoria de distopia estreitamente ligada ao mundo atual, a ficção científica, onde se costuma simular diversas versões do mito apocalíptico para um futuro bem próximo⁴. Podemos constatar estes elementos em alguns livros e filmes distópicos como: *Minority Report* (2002), *Matrix* (1999), *O livro de Eli* (2010), *Mad Max* (1979), *O Planeta dos Macacos* (1968), *Ensaio sobre a cegueira* (2008), *Blade Runner* (1982) e, bem recentemente, na série *Black Mirror*.

Nausicaä do Vale do Vento (1984), nosso objeto de estudo, pode ser qualificado como uma distopia ambiental. Nesta obra, Miyazaki imagina uma catástrofe ambiental fruto da manipulação imprudente da tecnologia e de uma visão meramente instrumental da Natureza.

4 Keith Booker (1994) diferencia utopia e ficção científica asseverando que nas obras distópicas há sempre um compromisso com a crítica política e social, o que não é obrigatório nas ficções científicas.

III

O traço artesanal visto nos dias de hoje, onde reinam as animações tridimensionais, é uma raridade. De acordo com Palheiros e Raveira (2014), a era digital predominante na contemporaneidade faz com que essa técnica seja pouco utilizada. Mas para Hayao Miyazaki o artesanal é primordial e o digital exerce papel complementar.

Miyazaki nasceu em Tóquio, no dia 05 de janeiro de 1941, em meio à Segunda Guerra Mundial. Seu pai era diretor da empresa familiar Miyazaki Airplane, que construía aviões usados na guerra. Essa ligação com o universo aéreo o levou a desenhar aviões desde cedo, mesmo antes de aprender a desenhar pessoas ou outros seres. Sua paixão pelos objetos que voam tornou-se marca registrada do autor, bem apreciada em *Porco Rosso* (1992) e em seu último filme, *Vidas ao Vento* (2013).

Conforme Palheiros e Raveira (2014), vários elementos influenciaram Miyazaki a seguir o campo da animação. Formado em Ciências Econômicas e Políticas em 1962 desafiou-se no mundo das artes, pois durante sua jornada na faculdade conheceu o mundo da literatura fantástica e da literatura infantil, convivendo com escritores que o inspiraram, como Osamu Tezuka, J.R.R. Tolkien, Philippa Pearce, Isaac Asimov, Rosemary Sutcliff, Julio Verne, Homero, Taiji Yabushita, Antoine de Saint-Exupéry, entre tantos outros. Como se vê, trata-se de escritores de imaginação exuberante e que, rechaçando a linha do anti-heroísmo e da fragmentação prevalece na literatura moderna, optam por um fazer literário centrado no mito e na tradição épica.

Além da recorrência a personagens femininas fortes e da imaginação inclinada ao mito e ao heroico, outro traço do processo criativo de Miyazaki é a ausência de maniqueísmos em suas histórias. Segundo Richter e Júnior (2012), “não há em seus filmes uma polarização clara ou até maniqueísta entre bem e mal, nem uma separação muito nítida entre mundo onírico e real. Essas qualidades, essas dimensões parecem constantemente permear-se em seus trabalhos”. Podemos visualizar isso em vários filmes de Miyazaki, como *Meu Vizinho Totoro* (1988), *Princesa Mononoke* (1997) *A Viagem de Chihiro* (2001) e *Ponyo* (2009).

A narrativa Nausicaä ocorre em um futuro considerado pós-apocalíptico e tem como ponto de partida o evento chamado Os Sete Dias de Fogo, em que os seres humanos, com seu poder e ambição, utilizaram criaturas horrendas e gigantescas que possuíam um grande poder de aniquilação para dominar o planeta. Toda a flora e fauna foram destruídas como resultado dessa guerra, ou seja, o ecossistema terrestre entrou em degradação. Como consequência, surgiram as terríveis e temidas florestas de gás tóxico chamada de Mar da Podridão ou Fukai.

“Mar podre’ refere-se ao ecossistema das terras devastadas pela poluição da antiga cidade industrial. O mundo estava prestes a ser engolido de forma silenciosa pela floresta gigante, que produz fungos venenosos a que apenas insetos conseguem sobreviver (MIYAZAKI, 2006, p. 20, vol.1).

O ar nessa floresta é denso e irrespirável, somente insetos monstruosos habitam seu interior; um deles são os Ohms que, segundo Santos (2015), “são atraídos pelo disparo de armas de fogo ou pela ameaça a algum dos seus. Os Ohms aparecem em duas formas: ou como larvas gigantes (são as que mais aparecem) ou como insetos com asas”.

Em um dado momento não especificado na narrativa, o Vale do Vento é invadido e tomado pelo exército de Tolmekia, que tem um grande poderio bélico e sem piedade transformam os cidadãos em escravos. O objetivo deles é fazer voltar à vida um dos gigantes guerreiros que estavam nos Sete Dias de Fogo e que está adormecido há mil anos para destruir os seres da floresta tóxica formada por insetos grandiosos. Este guerreiro está adormecido em um casulo deixado acidentalmente pelo avião da cidade de Pejite, nas terras do Vale do Vento. A princesa Nausicaä possui uma grande sensibilidade e consegue compreender a natureza; tem o dom de se comunicar com os animais e utiliza esta dádiva para salvá-los da destruição. Ao mesmo tempo, auxiliará seu povo a se libertar dos Tolmekia, tornando possível a profecia em que os seres humanos poderão coexistir em paz com a floresta tóxica e seus habitantes.

Para Hayao Miyazaki (2006), Nausicaä veio da inspiração de uma princesa de Feácia, que ajuda Ulisses em *A Odisseia*, uma bela jovem, sonhadora e bem veloz. Tinha aptidão musical e valorizava-a mais do que conhecer seus pretendentes ou usufruir de riquezas materiais. Possuía um grande esmero pela natureza e conservava um traço extremamente sensível. “Foi ela que, sem medo, salvou Odisseu e cuidou de seus ferimentos quando ele apareceu na praia, coberto de sangue. Nausicaä acalmou seu espírito improvisando uma canção para ele” (MIYAZAKI, 2006, vol.1).

O conto japonês intitulado *The Tales of the Past and Present* possui uma heroína que também inspirou Miyazaki a compor a personalidade de Nausicaä. Filha e descendente de uma família aristocrática, era conhecida como “princesa que adorava insetos”.

Era vista como excêntrica porque, mesmo depois de chegar à idade do casamento, continuava gostando de brincar nos campos e se encantava com a transformação de uma lagarta em borboleta. Suas sobrelhas eram escuras, e seus dentes, brancos – diferente das outras garotas de sua época, ela não seguia costume de raspar as sobrelhas e enegrecer os dentes. De acordo com os *Tales*, ela era bem estranha. Ela não se intimidava com as restrições da sociedade; corria o quanto queria pelas montanhas e campos, comovida com as plantas, as árvores e nuvens [...] (MIYAZAKI, 2006, vol.1).

Ambas as princesas converteram-se em uma única criação na mente do diretor, tornando Nausicaä uma personagem referencial e emblemática dentre as demais criações femininas de Miyazaki.

Nausicaä é uma jovem de personalidade forte, decidida, mas também muito doce e amável, que possui um dom de compreender a natureza e os animais; ela busca, através de suas pesquisas e esforços, uma maneira de homem e meio ambiente se relacionarem respeitosamente, sendo esse seu objetivo maior na obra.

A civilização em que vive a protagonista foi devastada por consequência do

desenvolvimento desenfreado das indústrias do nosso presente, gerando um futuro caótico. O povo do Vale do Vento, no entanto, acredita em uma lenda muito antiga, segundo a qual após os sete dias de fogo um guerreiro vestido em uma túnica azul, caminhando em campos dourados, virá restaurar a paz entre as nações e os homens poderão viver harmoniosamente com a natureza.

A heroína encarnará esta figura redentora, por sua capacidade de superar os limites do humanismo estreito que asfixia as demais pessoas ao seu redor. Afirmamos humanismo estreito porque nele todo ser vivo não-humano ou é objeto de uso ou é fonte de medo. Homem e Natureza encontram-se cindidos por um abismo aberto pelo mau uso da tecnologia. Nausicaä faz o desejo de conhecer suplantar o medo: ela pesquisa em silêncio em busca de uma solução para reatar a confiança das pessoas no mundo em que habitam.

Mas seu papel não se reduz ao de uma mera cientista; Nausicaä encena ainda um sacrifício crístico que faz cumprir a profecia. Seu papel heroico é o de se oferecer em um sacrifício a fim de que Homem e Natureza – no filme, os Ohms são a mais pura simbolização do elemento natural – se reconciliem. Miyzaki desenvolve um subtexto no qual fica claro que o ser humano é menos mal que ignorante; os Ohms não eram, a rigor, odiados, mas temidos como forças impossíveis de domar.

Como sabemos, ao longo do desenvolvimento histórico, o homem tentou dominar as forças imprevistas da Natureza por dois meios: o mito e a razão. No universo narrativo de *Nausicaä* estes dois meios estavam em crise, o mito por ter caído em descrédito para a maioria e a razão por haver exaurido a Natureza e produzido aberrações. A personagem Nausicaä precisou reatar estas duas forças para resgatar seu mundo: sua atitude é tanto a de redentora mística quanto a de cientista.

O Mar da Podridão era muito mais moral que factual – esta parece ser a lição maior de Nausicaä ao seu povo. O medo foi o salário pago ao homem por não cuidar e não confiar na Natureza. Com seu gesto, Nausicaä dá aos seus próximos uma segunda chance de viver em harmonia com a Natureza. O pós-Apocalipse de Miyzaki reverte-se, no fim, de uma nova esperança. Mas não se sabe se o que virá será um novo Paraíso, porque não se pode afirmar sem hesitação que o ser humano aprenda com seus erros.

IV

O que se pode perceber, analisando as significações de utopia e distopia, é que os acontecimentos na obra de Miyzaki ocorreram de forma a elucidar os elementos distópicos na trama de *Nausicaä*, uma mistura fantasiosa de ficção e folclore. Por conseguinte, através do conhecimento adquirido pela análise, percebemos que a busca pelo herói lendário que salvaria o povo da desolação em que todos viviam acaba por configurar-se uma utopia desejada pelo momento pós-apocalíptico em que se encontram.

Com o intuito de promover uma análise sobre os elementos em *Nausicaä do Vale do*

Vento configurados através do universo fantástico de Hayao Miyazaki, podemos concluir que a narrativa fílmica é de caráter distópico, pois a obra se apresenta num futuro pandêmico gerado pela ação catastrófica do próprio homem. Desta catástrofe o homem só poderá escapar, segundo entrevemos nas entrelinhas da obra, se a sua razão não reduzir a Natureza à simples fonte de matéria-prima. A Natureza não é o Outro do ser humano; é parte dele.

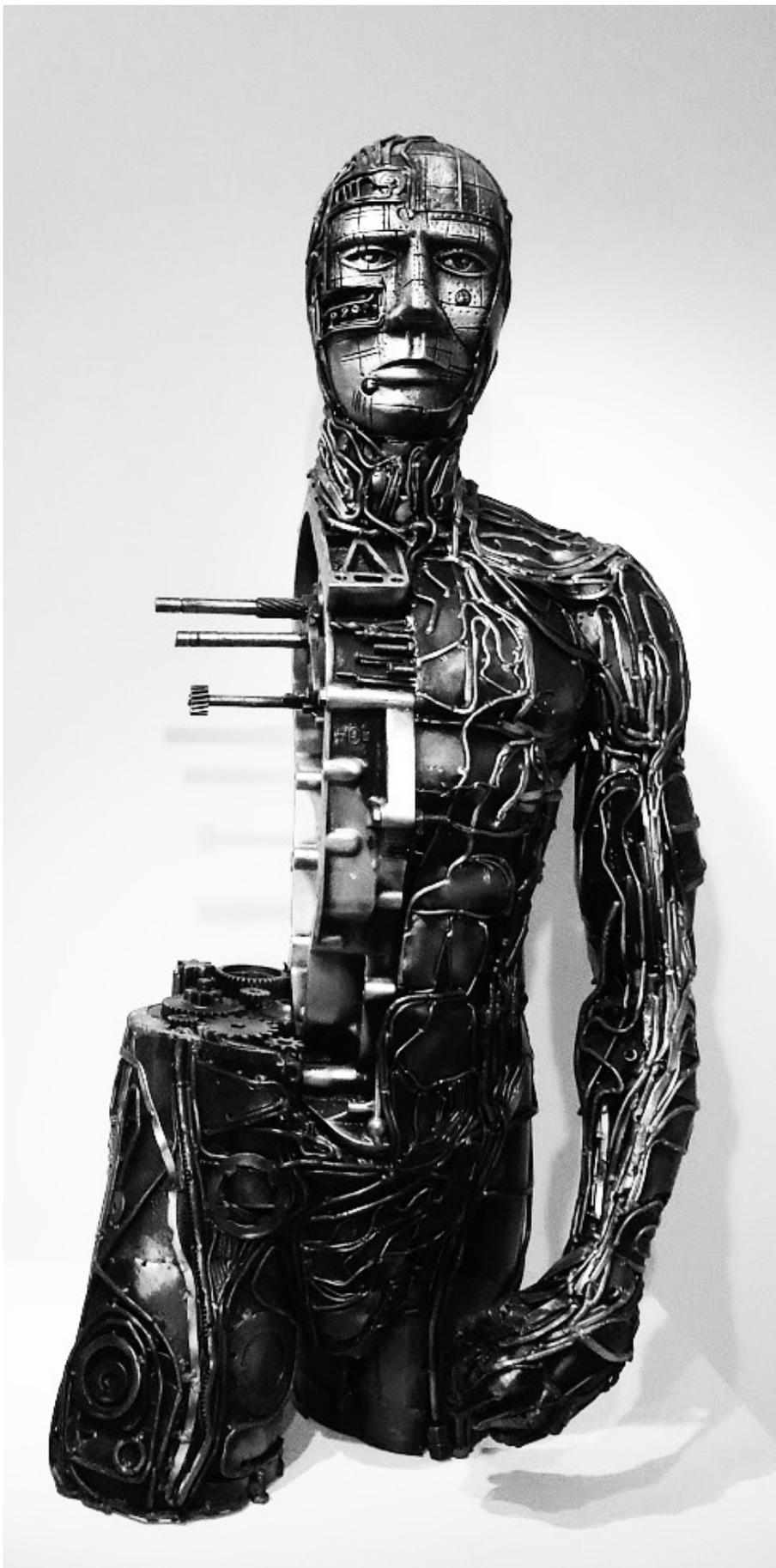
Referências

- ALKMIM, Robson. *O universo animado de Hayao Miyazaki*. Em: <<http://soulart.org/artes/o-universo-animado-de-hayao-miyazaki/>>. Acesso em 05 de agosto de 2015.
- ANTUNES, Loa. *Mulheres de Miyazaki: Nausicaä do Vale dos Ventos*. Em: <<http://www.cartapotiguar.com.br/2014/10/01/mulheres-de-miyazaki-nausicaa-do-vale-do-vento/>>. Acesso em 05 de agosto de 2015.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. In: Editorial da MORUS – *Utopia e Renascimento* 2, Campinas, 2005, p. 4-10.
- BOOKER, Keith, *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport & London: Greenwood Press, 1994.
- BRUNO, José. *Nausicaä - A Princesa do Vale dos Ventos*. Em: <<http://sublimeirrealidade.blogspot.com.br/2013/03/nausicaa-princesa-do-vale-dos-ventos.html>>. Acesso em 17 de junho de 2015.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo, vol. 60, nº especial, jul. 2008.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. in: *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- HORTA, Lilia Nogueira Calcagno. *Mulheres e memórias em Miyazaki: o consumo da estética híbrida e transgressora do cinema de animação de Hayao Miyazaki*. Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo, 2017.
- MIYAZAKI, Hayao. *Nausicaä do Vale do Vento*. [Filme-DVD]. Produção de Ghibli Studio. Tóquio, 1985.
- MIYAZAKI, Hayao. *Nausicaä do Vale do Vento*, vol. 1. Tradução Dirce Miyamura. Conrad Editora do Brasil. São Paulo, 2006.
- MIYAZAKI, Hayao. *Nausicaä do Vale do Vento*, vol. 2. Tradução Dirce Miyamura. Conrad Editora do Brasil. São Paulo, 2006.
- NOJIRI, A. (Org.). *Maravilhas do Conto Japonês*. Traduções de Albertino Pinheiro Júnior, Antônio Nojiri, Fuyou Koyama, Henrique Santo, José Yamashiro, Katsunori Wakisaka, Konoske Oseki, Shinobu Saiki, Teiiti Suzuki, Yoshihiro Watanabe, José Paulo Paes e Rolando Roque Da Silva. São Paulo: Cultrix, 1964.
- PALHEIROS, Renata; RAVEIRA, Jansen. *O universo de Miyazaki, Otomo, Kon*. <<http://nuage.art.br/mok/hayao-miyazaki/>>. Acesso em julho de 2015.
- PESEL, Matheus Silveira. *O cinema de animação de Hayao Miyazaki*. UFRGS 2009 Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22685>> Acesso em: 27 de junho de 2015.
- RICHTER, Lorena Kim. ; JUNIOR, Maddi Damião. *Os filmes de animação de Hayao Miyazaki e o conceito de imaginação em C.G.Jung*. <http://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2012/22%20Psico_Os%20filmes%20de%20animacao.pdf> Acesso em 03 de agosto de 2015.
- SANTOS, Paulo Vinicius F. dos. *Resenha: Nausicaä of the Valley of the Wind*. Em: <<http://www.ficcoeshumanas.com/especial-ghibli/resenha-nausicaa-of-the-valley-of-the-wind>>. Acesso em: 17 de junho de 2015.



galeria
Braga Tepi











Braga Tepi

44 anos. Há vinte anos dedicado na construção de esculturas a partir de aglomerados pré-industrializados. Formação técnica em desenho mecânico e tornearia mecânica. Tepi atribui sua criação a um prosélito da ficção que norteia pela descrição incrível na linguagem da máquina existente em suas obras. Abordar o universo insólito de suas construções e instalações é buscar pistas pra penetrar num universo movido pelo impulso de criar. Tepi doma a rigidez da matéria num ritmo compulsivo, sempre em evolução, suas obras vem como uma enxurrada e nos arrasta a uma era suspensa, arqueologia do futuro, natureza mecânica, sociedade em série, corte lateral, síntese dos sentidos, símbolos poéticos que decifram as regras da comunicação do artista diante das necessidades, vigoradas durante o processo de criação que simplesmente acompanham caminhos indicados pelos veios da era mecatrônica, salta o sentimento comovente da humanidade entregue ao processo elaborado.



dEsEnrEdoS

ano IX - número 27

junho 2017

ISSN 2175 3903