21753903

Desenredos

www. .com.br
uma revista de cultura e literatura
34

Desenredos
www.desenredos.com.br
ano XII - número 34
dezembro 2020
ISSN 2175 3903

editores
Adriano Lobão Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal

design e programação visual
Adriano Lobão Aragão

aquarela da capa
Marina Medeiros

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
Fabrício Flores Fernandes
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Laís de Sousa Romero
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

colaboradores
Albéris Eron Flávio de Oliveira
André Pinheiro
César Geraldo Guimarães
Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha
Diêgo Meireles de Paiva
Glacilda Nunes Cordeiro Santos
João Carlos de Carvalho
Kátia Surreal
Lafity dos Santos Alves
Maria Auxiliadora Ferreira Lima
Marina Medeiros
Mateus Roque da Silva
Nathanrildo Francisco da Cruz Costa
Olívia Scarpari Bressan
Pedro de Almendra
Rafael Nunes
Rebeca Gontijo Teixeira
Rodrigo da Costa Araújo
Rodrigo Moncks
Rômulo Garcia Vieira
Sebastião Alves Teixeira Lopes
Silvano da Cruz Frazão
Tainara Bezerra de Vasconcellos Cezar
Venus Brasileira Couy
Verônica Filíppovna
Wanderson Lima

contato
lobaoaragao@gmail.com

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

índice

POESIA

PALINÓDIA | **Wanderson Lima** | 5

DEBATE DE DUALIDADE | **Rafael Nunes** | 9

OS PÁSSAROS| **Kátia Surreal** | 12

PROSA

A MÍSERA INFANTICIDA | **Vigário F. Angelo de Almeida** | 14
Transcrição e revisão por **Mateus Roque da Silva**

INFÂNCIAS | **Rômulo Garcia Vieira** | 28

TRADUÇÃO

ELENA GURO | 30
Traduzida por **Verônica Filíppovna**

OLIVE SCHREINER | 33
Traduzida por **Rodrigo Moncks**

RESENHA

BARTHES, A FILOSOFIA E A SUSPENSÃO DO SENTIDO | 36
Rodrigo da Costa Araújo

ENSAIO

W.H.AUDEN E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
A Máquina do Mundo e o Relógio da Matriz | 39
Pedro de Almendra

ENCONTRO COM O DUPLO | 60
César Geraldo Guimarães
Venus Brasileira Couy

ARTIGO ACADÊMICO

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA URBANA EM *A CIDADE SUBSTITUÍDA*, DE H. DOBAL | 65
Diêgo Meireles de Paiva
André Pinheiro

O SUJEITO FEMININO E A INVENÇÃO DO COTIDIANO
EM *OVERÃO ANTES DA QUEDA*, DE DORIS LESSING | 78
Glacilda Nunes Cordeiro Santos
Sebastião Alves Teixeira Lopes

O MÉTODO CLARICIANO DE ENTREVISTAR
Enigmas e revelações de uma clarice-repórter | 91
Olívia Scarpari Bressan

A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO DO VERBO 'DAR'
Um estudo à luz da T.O.P.E | 102
Lafity dos Santos Alves
Maria Auxiliadora Ferreira Lima

A AUTORREFERENCIALIDADE POÉTICA E CRÍTICA DE LAUTRÉAMONT | 114
Nathanrildo Francisco da Cruz Costa

NATHANIEL HAWTHORNE: RESPLENDOR CREPUSCULAR
DO SÉCULO XIX NA LITERATURA-NORTE AMERICANA | 127
Albéris Eron Flávio de Oliveira

MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E IDENTIDADE
O protagonismo negro nas *cartes-de-visite* de Albert Henschel | 145
Tainara Bezerra de Vasconcellos Cezar
Rebeca Gontijo Teixeira

O LIRISMO RADICAL
Convergência e divergência da nostalgia
do nada na poesia de Diego Mendes Sousa | 161
João Carlos de Carvalho

INCIDENTES OU SUTILEZAS DO EROTISMO EM ROLAND BARTHES | 189
Rodrigo da Costa Araújo

O MENINO-CANDEEIRO E O ESPAÇO DO SERTÃO NORDESTINO
Espacialização, sentidos e formação do leitor infantil | 206
Silvano da Cruz Frazão
Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha

PALINÓDIA

Wanderson Lima

Maria de Manaus:

Parece que morri também

Parece que morri também
O som já não escuto
Música não me apetece
Entre sono e delírio
Se noite ou dia não sei.
Oh! filhos de minh'alma!
Parece que morri também
As luzes gaguejam
Pedindo a noite mais escura.
Eu me levanto e me sento
E me sento e me levanto
Sem conseguir me achar
Parece que morri também
Talvez um anjo terrível
Me manteve viva:
Um instante de distração
De Deus, um cochilo
Dos astros cruéis.

Parece que morri também
Música não me apetece
Eu me levanto e me sento
Pedindo a noite mais escura
E me mantive viva
Oh! filhos de minh'alma!
Parece que morri também
Lacerando os seios
Como pedra, bebo fogo
Aqui eu morro, ali não
Entre sono e delírio
Fiz meu berço no vulcão.

Não sei de onde vem

Não sei de onde vem
Esse bicho chamado vírus;
Como sendo assim miúdo
Arrasta tufões em fúria?
A quem sabido for
E humano nos gestos
E no peito, acorde em mim
Não um saber das coisas
Mas a glória de esquecer.
Horas, urtigas, lavas,
Pororoca que se quebra
Aqui dentro de mim;
Há dor até nas orlas
Do meu vestido roto;
há nele sangue das chagas
de três piás inocentes;
dor – não preciso cavar
pois que unta todo meu ser.

Sentada solitária

Sentada solitária
esta cidade, antes tão cheia,
vive como viúva,
que guarda sua pureza
em áspero isolamento.
A que era princesa
entre as províncias,
tornou-se tributária!
Amargamente de noite,
Chora as suas lágrimas
E com ela as muitas mães
Que o manto de Maria
Esqueceu de recobrir.
A minha voz de mãe
Essa cidade não ouve,
Surda de tanto triste.
Somos terra arrasada,
Corpos sem órgãos
E grão que não brota:
Quem sabe o boto, talvez
os peixes, araras, onças
assuntem o nosso sermão.
A quem humano é
Nos gestos e no peito
Amor de mãe conhece
E dor de cidade também

Wanderson Lima
Professor, escritor e crítico literário. *Ensaios sobre literatura e cinema*, seu livro mais recente, foi publicadoem 2009, pela Editora Horizonte. E-mail: josewanderson@ccm.uespi.br

DEBATE DE DUALIDADE

Rafael Nunes

I - O homem

Dirigia minhas vistas aos mundos da
Região anárquica a qual nomeei de casa
Até para as finitas vértices do vento.

Sentia aquelas almas, ligadas ao óbolo,
Numa canção no qual tua melodia
Nascia num sentido extraviado.
O santo véu de perdição e teus templos
Cárneos afundados no mais puro ódio
Solar.

Perguntava, da corte de Europa ao mais
Esquecidos abismos de vosso cosmo:
"Se há algum vigia, mandai tais réplicas
Que meu ser tornou-se tão fanático.
Qual há de ser meu destino senão as
Presas vorazes do oblívio?"

E caia, como a chuva, duas células
Distintas de mente e núcleo. Trazendo
A sabedoria que nasceu no ventre
Andrógeno do celeste.

II - O anjo

Ouço relatos do coração de um mundo
Morto. O chorar desde as ruínas, e até
Clamores da natureza.
Questionas o destino do universo -
O mar de aspecto sanguíneo que
Tem seu tom rubro refletido na mão
Dos maléficos.

Criara em seu ápice de temor uma vã
Cegueira ao caminho virtuoso.
Essas são as cinzas do Éden.
Carregue o fardo do questionar até o
Fim e veja no alcantil das estrelas -
O descanso o qual sempre há de ansiar.

III - O demônio

Olhai a existência no império do Sol -
as marchas infinitas grudadas na esperança.
O reino de Lua em que os
Ventos convergem ao terror e silêncio
De morte.

Encontras na tua luxúria, como fênix,
Um ressurgir dos desejos - estes que
Rodeiam os pecados, rodeiam a tua
Fértil presença na vastidão vazia.
Matai Hórus para renascer em ruínas.
Apenas no caos tu há de saciar o
Indago.

Rafael Nunes tem 17 anos e pretende viver de sua poesia.

OS PÁSSAROS

Kátia Surreal

Os pássaros lá de fora
Não vêm me beijar
Nem me tocam
Ou pousam na janela

Os pássaros lá de fora
Não me olham
São, da natureza, espólios
Em que me reporto
Olho e me afogo

Os pássaros lá de fora
São esperanças emplumadas
Espelhadas
Espalhadas
Sonhos soltos pelo ar

[revista **Desenredos** - ISSN 2175-3903- ano XII - número 34 - Teresina - PI - dezembro 2020]

Os pássaros lá de fora
Todo dia vêm e vão embora
Não sabem dos voos contidos
Dum coração aflito
Implícito

É que nem todo pássaro voa
São os pássaros de dentro
Recolhendo-se em voos perdidos
Num infinito tormento

Os pássaros aqui de dentro
Habitam uma pessoa
Que jamais voa

Pássaros em perigo
Sem planos, sem gritos

Asas em plano rígido

Kátia Surreal
Kátia de Souza Nascimento é carioca, reside em Niterói, nasceu em 13 de julho de 1986, professora de língua portuguesa, marxista, mestre em literatura brasileira, especialista em literatura infantojuvenil e gestão escolar.

A MÍSERA INFANTICIDA

Por um Itabirano

Vigário F. Angelo de Almeida
Itabira, 14 de Dezembro de 1887

Transcrição e revisão por **Mateus Roque da Silva**

O texto foi publicado, originalmente, em formato folhetinesco, pelo pequeno periódico semanal "*A folha Sabarense*", no município de Sabará (MG), entre 1° de janeiro e 19 de fevereiro de 1888. Atualmente, o periódico encontra-se integralmente digitalizado e disponibilizado pelo *site* do Arquivo Público Mineiro (APM). O texto encontra-se diluído em meses de informes noticiados pelo jornal, sendo, até o presente momento, não replicado em nenhum outro meio de comunicação e divulgação científica ou literária, justificando seu resgate no cenário literário brasileiro contemporâneo.

Capítulo I

Era uma tarde de novembro, mês em que a natureza ostenta sua luxuosa vegetação debaixo de um céu azul e límpido depois de alguns dias de temerosa invernada.

Os campos cobertos de verdes relvas, nas matas vestidas de folhagem multicolor, mostravam que a natureza se achava em festas.

A brisa soprava fresca, como para acalmar o calor sufocante de um sol tropical, que havia queimado ao meio dia.

Tudo era vida, tudo beleza, tudo encanto nessa zona de Minas Central, onde ocorrera a triste e verdadeira história que vamos narrar.

Ali, na encosta da montanha havia uma cidadezinha, cujas casas pequenas e sem arquitetura formavam ruas tortuosas nas quais raras vezes transitava passante.

O seu comércio oscilava com a alta ou a baixa do café; nos dias santificados o movimento era relativamente maior, por que os fazendeiros ali vinham para o jogo, para a orgia e … para os negócios.

Lá no meio da povoação estava um pardieiro, imundo como a cocheira de desmazelado criador, era a cadeia; edifício mal construído, baixo, úmido, fétido e escuro, onde se detinham os desgraçados criminosos.

Em triste e acanhada cela, cumpria sentença, desde alguns anos, uma mulher moça ainda mais indiferente ao festival da natureza, ao ar mefítico da prisão ou a brisa regeneradora das campinas; se alguém perguntasse seu nome, todos responderiam: é a *infanticida*.

Capítulo II

Acocorada a um ângulo de sua fria morada, com o rosto oculto entre as mãos, ela acimava: que pensamentos ferviam em seu cérebro, que desejos atormentavam seu coração só Deus o sabe; talvez desejos de liberdade, por que a desgraçada, além de prisioneira, era *escravizada*.

De repente gira em seus gonzos a porta da cela e um homem mal encarado, de horripilante catadura, entra; com voz seca e insolente, como quem está acostumado a tratar com ladrões e assassinos, brada: Maria. Está cumprida tua sentença, levanta e despacha-te.

A pobre infeliz ao ouvir a primeira palavra ergue a cabeça, e reunindo toda as forças, exclama: Ah! .... e meu Senhor?!

— Nada sei de teu senhor, paga-me a carceragem e desocupa o lugar ...

Maria com custo levanta-se e sua figura desenha-se no fundo escuro do cárcere.

Era uma rapariga de vinte dois anos e parecia contar mais; a prisão quase a tinha envelhecido.

De estatura alta, cabelos negros e bastos, que se lhe caiam preguiçosamente sobre os ombros, fronte larga e altiva, olhos de azeviche e de um brilho admirável, rosto encantador, lábios algum tanto grossos e que ocultavam duas ordens de dentes perfeitissimos, tez morena, aproximando-se mais do vermelho que do escuro, Maria continha em suas veias o sangue português, africano e indígena.

Seu porte era franco e leal, mostrando possuir uma força de vontade até o sacrifício, uma nobreza até a fidalguia.

Tal era a pobre mulher, a quem todos davam o odioso nome de infanticida.

Ao ver-se seus olhos banhados em lágrimas e rodeados de um círculo roxo, a palidez de seu rosto adorável, um sentimento de admiração e de dó dominaria qualquer coração, menos o do ríspido carcereiro, que era incapaz destas doces emoções.

Capítulo III

Ouvindo as palavras, que lhe foram dirigidas, a mísera reclusa levanta-se titubeante, arrasta-se mal segura até outro canto, ajunta alguns cobres que possuía de reserva, paga o carcereiro e sai …

Na porta principal do edifício um sopro de brisa beija-lhe os cabelos, o derradeiro raio do sol evolve-lhe o rosto, iluminando-o, um amargo sorriso pairou nos lábios e, sem saber para onde, ela parte …

Atravessa cambaleando todas as ruas, sem forças, quase desfalecida e trêmula encosta-se à porta e bate, mas uma vez reconhecida é enxotada; bate à segunda, à terceira porta, de novo reconhecida é enxotada …

Repelida por todos, sem abrigo que a recolha, sem um coração que dela se compadeça, olha para o caos, exala um doloroso suspiro e exclama:

— Meu Deus, basta de castigos, tende dó de mim e guiai-me! …

Maria se interna pela primeira viela que o acaso lhe depara.

A noite envolvera a terra com seu manto negro, as estrelas, testemunhas das mágoas dos mortais, brilhavam no firmamento e derramavam sobre os campos uma luz baça, que mal clareia o caminho e … Maria andava.

Perdido o hábito de viajar por causa da longa reclusão, sentia que suas pernas enfraqueciam-se; devorada pela febre via espectros em cada árvore ou em cada pedra; mas era preciso andar e … Maria andava.

Em três horas de viagem apenas tinha vencido uma légua!

Depois …. Negras nuvens envolvem os céus, medonha escuridão cobre a terra, relâmpagos e trovões se sucedem; aqueles fuzilavam em todos os sentidos, estes bombardeavam, como enormes canhões, fazendo estremecer o solo; era porém forçada a andar e …

Maria andava.

Nem uma choupana, nem um rancho, nem uma coberta, nem uma gruta, onde se abrigar, era, pois de absoluta necessidade andar e … Maria andava.

Rasgam-se as cataratas dos céus, e um dilúvio d'agua e granizo despeja-se sobre a terra e Maria sempre andava.

Capítulo IV

Á distancia de duas e meia léguas da cidade havia uma aldeiazinha cujas modestas habitações só estendiam em larga rua, havendo no fim desta uma capela elegante, dedicada ao Orago do curalo.

O capelão era um sacerdote respeitável; que entre bons hábitos adquiridos no Seminário ainda conservava o de madrugar.

Os aldeões eram pela sua maior parte lavradores e gostavam de ouvir a missa antes de começar o trabalho. O bondoso capelão, para satisfazer a piedade de seu povo, nos dias de trabalhos celebrava ao romper d'alva. Era seu costume dirigir-se muito cedo para o santuário, abrir as portas, tanger os sinos para despertar o sacristão e os fiéis que quisessem assistir o incruento sacrifício. Uma manhã, depois de grande chuva durante a noite, antes de meter a chave na fechadura tropeça em um corpo estranho estendido sobre a calçada da igreja.

A escuridão da madrugada não lhe deixa ver o que seria aquilo.

Recua, anima-se de novo, inclina-se e reconhece um corpo humano!

Sem mais detença salta o cadáver, entra na capela, acende um coto de vela e volta.

Vê estirado na lápide o corpo de uma mulher, frio, hirto, coberto de andrajos impregnados d'água.

Examina, toma o pulso, ausculta e exclama cheio de alegria:

— Ah! pobre mulher, vives ainda! Pois bem, é preciso salvar-te! ...

Em um instante toda a aldeia corre ao rebate do campanário; homens, mulheres e meninos deixam as casinhas.

Em pé no limiar da capela, tendo uma vela na mão, estava o caridoso ministro de Deus.

Ao chegarem os primeiros aldeãos disse com um sorriso angélico.

— Meus filhos, encontrei aqui esta infeliz, ela vive, conduzia para minha casa!

Minutos depois duas venerandas matronas, irmãs do sacerdote, prodigalizavam maternais cuidados à pobrezinha apanhada na calçada da capela.

Capítulo V

Três dias se passarão em que a enferma esteve entre a vida e a morte.

Á força de dedicação, amor e carinhos a desgraçada recuperara em uma semana a saúde; estava mais forte que antes.

Era, pois, necessário partir.

Dirige-se á seu benfeitor e com os olhos cheios de lágrimas lhe diz.

— Senhor, agradecer os vossos benefícios é superior às minhas forças! O que devo fazer para mostrar-me grata á vós e às vossas irmãs?!

Á estas palavras o virtuoso sacerdote levantou os olhos para a infeliz e pela primeira vez reparou em seu belo rosto e em seu nobre porte; entendeu então que diante de se não tinha uma mulher vulgar, não, essa desgraçada que encontrara quase desfalecida, que recolhera em sua casa, que salvara da morte certa, não era uma mulher perdida que a paixão, o vício o crime tinham coberto de andrajos: ali havia algum mistério!

Minha filha, disse, nada tendes de me agradecer; louvai a Deus que é o pai de nós todos.

— Oh! como sois bom! Se no mundo houvessem corações, senão como o vosso e os de vossas irmãs …

— Quereis mostrar vossa gratidão? Pois bem, minha filha, amai a Deus, sede boa e virtuosa.

— Senhor, nunca cometi uma ação má. Nunca afastei-me da senda do dever, entretanto tenho sido tão desgraçada …

Os soluços interceptaram a voz da pobre mulher.

— Sois tão honrado, Senhor, vós e vossas irmãs, que ainda não me perguntastes quem eu sou, donde venho e para onde vou … Se me derdes licença eu vos contarei minha dolorosa história.

Sentado junto de suas irmãs o bondoso sacerdote ouviu comovido a seguinte narração feita pela *mísera infanticida*.

Capítulo VI

Antes de tudo devo dizer-vos: eu sou escrava.

Meu Senhor possui uma imensa fazenda de café, que não deve ser longe d'aqui; tem á seu serviço grande número de negros.

Eu fui nascida e criada ali.

A felicidade bafejou minha infância; a minha Senhora era a mais santa e ao mesmo tempo a mais carinhosa das mulheres.

Educou-me do mesmo modo que as suas filhas: o mesmo amor, o mesmo carinho, a

mesma dedicação. Nada havia de distinção entre mim e minhas senhoras moças; como estas eu dava aquela boa mulher o doce nome de mãe.

Ela formou meu coração nos sentimentos do dever e da honradez, ensinou-me a trabalhar, para no futuro, dizia ela, sendo necessário, eu viver à custa do suor do meu rosto.

Doze anos tinha eu, e a minha educação, aquela que eu podia aspirar como escrava feliz, já estava completa.

Nessa ocasião baixou a sepultura minha senhora, ralada de desgostos, com que a torturava seu desumano marido.

Com ela foi sepultada também minha felicidade e minha paz.

Desde esse dia, duas vezes lutuoso para mim, o crepe de minhas vestes se estendeu e cobriu o horizonte de minha vida. Sim, desde esse dia sou uma desgraçada! ...

Na minha infância perdera minha mãe, que sucumbiu dilacerada pelo azorrague do feitor, eu não teria, portanto, quem se interessasse por mim, si não fora uma de minhas senhoras moças! Ah! essa me amava como a uma irmã e eu a amava, como meu anjo tutelar!

Percebi que, depois da morte de sua esposa, meu senhor me olhava com uns olhos de crocodilo; eu, inocente, tremia sem saber por que: o meu coração pressagiava-me qualquer desgraça.

Finalmente aquele homem me fez compreender suas criminosas intenções; indignada eu o repeli, porque tinha medo da desonra e da infâmia.

Depois de novas invectivas eu concebi horror daquele monstro.

Ah! Meu senhor era também ... meu pai!

Pai desnaturado, pai sem entranhas, porque queria transformar sua filha em ... amante!

Vencido pela minha constante e formal recusa, meu senhor e ... meu pai despedia de seus olhos chispas infernais e sua boca espumava como a do cão hidrófobo.....

O castigo e a vingança me esperavam.

Capítulo VII

Manda para o cito com os negros, o feitor foi recomendado para me não poupar.

Tenho as costas rasgadas pelo chicote e todo o corpo crivado de cicatrizes das unhas de ferro e das algemas!

Ah! que horrível martírio, que tortura diabólica!

Nem as súplicas, nem as lágrimas, não minhas, por que eram de uma condenada, mas de minha senhora moça puderam abrandar o coração de seu pai e aliviar minhas dores.

No cafezal eu trabalhava desde a madrugada; na capita colheita minha tarefa era igual à do mais robusto negro, e si á tarde não dava conta de todo o trabalho, pobre de mim! Medonhas vergastadas choviam sobre meu enfraquecido corpo, obrigada a completar o serviço até alta noite e depois … depois o tronco até o trabalho do dia seguinte!

Atormentada por tamanhos suplícios que se prolongaram por mais de um ano, eu somente achava consolo no pensamento da morte que muitas vezes me parecia próxima.

Não fora eu educada nos princípios da piedade e do temor de Deus, que teria dado cabo de uma vida que me era pesadíssimo fardo!

Entretanto, maiores desgraças me aguardavam.

Capítulo VIII

Apesar de meus aturados trabalhos eu tinha tempo para dizer a furto duas palavras a minha senhora moça.

Um dia, que eu dispunha de mais alguns momentos, reparei com angustiosa surpresa que a pobre menina estava muito enferma. O brilho de seus olhos se empanara, a cor avermelhada de seu rosto fora substituída por uma polidez de cadáver. A minha mágoa foi profunda.

Inconscientemente atirei-me a seus braços; nossas lágrimas se misturaram e os nossos soluços se confundiram!

Triste consolação experimentei: eu tinha uma companheira de sofrimentos!

Eu ignorava ainda que sorte de pesar minava a existência de minha senhora moça.

Depois de muitas súplicas e juramentos ela confiou-me o seu terrível segredo.

Ah! ela era mais desgraçada que eu!

A filha de meu senhor tinha iludido às vistas paternais e conservava em seu seio o fruto de sua leviandade!

Era o último mês e eu a única depositária desse vergonhoso segredo!

Passados dias eu fui removida do eito para servir de enfermeira a minha senhora moça que, se achava de cama; ela exigira de seu pai esse favor!

A providência estendia seus braços benévolos sobre a pobre infeliz. Correm os dias e, a proporção que se aproxima o desenlace, o meu coração se aperta, presenciando a turbação da mãe!

Diante do meu espírito surgiam muitos pontos de interrogação que, como acerados punhais, o rasgavam:

Como guardar o segredo?!

Como enfim evitar a desonra de minha senhora?!

Pensei .... Meditei ... e concebi um plano, o melhor, a meu ver, e agarrei a ele como o náufrago à primeira tábua que encontra em mar tempestuoso.

Capítulo IX

Uma noite eu desperto aos gritos agudos de minha senhora; de um salto pus-me junto de seu leito: eram as dores precursoras do parto.

Meia hora não havia passado, uma criancinha estava em meus braços; envolvi-a em mantilhas previamente por mim preparadas e, depois de a beijar vinte vezes e de apertá-la a meu peito, recostei-a ao lado da mãe, a qual se achava nas melhores condições possíveis.

Eu própria me admirei da perícia que desenvolvia neste serviço.

Uma parteira provecta não o faria melhor.

Cumpria-me executar sem perda de tempo o plano de salvação para a mãe e filho.

Para esse efeito eu precisava da coadjuvação de uma pessoa de confiança, que residia na fazenda e a quem eu ainda não tinha dito coisa alguma.

Saltei a janela do quarto, atravessei um pequeno curral e bati a porta de meu auxiliar.

Decepção horrível! Essa pessoa se achava ausente!

Quase perdi a coragem. Indecisa por um instante, resolvi executar sozinha meu plano, ainda que tivesse de comprometer minha honra ou minha vida, contanto que não comprometesse a honra de minha senhora e nem a vida de seu filho.

Voltei sobre meus passos.

Ao chegar perto da janela ouvi um gemido estranho, eriçaram-me os cabelos e de um salto pus-me dentro do quarto ao pé do leito da enferma.

Meu Deus! Que se passara em minha ausência?!...

Olhei para a mãe e ela me fez medo; seus olhos despendiam chamas, seu semblante

descomposto me horripilava! … Neste instante vi a criancinha agitar os braços e abrir a boca, inclinei-me repentinamente, ai! O que verifiquei?! …

A mãe tinha estrangulado o filho. … Quiz gritar, mas a voz não me saiu da garganta! Quiz atirar-me contra aquela hiena e matá-la também, mas uma barra de ferro me prendeu ao chão!

Um tremor convulso ascendeu todo meu corpo, senti-me desfalecer e …. tombei.

Capítulo X

Não sei quanto tempo permaneci naquele estado.

Quando acordei o primeiro pensamento que tive foi salvar a honra da mãe, uma vez que não pude salvar a vida do filho.

Sem dizer uma só palavra tomei o corpo da criança, saltei de novo a janela, atravessei com precaução o curral e terreiro, cheguei a porteira que dava para o pomar, meti-me por entre as árvores e deparando com uma enxada, abri sepultura para o pobre anjinho no lugar que se me deparou mais afastado e mais seguro.

Estava quase alegre com a boa obra que vinha de fazer, todavia aquele infanticídio me horrorizava e eu tinha medo de sua autora, cuja honra eu acabava de salvar,

Então vi que a aurora começava a romper era, pois, urgentíssimo recolher-me a casa para não ser apanhada pelos negros e feitores, que não tardavam a subir para o eito.

Voltei; vinte passos não tinham dado quando ouvi uma voz atrás de mim.

— Espere aí, Maria …

A trombeta do juízo final não me assustaria tanto!

Quiz correr, mas não pude, estava pregada à terra; desejava que esta se abrisse para me engolir.

De repente um homem toma a minha dianteira e brada-me:

— Que fazias tu ali a estas horas?!…

Nada mais ouvi.

Capítulo XI

Era alto dia, quando voltei a mim! Estava algemada em um palheiro e vigiada por horrendos negros, armados de faca e cacetes.

Eu era acusada de ter dado à luz a uma criança que matei e sepultei!....

Não me atrevo a dizer o que sofri até o outro dia em que chegou a polícia para tomar conhecimento do meu crime!

Fui interrogada, mas era meu dever calar-me e ... sofrer.

Eu não tinha direito de perjurar e desonrar minha senhora.

Esta foi encontrada louca em seu leito, a notícia de minha prisão abalou seu enfraquecido cérebro e ela perdeu a razão.

Dois meses depois faleceu, sem ter um só momento de lucidez.

Conduzida para o cárcere eu fui convencida de infanticídio, julgada e condenada a seis anos de prisão.

Como passei esse longo tempo em minha cela, só Deus o sabe, contudo eu me julgava duplamente feliz, por que não havia traído a fé jurada, e me achava descansada dos maus tratos e da perseguição, embora conhecida sob o nome de *infanticida*.

Na véspera do dia em que fui encontrada sem sentidos na porta da Capela desta povoação o carcereiro me anunciou o termo de minha prisão, apresentando-me a portaria de soltura; eu saí da cadeia e, em busca da fazenda do meu senhor, não sei como vim parar aqui.

Eis aí, meus benfeitores, a triste história da infeliz que vós recolhestes a vossa casa.

Capítulo XII

Maria calou-se. O bom sacerdote e suas irmãs derramavam copiosas lágrimas. Depois de pequeno silêncio a infeliz rapariga disse:

— Senhor, agora deveis completar vossa obra de caridade, mandando mostra-me o caminho da fazenda de meu senhor.

— Não, responde o caridoso varão, nunca mais haveis de voltar a aquela casa. Custe o que custar não quero, não consinto que se recomece vosso martírio ...

— Mas eu sou escrava, devo voltar a aquele que me possui …

— Não, não ireis. Basta querida filha, basta de sacrifícios elevastes o dever até o heroísmo. Deus está contente de vossas mágoas. Agora é a ocasião das recompensas!

— Mas, se eu for agarrada em vossa casa como evadida do cativeiro?!…

— Acharei um meio de impedir que isso aconteça. Ficai sossegada filha. De hoje em diante fazeis parte desta família …

Palavras não tinham sido ditas quando bateram à porta do presbitério: dois capitães do mato, trazendo ferros e açoutes procuravam uma mulata que se refugiara em casa do capelão cura. Este nega-se a entregá-la e depois de forte discussão resolve acompanhar os capangas a fazenda do poderoso senhor.

Partiram os três. Poucas horas passadas apeavam na varanda do carniceiro tanganhão.

O desejo desse miserável era que a mulata viesse amarrada a cauda dos corcéis, e como suas ordens não foram cumpridas um chuveiro de imprecações receberam os dois covardes capangas!

Uma palavra do sacerdote bastou para estancar na boca daquele potentado a corrente de bílis que extravasava de seu nojento coração.

O apóstolo da caridade conferenciou longamente e a sós com ele.

O que se passou entre eles ninguém o sabe; o que é certo é que depois apareceu o sacerdote sempre calmo e o fazendeiro com semblante medonho.

Um ostentava o porte nobre e majestoso do leão o outro o ódio e a traição do tigre; um a paz e a felicidade do arcanjo, o outro o desespero e a perfídia de demônio!

— É sua última palavra, Senhor? Disse com desprezo o Sacerdote.

— Sim, responde o outro.

— Pois bem; tenho economias; quanto quer por sua escrava ou por sua …?

— Dois contos de réis.

— Passe a escritura.

Depois de lhe ser entregue um papel, o santo Capelão tira da carteira alguns relatos de notas e as arroja com desdém sobre a mesa, apostrofando:

— Aí tem o preço de seu sangue; peça aos céus que esse maldito dinheiro não contamine sua fortuna.

Capítulo XIII

Três anos se passaram depois dos acontecimentos que vimos de referir.

Quem da aldeia se dirigisse pela estrada leste, em uma distância de dois quilômetros havia de ver uma chácara muito simpática e alegre encostada a um bosque.

Era uma casa tão alva, como as asas da garça; na frente um jardim coalhado de flores; do lado esquerdo um bonito pomar, em que as variadas árvores frutíferas foram plantadas com simetria; estendendo-se até um regato que, semelhante a enorme serpente de vidro, tinha a cauda escondida no seio do bosque e a cabeça nos confins da campina; no lado direito um curral onde baliam cordeiros e cacarejavam galinhas; além de uma extensa pastagem, onde mugiam as vacas e saltitavam os bezerros; tudo isto fazia daquela vivenda uma habitação encantada que fascinava o viajante.

Era o reino da paz e da felicidade!

No momento em que visitamos esse belo Éden encontramos três personagens sentados debaixo de um caramanchão, ao lado do jardim.

Era tardinha, e o sol dourava com seus raios de fogo os cumes das colinas.

No fundo, em uma cadeira de cipós, feita com arte, estava um sacerdote, cujos cabelos grisalhos eram beijados pela brisa; sustentava em seus joelhos uma robusta e gentil criança de dez a doze meses, que arrimada pelos bracinhos, saltava e ria-se a perder com as carícias do velho.

De lado, recostado sobre uma varanda de flores, estava em pé um guapo moço de trinta anos mais ou menos, tez morena, olhos vivos, cabelos e barbas negras e anelados, altura regular, elegante de corpo, em cujo rosto raiava uma alegria celeste; parecia extasiado com o porte venerado do sacerdote, com as gargalhadas do menino e com a beleza de uma mulher que sentava-se de outro lado.

Era sua esposa.

Ela por sua vez erguia os olhos ternos e amorosos, ora para o esposo e ora para o filhinho.

Um sorriso brincava em seus lábios.

De atitude nobre e altiva parecia fidalga; seus cabelos negros caiam sobre as espáduas em duas tranças, cujas pontas estavam presas por um laço de fita azul, seu rosto moreno era levemente rosado.

Podia contar vinte e cinco anos.

Inebriada de ventura ela volta-se para o sacerdote e diz-lhe

— Ah! Meu pai, como sou feliz! …

— Tu o mereces, minha filha, teus infortúnios foram sem conta.

— A recompensa de hoje é mil vezes maior que as mágoas de outro tempo! …

O ancião apontando para o céu responde.

— A Deus toda glória.

Se me devesses alguma coisa, eu te pediria que a restituísses em amor á teu marido e em carinho a teu filho.

O esposo que ainda se conservava em silêncio interveio:

— Maria o teu pago de sobejo, meu pai, nenhuma mulher é mais digna esposa e nem mais terna mãe.

Ah! Eu também vos devo muito por que sois o autor de minha felicidade,

Quando eu amo e sou amado, só Deus sabe!…

Capítulo XIV

Os nossos leitores já terão reconhecido alguns destes personagens.

O magnânimo Capelão – cura da aldeia, no mesmo dia em que recebera a escritura de Maria, restituíra-lhe a liberdade.

Um ano depois um dos melhores rapazes do povoado, trabalhador honesto e probo, tendo-se enamorado da santa e heroica rapariga, a desposou.

Aquela encantadora propriedade era o produto das economias de ambos, e de um pequeno dote que o sacerdote ofereceu a sua boa menina, como a chamava, por ocasião do casamento.

Deus tinha abençoado essa união, dando a esse par um filhinho adorável.

Todos os domingos o bom sacerdote ia jantar com seus protegidos, que tratavam-no pelo amável nome de pai.

Maria e seu esposo eram felizes porque se amavam loucamente, e estavam no caminho da fortuna porque trabalhavam e viam seus bens multiplicarem-se

Depois dos repetidos comerciantes e financeiros o ex-senhor de Maria foi obrigado a chamar seus credores e entregar-lhes casa, terras criações e escravos. Pouco faltou para que fosse dar com os costados na cadeia como ladrão.

O maldito preço de seu próprio sangue havia contaminado sua fortuna!

Os bens adquiridos com o suor dos escravos têm a propriedade de abandonar seu possuidor, largando-o coberto de lama e de sangue e marcado como o ferrete da infâmia e da ignomínia.

Mateus Roque da Silva
Bolsista FAPEMIG, mestrando em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa –, Licenciado e Bacharel em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). E-mail: mateusroques@yahoo.com

INFÂNCIAS

Rômulo Garcia Vieira

ELE TINHA SEIS ANOS quando seu irmão mais velho pegou a caixa onde eles guardavam os carrinhos de ferro, agachou-se na altura do caçula e falou "vem, o mano vai te mostrar uma brincadeira" e andou em direção à porta da campainha da casa. Desceu os 3 degraus, largou a caixa no chão e apontou para a canaleta de cimento que separava os largos degraus que levavam à garagem da grama do quintal e falou "desce pela escada, vai tirando as folhas e sujeiras da canaleta depois volta aqui" o garotinho, que fazia tudo o que o irmão pedia – até buscar água na cozinha – desceu correndo pela canaleta mesmo e empurrando as folhas para a grama, subiu de novo e parou, de pé, ao lado da caixa. O irmão pegou um carrinho vermelho meio descascado e disse "escolhe um pra ti" o garoto pegou um pequeno caminhão preto mais pesado que o normal – caminhão que ele levaria consigo a cada mudança até os 40 anos, quando o brinquedo seria perdido nas caixas da oitava mudança de sua vida. O irmão mais velho segurou os dois carrinhos, um em cada mão, e os apoiou no topo da canaleta, olhou para o mais novo e enumerou as regras "o carrinho que chegar primeiro lá embaixo ganha. Se cair pra fora da canaleta você pode botar de volta duas vezes, na terceira você perde automaticamente." E soltou. O caminhão preto, estrategicamente do lado da grama desceu rápido e fez a primeira curva para a esquerda com velocidade, na primeira curva para a direita as rodinhas escorregaram um pouco e subiram pela borda até o caminhão tombar para a grama. Ele estava ainda parado ao lado da caixa e antes de pensar em correr para devolver o seu carrinho à pista o pequeno carro vermelho saltava do fim da canaleta para a grama e o irmão mais velho pulava e socava o ar comemorando a Vitória.

Aquela brincadeira se repetiria inúmeras vezes durante a infância dele. Antes e depois do irmão ir embora de casa para estudar. Ele brincaria de carrinho na canaleta com amigos, primos e, muitas vezes, também sozinho. Não lembra quantos anos tinha quando brincou disso com o irmão pela última vez com o brilho no olho de criança. Soltaria carrinhos na pista improvisada junto ao irmão já depois de crescidos, com gosto de nostalgia, para lembrar os velhos tempos. Mas nunca mais aquela

combinação de carrinhos e canaleta faria seu coração acelerar e traria um sorriso gostoso como o de quando era criança ao seu rosto. Por vezes abrirá, em momentos difíceis, o armário em que o caminhão estava guardado junto com outras lembranças, o seguraria, sentiria o cheiro do metal enferrujado e lembraria com distância e carinho daquele tempo. O caminhãozinho tornara-se uma fuga nas noites insones – já não buscava sentir aquela alegria da infância ao apertar o velho brinquedo na mão. Aos 29 anos – seu pai já vendera a casa onde os irmãos brincavam na canaleta e aquela brincadeira nunca mais iria se repetir. Certo feriado, ele viajara para visitar o irmão – a sobrinha, na verdade. Dessa vez tinha tido uma ideia e levara consigo 4 canetas coloridas para quadro branco. Quando ficou sozinho no apartamento com a menina, chamou-a para perto da enorme janela da sala, puxou a cortina para o lado, agachou-se na altura da pequena Aurora, tirou as canetas do bolso e entregou uma vermelha e uma verde para a menina de olhos curiosos. Destampou a caneta preta, olhou para a menina, olhou para o vidro, olhou para caneta e desenhou na janela um personagem chinês que aprendera com seu pai na infância. Aurora sorria com cumplicidade sabendo que seu pai não iria ficar contente com aquilo. O tio então falou baixinho "desenha um amiguinho pro Chinês, o tio deixa." A menina sorriu com o som da tampa da caneta vermelha abrindo. O tio olhou para ela e piscou um olho incentivador. A gargalhada alegre da menina ao pintar o primeiro risco vermelho no vidro aqueceu o coração do tio. Aos 36 anos ele reencontrara a canaleta. A alegria da sobrinha o fez sorrir e ele voltou a desenhar com a caneta preta como o caminhãozinho de brinquedo enquanto Aurora rabiscava o vidro com a caneta vermelha como o carrinho do irmão. O tio não sabe o que a garota sentiu naquele dia, mas as gargalhadas divertidas que a garota dava enquanto ele corria buscar papel higiênico e álcool para limpar as janelas antes do irmão chegar foi como se visse o irmão pulando e vibrando com a vitória naquela primeira corrida com os carrinhos na canaleta. Ao chegar em casa, no fim daquele feriado, as canetas foram guardadas no armário das lembranças ao lado do pequeno caminhão preto – e após o caminhão desaparecer numa mudança o cheiro das canetas e a lembrança das gargalhadas da sobrinha riscando sorridente as janelas seriam sua companhia nas madrugadas insones.

Rômulo Vieira é jornalista de formação que navegou pela literatura desde o ensino básico. Um AVC sofrido em 2016, aos 23 anos de idade, logo após o fim da graduação, o levou definitivamente à literatura.

“CARMINATIVO, EXCÊNTRICO, VOADOR...”

Elena Guro

Traduzida por **Verônica Filíppovna**

Carminativo, excêntrico, voador,
inventor de tempestades primaveris,
escultor de pensamentos agitados,
perseguindo o azul!
Escuta, tu, escavador demente,
corre, acelera,
se atira livremente
embriagador de tempestades.

ВЕТРОГОН, СУМАСБРОД, ЛЕТАТЕЛЬ,
СОЗДАВАТЕЛЬ ВЕСЕННИХ БУРЬ,
МЫСЛЕЙ ВЗБУДОРАЖЕННЫХ ВАЯТЕЛЬ,
ГОНЯЩИЙ ЛАЗУРЬ!
СЛУШАЙ, ТЫ, БЕЗУМНЫЙ ИСКАТЕЛЬ,
МЧИСЬ, НЕСИСЬ,
ПРОНОСИСЬ НЕСКОВАННЫЙ
ОПЬЯНИТЕЛЬ БУРЬ.

[revista **Desenredos** - ISSN 2175-3903- ano XII - número 34 - Teresina - PI - dezembro 2020]

Tu minha felicidade.
Tu meu monte à beira do lago.
Minha corda. Minha noite. Meu horizonte.
Meu raminho limpo no céu pálido.
Meu alto-alto horizonte da tarde.

ТЫ МОЯ РАДОСТЬ.
ТЫ МОЯ ВЕРШИНКА НА БЕРЕГУ ОЗЕРА.
МОЯ СТРУНА. МОЙ ВЕЧЕР. МОЙ НЕБОСКЛОН.
МОЯ ЧИСТАЯ ВЕТОЧКА В ПОБЛЕДНЕВШЕМ НЕБЕ.
МОЙ ВЫСОКИЙ-ВЫСОКИЙ НЕБОСКЛОН ВЕЧЕРА.

A alegria do destino

Não julga, não meça os segredos da
vida…
Deixa o segredo do corpo…
E não temas a resposta.
Desertos.
Alastraram-se com as flores
e os mirtilos…
Alhures desertos dobram-se abnegadamente…
Uma após outra inclinadas
(flores), despontaram —
Não luta contra o destino,
a aridez, os desertos —
e sobre eles pinheiros e vespas cantam…
Estendendo-se na escuridão.

Счастье судьбы

НЕ РЕШАЙ, НЕ ВЗВЕШИВАЙ ТАЙНЫ
ЖИЗНИ...
ТАЙНУ ТЕЛА ДОПУСТИ...
И НЕ БОЙСЯ ТЫ ОТВЕТА.
ПУСТЫРИ.
ЗАРОСЛИ ЦВЕТАМИ
И БРУСНИКОЙ...
ПУСТЫРИ В ДАЛЬ СКЛОНИЛИСЬ БЕЗЗАВЕТНО...
ДРУГ ЗА ДРУГОМ НАКЛОНИЛИСЬ
(ВЕРЕСКИ), ПОРОСЛИ —
НЕ БОРИСЬ ПРОТИВ СУДЬБЫ,
СУХОДОЛЫ, ПУСТЫРИ —
И СКРИПЯТ НАД НИМИ СОСНЫ И ОСИНЫ...
ТЯНУТСЯ В БЕЗВЕСТНОСТЬ.

Elena Guro (1877-1913) foi poeta, escritora, editora e pintora. Filha de pai oficial do Exército Imperial russo e de mãe artista amadora, utilizou a herança paterna para custear sua carreira artística. Única mulher a participar do grupo dos cubo-futuristas, elaborou uma obra poética de forte expressão visual. Verificam-se na sua escrita a presença de novos procedimentos estéticos, imagens concretas e ásperas, em detrimento do misticismo filosófico dos simbolistas russos. Há, também, na sua linguagem a justaposição de palavras desconexas, a inserção de arranjos inesperados e inusitados, reflexões técnicas sobre a arte, a permanência no sensível. Para a poeta, a realidade material é o único tema da poesia. Morreu aos vinte e cinco anos de leucemia. Os três poemas aqui traduzidos são do livro *Nebesnyye verblyuzhata* [*Camelinhos no céu*], uma seleção poética de sua obra.

Verônica Filíppovna é doutora em Teoria Literária pela UFRJ, tradutora, ensaísta e russófila. Para a revista Desenredos já colaborou com traduções de Marina Tsvetáeva, Ossip Mandelstam, Nadejda Teffi, Serguei Iessênin, dentre outros.

DOIS SONHOS

Olive Schreiner

Traduzida por **Rodrigo Moncks**

Presentes da vida

Eu vi uma mulher dormindo.

No sono, sonhava que a Vida estava diante de si, segurando em cada mão um presente — em uma, o Amor, em outra, a Liberdade. A Vida disse à mulher: "Escolha".

A mulher esperou muito tempo e disse: "Liberdade".

A Vida então disse: "Escolheste bem. Se tivesse dito Amor, eu teria lhe dado e então partido, sem nunca retornar. Agora, chegará o dia em que voltarei. Nesse dia, hei de trazer os dois presentes em uma só mão".

Eu ouvi a mulher rir enquanto dormia.

Life's gifts.

I saw a woman sleeping. In her sleep she dreamt Life stood before her, and held in each hand a gift—in the one Love, in the other Freedom. And she said to the woman, "Choose!"

And the woman waited long: and she said, "Freedom!"

And Life said, "Thou hast well chosen. If thou hadst said, 'Love,' I would have given thee that thou didst ask for; and I would have gone from thee, and returned to thee no more. Now, the day will come when I shall return. In that day I shall bear both gifts in one hand."

I heard the woman laugh in her sleep.

O segredo do artista

Existiu um artista que pintou uma obra. Outros artistas tinham cores mais caras e mais raras e pintaram quadros mais ilustres. Ele pintou o seu com apenas uma cor, de um intenso brilho vermelho, e as pessoas viviam dizendo: "Gostamos dessa obra, gostamos do seu brilho".

Outros artistas vinham e diziam: "De onde tira essa cor?". Eles perguntavam ao artista, que sorria e dizia: "Não posso contar", e voltava a trabalhar, de cabeça baixa.

Um foi para o Extremo Oriente e comprou pigmentos caros, fez uma cor rara e pintou. Depois de um tempo, porém, a obra desbotou. Outro leu os livros antigos e criou uma cor rara e cara, mas quando a pintou, parecia morta.

O artista seguiu pintando. Seus trabalhos se tornaram cada vez mais vermelhos, e o artista, cada vez mais branco. Um dia, encontraram-no morto diante de sua obra e o levaram para ser enterrado. Os outros artistas procuraram em todos os potes e cadinhos, mas não encontraram nada que já não tivessem.

Quando o despiram para vestir as roupas do sepultamento, encontraram no lado esquerdo do peito a marca de um ferimento muito antigo, que deveria estar ali durante toda a sua vida, pois as bordas estavam duras e envelhecidas. Mas a Morte, que veda todas as coisas, havia juntado as bordas e fechado a ferida.

Então o enterraram, e o povo continuou dizendo: "De onde tirava essa cor?".

Aconteceu que, depois de um tempo, o artista foi esquecido — mas seu trabalho permaneceu vivo.

The artist's secret

There was an artist once, and he painted a picture. Other artists had colours richer and rarer, and painted more notable pictures. He painted his with one colour, there was a wonderful red glow on it; and the people went up and down, saying, "We like the picture, we like the glow."

The other artists came and said, "Where does he get his colour from?" They asked him; and he smiled and said, "I cannot tell you"; and worked on with his head bent low.

And one went to the far East and bought costly pigments, and made a rare colour and painted, but after a time the picture faded. Another read in the old books, and made a colour rich and rare, but when he had put it on the picture it was dead.

But the artist painted on. Always the work got redder and redder, and the artist grew whiter and whiter. At last one day they found him dead before his picture, and they took him up to bury him. The other men looked about in all the pots and crucibles, but they found nothing they had not.

And when they undressed him to put his grave-clothes on him, they found above his left breast the mark of a wound—it was an old, old wound, that must have been there all his life, for the edges were old and hardened; but Death, who seals all things, had drawn the edges together, and closed it up.

And they buried him. And still the people went about saying, "Where did he find his colour from?"

And it came to pass that after a while the artist was forgotten—but the work lived.

Os dois contos aqui apresentaos fazem parte do livro *Dreams*, de Olive Schreiner (Londres: T. Fisher Unwin, 1890).

Olive Schreiner foi uma autora sul-africana, notória por sua escrita progressista. Uma das primeiras figuras literárias do país após a colonização inglesa, sua publicação mais popular é *The Story of an African Farm* (1883).

Rodrigo Moncks é tradutor e revisor de textos com formação em Letras (bacharelado, UFPel) e Estudos da Tradução (mestrado, UFSC). Publicou traduções de H. G. Wells, Louisa May Alcott e Douglas Robinson, entre outros.

resenha

BARTHES, A FILOSOFIA E A SUSPENSÃO DO SENTIDO

Rodrigo da Costa Araújo

SOTO, Luís G.: *Barthes Filósofo*. Galaxia. Vigo. 2015. 144p.

> A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta [...]. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas (BARTHES,1978, p. 18-19).

Barthes Filósofo, de Luís G Soto (2015) é um ensaio aproximativo da semiologia barthesiana com a filosofia. Resultam dessas aproximações uma escrita cristalina e fluida, que desdobra os paralelos entre literatura/crítica literária e filosofia, entre pensamento filosófico e criação estética, lançando, possivelmente, os fundamentos dos pressupostos de Barthes[1].

Além dessas relações e acompanhando o prazer do texto[2], os percursos bailarinos e conceitos de Barthes, o crítico admite, também, que cabe falar de um Barthes escritor. Daquele que instala e abraça, na linguagem escrita, um compromisso de um idioleto singular, situado entre a língua como espaço de comunicação comum e o estilo pessoal. De qualquer forma, o viés reforça, como em *Critique et vérité* (1966), que a poética barthesiana caracteriza-se por ser um sistema deceptivo[3], marcado pela suspensão do sentido.

1 Escritor, sociólogo, filósofo e semiólogo, o francês Roland Barthes (1915-1980) foi um dos principais entusiastas do movimento estruturalista e um feroz crítico dos conceitos teóricos que circundaram a teoria literária e a semiologia, a partir dos anos 50.

2 Na pequena obra *Le plaisir du texte* (1973), Barthes detalha melhor o que entende ser essa relação entre fruição, leitura e escritura. Ler seria um momento de entrega, de prazer e deleite e não uma prática passiva.

3 A literatura, para ele, é um sistema deceptivo, conceito que pode ser explicado por suas próprias palavras em Crítica e verdade: "O escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta" (p. 31).

O viés filosófico na poética de Barthes não se esgota na simples aplicação de metodologias de leituras. Ele, aos olhos de Luís G. Soto, é um 'exercício de escuta', num sentido análogo ao da psicanálise, pois se manifesta como uma elaboração do texto que desdobra seus pressupostos e subentendidos. Em outros termos: o que faz da leitura de um texto uma atividade filosófica não é a natureza disciplinar do texto lido, mas o modo como o leitor lê este texto; ou seja, o essencial dessa atividade está no *modus operandi* face às diferentes formas de enunciação de Barthes.

Dentro da complexidade de sua obra, o próprio Roland Barthes discerniu quatro "fases": mitologia social, semiologia, textualidade e moralidade. Neste livro, o estudioso mapeia a mesma rota do crítico-esteta - feito rubricas metodológicas -, seguindo a ordem cronológica e todos os seus títulos das obras, cujos conteúdos são expostos, analisados e interpretados. Inicialmente, fazem-se uma contribuição inicial à vida do autor e ao contexto de sua obra, depois ressalta-se, no ensaio, que nestes quatro domínios (crítica, ciência, estética, ética) Barthes não preconiza verdades, mas sim, buscas: no caminho dos filósofos clássicos, que ele não possui, mas ele quer e deseja. Feito eles, mais do que ser sábio - ter o saber -, ele é um amante da sabedoria (persegue-a): filosofa, é filósofo. O objetivo de Barthes filósofo é recolher essa variedade, dar razão a ela sem sacrificá-la, colocando-a sob o prisma da filosofia.

A leitura que Luís G. Soto desenvolve, a partir da poética de Barthes, desconstrói o autor para descobrir nele o leitor de outros textos que atuaram como sementes de sua produção. Para o crítico ensaísta é a filosofia/leitura que descobre em Barthes a semente do valor artístico que nutre e justifica a pesquisa científica. Nessa perspectiva, entre Literatura e Filosofia não há divisões, apenas o afrontamento que as desvela ou a fronteira difusa que se coloca para o leitor como desafio que o instiga a descobrir os limites que as envolvem.

A leitura deste trabalho promete apontar, em Barthes, o caminho que o transforma de autor em leitor da filosofia, de crítico, em filósofo. Nessa travessia, o crítico e o filósofo se desafiam, para proporcionar ao leitor de ambos, uma revisão da literatura e da crítica literária a partir da leitura responsável pela descoberta do autor nos textos que lê e pelo filósofo na maneira como descobre esse crítico/ leitor-filósofo. Entre o semiólogo e o filósofo há apenas um disfarce de autores, ambos são leitores sagazes.

Assim, entende-se que as proximidades da Literatura com a Filosofia apontam para a decadência do modelo, da fórmula e o lugar entre, que não vislumbra nem o relativismo absoluto, nem o dogma, seria aquele que não se basearia no congelamento como princípio

necessário da vida, que torna tudo quanto cria uma verdade, um conceito. Seria aquele lugar que, mapeando e perspectivizando sólidas construções, pretensas reunidoras da "verdade" sobre a vida, permitisse a indagação, a pergunta e não exigisse qualquer resposta. Quanto ao título do ensaio, que anuncia ser problematizado e não respondido, sabe-se que Filosofia e Literatura são aquilo que delas dizem, isoladamente. Tais isolamentos incomunicáveis podem, no entanto, como visto ao longo do ensaio, permeabilizar-se, tornar-se fluidos, abrir espaço para o transpassamento de outros saberes, e, sobretudo, permitir a indagação.

Barthes Filósofo, de Luís G Soto é um elogio ao semiólogo, lido pela perspectiva da Filosofia. Falar desse recorte, em Barthes, é tarefa delicada. E o autor deste ensaio sabe disso, e sabe, também, que enfrentar o desafio de escrever sobre a filosofia/leitura implica o abandono de certezas absolutas e a imersão no mundo das diferenças, onde quase tudo pode acontecer. Por isso, para além de ser um dos mais importantes teóricos da teoria da literatura, Roland Barthes merece, sem dúvida, um lugar entre os grandes filósofos franceses do século XX.

Luís G. Soto ao final, em *Bathes Filosófico* (2015), reafirmará sua tese, ainda que matizada: Barthes é, portanto, um filósofo. Esse seria o perfil que melhor o define, ainda que se possa afirmar que é, também, "um semiólogo, escritor-filósofo", ou mesmo um "filósofo-escritor-semiólogo". Os Barthes são muitos, plurais e diversos, e todos esses perfis - inclusive o de filósofo, proposto nessa elegante obra - convidam à reflexão, à crítica e a saborear o texto caleidoscópico que pulsa na frase filosófica.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil. 1966.

____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil. 1973.

____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

____. *Leçon*. Paris: Seuil. 1978.

Rodrigo da Costa Araújo é professor de Literatura Infantojuvenil e Teoria da Literatura na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte (2008-UFF). Ex Coordenador Pedagógico do Curso de Letras da FAFIMA, pesquisador do Grupo Estéticas de Fim de Século, da Linha de Pesquisa em Estudos Semiológicos: Leitura, Texto e Transdisciplinaridade da UFRJ/ CNPq e do Grupo Literatura e outras artes, da UFF/ CNPq. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces, Leituras em Educação* (Opção 2011), *Saberes Plurais: Educação, Leitura & Escola, Literatura infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite*. (Opção-2012) E-mail: rodricoara@uol.com.br

W.H.AUDEN e CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

A Máquina do Mundo e o Relógio da Matriz

Pedro de Almendra

"E como eu palmilhasse vagamente
Uma estrada de minas, pedregosa"
(Carlos Drummond de Andrade,
"A Máquina do Mundo")

"As I walked out one evening
Walking down Bristol street"
(W.H.Auden,
"As I Walked Out One Evening")

I.

Poucos poetas conseguiram extrair tantos sentidos diferentes da corriqueira *passagem da noite* como o fez Carlos Drummond de Andrade por toda a extensão de sua obra. Da mesma forma que ninguém mergulha duas vezes no mesmo rio, o escurecer do dia veio a ter um significado diverso em cada livro do grande poeta mineiro; correspondendo a cada estágio de sua maturidade enquanto homem. Nas obras que delimitam a chamada *fase social* da poesia de Drummond – entre *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945) –, por exemplo, a noite cai em pleno acordo com a situação do mundo e com o efeito por ela deixado no coração do Eu Lírico. Dessa maneira, como *Sentimento do Mundo* foi publicado no início da Segunda Guerra Mundial, o poeta nos diz que "*a noite anoiteceu tudo, / o mundo não tem remédio*" e que mesmo o despertar de manhã não lhe traz consolo, posto o dia, permeado de cadáveres noticiados em jornais matutinos, seja ainda "*mais noite que a noite*". Somente cinco anos mais tarde, no desenlace da Guerra e também da ditadura varguista (1937-1945), Drummond aprenderá em *A Rosa do Povo* uma maneira um tanto mais esperançosa de perceber o mundo, e o livro inteiro caminha

como anunciasse um derradeiro amanhecer, uma *aurora* definitiva que haveria de emendar qualquer que fosse a crise presente, de modo que em todos os poemas que testemunham a noite (e no livro a imagem é utilizada à exaustão, como em "Passagem da Noite", "Anoitecer", "A Hora Mais Triste" etc.), atesta-se o triunfo de uma insolação catártica, e a claridade vence a escureza: "*Mas salve, olhar de alegria! / E salve, dia que surge*!". Do começo ao fim da Guerra, o Drummond "*poeta social*" – já poeta grande o suficiente para fazer inúteis e defasadas as nossas limitantes categorias – teve, entre outros muitos, o mérito de captar o exato sentimento de seu tempo: o pavor de 1940, e o alívio entusiasmado de 1945, levando consigo a *noite* como metáfora sempre útil, porque versátil. Com a publicação de *Claro Enigma* em 1951, entretanto, dá-se início à *fase metafísica* do poeta mineiro, na qual os eventos do mundo são indiferentes ao processo criativo, nada provocando ao *Gauche* senão tédio e enfado ("*les événements m'ennuient",* diz-nos o verso de Paul Valery impresso na epígrafe de *Claro Enigma),* sendo a metáfora da noite retomada de modo inteiramente novo, em sentido agora mais existencial e menos dramático; é quando cai, no último capítulo do livro, de "A Máquina do Mundo" ao "Relógio do Rosário", a *treva mais estrita* do lirismo drummondiano:

> Era tão claro o dia, mas a treva,
> do som baixando, em seu baixar me leva
>
> pelo âmago de tudo, e no mais fundo
> decifro o choro pânico do mundo
> ("Relógio do Rosário", *Claro Enigma*)

Muitos críticos, entre os quais ora me estou incluindo, já apresentaram elucidativas explicações a respeito da diferença entre o anoitecer de "A Máquina do Mundo" em contraste às noites anteriores na obra de Drummond; a fortuna crítica do poema é já muito rica e vasta, de modo que quanto mais intertextos e sentidos ocultos se descubram, mais ambíguo e complexo parece ficar o *Claro Enigma*. Não acredito fugir muito à regra, e já peço desculpas pelos problemas que este ensaio vier a acrescentar sem responder devidamente (pelo menos por agora); mas estou seguro, no entanto, de que o paralelo por meio do qual desenrolarei esta interpretação pode ajudar a melhor compreendermos o que fez tão diferentes os livros que de *Claro Enigma* se seguiram, como *Fazendeiro do Ar* (1953) e *A Vida Passada a Limpo* (1959), e o motivo desse súbito salto metafísico executado pelo já maduro e consagrado poeta *social*. Pretendo demonstrar que

Drummond escreveu a sequência "A Máquina do Mundo" e "Relógio do Rosário", publicadas conjuntamente no último capítulo de *Claro Enigma,* sob profunda influência de um outro passeio ao fecho da tarde, decorrido, por sua vez, em terras britânicas, na avenida principal da cidade de Bristol: o poema "As I Walked Out One Evening" (1937) de W.H.Auden, um escritor cujo impacto definitivo na obra de Drummond passara, até agora, despercebido[1]. Estou certo de que a comparação com Auden lança luz sobre muitas ambiguidades deixadas pelos poemas finais de *Claro Enigma*, a começar pelo fato de nos permitir ler os dois poemas como a um só *longo argumento do princípio ao fim*; onde o primeiro leva ao segundo, como uma premissa à conclusão.

Tanto "As I Walked Out One Evening" como "A Máquina do Mundo" marcam alguma mudança definitiva não só na própria concepção poética que W.H.Auden e Drummond adotariam posteriormente, como nas suas visões de mundo. De que algo naquela caminhada sob o "*céu de chumbo*", "*numa estrada de minas, pedregosa*", provocara em Drummond um profundo impacto espiritual, o próprio poeta dá evidências dizendo-se dali em diante habitado por "*outro ser, não mais aquele*"; por outro lado, no caso de Auden, "As I Walked Out One Evening" é publicado em 1937 e ensaia sua conversão pública ao cristianismo três anos mais tarde, servindo de claro testemunho do sentimento de flerte com que já se tensionava à Igreja Anglicana. Embora os poemas desenvolvam meditações a respeito de temas distintos – Auden faz pouco do romantismo, e Drummond dispensa, incurioso, a sabedoria universal, totalizante – , acredito que possuem uma unidade de *motivo,* e que uma mesma premissa é ali introduzida no pensamento dos autores: os dois percursos dramatizam, como pretendo demonstrar mais à frente, a inserção do tema do *Pecado Original* no horizonte reflexivo dos poetas, o momento exato em que perdem uma maneira inocente de ver a realidade e passam a enxergar as máculas incontornáveis deixadas pela Queda. Através da seguinte comparação entre o ritmo dos trajetos, veremos de que modo a realidade do Pecado, do "*choro pânico do mundo*", impôs-se aos caminhantes em condições similares, deixando-nos explícito o motivo de Drummond ter se inspirado no poema de Auden. Por hora, no entanto, comecemos o paralelo perfazendo os dois percursos desde o passo primeiro.

---

1 Que eu saiba, o diálogo entre Auden e Drummond nunca foi abordado como uma relação de influência. Porém, dois críticos estrangeiros, Otto Maria Carpeaux e John Gledson, chegaram a sugerir de passagem que um paralelo entre Auden e Drummond seria interessante. Otto Maria Carpeaux, em "Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade" (São Paulo: Topbooks, 2006, p. 438) menciona que Drummond é um poeta a ser lido ao lado de "*Auden, Day Lewis e Spender*", como mais um poeta que conseguiu "*suportar realisticamente o 'tempo presente'*". John Gledson, em "Influências e Impasses – Drummond e alguns contemporâneos" (São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 37), quando apresenta o poeta mineiro ao público de língua inglesa, busca possíveis semelhanças entre Drummond e alguns poetas ingleses e americanos, chegando a pontuar que "*o poeta com quem a comparação é mais fascinante é, a meu ver, o próprio W.H.Auden*". Neste ensaio deixo evidente o motivo de tanto fascínio: Drummond era, afinal, leitor de W.H.Auden.

Caminhemos com os poetas, imitemo-los o hábito dos passos, e ensaiemos, um de cada vez, os trajetos pelas estradas de Bristol e de Minas Gerais. Os passeios são situados em ambientações análogas: aproximam-se as seis horas da noite, batem os primeiros sinos de uma catedral vizinha, e os caminhantes saem à rua, ocaso ainda cinza, em vaguear desavisado, para então presenciarem uma cena fantástica:

E como eu palmilhasse vagamente
Numa estrada de minas pedregosa

As I walked out one evening
Walking down bristol street

[Como andasse ao fim de tarde
Pela Rua de Bristol[2]]

II. Bristol Street

Assim como em "A Máquina do Mundo", o caminhante de "As IWalked Out One Evening" também é surpreendido por um diálogo fantástico, inesperado, em que um objeto de natureza *mecânica* ganha vida e faz um longo discurso. Na primeira parte do poema, Auden percebe um casal apaixonado às margens do Rio Brimming, e deles escuta umas tantas juras românticas, bobas e ingênuas à maneira do mais chulo cancioneiro popular: o amante promete as paixões eternas, os amores intensos, mas dá garantias de que não fala à toa, de que a qualquer empecilho saberá resistir heroicamente, porque carrega nas mãos coisa muito exclusiva: " *a flor das eras, / o primeiro amor do mundo*"("[…]*the flower of the ages, / the first love of the world*") . Diante de tais etéreas pretensões, os Relógios da Cidade ficam profundamente ofendidos e compõem um vasto coro em resposta ao casal, ensinando-lhes toda a extensão do poder das horas. O tempo, ensinam os Relógios, acabaria por desfazer mais aquele laço de amor, como já a diversos outros vencera sem esforço:

2 Todas as traduções de textos e poemas de Auden aqui apresentadas foram feitas por mim com o fim único de facilitar a leitura do ensaio.

But all the clocks in the city
Began to whirr and chime:
'O let not Time deceive you,
You cannot conquer Time.

'In the burrows of the Nightmare
Where Justice naked is,
Time watches from the shadow
And coughs when you would kiss.

'In headaches and in worry
Vaguely life leaks away,
And Time will have his fancy
To-morrow or to-day.

[E os relógios da cidade
Começaram seu chiado:
'não te enganes com o tempo
Ele nunca foi domado.

No sombrio pesadelo
Onde a lei fora despida,
O tempo está na espreita,
A tossir em tuas carícias.,

Entre dores de cabeça,
Cai a vida devagar,
E o tempo sairá triunfante
No porvir, no mais tardar.]

Humphrey Carpenter(1981), autor de uma das melhores biografias disponíveis de W.H.Auden, observa de maneira aguda que até converter-se ao cristianismo, todas as mudanças ideológicas e espirituais a que Auden submetera-se – o marxismo, a psicanálise freudiana, o liberalismo social-democrata –, conquanto muito diferentes umas das outras, partilham de uma premissa em comum: a certeza de que a natureza humana é estritamente boa, mas corrompida por um problema específico e imanente, o qual poderia, em alguma altura da história, ser identificado e solucionado. Existe alguma coisa de estranha à natureza humana que a está impedindo guiar a sociedade ao curso previsto, e não fosse esse problema – o capital, os traumas

sexuais, a falta de liberdades civis devidamente asseguradas etc. –, a humanidade haveria de ajeitar-se sem grandes tormentos. Somente no início da Segunda Guerra Mundial, diante da reação um tanto deselegante de alguns alemães em uma Sala de filme em Nova York[3], que o poeta inglês veria despedaçarem-se todos os valores humanitários em que acreditava, sentindo a necessidade de repensar seu otimismo em relação às inclinações humanas; até ser forçado a admitir que, a despeito de quantos males fossem remediados, a sociedade continuaria inventando novos algozes para depois, de novo e de novo, reclamar o aperto nos pescoços encordoados.

A doutrina cristã do Pecado Original, segundo a qual o homem é bom, mas profundamente maculado, eventualmente lhe serviu de resposta definitiva, e depois de a ter bem entendido, caminharia de volta ao cristianismo – Auden não foi, ressalte-se, convertido pela Boa Nova, mas sim pela história da Queda. Escrito em 1937, três anos antes de sua conversão pública, é na caminhada dramatizada em "As I Walked Out One Evening" que se introduzem na poética de Auden as primeiras meditações a respeito da condição decaída do homem no mundo sob a luz da teologia cristã. O poema sugere o ritmo de tic-tac na fala dos relógios com o posicionamento de duas rimas em cada estrofe, no segundo e no quarto verso, encerrando duas sentenças bem definidas na leitura em voz alta; essa sonoridade, porém, sofre uma brusca interrupção, quando, às seis horas, badalam os sinos em anúncio da Missa: a repetição em "stare, stare" emula o efeito de um sino, e sob os badalos (serão quatro: stare-stare; look-look; stand-stand; late-late) o argumento dos relógios muda de tom e de rumo, virando uma pregação, ou melhor, uma exortação cristã. Depois de ostentado o poder das horas, os relógios, misturados aos sinos, convidam o leitor, ou o próprio Auden – aqui a fala já não se dirige aos amantes –, a participar de um ritual de batismo, a mergulharem as mãos em um vaso de água:

'O plunge your hands in water,
Plunge them in up to the wrist;
Stare, stare in the basin
And wonder what you've missed.

'The glacier knocks in the cupboard,
The desert sighs in the bed,
And the crack in the tea-cup opens
A lane to the land of the dead.

3 A respeito da conversão de Auden, ler o capítulo "Conversion", in Humphrey Carpenter, *W.H.Auden: A Biography*. Londres: Allen and Unwin, 1981.

[‘Mergulhai as mãos na água
Até escorrer pelas beiras,
Olhai, Olhai, a vasilha
E pensai no que perdêreis,

‘Batem gelos entre os copos,
Os lençóis jazem desertos,
E a xícara abre uma fenda
Que desce até o inferno.]

Depois de seguir o conselho, e encarar concentrado o batistério, abrem-se rachaduras nas xícaras de chá das cinco, a essa altura vazias ou esfriadas, formando uma estrada para a mansão dos mortos (“*a lane to the land of the dead”).* Nesse momento, W.H.Auden ganha consciência dos impactos do Pecado Original, culpa perdoada pelo Batismo, e passa a rever a vida inteira em perspectiva maculada. Feito o mergulho, para ilustrar a perda de inocência, são aludidas algumas histórias infantis – como *João e Maria* e *João e o Pé de Feijão* –, porém recontadas em perspectiva desencantada, sem os costumeiros finais felizes. Das mãos vem a arte, a poesia, e mergulhando-as fundo no batistério, Auden está batizando a própria obra, está sinalizando que dali em diante não escreverá da mesma forma, porque consciente da extensão dos efeitos da Queda, de cujo alcance não estão imunes nem os contos de fada, e nem “*o primeiro amor do mundo*” (bem sabemos, afinal, o que aconteceu a Adão e Eva). Depois do giro pela *mansão dos mortos*, ficara-lhe impossível que retornasse aos olhos inocentes de outrora, e as únicas possibilidades remanescentes, dentro do contexto decaído, seriam precisamente as virtudes teologais cristãs. Por isso as últimas três estrofes do poema, todas iniciadas por um badalo marcante, fazem referência, respectivamente, à fé, à caridade, e à esperança:

‘O look, look in the mirror,
O look in your distress:
Life remains a blessing
Although you cannot bless.

‘O stand, stand at the window
As the tears scald and start;
You shall love your crooked neighbour
With your crooked heart.’

It was late, late in the evening
, The lovers they were gone;
The clocks had ceased their chiming,
And the deep river ran on.

[‘Contai, contai no espelho,
Cada ruga pela face:
A vida é uma benção
Para além da humana arte.

‘Mirai, mirai na janela
Com os olhos rasos d’água:
Amai o vizinho imperfeito
Apesar do peito em mágoa.

‘Era enfim o fim da tarde,
Os amantes haviam sumido,
Os relógios se aquietaram,
Mas corria o lago infindo]

As virtudes se apresentam em plena continuidade à demonstração do poder temporal, como conclusões da angústia deixada pelos versos anteriores. É olhando-se no espelho, contemplando o próprio desassossego, que se deve aprender a ter fé e confiar na ação invisível da graça, mesmo que não lhe caiba executá-la ou conhecê-la: “*Life remains a blessing, / Although you cannot bless*”; e é com o rosto entre lágrimas evaporantes que se deve dirigir à janela e amar ao próximo, mesmo que imperfeitamente, por meio de instrumentos limitados: “*You shall love your crooked neighbour / With your crooked heart*.”. A esperança, por outro lado, é sugerida por uma descrição: volta a voz do narrador, e ele constata que, embora todo mundo tenha desaparecido, e até o *tempo* esteja silenciado, continua correndo *o “deep river”* da eternidade.

Ainda que a caminhada de Carlos Drummond de Andrade não antecipe uma futura conversão religiosa, uma vez que esteja, talvez, mais próximo de um existencialismo à francesa – entre um Jean Paul Sartre e um Albert Camus –, ela confirma uma descoberta comum à de Auden, uma mesma perda de inocência: o *choro pânico do mundo* foi-lhe decifrado, e dessa nova descoberta não saíra imune. Assim como decorrera na Avenida de Bristol, o passeio por Minas dramatiza o momento exato em que Drummond ganha vislumbres das cicatrizes deixadas pela Queda e pelo Pecado. Não por acaso, também em *Claro Enigma,* o poeta se abeira de um “*Negro*

Poço" que, da mesma forma que o batistério de Auden, revelou maculados os seus olhos inocentes de infância e o introduziu a uma *"outra negridão maior*", até então desconhecida:

À beira do negro poço
Debruço-me, nada alcanço.
Decerto perdi os olhos
Que tinha quando criança.
[...] Outra negridão maior,
O negro central, o negro
Que enegrece teu negrume
E que nada mais resume
Além dessa solitude
Que do branco vai ao preto
E do preto volta pleno
De soluços e resmungos,
Como um rancor de si mesmo...
("*Negro Poço*", *Claro Enigma*)

III. Uma Estrada de Minas

A princípio, como já o vimos, Drummond alude aos versos de abertura de "As I Walked Out One Evening" na introdução de "A Máquina do Mundo", se inspirando na ambientação geral do poema, bem como na natureza da entidade manifestada. Saliente-se, no entanto, uma importante diferença entre os objetos mecânicos de cada percurso: enquanto o Coro dos Relógios desmente a "*flor das eras/o primeiro amor do mundo*" do cântico de amor, a *Máquina do Mundo* entreabre-se, por outro lado, não para negar, mas para ofertar uma "*rosa trismegista aberta ao mundo*" ("Canto Órfico", *Fazendeiro do Ar*) que concederia a Drummond "*esse nexo primeiro e singular*":

[...]O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste… vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.

Ao contrário do Cântico de Amor no poema de Auden, a Máquina do Mundo oferece uma tentação de ordem intelectual ao caminhante, prometendo um "*dom tardio*" que lhe daria o privilégio de decifrar a "*estranha ordem geométrica de tudo*" como estivesse alheio ao "*contato furioso da existência".* Drummond, porém, não precisa que os relógios façam coro a desmentindo, pois será ele mesmo, a essa altura já maduro, beirando os cinquenta anos, que repelirá, incurioso, "*colher a coisa oferta*". Nenhuma novidade o discurso dos relógios poderia apresentar ao Gauche de *Claro Enigma*, *em tempos de madureza,* que já tomara notícias dos impactos da *"negridão maior*" que envolve a ele e ao mundo. Foi para dramatizar o momento exato em que conheceu os efeitos do Pecado Original que Drummond serviu-se do poema de Auden como modelo, e por isso, depois de encerrada a interação com a Máquina do Mundo, nos versos finais que indicam a transição para "Relógio do Rosário", o percurso volta a se alinhar com o de "As I Walked Out One Evening":

"Enquanto eu, avaliando o que perdera,
Seguia vagaroso de mãos pensas."

"Stare, stare in the basin
And wonder what you've missed."

[Olhai, olhai a vasilha
E pensai no que perdêreis.]

Lendo o percurso de Drummond sob a luz de "As I Walked Out One Evening" podemos entender os dois poemas que encerram *Claro Enigma* não apenas enquanto paralelo temático, em

relação dialética, mas, antes, como uma progressão dedutiva bem demarcada por um percurso narrativo comum. Os tercetos brancos de "A Máquina do Mundo" cedem lugar aos dísticos rimados de "Relógio do Rosário", mas conservam-se os decassílabos e os períodos longos em *enjambement,* sustentando certa regularidade na leitura. Tendo em vista o fato de serem os versos brancos tipicamente clássicos, pagãos, enquanto o recurso da rima é invenção medieval, a mudança de forma é propícia para sugerir o movimento de entrada do poeta na Igreja do Rosário, além de emular a sonoridade marcante dos relógios na torre da catedral, debaixo do campanário – jogo formal claramente inspirado em Auden. Um poema é premissa do outro; e por isso a transição de "A Máquina do Mundo" para "Relógio do Rosário" é delimitada pelo mesmo verso que assinala, em Auden, o primeiro badalar de sinos que se impôs ao discurso dos relógios. Será "*avaliando o que perdera*", sob a "*treva mais estrita*", que o gauche se aproxima da Catedral do Rosário, de onde inicia uma meditação a respeito do "*choro pânico do mundo*", sob o som dos sinos da Matriz; da mesma forma que, em "As I Walked Out One Evening", Auden progride "*avaliando o que perdera*", para um breve giro pela *mansão dos mortos*, onde compreenderá a condição decaída do homem no mundo. Isso que os dois poetas perderam para sempre e ora estão avaliando é a inocência: dali adiante não mais conseguiriam acreditar na pureza do amor, e nem na pureza do intelecto, porque "*nada é de natureza assim tão casta"* conforme lhes noticiaram os relógios e os sinos de uma igreja nas redondezas; "*a hora no relógio da matriz*", como dizia-nos Drummond em outro momento, tem realmente uma coisa de mais nobre, de impactante:

> A hora no bolso do colete é furtiva,
> a hora na parede da sala é calma,
> a hora na incidência da luz é silenciosa.
>
> Mas a hora no relógio da Matriz é grave
> como a consciência.
> ("O Relógio", *Boitempo – esquecer para lembrar*)

A noite, que aclimata o "Relógio do Rosário", dá-se como em crescente cromático à sombra síntese do "*próprio ser desenganado*" com a "*escuridão maior, vinda dos montes*" que constituem o "*céu de chumbo*"(metal que simboliza o temperamento melancólico-saturnino do Personagem Gauche); aos efeitos desses dois escureceres, Drummond estava familiarizado e já acumulara um bom número de estratégias para contorná-los. A *"treva mais estrita"*, no entanto, o domina absolutamente: "*já não é mais a obscuridade dinâmica do prelúdio; o espírito já se imergiu completo na*

escuridão", como bem observou José Guilherme Merquior(2013, p.111). Nunca tão compressiva sentira o aperto da noite, e diante dessa nova escureza, o caminhante desiste de esquivas e desse modo, em "Relógio do Rosário", se deixa orientar pela noite, sendo por ela introduzido às consequências da "*dor primeira e geral*":

Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva

pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,

que se entrelaça no meu próprio chôro,
e compomos os dois um vasto côro.

Oh dor individual, afrodisíaco
sêlo gravado em plano dionisíaco,

a desdobrar-se, tal um fogo incerto,
em qualquer um mostrando o ser deserto,

dor primeira e geral, esparramada,
nutrindo-se do sal do próprio nada,

convertendo-se, turva e minuciosa,
em mil pequena dor, qual mais raivosa,

prelibando o momento bom de doer,
a invocá-lo, se custa a aparecer,

dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some,

dor do rei e da roca, dor da cousa
indistinta e universa, onde repousa

tão habitual e rica de pungência
como um fruto maduro, uma vivência,

dor dos bichos, oclusa nos focinhos,
nas caudas titilantes, nos arminhos,

dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!

Eduardo Dall'alba(1996), em *Drummond, Leitor de Dante*, demonstra corretamente que as imagens iniciais de "Relógio do Rosário" aludem ao passeio dantesco pelo círculo infernal; e se o cenário de Máquina do Mundo faz clara referência ao canto introdutório da *Divina Comédia*[4], em que Dante está perdido na "*selva oscura*" até aparecer Virgílio, seu mestre, para levá-lo até Beatrice, o guia escolhido por Drummond será a própria treva declinante. Porém, para bem entendê-la e obedecê-la utiliza-se dos instrumentos de W.H. Auden, poeta com quem aprendeu "*lo bello stilo che m'ha fatto onore*"[5]. Quando o Gauche recusa, portanto, o "Dom Tardio" da Máquina do Mundo, que o permitiria saltar, como em trapaça, do Canto I do inferno para o Canto XXXIII do paraíso, ele está escolhendo fazer o percurso por inteiro: prefere iniciar, de mãos dadas com a noite, rumo à Mansão dos Mortos, à "*land of the dead*", que antecedera a ressureição do próprio Cristo.

IV. With Your Crooked Heart.

Na continuação de "Relógio do Rosário", Drummond adapta, à sua maneira, as mesmas conclusões de W.H. Auden – fé, caridade e esperança – , optando por começar pela *Caridade.* Tendo recobrado o fôlego de seu giro infernal, o Gauche começa a se perguntar por aquilo que lhe serviria de norte no mundo decaído, por Beatrice: "*Não é pois todo amor alvo divino, e mais aguda seta que o destino?".* Diante de tal inquérito, o próprio Amor manifesta-se em resposta, mas sem que se permita avistar: "*O amor elide a face… Ele murmura / algo que foge, e é brisa e fala impura".* Ao contrário da Máquina, que abriu-se "*majestosa e circunspecta*", "*sem emitir um som que fosse impuro / e nem clarão maior que o tolerável*", o Amor "*elide a face*" e fala por murmúrios evasivos,

4 A respeito da influência da *Divina Comédia* n'*A Máquina do Mundo*, ler "'A Máquina do Mundo' e um trecho do 'Paraíso'", in: Eduardo Dall'alba, *Drummond, leitor de Dante*. Rio Grande do Sul: EDUCS, 1996; e "'A Máquina do Mundo" entre o símbolo e a alegoria", in Alfredo Bosi, *Céu, inferno*, p. 99. São Paulo: Editora 34, 2003.

5 "*Pois tu és o meu mestre, o meu autor; / és tu aquele só de quem tirei / o belo estilo que me deu valor*", in: Dante Alighieri. *A Divina Comédia*, p. 35, tradução de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2011.

"*brisa e fala impura*"; em contraste às sete estrofes eloquentes que descrevem o discurso da Máquina do Mundo, o argumento do Amor nos é sugerido em meras reticências. Drummond não dá ao leitor grandes pistas do conteúdo desse murmúrio, mas as conclusões de "Relógio do Rosário" – o "risco de pombas" que substitui o "cinza de tumbas" no último dístico –, partem do que essas reticências evasivas lhe disseram. No propósito de melhor intuir o conteúdo da 'fala impura' do amor, acredito ser-nos útil um trecho de outro poema de Auden, "A Bride in the 30's"(1934), em que também o Amor ganha vida e fala por murmúrios silentes("*the voice of Love saying lightly, brightly*"), em contexto trevoso, semelho ao de "A Máquina do Mundo":

> [...] The voice of Love saying lightly, brightly,
> "Be Lubbe, be Hitler, but be my good,
> Daily, Nightly."
>
> Trees are shaken, mountains darken,
> But the heart repeats, though we would not hearken:
> "Yours the choice to whom the gods awarded
> The Language of learning, the language of love,
> Crooked to move as a Money-bug, as a câncer,
> Or straight as a dove".
>
> [Dizia, mansamente, a voz do Amor:
> "Seja Hitler ou Lubbe, mas continue
> Meu bem, de dia e de noite."
>
> Os montes escurecem, as matas se tremem,
> Mas o coração repete, sem que o escutemos:
> "É tua a escolha; a ti os deuses cederam
> As linguagens da sabedoria e do amor,
> És torcido a mover-se entre traças e cânceres,
> Ou a subir feito pomba em vetor".]

Em "As I Walked Out One Evening", o significado dessa aparição breve do Amor seria mais bem pensado por Auden, e o uso do adjetivo "crooked" é retomado no mesmo espírito de "A Bride in the 30's". Assim, nos dísticos seguintes de "Relógio do Rosário", levando adiante o "murmúrio" e a "fala impura" das reticências, Drummond reflete sobre os limites da *linguagem do amor* e da *linguagem da sabedoria*, para concluir em "*risco de pombas*" ("*straight as a dove*"). A princípio, ele entende o contexto decaído, "crooked", do qual o Amor deverá partir:

O amor não nos explica. E nada basta,
nada é de natureza assim tão casta

que não macule ou perca sua essência
ao contacto furioso da existência.

Se é inacessível a "flor das eras" do cântico de amor, posto o mundo esteja maculado e *"nada é de natureza assim tão casta",* o que existe como possibilidade ao homem expulso do Jardim do Éden é o "*amor em tempos de madureza*" de "Campo de Flores"(*Claro Enigma*): *"onde não há jardim, as flores nascem de um / Secreto investimento em formas improváveis"*. É nesse espírito que, no segundo capítulo de *Claro Enigma,* "Notícias Amorosas", Drummond inicia o famoso poema "Amar", com a pergunta retórica: *"que pode uma criatura, / senão entre criaturas, amar?";* compreendendo que ainda o coração torcido e maculado deve voltar-se à caridade "*nem que de olhos vidrados*", para amar "*a falta mesma de amor*".

"O Drummond de Sentimento do Mundo", segundo Joaquim Francisco Coelho(1973, p.11)*," faz-se um poeta da misericórdia, da caritas no mais puro sentido*", mas parece-me que um termo como *solidariedade* corresponda melhor ao Drummond de *Sentimento do Mundo* até *A Rosa do Povo*; é verdade que a sua lírica já demonstrava uma imensa capacidade de se envolver pelos dramas humanos mais diversos, retratando-os em variedade e sensibilidade admiráveis, sob a síntese da face branca de Charlie Chaplin: "*aprendiz / bombeiro / caixeiro / doceiro / emigrante / forçado / maquinista / noivo / patinador / soldado / músico / peregrino / artista de circo / marquês / marinheiro / carregador de piano"(*"Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin*", A Rosa do Povo).* Mas somente em *Claro Enigma*, contudo, o poeta confessa ter amado pouco e de maneira falha – *"não amei bastante meu semelhante / não catei o verme nem curei a sarna*" ("Confissão", *Claro Enigma*) –, e então, porque ciente da mácula profunda que o amarra ao mundo, consegue dirigir-se ao próximo enquanto igual; convencido de que seu "*crooked heart"* reflete as cicatrizes do mundo e de seus habitantes. De *Claro Enigma e*m diante, o Gauche não mais se dirige ao mundo como juiz irônico (caso de *Alguma Poesia,* seu primeiro livro*),* ou como vítima acuada a solidarizar-se com outras vítimas da noite escura (de *Sentimento do Mundo* até *A Rosa do Povo*), mas enquanto *cúmplice*[6]*,* enquanto corresponsável pelo desconcerto do mundo. Saliente-se que, em "Morte de Neco

6 A minha interpretação – rápida, confesso – a respeito da evolução da obra de Drummond, casa perfeitamente com a divisão clássica, proposta por Affonso Romano de Santana, em *Drummond: o gauche no tempo* (Record, 1992), segundo a qual Drummond passa de um "eu maior que o mundo" em *Alguma Poesia*, para um "eu menor que o mundo", em *Sentimento do Mundo*, e só em *Claro Enigma* chega no "eu igual ao mundo". Acredito, porém, que o motivo da mudança final é a tomada de consciência do Pecado Original, que o permite enfim olhar ao mundo enquanto cúmplice; enquanto igual.

Andrade"[7](*Fazendeiro do Ar)*, Drummond consegue estender a sua comunhão diante da vítima para incluir também o assassino. Tornar-se consciente da culpa original será o pretexto mesmo de sua *comunhão:*

> E tudo
> se desvenda: sou responsável pela morte de Neco
> e pelo crime de Augusto, pelo cavalo que foge e pelo coro
> de viúvas pranteando. Não posso representar mais; por todo
> o sempre e antes do nunca sou responsável, responsável,
> responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis,
> e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis.
> (Morte de Neco Andrade, *Fazendeiro do Ar*)

V. You Cannot Bless.

Em "*The Meditation of Simeon*"(*For The Time Being,* 1944), quando W.H. Auden versa sobre os limites das capacidades intelectivas humanas em compreender o problema do Pecado Original, conclui que a mente está sempre submissa ao Pecado, sendo incapaz de compreendê-lo devidamente: "*porque é o pecado em si que condiciona a sua inclinação ao saber*"[8]. Arthur Kirsch(2005), em *Auden and Christianity*[9]*,* observa que o cristianismo de Auden sempre se afirma por um jogo ambivalente entre fé e dúvida, uma vez que, sobre profunda influência de Kierkegaard, seu teólogo favorito, acredita que a Queda debilitou as vias do intelecto e da emoção, e que a fé é necessariamente *um salto no escuro*; um produto mesmo da Angústia. Auden tem por muito perigosa a tentação de se esquecer desses limites, porque ela pode levar o homem a se presumir não só capaz de entender a fé, como de explicá-la inteiramente, de instruir o próximo a dar o salto de fé, ao qual só a experiência profunda da angústia poderia convidá-lo. Assim, segundo indica Auden em *The Prolific and the Devourer*(1981), o caminho de salvação deve estar sempre pavimentado de incerteza, para que não o confundamos com outra coisa, mais fácil porque

7 Pensando na influência de Auden em Drummond, podemos ler alguns dos poemas fúnebres de Drummond, como "A Morte de Neco Andrade" e "Mário de Andrade Desce Aos infernos", em paralelo claro a "In Memory of W.B. Yeats", de W.H. Auden.

8 "*because it is itself* [o Pecado Original] *what conditions his will to knowledge*", W.H. Auden, "The Meditation of Simeon", in: *For the Time Being: A Christmas Oratorio,* 1944.

9 Para ler mais a respeito da relação entre fé e dúvida no cristianismo de Auden, ver o capítulo "Early Years" in Arthur Kirsch, *Auden and Christianity*. New Haven: Yale University Press, *2005*.

falsa: "*O caminho se impõe pela fé e pelo ceticismo. É preciso ter fé de que a lei divina existe, e de que nosso conhecimento a seu respeito pode melhorar; e é preciso ter o ceticismo de entender que nosso conhecimento dessas leis não pode jamais ser perfeito: ter o perfeito conhecimento seria conhecer perfeitamente, ou seja, transformar-se no próprio universo*".[10]

É por pensar dessa forma que, em "As I Walked Out One Evening", quando enfim apresenta ao leitor as virtudes cristãs, faz questão de bem situá-las em um contexto angustioso: será apenas diante do próprio desassossego que o homem poderá ter fé na ação invisível da graça e descobrir que "*a vida é uma benção*", mas, por outro lado, é importante que mantenha firme um ceticismo em via contrária, afinal, "*você não pode abençoar*". Da mesma forma que Auden, Drummond é também um leitor apaixonado de Soren Kierkegaard[11], com quem aprendeu a pensar a angústia em relação ao tema do Pecado Original, e a tomar a própria dúvida como guia no mundo decaído. Os poetas podem não estar de acordo quanto ao Salto de Fé da conversão religiosa, mas concordam quanto ao contexto incerto do qual parte a fé, quanto à angústia incontornável que, como diz o pregador nórdico, "*nenhuma finitude consegue erradicar*" (Kierkegaard, 2013, p.168)[12]. A vida, portanto, nada mais é que esse "*exercício*" de dúvida, constante e infrutífero; uma benção angustiosa de cujo resultado e propósito o homem não tem outro indício senão o que se lhe manifesta, como a Jó, pelo sofrimento:

> Nem existir é mais que um exercício
> de pesquisar de vida um vago indício,
>
> a provar a nós mesmos que, vivendo,
> estamos para doer, estamos doendo.

Para que Drummond aceitasse o dom tardio da Máquina do Mundo, e fosse com ela desvendar o "*nexo primeiro e singular*", seria necessário ter antes esquecido, nem que por um breve instante, das feridas a ele impostas pela Queda e pelo Pecado; a Máquina nada oferece senão uma nova e tardia *Árvore da Ciência*, por cujo fruto o poeta iria "*ter o perfeito conhecimento[...]*

---

10 *"The Way rests upon Faith and Skepticism. Faith that the divine law exists, and that our knowledge of it can improve; and skepticism that our knowledge of these laws can ever be perfect: to have perfect knowledge we should have to know perfectly, i.e. become the universe."*– W.H.Auden, *The Prolific And the Devourer,* Ecco Press, 1981.

11 Drummond teria lido Kierkegaard assiduamente *"até os dias finais de sua vida", como diz* José Maria Cançado, in: *Os Sapatos de Orfeu*, p. 227.São Paulo: Globo, 2012.

12 A angústia é, dessa forma, o princípio mesmo da pregação cristã de Kierkegaard, conforme expõe no capítulo final de *O Conceito de Angústia*. Bragança Paulista, SP: Editora universitária São Francisco, 2013.

ou seja, transformar-se no próprio universo"(Auden, 1981), obtendo aquela rara ciência "*sublime e formidável, mas hermética*". Drummond a negou, portanto, por já saber, assim como W.H.Auden, que é apelas "*No Reino da Angústia*" que se poderiam abrir as portas dessa "*grande cidade que há muitos anos o espera*"[13](*For the Time Being*, 1944), e aceitar a súbita "*coisa oferta*" pela Máquina seria apenas fingir-se habitante privilegiado de um *Jardim do Éden* artificial; erguido – qual *Torre de Babel* – ainda na antessala do "*Reino da Angústia"*, da "*treva mais estrita"*, sem que os precisasse atravessar: o "*reino augusto"*que a Máquina revela está *"afinal submetido à vista humana"*e não exige demasiadas torções de pescoço, e nem mesmo cansa as pupilas, uma vez que não emite *"clarão maior que o tolerável*".

A tentação é análoga à do cântico de amor no poema de Auden, à promessa do "*primeiro amor do mundo*", da *"flor das eras*", que só Adão, o primeiro homem, pôde conhecer e desperdiçar com verdadeira pureza. Em ambos os casos, as ofertas chegaram atrasadas, e os poetas já estavam de sobreaviso, conscientes da devida extensão dos efeitos do Pecado na mente e no peito, contra os quais nada se pode fazer de verdadeiramente efetivo, senão enganar-se com distrações e encantos pontuais ou aceitá-los de uma vez só. Como T.S.Eliot, em "Four Quarters"[14], Drummond e Auden, cada um em sua avenida, estavam tomando conhecimento do "*ressecamento do mundo dos sentidos*", da "*evasão do mundo da fantasia*" e da "*inoperância do mundo do espírito*", e não se permitiriam esquecer dessas cicatrizes, mas aprenderiam a lidar com elas e a adaptar o novo aprendizado em suas respectivas poéticas. Da derradeira caminhada "*numa estrada de Minas, pedregosa*" adiante, a poesia de Drummond não seria mais a mesma, e por isso se baseou no trajeto de Auden: para pontuar o momento preciso em que viu macular-se a si e ao mundo, e perdeu, em definitivo, a inocência de outrora. "O*utro ser, não mais aquele*" comandaria a voz do grande poeta brasileiro, e toda a sua "fase metafísica", conforme estudaremos melhor em outra ocasião, é uma maneira de adaptar-se aos novos olhos – agora enegrecidos, desencantados. A preocupação com o que o Pecado Original significa à vocação do poeta no mundo decaído o aproxima, pois, de toda a tradição inglesa dos "Metaphisical Poets", de John Donne no século XVI até T.S.Eliot no período moderno; autores cada vez mais importantes ao novo Drummond, sendo W.H.Auden, entre eles, a influência definitiva.

---

13 "…*in the Kingdom of Anxiety*; *You will come to a great city that has expected your return for years"*in: W.H.Auden, *For The Time Being,* 1944.

14 Ver "*Quatro Quartetos".* in: *T.S.Eliot – Obra Completa,Vol.1: Poesia.* Tradução de Ivan Junqueira, p. 339. São Paulo: Arx, 2004. No original: *"Desiccation of the world of sense, / Evacuation of the world of fancy, / Inoperancy of the world of spirit[…]"*

VI. The Deep River Ran On

O Gauche fez pouco da trapaça ali ofertada, e prosseguiu o caminho entre pedras, tutelado pela treva declinante, até o Negro Poço – o batistério – de onde decifraria *o choro pânico do mundo* e veria clarearem-se mais nítidos os enigmas que tanto lhe atormentavam, agora satisfeito em nunca resolvê-los, porque acomodado debaixo da mesma lamparina escura que a tudo abrange e revolve. Chegando à Catedral do Rosário, sob a treva campanuda "do som", pôde eventualmente ver a noite dissipar-se também em "som" (e não mais em aurora), como a sombra tivesse a silhueta de um sino, e obedecesse aos movimentos do badalo. Nos últimos quatro dísticos de "Relógio do Rosário", Drummond põe ênfase à música dos campanários sobre o relógio da catedral com repetições sonoras que retomam às de Auden, no final de "As I Walked Out One Evening": ressoam três aliterações marcantes em "existir-exercício", "doer-doendo" e – o badalo conclusivo – *"sumiu, no som, a sombra*". Assim, nos versos finais, o percurso angustioso se encerra em uma nota sutil, amena, de *esperança:* o "deep river", depois de há muito encerrado o discurso dos relógios, continua correndo imponente como o mar de "Le Cimetière Marin" de Paul Valery, poema aludido pelas rimas e imagens finais[15]; e nesta altura do percurso, em vez das aves diluírem-se no céu de chumbo do prelúdio, porque negras e indistintas à noite nascente, o poeta enfim percebe riscos azuis filtrando *a treva mais estrita*: as pombas da praça, talvez assustadas pelo barulho dos sinos, súbito alçam voo sobre o cinza do columbário:

> Mas, na dourada praça do Rosário,
> foi-se, no som, a sombra. O columbário
>
> já cinza se concentra, pó de tumbas
> já se permite azul, risco de pombas.

15 Sobre "Le Cimetière Marin" e "O Relógio do Rosário" ler "Drummond e Valery", in: John Gledson, *Influências e impasses: Drummond e Alguns Contemporâneos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2011.

ANDRADE, C.D. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

AUDEN, W.H. *The prolific and the devourer*. Nova York: Ecco Press, 1981.

AUDEN, W.H. *The Complete Works of W.H. Auden*, Vol. II, Prose, 1939-1948. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

AUDEN, W.H. *Collected Poems*. Edited By Edward Mendelson. The Modern Library, New York, 2007.

BOSI, Alfredo. A Máquina do Mundo entre símbolo e alegoria. In: Bosi, A. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Drummond. São Paulo: Globo, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In:___. *Ensaios Reunidos*, 1942 -1978, Volume 1, p.438. São Paulo: Topbooks, 2006.

CARPENTER, Humphrey. *W.H. Auden*: A Biography. Londres: Allen and Unwin, 1981.

COELHO, Joaquim Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Univ. do Pará, 1973.

DALL'ALBA, Eduardo. *Drummond, leitor de Dante*. Rio Grande do Sul: EDUCS, 1996.

ELIOT, T.S. *Obra Completa*, Vol. 1: Poesia; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

GLEDSON, John. *Influências e Impasses*: Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. *O Conceito de Angústia*: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário; Tradução de Alvaro L.M. Valls. Bragança Paulista, SP: Editora universitária São Francisco, 2013.

KIRSCH, Arthur. *Auden and christianity*. New Haven: Yale University Press, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. 'A Máquina do Mundo' de Drummond. In:___ *A Razão do Poema*. São Paulo: É Realizações, 2013.

SANT'ANNA, A.R. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Pedro de Almendra
Ensaísta, ilustrador, tradutor. Estuda graduação em Letras Português na Universidade Estadual do Piauí (UESPI).
Email: pedroafcr96@gmail.com

ensaio

ENCONTRO COM O DUPLO

César Geraldo Guimarães
Venus Brasileira Couy

Ler comparativamente "A casa de Asterion" (BORGES, 1985, p. 51-4) e "A forma da espada" (BORGES, 1982, p. 99-105) de Jorge Luis Borges implica abordarmos não só os elementos temáticos da perseguição e do duplo como também a estrutura narrativa dos contos e as questões que envolvem a criação literária. Nesse âmbito, o duplo é construído pela linguagem, pela ficção, que o perseguido faz de seu perseguidor.

Em "A casa de Asterion" há a reinscrição da história do Minotauro por meio da inversão do mito. Inscrita no nome, a duplicação encarna a monstruosidade (Mino-tauro), ser bipartido que se singulariza dos demais: "o fato é que sou único. Não é em vão que uma rainha foi minha mãe, não posso confundir-me com o vulgo, ainda que o queira minha modéstia" (BORGES, 1985, p. 52).

Mais do que um narrador suspeito, o Minotauro suspeita de sua própria fala. Preso numa casa que torna sua cara reproduzível ao infinito, refuta acusações e revindica certas verdades diante da ameaça do desconhecido: "sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura, tais acusações que castigarei no devido tempo são irrisórias" (BORGES, 1985, p. 51). Desta forma, o Minotauro é perseguido na sua própria fala, Teseu já está ali: seu perseguidor, seu redentor. Aquele que enfim vem destruí-lo, puni-lo por sua duplicação.

É justamente como o lugar da perseguição e, sobretudo, da morte, que o labirinto se configura como um emaranhado de caminhos, que retardam e dificultam a chegada do intruso ao centro que pretende atingir. Ao materializar um complexo sistema de defesa, anuncia a presença de algo precioso e sagrado, onde só se permite o acesso àquele que conhece os planos, ao iniciado. O centro que o labirinto protege será reservado a ele, que, por meio das provas de iniciação (os desvios do labirinto), terá se mostrado merecedor em obter a revelação desejada.

Marcado pela repetição, o labirinto embaralha o olhar e os passos daqueles que se atrevem

a percorrê-lo: "todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar" (BORGES, 1985, p. 53). Ao suspender o tempo e o espaço, quebra também com a noção de linearidade e instaura um percurso circular. Lugar espelhado, o labirinto é o espaço que melhor possibilita o encontro com o duplo. Desta forma, a duplicação é marcada pelo espelhamento com o outro — instante de festa e de euforia: "mas de todos os brinquedos, o que prefiro é brincar com o outro Asterion. Finjo que ele vem visitar-me e que eu lhe mostro a casa. Às vezes me engano e rimo-nos os dois, amavelmente" (BORGES, 1985, p. 52-3).

Tomado como redentor, Teseu será aquele que quebrará a identificação. O Minotauro não se reconhece nele, mas tenta reconhecê-lo: "como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu?" (BORGES, 1985, p. 53)

Como parte dessa redenção, o sacrifício cabe a quem? De qualquer modo, o sacrifício é a morte do duplo, a destruição da força do labirinto; metáfora da ficção que se aprisiona em espelhamentos.

Talvez pudéssemos pensar "A forma da espada" (BORGES, 1982, p. 99-105) como a história de um Minotauro que sobreviveu a Teseu graças à traição. Condenado a encerrar a sua infâmia (talvez tentando exorcizá-la), coloca-se no lugar do outro. Assim, o duplo parece realizar a própria estratégia da ficção: ser o outro, assumir a máscara do outro para melhor convencer, transformar enfim a primeira pessoa numa terceira.

Entretanto, na narração do inglês o fingimento não é completo: não é a cicatriz, a "marca da espada" que abre um suco na máscara discursiva do narrador. Não é a marca corporal, mas, sim, a discursiva que permite reconhecer o jogo de espelhos entre o conspirador irlandês e o partidário de Munster, John Vicent Moon. A história do inglês também possui "cicatrizes", lugares, rachaduras discursivas, que mesmo não percebidas pelo seu ouvinte (Borges), valorizado pelo desconhecido, indica o entre-lugar daquele que conta.

Mesmo o que parece ser uma prova palpável — a cicatriz — de que há um "outro lugar que é verdadeiro", trata-se apenas de um signo móvel, manipulável: tanto o herói como o bandido podem exibir os ferimentos da guerra. Dependendo de quem conta a história, a cicatriz estará do lado da glória ou da infâmia. Quase no final da história que ouve do inglês, Borges acredita que a cicatriz é a marca do herói, visto que é o inglês quem conta — "não sei que horas eram quando percebi que eu estava bêbado: não sei que inspiração ou que exultação ou que tédio fez-me mencionar a cicatriz. O rosto do inglês se desfigurou" (BORGES, 1982. p. 100).

Desfigurar é "revelar a verdadeira face" do que tomar outra figura, assumir uma máscara e iniciar a encenação. Contudo, a encenação não é apenas estar em lugar do outro: é não poder se livrar do duplo. A fala do inglês espelha o seu duplo. Ao dizer "um tal Vicent Moon" o inglês revela "sua meia-lua de sangue". A marca está no nome ou nos nomes que se perseguem: de um lado, Munster (Irlanda); de outro, Moon (Inglaterra).

A fala do traidor mostra o disfarce, é maleável, moldável. Aquele que trai comete um ato infame, não faz mais do que entrar num discurso que o esperava. Ao dizer que o novo camarada era "ao mesmo tempo magro e fofo" e dava a impressão de um "ser invertebrado", o narrador diz da própria estratégia de sua fala. Esse corpo invertebrado, sem forma fixa, corpo simulado, precisa ganhar estigma que o condena a um lugar fixo. Por isso é que o narrador dirá: "para mostrar que lhe era indiferente ser um covarde físico, glorificava sua soberba mental" (BORGES, 1982, p. 103).

Esse é o truque do traidor: não deixar aparecer nenhuma fenda entre o rosto e a máscara. O que vai ser traído cai nesse logro. E o leitor também: já que não pode saber de antemão qual é o rosto costurado sob a cicatriz. Esta não revela o fundo, a "verdadeira face", é um efeito de superfície, de discurso.

No relato feito a Borges, a batalha e a vertigem estarão presentes, batalha com o outro, de quem agora se usurpa o lugar e a vertigem por saber que a identidade não tem outro, que é apenas relativa, signo móvel. O momento da confissão simula, rememora não as "agonias e luzes da guerra", mas a batalha com o duplo: "de uma das panóplias do general arranquei um alfanje, com essa meia-lua de aço rubriquei-lhe na cara, para sempre, uma meia-lua de sangue" (BORGES, 1982, p. 104).

Por que o inglês propõe "não mitigar nenhum opróbrio, nenhuma circunstância de infâmia"? Sob o desejo de sinceridade marcado pelo momento da confissão – "contar-lhe-ei a história de minha ficção" — o discurso agiliza uma perseguição de identidades. Esse espelhamento de identidades é na verdade outra variante do confronto com o duplo que vem assombrar o discurso e não está presente somente na narrativa do inglês, mas faz parte do discurso do narrador: investido, duplicado como o nome, a rubrica do autor do conto — Borges. Esse narrador se vale da mesma estratégia do inglês, promove despistamentos ao introduzir a história que o inglês contará. No início, o narrador chama a atenção para a "cicatriz odienta" no rosto do inglês, mas imediatamente afirma: "seu verdadeiro nome não importa: todos em Taquarembó chamavam-no o inglês da Colorada" (BORGES, 1982, p. 99).

No entanto, é o nome, a identidade que importa: conhecer a história verdadeira desse homem, descobrir uma singularidade é o que atrai o narrador. Confiante na promessa de revelar a história da cicatriz (a mesma promessa do inglês) que o leitor entra no pacto de que vai ouvir como Borges uma história sincera, uma espécie de "depoimento verdade". Para garantir esse pacto de veracidade (que é a própria ficção) o narrador afirma: "esta é a história que narrou, alternando o inglês com o espanhol, e ainda com o português". (BORGES, 1982, p. 100).

Tal como os duelos os lugares do sujeito no discurso são intercambiáveis, máscaras móveis vestidas por um personagem. Mesmo as cicatrizes podem ser decalcadas. O discurso pode torná-la um artifício ao simular o seu caráter de marca natural. A cicatriz, apropriada pela ficção, torna-se pseudônimo. No entanto, não apaga aquilo que é dissimulado, mas o lembra constantemente: "envergonhava-me esse homem com medo, como se fosse eu o covarde, não Vicent Moon. O que faz um homem é como se todos os homens o fizessem. Por isso não é injusto que a crucificação de um só judeu baste para salvá-lo" (BORGES, 1982, p. 103).

Se a cicatriz afronta o inglês é porque lhe mostra seu duplo. Não importa se o relato é ou não verdadeiro. Mesmo a testemunha com as marcas reais de sua participação no acontecimento não pode afastar a presença do outro, daquele que assombra a narrativa e duplica as identidades. O inglês não tem como exorcizar sua infâmia, tentar eliminar o outro, falsificá-lo, tomar o seu lugar e destruir o que está do outro lado: o outro.

Assim, a cicatriz que o rebelde deixa no inglês não marca apenas seu corpo mas também o transforma num fantasma, num personagem que se biparte em dois na ficção/confissão que encena: inglês/irlandês, herói/traidor. O narrador da confissão pode se livrar do fantasma, pois é o próprio fantasma. Assombrado pelo duplo, o discurso ganha a repetição infinita e compulsiva do labirinto — o Minotauro não consegue se livrar de Teseu sacrificado.

Nota

Uma versão ampliada deste texto intitulada "O perseguidor de nomes" foi publicada no *Suplemento literário de Minas Gerias*, Belo Horizonte, n. 1138, p. 6-7, em 20 de janeiro de 1990. O ensaio "Encontro com o duplo" foi revisto e modificado.

REFERÊNCIAS

AIZEMBERG, Edna. *El tejedor del Aleph* - Biblia, kabala e judaísmo en Borges. Madrid: Altalena, 1986.

BORGES, Jorge Luis. A casa de Asterion. In:___. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. 5. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 51-4.

BORGES, Jorge Luis. A forma da espada. In: ___. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 3. ed. Porto Alegre, Rio de Janeiro: Globo, 1982. p. 99-105.

BORGES, Jorge Luis. Los laberintos policiales y Chesterton. In: MONEGAL, Emir. *Borges por el mismo*. Barcelona: Laia, 1984. p. 135-38.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Verbete: labirinto.

HAMILTON, Edith. *A mitologia*. Trad. Maria Luisa Pinheiro. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

César Geraldo Guimarães é Doutor em Literatura Comparada (UFMG). Professor de Teoria da Imagem do curso de Comunicação Social da UFMG. Publicou, entre outras obras, *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997).

Venus Brasileira Couy é Doutora em Teoria da Literatura (UFRJ). Ensaísta e poeta, publicou, entre outros livros, *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafito de banheiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004).

artigo acadêmico

MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA URBANA EM *A CIDADE SUBSTITUÍDA*, DE H. DOBAL

Diêgo Meireles de Paiva[1]

André Pinheiro[2]

RESUMO

Este trabalho explora as relações estabelecidas entre o espaço e a memória na obra **A cidade substituída**, de autoria do poeta piauiense H. Dobal, tomando por aporte teórico os estudos de Brandão (2013), Assmann (2011) e Tuan (2013). Uma vez assinalada a importância da figuração da condição urbana na obra de Dobal, a relação do espaço com a memória foi aqui analisada a partir de conceitos básicos, como linguagem, lembrança e esquecimento. De modo geral, pode-se afirmar que o poeta projeta na cidade elementos da condição humana, histórica e social, fazendo com que ela adquira enorme potencial linguístico-comunicativo. Esse procedimento é mediado pela visão de um eu-lírico crítico e investigativo, que busca resgatar as memórias dos espaços, ainda que sem vínculos pessoais, criticando a indiferença da população e o perigo do esquecimento.

Palavras-chave: Espaço literário. Memória. H. Dobal.

ABSTRACT

This paper explores the relationship between space and memory in A cidade substituída, wrote by H. Dobal, poet born in Piaui, using as theoretical suport the studies of Brandão (2013), Assmann (2011) and Tuan (2013). Once the importance of the figuration of the urban condition on the Dobal's work is pointed out, the relationship between space and memory was analyzed with basic concepts, such as language, remembrance and oblivion. In general, it can be said that the poet projects on the city elements of human condition, hitorical and social, making it acquire an enormous linguistic-communicative potential. This procedure is mediated by the vision of a critic and investigative lyrical subject, which seeks to rescue the memories of the spaces, even without personal bonds, criticizing the people indference and the danger of oblivion.

Keywords: Literary space, Memory. H. Dobal.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A discussão sobre o espaço ficcional vem ganhando cada vez mais relevância no âmbito dos estudos literários. Além da natural expansão ocorrida no escopo teórico e nos modelos de análise crítica, percebe-se que os próprios escritores contemporâneos também têm explorado

1 Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí – UFPI.

2 Doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Piauí – UFPI.

diferentes possibilidades de representação e estruturação da categorial espacial. Via de regra, o espaço que emerge na produção literária das últimas décadas tem um caráter progressivo e problematizador, obrigando o analista a promover constantes revisões conceituais do tema.

Já não figura mais entre os especialistas aquela antiga perspectiva segundo a qual o espaço era visto apenas como um elemento empírico e material. No plano da criação literária, até certo tempo atrás o espaço era considerado uma categoria inanimada, cuja função mais recorrente era apenas constituir um pano de fundo para situar as ações dos personagens. Em outras palavras, o espaço não passava de uma fôrma vazia preparada para receber um determinado conteúdo.

A situação mudou radicalmente nas últimas décadas, de modo que o espaço literário agora é examinado como uma categoria orgânica, heterogênea e relacional, estimulando o crítico a promover um trâmite constante entre a Teoria da literatura e outras áreas do conhecimento. Hoje em dia, parece ser atitude consensual entender o espaço como um elemento dinâmico, cujo conceito envolve necessariamente as noções de experiência, percepção, simbologia, historicidade, discursividade e organização estrutural.

Nos domínios da literatura, a categoria do espaço adquire – para além de toda a sua funcionalidade técnica – uma densa carga subjetiva, visto que ela é naturalmente delineada a partir de um ato mnemônico. A recordação ancora o discurso tanto do narrador quanto do eu-lírico, de modo que o espaço literário não consegue escapar ao cerrado exercício da memória. Como resultado de todo esse processo, o espaço acaba se transformando em uma espécie de índice material do vivido, em uma imagem da própria experiência humana.

Considerando as várias perspectivas teóricas pelas quais a memória é analisada, é inquestionável a importância que as imagens exercem no processo formativo das lembranças. Segundo Walter Benjamim (BENJAMIN, 1994, p.85), um autor que muito contribuiu para que os estudos do espaço ficcional adquirissem relevo, "aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem". Nesse sentido, parece haver uma relação peculiar instituída entre os termos *espaço*, *imagem* e *memória*, de sorte que o espaço literário tende a ser a reconfiguração imagética de uma experiência passada. É por esse motivo que na literatura "muitas vezes as personagens existem em um universo que é constantemente rearranjado pela memória" (BRANDÃO e OLIVEIRA, 2001, p. 83).

O espaço literário garante ao sujeito a preservação ou o prolongamento das experiências vividas no passado. É como se ele fosse uma espécie de mecanismo de resistência contra a brusca passagem do tempo e contra a liquidez das políticas da modernidade. Por isso mesmo,

esse espaço de memória tende a assumir uma feição identitária, conservando traços afetivos do sujeito e exprimindo dados sobre uma determinada esfera social. Assim, ele é simultaneamente representação e abrigo.

Esse procedimento de estruturação espacial é muito recorrente na obra poética de H. Dobal, um dos nomes mais significativos da literatura piauiense. Com uma produção literária escrita ao longo da segunda metade do século XX, o poeta resgata a memória dos espaços e as expõe de maneira plástica e expressiva. Através desse método de investigação do passado das formas, Dobal deixa claro que o espaço poético é uma categoria assinalada por um agudo senso de historicidade.

À vista do exposto, neste ensaio serão discutidos os mecanismos de representação do espaço na obra **A cidade substituída** (1978), de H. Dobal, direcionando o foco de observação para o modo como os diferentes tipos de memória se articulam com as formas espaciais.

A CIDADE NA OBRA DE H. DOBAL

Hindemburgo Dobal Teixeira nasceu em Teresina, em 1927. Enquanto cursava Direito na capital piauiense, foi membro fundador do *Grupo meridiano*, importante meio de divulgação das ideias literárias correntes à época, além de mecanismo integrador da intelectualidade na cidade. Ingressou no serviço público em 1956, tendo conhecido algumas cidades brasileiras, mas viveu principalmente no Rio de Janeiro e em Brasília, além de ter passado temporadas na Inglaterra e nos EUA. Seu nome adquiriu maior notoriedade depois de ter participado de uma antologia organizada por Manuel Bandeira, que conheceu na capital fluminense (SILVA, 2005). H. Dobal é dono de uma lírica inovadora para os padrões do sistema literário do Piauí, caracterizada pela potencialidade estilística e pela forte expressividade das imagens. O poeta faleceu no ano de 2008.

Desde a primeira obra de H. Dobal percebemos a coexistência de dois espaços que se complementam, o rural e o urbano. Assim, a imagem da cidade é recorrente e muito significativa em toda a sua obra e nela são projetados temas de ordem histórica, social e humana. Ao longo de sua produção literária, o poeta retrata diversos espaços urbanos e acaba por compor uma verdadeira cartografia lírica. **Tempo consequente** (1966), obra de estreia, é dividida em duas partes, sendo que a segunda delas (intitulada "Formas incompletas") apresenta temas

diretamente relacionados às cidades de Brasília, Rio de Janeiro e Londres. Em **O dia sem presságios** (1969), os poemas que compõem o segmento "Os cortadores de grama" exibem cenas ambientadas no contexto das cidades norte-americanas. Depois, as seções II ("Os dias na cidade") e III ("Londinium") de **A província deserta** (1974) também expõem um extenso e suntuoso panorama urbano.

A partir de **A serra das confusões** (1978), percebe-se uma mudança no modo de representação do âmbito citadino. Em geral, a cidade passa a ser o cenário perfeito para a atuação pitoresca de seus habitantes, de maneira que os poemas acabam por adquirir um acentuado teor de humor e ironia. Ainda assim, é possível encontrar exemplos de textos mais melancólicos que versem sobre a relação do homem com a sua terra e o seu tempo. No poema "A tradição terminada", por exemplo, Tristão Teixeira (cujo sobrenome é idêntico ao do poeta) figura como uma espécie de *alter ego* que medita sobre a esfera de um mundo perdido. Acontece que esse enlace do sujeito ficcional com a própria figura do autor eleva a discussão para além da subjetividade lírica e confere ao tema um caráter mais social. Desse modo, as lembranças pessoais do eu-lírico se conectam às lembranças do seu povo em uma clara tentativa de coibir a perda da memória coletiva.

Na maioria desses casos, a imagem do *flâneur* figura como elemento estruturante dos textos, pois é pela ótica desse andarilho que os espaços são apresentados ao leitor. Visto por Walter Benjamin como o arquétipo perfeito da experiência moderna, o *flâneur* é simultaneamente um espectador e um investigador da cidade. Aproveitando todas as benfeitorias que a então recente condição urbana podia oferecer, ele se integra ao espetáculo citadino e acaba se apagando no meio da agitada vida moderna. Assim, o *flâneur* seria uma espécie de materialização da alienação provocada pela sociedade moderna.

Acontece que na poesia de H. Dobal essa figura adquire nuances de outra ordem. O assunto fora analisado por Jeymeson Veloso (2013) em um ensaio sobre a obra **Roteiro sentimental e pitoresco de Teresina**, escrita originalmente no ano de 1955, mas publicada apenas em 1992. Na concepção do autor, já nesse texto Dobal demonstrava ter uma postura crítica em relação ao curso modernizador da cidade, de modo que uma de suas maiores preocupações era o rumo que a tradição tomaria no cerne desse processo transformativo. Dessa forma, pode-se dizer que o flâneur presente na obra de H. Dobal observa e vive intensamente as experiências oferecidas pela cidade moderna, mas não se permite cair nas ações homogeneizadoras da modernidade, mantendo sempre uma visão crítica acerca do mundo.

A partir dessa breve exposição da obra de H. Dobal, já é possível perceber que a experiência citadina é abordada a partir de dicotomias básicas, como a cidade e o campo, a capital e o interior, a tradição e a modernidade e, por fim, a história e o progresso. Com tantos agentes colidentes agindo na constituição de uma poética, a categoria do espaço acaba adquirindo expressividade na obra do escritor. Em tese, a predileção pela experiência do campo, a crítica feroz ao progresso e a luta contra o apagamento da história são os agentes envolvidos na edificação desse espaço. É como se o poeta buscasse encontrar na memória uma alternativa capaz de salvar a cidade da sua própria destruição.

O ESPAÇO COMO LINGUAGEM

Uma das características mais marcantes do espaço talvez seja o seu amplo poder de comunicabilidade. Por ter sido produzido e constantemente modificado ao longo da história das civilizações, pode-se dizer que o espaço urbano tem capacidade ainda maior de transmitir informações ao observador. Segundo bem destaca o geógrafo Yi-Fu Tuan, "na falta de livros e instrução formal, a arquitetura é uma chave para compreender a realidade" (2013, p. 128). Com efeito, a paisagem urbana é resultado de uma série de práticas e vivências humanas, de modo que nela facilmente se encontram marcas de todo esse processo construtivo. Assim, a cidade pode ser entendida como uma espécie de signo, uma linguagem prestes a ser decodificada pelos indivíduos que a percorrem.

No volume **História da arte como história da cidade**, Guilio Carlo Argan justapõe os conceitos de Ferdinand de Saussure acerca do signo linguístico a seus estudos de urbanismo. Na concepção do crítico italiano:

> A configuração humana, enfim, não seria mais do que o equivalente visual da língua, e não tenho nenhuma dificuldade em admitir que os fatos arquitetônicos estão para o sistema urbano assim como a *palavra* está para a *língua*.
> Como na língua, também na configuração e na evolução da configuração urbana, a dinâmica do sistema tem por base a relação entre signo significante e coisa significada (ARGAN, 2005, p. 237)

Logo se percebe, portanto, que Argan considera a cidade como uma espécie de tecido linguístico, um discurso historicamente moldado pela ação do homem. Assim sendo, os fatos arquitetônicos seriam a parte material da linguagem, que mantém uma relação semântica direta

com um conjunto abstrato de ideias definido pelo sistema urbano. A partir da comunhão desses dois segmentos, pode-se afirmar que a cidade é um contingente sensível sobre o qual repousa um tipo de saber, cabendo tanto ao observador quanto ao analista especializado decifrarem os códigos dispostos ao longo da tessitura espacial.

Como se fosse uma espécie de guardiã das memórias coletivas, a cidade constitui um verdadeiro testemunho da atividade humana na Terra. Acontece que qualquer intervenção operada na recente camada urbana pode afetar substancialmente a composição das experiências ali vivenciadas no passado. É por esse motivo que o indivíduo conserva um medo natural em relação à decomposição do espaço: via de regra, ele acredita que o extermínio das antigas formas urbanísticas leva ao apagamento das experiências por elas emolduradas. Assim, por trás do desejo de preservação do espaço citadino, existe um mecanismo de resistência contra o próprio aniquilamento.

Na obra **A cidade substituída**, as recorrentes imagens de degradação da cidade de São Luís denunciam um quadro de descaso com a história e com a própria memória urbana. O poeta compõe uma verdadeira cartografia lírica na tentativa de não permitir que a história da cidade sucumba ao esquecimento. Assim sendo, lugares reais são resgatados (como bem exemplificam os poemas "Elegia de São Luís", "Museu do negro", "Largo da forca velha" e "Beco da Catarina") com o intuito de inserir o leitor em um processo histórico reconhecível e, com isso, incitar-lhe a assumir uma posição mais sensível em relação ao que está sendo denunciado.

O espaço realista concebido pelo poeta piauiense se configura como uma extensão do mundo do leitor e, por isso mesmo, tem a capacidade de expandir a carga afetiva que que já existia antes mesmo do ato da leitura. Em ensaio sobre a natureza do espaço literário, Ozíris Borges Filho tece considerações sobre a presença do espaço realista na narrativa de ficção, mas os argumentos podem ser perfeitamente relacionados ao estudo da poesia de H. Dobal:

> O espaço realista é aquele que se aproxima o máximo da realidade do público. Nesse caso, o narrador se vale de citações e descrição de lugares existentes. Ele cita prédios, ruas, praças, etc., que são co-referenciais ao leitor real. Esse tipo de espaço sempre esteve presente na literatura e tem como um dos seus principais efeitos de sentido o de dar verossimilhança à obra literária (BORGES FILHO, 2015, p. 20).

Contudo, é preciso advertir que, ao aproximar o espaço urbano real e o espaço recriado esteticamente, o poeta piauiense não visa tanto constituir um princípio de verdade, mas antes reforçar o caráter sensível e receptível da obra, uma vez que a matéria da vivência humana na

cidade se estende para a estrutura do texto literário. Em **A cidade substituída**, as imagens citadinas normalmente funcionam como um mecanismo que dá acesso ao passado histórico de seus habitantes. Em alguns casos, a própria estrutura urbana se converte em uma espécie de metáfora da memória histórica e social, de sorte que a situação de abandono e degradação de alguns prédios corresponde ao ato neurológico do esquecimento.

O poema que nomeia a coletânea é bastante elucidativo em relação a esse assunto. Nele, aparece a imagem de um poeta solitário que antes sente do que registra o processo de transformação social que levou ao apagamento do passado histórico da cidade de São Luís:

A CIDADE SUBSTITUÍDA

Ao lado do silêncio
das torres de Santo Antônio,
um poeta anônimo prepara
um sermão inútil.
Denuncio a mim mesmo
a indiferença do Maranhão.
Falo às paredes, aos peixes,
a quem jamais repetirá as minhas palavras.
Condeno em silêncio
os que se uniram ao tempo
contra a beleza desta cidade.
Nesta praça esquecida
não dura mais a memória
de Antônio Vieira e de Antônio Lobo.
Toda memória vai-se perdendo.
Sem música, sem palavras,
preparo um réquiem.
Pranteio esta cidade,
substituída por outra
estranha ao seu passado.
(DOBAL, 2007, p. 201)

Assinalado por um tom de denúncia social, o poema resgata a voz de um sujeito que não se alinha com muito conforto ao curso do progresso da cidade, preferindo manter-se deslocado da nova configuração urbana. Por ser o único homem a perceber e sentir a degradação da estrutura

espacial, os seus versos acabam por adquirir a cadência de um canto triste. Não é de se estranhar, portanto, o fato de o exercício literário ter sido comparado a um réquiem, composição fúnebre ofertada à cidade morta (Sem música, sem palavras, / preparo um réquiem). Mais importante ainda, parece que a função social do poeta sucumbe juntamente com as ruínas das ruas, já que, sem qualquer tipo de ressonância, a voz do eu-lírico perde todo o seu poder transformador.

O silêncio que ronda a igreja, a praça e as ruas dá a exata medida do abandono e da indiferença com que os habitantes tratam a velha cidade, que agora mais aparenta ser uma forma destituída de vida. Parece que a própria noção de tempo é materializada no tecido espacial, deixando à vista de todos o seu rastro de mudança e corrosão. Diga-se de passagem, a imagem da praça é bastante significativa dentro deste contexto, pois essa forma espacial figura historicamente como palco de atividade coletiva, de práticas revolucionárias e de mobilização social. Conforme bem aponta Regina Dalcastagnè em seu livro **O espaço da dor**:

> A praça, ao contrário dos salões, é um espaço público, território da manifestação popular. Nela se fazem discursos, celebram-se vitórias, encontram-se velhos amigos. Nas cidades pequenas ela costuma ficar entre a igreja, a escola e o comércio, no centro da vida da comunidade. [...] Nela se protesta, reclama-se do aumento do pão e do comprimento da saia da filha da vizinha, fala-se mal do prefeito, do sapateiro e do presidente (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 77).

Dessa forma, a perda de funcionalidade da praça no poema corresponde à própria supressão da voz e da atividade humana. A praça era considerada o coração da cidade, um ponto nodal para o qual convergia agentes de variadas categorias: religiosos, estudantes, políticos, comerciantes, transeuntes, amásios etc. A abolição do perfil comunitário da praça naturalmente gera o silenciamento do ímpeto e da história do povo. Sem um espaço propício que lhe sirva de palco para expor suas reivindicações, a população agora se encontra rendida a um sistema centrado na celeridade e na opressão, ainda que o próprio povo tenha sua parcela de culpa nesse processo de esquecimento das formas arquitetônicas.

Dobal ainda vincula a imagem da praça à experiência de dois antigos escritores locais (Antônio Vieira e Antônio Lobo), evidenciando que o espaço é um importante mecanismo de preservação cultural. Acontece que a memória dos dois se desintegra na exata proporção que o tecido urbano se desconfigura. Em outras palavras, o apagamento da memória histórica gera o fim da memória do povo. Para o eu-lírico, esse esquecimento faz com que a cidade adquira um caráter fragmentado e mortificante.

Recurso dominante no volume **Cidade substituída**, neste poema H. Dobal enfoca a relação estabelecida entre a tradição e os processos modernizadores da sociedade. O tom do discurso e a escolha vocabular, contudo, evidenciam uma predileção pelas formas tradicionais e pelas experiências preservadas na memória, ambas corporificadas no antigo modelo arquitetônico da cidade. Com a transfiguração do tecido urbano, as experiências do passado e a cultura tradicional vão ficando cada vez mais obsoletas e inoperantes, acentuando ainda mais o caráter mortificante desse local (Toda memória vai-se perdendo).

É importante observar que o poeta intencionalmente emprega o termo substituída ao invés de transformada para caracterizar a cidade. O conceito de substituição pressupõe antes uma troca rápida de elementos do que um processo evolutivo propriamente dito. É como se tivessem usurpado o espaço original do sujeito, pondo em seu lugar uma cidade destituída de memórias (Pranteio esta cidade, / substituída por outra / estranha ao seu passado).

A questão da comunicabilidade entre as formas espaciais foi amplamente analisada por Jane Jacobs em seu livro **Morte e vida de grandes cidades**. Na concepção da autora, "as cidades precisam tanto de prédios antigos, que talvez seja impossível obter ruas e distritos vivos sem eles" (JACOBS, 2009, p. 207). De fato, os prédios antigos cumprem importante papel para a organização do tecido urbano, uma vez que eles oferecem excelentes propostas de uso para os setores econômico, histórico e cultural. Jacobs ainda afirma que:

> As combinações de prédios antigos, e as consequentes combinações de custos de vida e de gostos, são essenciais para obter diversidade e estabilidade nas áreas residenciais, assim como a diversidade de empresas.
> Uma das coisas mais admiráveis e agradáveis que podem ser vistas ao longo das calçadas das grandes cidades são as engenhosas adaptações de velhos espaços para novos usos (JACOBS, 2009, p. 215).

Acontece que o eu-lírico do poema denuncia exatamente essa fenda que se abriu entre os dois modelos arquitetônicos da cidade. A ausência de uma continuidade das formas (ou, no mínimo, a inoperância das formas antigas no novo estágio da vida social) apenas ratifica a ideia de que os habitantes de São Luís não se interessam pelo seu passado histórico. E assim, a cidade prossegue alheia à própria memória cultural, expondo raízes que parecem já estar apodrecidas.

Aspecto semelhante pode ser encontrado no poema "Antifênix", no qual o autor recupera a figura mitológica da fênix para, a partir dela, fazer uma leitura diretamente inversa do mito. Desse modo, ao invés de ressuscitar das cinzas, a cidade antes é soterrada pelo próprio peso de suas cinzas.

ANTIFÊNIX

Diferente, deformada,
será uma cidade
esquecida de si mesma.
Tudo terá sido inútil.
A brisa nos beirais,
a glória dos casarões coloniais,
o úmido cheiro da noite
nos jasmineiros em flor,
a bandeira branca dos domingos
estendida sobre a paz dos azulejos.
Uma cidade implacável
suplanta a velha cidade.
Outra cidade implacável impõe
a sua face vulgar
nestes largos e ladeiras,
neste antigo lugar.
(DOBAL, 2007, p. 207)

Mais uma vez, a discussão gira em torno de uma dicotomia amplamente explorada pela literatura modernista, que é a tensa relação instituída entre tradição e modernidade. Aqui, as formas características da antiga arquitetura (rica fonte da memória coletiva e cultural) e da nova (símbolo do progresso desenfreado) não conseguem se comunicar de maneira harmônica. Em parte, isso acontece porque o eu-lírico tem uma visão demasiado idílica do passado, que normalmente é assinalado por uma ambientação pura e acolhedora. É exatamente a existência dessa relação topofílica que o impede de se adequar à nova realidade.

Pode-se afirmar, portanto, que os problemas apontados residem antes na cabeça do eu-lírico do que propriamente nas formas urbanas. Trata-se de uma questão de perspectiva, de modo que a experiência particular de um sujeito não pode adquirir o caráter de totalidade. Diga-se de passagem, a cidade sequer tem um significado *sui generis*; toda a sua base conceitual é alcançada a partir de uma visão mediada por valores e pela vivência humana. Assim, esse sentimento topofóbico nutrido pelo presente não passa de uma resposta dada pelo eu-lírico para a sua inadequação à nova condição urbana.

É curioso observar que, para assinalar o teor das vivências citadinas características do passado, o poeta explora em demasia a amplitude dos gradientes sensoriais. Naquele momento, o corpo era o grande agente de interação com o espaço, de modo que a cidade se convertia em uma matéria próxima e íntima. Assim, as memórias do sujeito são resgatadas pela audição (*a brisa nos beirais*), o olfato (*o úmido cheiro da noite*), a visão (*a bandeira branca*) e o tato (*os azulejos*). De certo modo, o presente agora lhe nega esse efeito de corporificação, mantendo-o alheio à estrutura da recente condição urbana.

Deve-se levar em consideração que – por ser um tecido orgânico, coerente e coeso – a cidade precisa assegurar a comunicação saudável entre novas e antigas formas urbanas. Quando esse diálogo é interrompido, o centro histórico parece perder toda a sua funcionalidade e a capacidade de sobrevivência no interior da nova ordem citadina; é por esse motivo que ele não proporciona mais experiências significativas para o homem. De acordo com Argan:

> [...] está claro que os tecidos antigos não podem ser conservados se tiverem perdido todas as suas funções e, cortados do dinamismo urbano, constituam uma espécie de *temenos* envolvido pela desordem e pelo barulho da cidade moderna (ARGAN, 2005, p. 77-78).

A verdade é que a cidade do poema não sobrevive a sua própria deformação. Para o eu-lírico, as mudanças operadas no tecido urbano não apresentam um caráter evolutivo e transformador, mas sim a prova cabal de que a antiga cidade e as experiências por ela ancoradas foram sendo paulatinamente destruídas (*Uma cidade implacável / suplanta a velha cidade*). Nesse contexto, ao mesmo tempo que expressa a consciência de um sujeito que não encontra meios eficazes para reter o progresso (o que justifica esse sentimento de resignação disseminado ao longo dos versos), em sua totalidade o poema se configura como um grito de resistência.

O eu-lírico acredita que o espaço é um guardião de memórias, ao passo que o tempo (auxiliado pelo curso do progresso) é um agente de degradação e esquecimento. Nesse sentido, ele se agarra à concretude das formas espaciais como um modo de preservar o próprio ímpeto de sua obstinação. Para auxiliar na difícil tarefa de se opor ao efeito destrutivo do tempo, o autor edifica um canto poético e nele impulsiona toda a sua revolta. Assim, através de um manejo extremamente dialético, o tema da morte da velha cidade é abordado ao longo dos versos, mas as estruturas poéticas a mantem eternamente viva e pulsante.

Embora neste poema não apareça a figura explícita de um poeta, nele também é possível vislumbrar a presença de uma voz social que pretende dar conta do tempo histórico de sua

comunidade. Dessa maneira, mais do que um resgate do passado, a preocupação com a memória na poesia de H. Dobal é um reflexo da forma agonística como lidamos com o nosso tempo, situando sua obra no contexto da cultura e da sociedade moderna. Na concepção de Aleida Assmann:

> [...] a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada. Nesse contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar o processo de lembrar e esquecer (ASSMANN, 2011, p. 26).

Logo se percebe, portanto, que a poesia de H. Dobal se insere em um contexto de resistência contra as atrocidades e a segregação da sociedade moderna. Por esse motivo, Wanderson Torres (2011, p. 184) afirma que o poeta "rejeita os dogmas da modernidade" e busca "redirecionar as pessoas para o passado, isto é, para a conservação da memória". Assim, parece que a sua obra caminha o tempo inteiro entre o limite tênue que se estende entre a lembrança (centrada na realidade lírica de conotação restaurativa) e o esquecimento (centrado na realidade social de conotação destrutiva).

Evidentemente, esse cenário conflituoso acaba por afetar a própria constituição do sujeito lírico, de modo que – na economia geral da obra – ele dificilmente aparece de forma explícita, destacado por uma marca linguística específica. Os poemas que compõem o volume **A cidade substituída** normalmente têm um caráter impessoal, plástico e descritivo. Em sua grande maioria, as experiências retratadas pertencem ao outro, o que imprime à obra um denso caráter social.

É oportuno lembrar que o livro inteiro versa sobre a cidade de São Luís. H. Dobal nasceu em Teresina e passou a maior parte de sua carreira como funcionário público no Rio de Janeiro e em Brasília. Assim sendo, a obra parece ser mediada pela visão de um estrangeiro – modo de focalização que encontra forte ressonância no sentimento investigador do eu-lírico. Decerto, o seu corpo integra o tecido da cidade, mas o seu foco de observação denuncia o afastamento necessário para se compor uma visão crítica da condição urbana da época. E é através da cidade que o poeta consegue ler as camadas mais profundas do homem e do mundo, evidenciando que ela é um esplendoroso ser de linguagem. A cidade é, portanto, um livro de concreto no qual repousam as mais longínquas histórias e experiências dos homens que ali viveram.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES FILHO, Ozíris. Afinal de contas, que espaço é esse? In: LOPES, A. M. C.; LOPES, F. A.; BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: perspectivas.* Franca: Ribeirão Gráfica, 2015.

BRANDÃO, Luis Alberto. OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DASLCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor.* Brasília: Editora da UnB, 1996.

DOBAL, H. *Poesia reunida.* 3. ed. Teresina: Plug, 2007.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 2009.

SILVA. Halan. *As formas incompletas*: apontamentos para uma biografia. Teresina: Oficina da Palavra/Instituto Dom Barreto, 2005.

TORRES, Wanderson Lima. A cidade substituída, de H. Dobal: reconstrução poético-memorialística de São Luís. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea,* Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 179-200, 2011.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. Londrina: EDUEL, 2013.

VELOSO, Jeymeson de Paula. Um flâneur na cidade verde: a visão de H. Dobal sobre a cidade em Roteiro Sentimental e Pitoresco de Teresina. *Desenredos*, Teresina, ano V, n. 16, 2013.

artigo acadêmico

O SUJEITO FEMININO E A INVENÇÃO DO COTIDIANO EM *O VERÃO ANTES DA QUEDA*, DE DORIS LESSING

Glacilda Nunes Cordeiro Santos[1]
Sebastião Alves Teixeira Lopes[2]

RESUMO
O presente artigo tem como objeto de investigação o romance *O verão antes da queda*, de Doris Lessing, e analisa como as personagens femininas Kate Brown, Mary Finchley e Maurren, mesmo sendo interpeladas por uma gama de discursos patriarcais, criam estratégias de constituição de si que relevam insubordinação e resistência. A base teórica fundamenta-se nas ideias de Certeau (2003), para o debate sobre a instauração de microrresistências na esfera da "invenção do cotidiano". Aponta-se que Lessing não incorre em situações inverossímeis para salvar suas criações do sofrimento e dar-lhe uma vitória fácil, isto é, suas personagens não são heroínas que passam com segurança por cima dos códigos morais e rompem com ousadia as cadeias opressoras do discurso patriarcal. Pelo contrário, são mulheres comuns que, cerceadas pelo discurso falocêntrico, oferecem ao poder patriarcal difuso que as cerceia uma resistência em pequena escala, evidente nas ações ordinárias e nos gestos quase despercebidos do cotidiano.
Palavras-chave: Doris Lessing. *O Verão antes da queda*. microresistência. Invenção do cotidiano.

ABSTRACT
This article investigates Doris Lessing's novel *O verão antes da queda*, and analyzes how female characters Kate Brown, Mary Finchley and Maurren, despite being challenged by a range of patriarchal discourses, create strategies for constituting themselves that reveal insubordination and resistance. The theoretical basis is based on the ideas of Certeau (2003), for the debate on the establishment of micro-resistances in the sphere of the "everyday´s invention". It is pointed out that Lessing does not incur improbable situations to save her creations from suffering and give them an easy victory, that is, her characters are not heroines who safely pass over moral codes and boldly break the oppressive discourse patriarchal chains. On the contrary, they are ordinary women who, surrounded by phallocentric discourse, offer to diffuse patriarchal power that surrounds them a small-scale resistance, evident in ordinary actions and in almost unnoticed everyday gestures.
Keywords: Doris Lessing. The summer before the dark. Microresistance. Everyday´s invention.

---

1 Mestre em Letras na área de Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professora de língua inglesa no Instituto Federal do Piauí (IFPI). Membra do ANGLOLIT (Grupo de estudos em língua inglesa e literatura anglófonas vinculado ao CNPq) desde 2018. E-mail: glacilda.nunes@ifpi.edu.br

2 Doutor em Literatura (Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL-UFPI). E-mail: slopes10@uol.com.br

O romance *O verão antes da queda* (1973), décimo romance publicado de Lessing, foi o primeiro romance da autora a ficar na lista de best-sellers após sua publicação (TIGER, 1986). Tiger (1986) afiança que, como em *O carnê dourado* (1962), o romance em questão parece ser um guia inteligente e contemporâneo para mulheres inteligentes. Lessing, segundo o ponto de vista de Tiger, mostra em *O verão antes da queda* (1973) a feminilidade contemporânea e, por extensão, a identificação apaixonada dos leitores com suas personagens femininas derivam da exploração da consciência privada e da injustiça. Todavia Lessing sempre liga a vida turbulenta interior das mulheres à cadeia de graves pressões políticas, sociais e biológicas.

As personagens femininas de Doris Lessing não têm vitória fácil diante dos obstáculos da vida; a ficção, para ela, está longe de ser um espaço de sublimação dos percalços cotidianos. Como comprovam as personagens de *O verão antes da queda* (1973), Lessing não incorre em situações inverossímeis para salvar suas criações do sofrimento e dar-lhe uma vitória fácil, isto é, suas personagens não são heroínas que passam com segurança por cima dos códigos morais e rompem com ousadia as cadeias opressoras do discurso patriarcal. Pelo contrário, são "mulheres comuns", cerceadas pelo discurso falocêntrico, que impõem sua resistência a ela, mas não sob uma forma programática, intelectualmente meditada e sistemática. Kate Brown, Mary Finchley e Maureen, personagens do romance, oferecem ao poder difuso que as cerceia uma resistência em pequena escala, evidente nas ações ordinárias e nos gestos quase despercebidos, mas que comprovam a deficiência do mito da passividade feminina.

Neste sentido, deve-se lembrar que a resistência é prévia ao poder; se ela não existisse, não seria preciso se construir um controle sobre os corpos. Caso se tratasse de algo natural, não haveria necessidade da construção de todo um aparato de controle para garantir a disciplinarização da mulher de acordo com o ideal identitário constituído pela ideologia falocêntrica.

Inserido neste debate, pois, o objetivo deste artigo será analisado também como as personagens femininas criam estratégias de "invenção do cotidiano" (CERTEAU, 2003), que relevam uma insubordinação veiculada aos pequenos gestos de resistência. Busca-se mostrar como estas personagens, mesmo sendo interpelados por uma gama de discursos institucionais, criam estratégias de constituição de si.

Doris Lessing trabalha em suas personagens o duplo caráter de sujeição/resistência no processo de autoformação do sujeito, mostrando a centralidade da questão do poder e a compreensão de que o próprio discurso é uma formação reguladora e regulada do convívio social (HALL, 2000).

Essa perspectiva oferece condições para se mergulhar no estudo do cotidiano feminino, considerando um projeto de análise com interesse no exercício de um não-poder, ou seja, com as formas subterrâneas de conviver com políticas impostas, instituídas por um lugar de poder e querer. Trata-se das invenções das mulheres, as formas como interpretam os discursos falocêntricos, as suas maneiras de resistir a esses discursos hegemônicos.

Nesse sentido, vem ao nosso amparo as teses de Michel de Certeau acerca da invenção do cotidiano, que nos será útil para compreender as estratégias de resistências levadas a cabo pelas personagens femininas de *O verão antes da queda* (1973). Certeau (2003) é autor de uma teoria das microrresistências que as pessoas comuns – o homem ordinário, como ele denomina – impõem aos produtos e valores impostos pela razão técnica e sua máquina de organização do social. O argumento de Certeau funda-se na crença da capacidade do homem ordinário de organizar um cotidiano, por meio de táticas e deslizes do oficialmente imposto, que o faz escapar das redes de poder que buscam discipliná-lo. A hipótese desta proposta consiste, segundo Alípio Filho (2002, p. 131), em considerar "erro supor que o consumo das ideias, valores e produtos pelos anônimos sujeitos do cotidiano é uma prática passiva, uniforme, feita de puro conformismo às imposições do mercado e dos poderes sociais".

Longe de considerar o cotidiano como fonte de alienação, Certeau (2003) assevera que o cotidiano é inventado graças às *artes de fazer*, que pressupõe astúcias, táticas e "piratarias" que produzem uma rede de microrresistências. Neste sentido, o trabalho de Certeau constitui uma complementação à microfísica do poder elaborada por Michel Foucault:

> Se é verdade que por toda parte se estende e se precisa a rede da "vigilância", mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também "minúsculos" e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que "maneiras de fazer" formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou "dominados"?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política (CERTEAU, 2003, p. 41).

O que interessa a Certeau (2003), neste mapeamento das microrresistências do povo, não são as estratégias que a indústria cultural e outras formas de poder instituído usam para apassivar o consumidor (de produtos e, também, de ideias), mas como este, ao receber os produtos, burla a expectativas dos produtores. O próprio Certeau dá um exemplo do seu *modus operandi* nos estudos sobre os impactos da TV na vida das pessoas: "... uma vez analisadas as imagens distribuídas pela TV e os tempos que se passa assistindo aos programas televisivos, resta

ainda perguntar o que é que o consumidor fabrica com essas imagens e durante essas horas" (CERTEAU, 2003, p. 93). E mais adiante:

> … o consumidor não poderia ser identificado ou qualificado conforme os produtos jornalísticos ou comerciais que assimila: entre ele (que deles se serve) e esses produtos (indícios da "ordem" que lhe é imposta), existe o distanciamento mais ou menos grande do uso que faz delas (id., ibid., p. 95).

Certeau, assim, levanta o problema da recepção, demonstrando a insuficiência de uma concepção de consumidor como sinônimo de receptor passivo:

> a uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de "consumo": esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 2003, p. 39, grifos do autor).

Entenda-se consumidor não apenas de produtos materiais, mas de ideias e valores. Em todas as práticas cotidianas – falar, ler, andar pela cidade, cozinhar etc. – encontram-se táticas de invenção do cotidiano, através das quais o homem ordinário se reapropria do espaço organizado pelas redes de disciplinarização do sujeito.

O estudo em questão refere-se mais especialmente às invenções das personagens femininas do romance, as formas como interpretam o discurso falocêntrico, as suas maneiras de fazer a lógica do cotidiano, procurando evidenciar microdiferenças onde em geral se nota apenas uniformização e conformismo.

A protagonista do romance, Kate Brown, mesmo tendo recebido uma educação rígida desde sua infância na casa do avô, cria estratégias ou microrresistências, entendidas aqui como práticas triviais, tais como as conversas, as expressões faciais, os gestos, ligados ao contexto em que ocorrem nos instantes da sua vida diária, como podemos observar nesta passagem:

> Ela foi um grande sucesso em Lourenço Marques, em parte porque, afinal, era inglesa e nem todas as suas boas intenções podiam mantê-la dentro dos limites que seu avô aprovava; em parte porque a combinação de cabelo ruivo, curto, e olhos castanhos era rara, mesmo num país cheio de senhoritas; em parte porque a severidade do avô era excessiva, mesmo naquela colônia, de forma que em mais de um aspecto o comportamento de Kate e suas atitudes pareciam uma encarnação teatral deliberada ou extravagante, executada, propositalmente, com o intuito de ser provocante. (LESSING, 1994, p. 17).

No trecho acima, verificamos que a mulher, mesmo interpelada pelo discurso falocêntrico da instituição família, no seu cotidiano age de maneira provocante. Como forma de burlar o poder patriarcal exercido pelo avô, ela faz isso com o seu modo de agir e também com sua aparência.

Mesmo depois de casada e com quatro filhos já crescidos, Kate continua utilizando sua aparência para subverter os padrões rígidos em que as mulheres, principalmente as casadas, estão submetidas, mesmo que longe dos olhares dos filhos: "Bem, pelo menos podia ter certeza de que estava satisfeita porque seus filhos não podiam vê-la – oh, não, nenhum jovem gosta de ver a querida mãe toda lustrosa, cintilante e sedosa" (LESSING, 1994, p. 39).

Longe dos olhares punitivos da família, Kate funda suas estratégias de resistência, ou seja, "suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas 'piratarias', suas clandestinidade, seu murmúrio incansável, em sua uma quase-invisibilidade" (CERTEAU, 2003, p. 94).

Outra passagem interessante para se observar a clandestinidade dos sujeitos femininos no romance é aquela descrita por Kate e sua amiga Mary como "sessões femininas" (LESSING, 1994, p.38). Estas ocasiões, que sempre ocorre quando as duas estão sozinhas, é como "um ritual, onde tudo a que dedicavam suas vidas normais para preservar era aviltado, insultado e inferiorizado" (LESSING, 1994, p. 143). Elas utilizam estes momentos de ruptura para afrontar os padrões, já que contradizem em tudo os dados do plano marital e riem muito dos termos utilizados para se referir não só às mulheres, mas às famílias como um todo:

> Mary estava contando a Kate, detalhe por detalhe, com seu jeito presunçoso, mas que era o resultado da sua perplexidade, as recomendações do professor para a "melhor integração" da criança. Os termos característicos do jargão se seguiam uns após outros: "bem-ajustado", "típico", "normal", "integrado", "seguro", "normativo"; e logo estavam sorrindo, enquanto cresciam dentro delas uma alegria que era devida em parte à perspectiva de dois dias de perfeita liberdade, e em parte ao *scotch* (LESSING, 1994, p. 142).

Kate também oferece sua contribuição, contando um episódio de sua vida que a fazem rir como loucas:

> Kate, fazendo a sua contribuição, contou a Mary como, uma vez, uma conselheira viera para executar uma missão semelhante com relação a Eileen, que na época estava sendo "difícil", por uma razão qualquer que agora já estava esquecida.
> – Ela disse – contou Kate – que os problemas de Eileen seriam facilmente suportados

> e resolvidos numa unidade familiar bem-estruturada como a nossa. – Mary, de repente, deu uma gargalhada. – Uma unidade – disse Kate. Sim, uma unidade, foi o que ela disse que éramos. Não apenas isso, uma unidade nuclear (LESSING, 1994, p. 142).

As "sessões femininas" (*cow-sessions*) podem representar esta arte de utilizar subversivamente os estereótipos, ou seja, há uma invenção no cotidiano que estabelece as formas como as mulheres vão se ajustando e reorganizando esse discurso falocêntrico, uma produção mais escondida, aquela dos consumidores, e que marca o que fazem com os produtos (e também as idéias).

Em outra ocasião, ao ler um bilhete deixado por Maureen, Kate sente um fluxo de emoções iguais ao que sente quando participa das "sessões femininas". Então,

> Ela rasgou o bilhete e disse: 'Que vá à merda!', usando a palavra que seus filhos usavam, e Maureen usava, mas que ela nunca tinha usado. Apoderou-se dela, sentindo que era um direito seu: Que grande mentira! Que porcaria de jogo infame e estúpido! Que monte de merda! (LESSING, 1994, p. 189).

A personagem utiliza a linguagem como forma de resistência: o que para ela era um território proibido passa ser um campo de batalha. Kate sente-se no direito de utilizar a linguagem que é usada apenas pelos filhos, construindo assim as microrresistências na constituição do seu ser mulher. As invenções cotidianas que ocorrem no espaço doméstico representam as diferentes formas de as mulheres se ajustarem às políticas que lhes são impostas.

Entretanto, a microrresistência mais significativa de Kate acontece em seu cabelo:

> Suas experiências nos últimos meses, suas descobertas, sua auto-definição [...] estavam concentrados ali- ela ia entrar em casa com o cabelo como estava, amarrado para trás de maneira prática, áspero e espigado, e com uma faixa cinzenta que se alargava à mostra, como uma afirmação, uma declaração de realidade [...] Durante toda sua vida de adulta[...] tinha vivido entre palavras [...] Mas agora que era importante para ela, uma questão de autopreservação, que fosse capaz de fazer uma declaração; que era importante que fosse compreendida [...] Mas agora estava dizendo: "Não, não, não, não ..." Não: uma declaração de realidade que estaria concentrada no seu cabelo. [...] Kate disse: – Fiz uma descoberta. Encontrei a maneira como vou fazer declarações e afirmações, ao voltar para casa, embora não tenha certeza a respeito de quê. Mas a minha zona de escolha... sabe o que quero dizer? ... bem, está limitada à maneira como arrumo o meu cabelo. (LESSING, 1994, p. 231-232).

Segundo Greene (1994), este "não" é uma afirmação de fronteiras e de separação dos outros, importante para ela que está tão perto de seus filhos que se sente como "um rebolo no centro de tudo" (LESSING, 1994, p. 86) e tão perto do seu marido que se sente como "uma boneca cujo enchimento estava escapulindo, esvaindo-se lentamente" (LESSING, 1994, p. 64). Dada a associação de aparência com convenção, na qual é mostrada ao longo do romance, uma mudança no penteado pode ser vista como uma séria resistência aos padrões falocêntricos de normatização do comportamento e também dos padrões da sociedade.

Esta atitude de Kate reflete a concepção de Foucault (1999) acerca da sexualidade feminina, já que, segundo ele, sofre processo de exclusões e um deles é a interdição da fala: à mulher é imposto o silenciamento oral, sua voz não é ouvida, a ela são permitidas apenas lamentações e gemidos, ou a ladainha das orações.

De acordo com Orlandi (2002), o silenciamento é uma característica de inclinação política; silenciar, como aconteceu com Kate, pode ser sinônimo de obediência ou de autoritarismo.

> Em face de sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência). E tem todo um campo fértil para ser observado: na relação entre índios e brancos, na fala sobre a reforma agrária, nos discursos sobre a mulher, só para citar alguns terrenos já explorados [...] (ORLANDI, 2002, p. 31).

Não é suficiente, então, pensar o silêncio de Kate como ausência da linguagem. Assim como o discurso, o silêncio implica questões de ordem política, cultural e ideológica. Desse modo, duas formas de silêncio são possíveis investigar na protagonista do romance de Lessing. O silenciamento forçado e a invisibilidade voluntária.

Pensemos, primeiramente, na personagem como mulher, branca e de classe média. As características de Kate, bem como da maioria das mulheres de sua geração, são resultado de uma história de conflitos de gênero. A mulher da metade do século XX, estava mais propensa ao regime patriarcal que as mulheres do início do século XXI. É claro que as formas de opressão atuais ganharam outras estampas, mas o que importa entender nessa reflexão é que, para mulheres como Kate, o patriarcalismo ainda prescrevia grande parte das relações sociais.

Greene (1994) afirma que nos trabalhos de Lessing há uma forte sensação de desconfiança da linguagem, desconfiança de que o diálogo mais importante que acontece em um determinado momento pode não ser aquele que é verbalizado: "Você terá que deduzir os

sentimentos reais de uma pessoa com relação a uma coisa a partir de um sorriso, que ela não sabe que está em seu rosto, a partir da maneira como a amargura contrai os músculos no canto da boca, ou pela maneira como se permite que o ar deixe os pulmões…" (LESSING, 1994, p. 05).

A jovem Maureen, ao conversar com Kate, também foge dos padrões e pratica táticas para resisti-lo:

> […] inclinou-se para a frente e se olhou cuidadosamente por sobre o ombro de Kate. Ela mostrou a língua para Kate. Aquilo era provocado por ressentimento, por auto-afirmação. Então, sentindo o mesmo desagrado, pôs a língua para fora outra vez, mas para si mesma. Depois, com um falso sorriso alegre para Kate, voltou rapidamente para a sala ensolarada (LESSING, 1994, p. 160-161).

Maureen, nesse trecho, usa a tática da zombaria e da irreverência como forma de marcar sua discordância e se autoafirmar. O gesto soa como um não ao estereótipo de "rainha do lar" encarnado por Kate Brown.

Outro miniato de resistência presente na obra diz respeito à tarefa de caminhar: "A rua parecia larga, interminável, cada objeto nela personificava o perigo. Ela parecia a si mesma um todo de superfícies vulneráveis" (LESSING, 1994, p. 170). E em outra passagem:

> Saiu para fazer compras com as roupas velhas, o cabelo solto, andou de uma ponta a outra pela feira […] – graciosamente, era a palavra – para cima e para baixo pelas lojas e ruas de seu bairro, enquanto todo mundo sorria, e cumprimentava e reconhecia, e ela sorria, gozava o carinho e se ia, inflando sutilmente e ficando feliz por causa de toda a atenção que lhe era dada… (LESSING, 1994, p. 190)

Certeau (2003) considera o caminhar dentro da urbe como um meio capaz de criar configurações outras, individuais, no espaço definido para a coletividade. O autor põe a caminhada no mesmo quadro que a fala assume dentro do aparelho formal da linguagem. "O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos" (CERTEAU, 2003, p.117). Para uma personagem que é totalmente envolvida e limitada pelo espaço doméstico, esse ato de caminhar livremente ganha certamente maior importância. "O caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio" (CERTEAU, 2003, p.183). Ficcionalmente, essa caminhada representa o deslocamento do papel social que Kate vivencia, fora da casa, escapando, ainda que temporariamente, aos limites impostos pela ideologia patriarcal.

É evidente que Kate não se sente livre ou mesmo à vontade em sua experiência na rua, mas é interessante observar também nos trechos já citados que ela, mesmo se sentindo em perigo e vulnerável, decide seguir em frente, e chega mesmo a sentir vaidade de seu poder de atração.

Noutro trecho, Kate assiste a uma peça teatral, observando os atores em cena, e novamente pratica táticas para burlar o oficialmente imposto, mesmo que de forma quase imperceptível, como podemos comprovar na fala do narrador: "Kate careteava para o espelho de mão, experimentando diferentes expressões, como uma atriz... havia centenas que nunca havia pensado em usar! Estivera restringindo-se a um assustadoramente pequeno limite delas; a maioria, é claro, honrosas para ela e agradáveis, ou não provocante para os outros" (LESSING, 1994, p. 153).

Ao se ver com estranhos, colocando-se em uma situação em que ninguém a conhece, Kate se sente liberada das expectativas dos outros, livre do olhar das outras pessoas. Ela percebe que não precisa retornar a sua antiga aparência; pela primeira vez acha que deveria continuar como estava:

> Poderia? Que ideia interessante! Mas a família teria [...] um ataque. A ideia estava fazendo com que ela formigasse de maneira agradável. [...] Mas Maureen [...] nunca a vira com nenhuma outra aparência e não aquela de um macaco doente [...]. Que importância tinha para a moça, ou para si mesma, a sua aparência? "(LESSING, 1994, p. 158-159).

Essa constatação é libertadora, uma vez que faz com que Kate imponha uma resistência aos padrões estabelecidos pela família com relação à sua aparência. Ao ter a oportunidade de ficar longe da família e de todos os que a conhecem, Kate sente-se livre e usa essa liberdade para fugir aos padrões e ao modelo de mulher que já a acompanhava há quase trinta anos, mas sabia que aquela liberdade acabaria dentro em pouco.

Nas relações amorosas mostradas no romance, a mulher vista como transgressora pode sofrer repressões, mesmo que naturais, como no caso da doença de Kate, que sugere um castigo para ela. Segundo Lya Sholze (2002), trata-se da reparação através do sofrimento como consequência natural do prazer sentido na transgressão que ousou viver. No caso da protagonista, esse prazer é pouco duradouro, seu primeiro amante, na época, tinha 20 anos e ela 35, mas ela não gostava do comportamento dele. Com Jeffrey pouco contato ela teve, pois logo ele adoece (febre tifoide, febre amarela?) e separam-se porque ela também fica doente. Quando

Lessing coloca homens aparentemente insignificantes na vida de Kate, é como se quisesse dizer para a mulher que sua emancipação não depende de uma companhia.

A punição à liberdade da mulher, no romance, vai além do castigo físico, pois os sonhos de Kate, desde que resolve trabalhar fora de casa, é sempre os mesmos: cuida de uma foca doente e a carrega. Tal sonho desaparece apenas quando a protagonista resolve voltar para a família, então ela se livra da foca, devolvendo-a ao mar. Kate, longe da família, sente-se ao mesmo tempo livre e reprimida, pois simbolicamente foca é "parte do inconsciente originário da repressão" (CHEVALIER & CHEERBRANT, 2006, p. 440).

A personagem Mary, contrariamente a Kate, representa, à primeira vista, a mulher subversiva, que não se submete a padrões em relação aos filhos e ao esposo. Veste-se como deseja mesmo desagradando os filhos, como se pode perceber no seguinte trecho: "Mary Finchley, do outro lado, vestia-se como se não tivesse filhos e não fosse casada: seus filhos odiavam isso e o demonstravam de mil maneiras" (LESSING, 1994, p.11). A este respeito, Jean Pickering (1986) observa que as imagens de anjos e demônios apresentadas pelo espelho patriarcal têm assombrado mulheres escritoras. Seus romances, frequentemente, aliam uma protagonista "boa" e o seu duplo insano, em quem elas projetam suas raivas e medos provocados pelo confinamento literário e social no qual elas estão presas. Por meio desta duplicação, as escritoras mulheres são capazes de articular o seu desejo, não se conformando com as normas patriarcais e, simultaneamente, exprimindo as emoções negativas que tal submissão feminina antinatural, inevitavelmente provoca.

Mary cede a seus desejos sexuais sempre, criando novas oportunidades, independentemente de a quem seus "sentimentos" estejam direcionados: desconhecidos, prestadores de serviços em sua casa e até o esposo da "melhor" amiga:

> Ela ia para cama com outros homens quase desde o início, mas ela era tão indiferente com relação àquilo que levou algum tempo até que Bill acreditasse que realmente estava acontecendo. Ele a pressionou com perguntas e ela disse: "Sim, mas eu sou assim" (LESSING, 1994, 215) .
>
> Bill pediu o divórcio. Estava amargurado… Cerca de um ano depois juntaram-se de novo…"ela é muito imoral, mas é maravilhosa se não se levar isso em consideração" (LESSING, 1994, p. 215).

Mary simboliza a mulher Eva, Vênus, Helena de Tróia, mas suscetível às transgressões, conforme conceitua transgressão George Bataille (1988, p. 114). Segundo Bataille, existe no ser humano uma inclinação natural para quebrar as regras que lhe são impostas. As interdições

existem para ser rompidas. O erotismo funda-se na transgressão, seu sentido está em romper limites, pois subsiste no ser humano um movimento que o leva à busca de transcender limites. Apesar da racionalidade que organiza o mundo do trabalho e instaura o ritmo da normalidade, ocorrem fissuras e, de uma forma ou de outra, a violência e a violação se fazem presentes. O erotismo, nesta perspectiva, é o que define o ser humano e o distingue dos animais; através dele, a descontinuidade do ser é sentida como continuidade, o que o faz aparentar-se com a morte. Mas o erotismo não deve ser confundido com a simples liberação sexual, pois nele as interdições são importantes para haver transgressão e superação dos limites. O erotismo emerge do sentimento de violação, de profanação, daí a possibilidade de ele manifestar-se como forma de protesto, de contestação.

O erotismo de Mary pode exemplificar uma força transgressora. Mary demonstra traços de masculinidade no momento em que se preocupa em satisfazer exclusivamente o prazer sexual. Mary não é vista como homossexual nem tem a pretensão de ser homem, mas pratica ações que, dentro de um código social, são tipicamente masculinas. Como podemos observar na voz de Kate:

> Se Mary tivesse estado naquele hotel, uma noite bem tarde, teria aparecido no quarto dela um porteiro ou um outro hóspede; eles se teriam notado, um ao outro, num corredor, num elevador, num vestíbulo; sinais teriam sido trocados, rapidamente. Depois de uma noite que Mary classificaria favoravelmente-seus instintos eram infalíveis-, ela não pensaria nele outra vez (LESSING, 1994, p. 61).

Nessa masculinização de Mary pode residir o ponto cego de sua atitude transgressora, pois sua resistência se confunde, em muitas de suas ações, em imitar o modelo do macho chancelado pelo discurso patriarcal. Em outras palavras, Mary sugere, em vários momentos, que ser uma mulher livre passa pela atitude de se masculinizar.

Se é verdade que o lar conquistou grande importância no século XX, por significar o lugar aconchegante e privado da família, para Mary, entretanto, este não representa um espaço sacralizado, levando-se em consideração que o mesmo espaço onde exerce o papel de esposa é também, muitas vezes, o lugar do adultério: "Um dia, Bill chegou em casa e encontrou Mary na cama com um homem, cujo nome ela nem sabia. O bebê estava no mesmo quarto…"(LESSING, 1994, p. 215).

A personagem não demonstra remorso ou medo. Ela encara sua transgressão como forma de fazer justiça, de corrigir um costume social que considerava arbitrário. Diante de um

sistema desfavorável à mulher, a única forma de luta que encontra é o adultério.

Como se pode observar, Mary não mais se satisfaz com os papéis domésticos impostos pela tradição que passou da influência à transcendência. Com isso, Lessing busca mostrar outras possibilidades de subjetivação para o ser feminino, que se constituem no contrapelo da moral machista engendrada pelo discurso falocêntrico.

Mary usa seu corpo para realizar seus desejos e fantasias e ao mesmo tempo para se autoengrandecer, se vangloriar; isso dilui, até certo ponto, o potencial contestador de seu gesto, oriundo não só de uma consciência política, mas principalmente de uma vaidade fútil. Após cada encontro, ela parece mais vivaz e vitoriosa, a ponto de contar a Kate com orgulho suas experiências como se fossem brincadeiras inconsequentes que gosta muito de fazer. Deixa transparecer que seu sexo é o aspecto mais importante e interessante que a vida lhe apresenta:

> Uma ocasião ela seduziu meu marido... e assim o teve. Na vez seguinte que tomamos um café na cozinha da casa dela, disse-me: "Michael é bom, é mesmo. Foi ótimo, realmente gostei muito" (LESSING, 1994, p. 216).
> Mary disse: "aquele cara é bom de cama". De início, achei que estivesse brincando. Depois pensei que estivesse contando vantagens. Não. É assim que ela é. Se vai fazer compras e um homem lhe agrada e há uma oportunidade, pronto. Nunca torna a pensar no assunto. Em qualquer ocasião, mesmo quando estava grávida, quando estava amamentando. Quando lhe pergunto a respeito disso, ela diz: "eu não posso limitar-me a fazê-lo só com um homem!" (LESSING, 1994, p.214).

Percebe-se, em suma, que Doris Lessing representa Kate, Mary e Maureen como personagens que são disciplinadas pelas instâncias de poder nas quais estão inseridas, mas que, ao mesmo tempo, fundam suas microresistências, seja de forma mais aberta e clara – como no caso de Mary (embora não enfatize a dimensão política de seus atos) e Maureen –, seja de forma mais sutil, como no caso de Kate.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

CHEVALIER, J.; GHEERBRAND, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CORDEIRO, Glacilda Nunes. *De vestidos e cabides:* identidades femininas em *O verão antes da queda*. 2010. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2010.

FILHO, Alípio. Michel de Certeau: fundamentos de uma sociologia do cotidiano. In: *Sociabilidades*. São Paulo/ SP, v.2, p.129 – 134, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 5 ed. São Paulo: Loyola, 1999.

GREENE, Gayle. *Doris Lessing*: the poetics of change. United States of America: Michigan press, 1994.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T. (org.). *Identidade e diferença* - a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LESSING, Doris. *O verão antes da queda*. São Paulo: Círculo do livro, 1994.

_____. *The summer before the dark.* London: Flamingo, 2002.

ORLANDI, Eni Puccineli. *As formas de silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.

PICKERING, Jean. Marta Quest and the anguish of feminine fragmentation. In: *Critical essays on Doris Lessing*, SPRAGUE, Claire, e TIGER, Virginia. Boston, G. K. Hall, 1986, p. 94-100.

TIGER, Virginia. Woman of many summers: the summer before the dark. In: *Critical essays on Doris Lessing*, SPRAGUE, Claire, e TIGER, Virginia. Boston, G. K. Hall, 1986, p. 86-93.

artigo acadêmico

O MÉTODO CLARICIANO DE ENTREVISTAR

Enigmas e revelações de uma clarice-repórter

Olívia Scarpari Bressan[1]

RESUMO

Na imprensa brasileira, sobrevieram muitas facetas da escritora Clarice Lispector, especialmente por sua duradoura e profícua relação com o Jornalismo: estima-se que tenha publicado mais de cinco mil textos em jornais e revistas (NUNES, 2012). Transfigurando-se em uma persona diferente da Clarice-entrevistada, normalmente evasiva e pouco acessível, este artigo pretende escrutinar alguns padrões da Clarice-repórter. Para além de um marco na literatura brasileira, este artigo sustenta que Lispector foi uma entrevistadora exemplar, lançando mão de um método específico de entrevista, dada sua habilidade em conseguir tamanha intimidade e revelações dos entrevistados. Se, em sua obra ficcional, temia a autorrevelação e um daninho autobiografismo, percebe-se que, sobretudo em suas entrevistas, fazia amplo uso da primeira pessoa, a fim de demandar a *alma inteira* do entrevistado. Ela por sua vez, retribui com um tanto da sua, sem embaraço. Desse modo, o método clariciano de entrevistar guarda características peculiares, as quais tentamos aqui fazer uma sistematização.

Palavras-chave: Método de entrevista; Clarice Lispector; Imprensa Brasileira; Jornalismo; Literatura

ABSTRACT

In brazilian press, many facets of writer Clarice Lispector supervened, especially by her long and productive relation with Journalism: it is estimated that she had published over five thousand texts in newspapers and magazines (NUNES, 2012). Transfiguring herself into a different persona as an interviewee, – she was often evasive and not much accessible in that position–, the present article aims to scrutinize some patterns of Lispector as a reporter. Beyond the fact that she is a mark for Brazilian Literature, the present article supports the idea that Lispector was an exemplary interviewer, utilizing a specific method of interview – given her ability in achieving a level of intimacy and revelations from her interviewees. If, in her fictional work, she feared self-revelation and a harmful self-biographism, it is perceived that while interviewing she used the first person in order to demand the *whole soul* of the interviewee. She returned with a bit of her soul too, whithout impediments. Thus, Clarice`s method of interviewing holds peculiar characteristics, which we attempted to make a systematization.

Keywords: Method of interview; Clarice Lispector; Brazilian Press; Journalism; Literature

1 Doutoranda em Estudos Literários/Tradução pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestra em Letras/ Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). É jornalista formada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: oliviascarpari@gmail.com.

Quando Clarice Lispector encontrou a Esfinge, durante uma visita ao Egito, as duas se entreolharam. "Não a decifrei. Mas ela também não me decifrou. Encaramo-nos de igual para igual. Ela me aceitou, eu a aceitei." (LISPECTOR, 1999, p. 352), costumava contar. Insondável como a própria figura mítica do deserto, a autora sempre receou a autorrevelação pública. Tanto assim que foram muito raras as entrevistas dadas por Clarice. Uma vez disse: "Gosto de pedir entrevista – sou curiosa. E detesto dar entrevista. Elas me deformam." (NUNES, 2006, p. 83).

Foi a partir dessa curiosa afirmação de Lispector – ainda que a escritora tenha ficado célebre por diversas outras frases, ao mesmo tempo, lapidares e intrigantes – que a reflexão sobre sua prática como entrevistadora começou a fazer parte da composição desse artigo. Cindimos então a figura-pública de Clarice no tocante a sua relação com a imprensa: 1) quando a escritora é entrevistada; 2) quando a escritora é a repórter que entrevista. Essa cisão tem como objetivo organizar retoricamente modos de investigação das posturas da escritora, suscitadas conforme cada tipo de abordagem experienciada por ela. Dessa forma, será possível esboçar uma sistematização contendo os principais pontos do que chamamos de *método clariciano de entrevista*.

A CLARICE-ENTREVISTADA

Em um outra excepcional ocasião em que Clarice aceitou a falar – em condições bastante específicas[2], é verdade – , ela comentou:

> Quando eu morrer, que não sei quando é (...) Será que terá Coca-Cola e Pepsi ainda? Daqui a não sei quanto tempo? Hoje eu estou fazendo uma exceção, tomando Coca-Cola, porque estou fazendo regime para emagrecer e não posso tomar refrigerante. Mas eu acho tão difícil o que eu estou fazendo que estou me dando um prêmio (risos).
> MC: Mas não está doendo muito não, tá? Este depoimento?
> Não, está tão normal. Está fluindo com tanta...eu não estou assustada, não estou nada. (COLASANTI; SANT'ANNA, 2013, p. 232)

2 Lispector foi entrevistada para o Museu da Imagem e do Som, em 20 de outubro de 1976, por pessoas próximas: os escritores Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant'anna e João Salgueiro. Durante todo o depoimento, nota-se uma Clarice bem à vontade, entre amigos, o que talvez explique a concessão que fez para dar entrevista.

Como acabamos de perceber na entrevista citada e também conforme nota contida em "Com Clarice" (2013, p. 231) dos escritores Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant'anna:

> Principalmente nesta última fase da vida de Clarice, momento agônico em que escreveu *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, que já denotam a proximidade da morte, este tema torna-se, cada vez mais, uma constante no discurso e na escritura da autora. Depoimentos de amigos e cartas desta época corroboram esta impressão.

A mais célebre entrevista que concedeu, no entanto, – aquela que seria a sua primeira e última na televisão – foi em 1977 para a TV Cultura[3], feita pelo jornalista Júlio Lerner. Clarice está sentada, como em um divã, mais velha, o corpo – pernas e mãos, especialmente – exibindo cicatrizes do incêndio que sofrera anos antes. Via-se que o peso do tempo e que a intensa entrega para a criação a cobravam: estava cansada e abordava o tema da morte com certa frequência. Assim, pela raridade do registro, vale transcrever alguns desvelamentos sutis de Lispector, ainda que, na entrevista com Lerner, disponível hoje no Youtube, o hermetismo a acompanhe nesses infrequentes momentos públicos:

a) *literatura como repouso do olhar primevo sobre os elementos da existência.*

> Eu não sou uma profissional, só escrevo quando eu quero, eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo uma amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo de escrever ou então com o outro, em relação ao outro. Eu faço questão de não ser uma profissional para manter a minha liberdade.

b) *sobre seu processo de criação literário:*

> Quando estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm – o que se chama inspiração. Agora, quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente.

c) *vaticina sua criação literária como parte da mística e devaneio de existir, evidenciada pelo dialogismo indissociável com o repórter, que surge quase como um terapeuta:*

> Julio Lerner: Acontece ainda agora de você produzir alguma coisa e rasgar?

3 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU. Acesso em 25/09/2020.

Clarice Lispector: Eu deixo de lado. Não, eu rasgo, sim.
JL: É produto de reflexão ou de emoção?
CL: Raiva, um pouco de raiva.
JL: Com quem?
CL: De mim mesma.
JL: Por quê, Clarice?
CL: Tô meio cansada de mim mesma. Agora eu morri, vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta, estou falando de meu túmulo.

A CLARICE-REPÓRTER

Clarice foi também uma jornalista relutante em seu ofício. Sempre deixou claro que sua pena estava alugada somente devido ao fato de que precisava pagar as contas. É que se preocupava com um daninho autobiografismo[4] que pudesse escorregar nas linhas de um periódico – fosse por falta de assunto ou por mero descuido de sua parte. O sentimento ambivalente nutrido por Lispector no que concerne à imprensa se manteve durante muito tempo, pois foi longa sua relação com ela. Por outro lado, ao mesmo tempo em que acreditava que o trabalho jornalístico muitas vezes pudesse atrapalhar sua escrita literária, este também a sustentou durante boa parte da sua vida. Estima-se que, em quase quarenta anos trabalhando para jornais e revistas, a Clarice-repórter tenha elaborado faraônicos cinco mil textos (NUNES, 2012). Não à toa um dia asseverou na crônica *Escrever para jornal e escrever livro*:

> Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era isto o que eu ambicionava pra mim também, se tivesse fôlego. Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intacta. Pena que não sei fazer sapatos. (LISPECTOR, 1999, p. 421)

Conforme conta Maria Aparecida Nunes (2012, p. 16), estudiosa da faceta de Clarice na imprensa, a relação da escritora com o Jornalismo a atraía pelo "caráter imprevisto das reportagens

4 Interessante notar que, apesar de temer ter a vida exposta, a autora foi uma das mais tematizadas em biografias na Literatura Brasileira. Em depoimento para o Instituto Moreira Salles, o filho de Clarice, Paulo Gurgel Valente, contabiliza entre seis e sete biografias já escritas sobre a mãe. Dessas, sem dúvida as mais famosas são: as de Nádia Gotlib, *Clarice, uma vida que se conta* (1995) e *Clarice: uma fotobiografia* (2007); de Benjamin Moser, *Why this World* (2009) e de Claire Varin, *Línguas de Fogo* (2002).

e o contato com diversos tipos de personalidades (...), mesmo depois, já amadurecida, por volta dos seus 40 anos de idade, quando intensifica suas atividades na imprensa."

Dessa produção, sua faceta como cronista é certamente a mais popular, multiplicando-se até hoje, no mercado editorial, compilações raspa-tacho e vídeos no Youtube[5] nos quais são lidos trechos de suas percepções sobre o cotidiano. Sobre tal atividade escreve no Jornal do Brasil:

> Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente, crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. (LISPECTOR, 1999, p.137)

Curioso é que o medo de revelação da autora não a impedia de ser extremamente pessoal em suas crônicas. Esse certo descompasso com o gênero faz com que imprima em seus textos marcas de sua vida cotidiana, de suas viagens, impressões subjetivas, etc. Em depoimento ao Instituto Moreira Salles, o filho de Clarice, Paulo Gurgel Valente, comenta que as "crônicas foram uma espécie de antecedência do Facebook porque ela postava no Jornal do Brasil coisas muito pessoais, o que não se fazia. Daí acho que foi um pouco adiante do seu tempo[6].", diz

Em 2007, a novidade foi descobrir que a escritora também entrevistava e o fazia de um modo muito particular. *Entrevistas*, editado pela Rocco, reavivou *De corpo inteiro*, resgatado do longínquo 1975: uma seleção de 35 das 100 matérias que fez entre 1940 e 1977 com ícones da cultura. Cinco anos depois, *Clarice na Cabeceira: Jornalismo* (2012) é lançado, pela mesma editora, explorando ainda mais o repertório das entrevistas na obra da ucraniana naturalizada brasileira. Mais recentemente também, suas entrevistas foram objeto de adaptação cinematográfica no documentário *De Corpo Inteiro – Entrevistas*, de 2009, dirigido por sua sobrinha-neta, Nicole

5 Os exemplos são inúmeros. Clarice Lispector foi amplamente citada na Internet, inclusive com textos que sequer são de sua autoria – muitos inventados e atribuídos à escritora erroneamente. Os apócrifos ainda circulam nas redes sociais e são compartilhados à exaustão. Há ainda, no Youtube, vídeos de famosos lendo suas crônicas que fazem muito sucesso, como Antônio Abujamra, Maria Bethânia, Aracy Balabanian, entre outros. Não há dúvida: se antes o público tinha dificuldade de compreendê-la, hoje Clarice é pop.

6 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G7kndLPsKaA. Acesso em 26/09/2020.

Algranti. Boa parte de todo o material de entrevistas para os livros e para o filme foi extraído de *Diálogos possíveis com Clarice,* seção que ela assinou para a revista *Manchete* de 1968 a 1969. Esta outra faceta da produção de Lispector desvela também a postura da escritora na imprensa: ela se mostra altamente confessional, contando experiências suas, e é, por vezes, até provocativa e muito direta, como na ocasião em que encontrou Vinicius de Moraes e lhe perguntou "Vinicius, você realmente amou alguém na vida? (LISPECTOR, 2007, p. 105), ou então, "Vinicius, você acaba um caso porque encontra outra mulher ou porque se cansa da primeira?" (p.106). A Clarice-repórter se transfigura em uma persona diferente da Clarice-entrevistada – normalmente evasiva e pouco acessível, plena de falas como "Isso é segredo", "Esqueci-me", "Eu não quero dizer", "Desculpe, eu não vou responder" (WILLIAMS, 2007, p. 10).

Quando Clarice era a entrevistadora, o *modus operandi* era bastante diverso: costumava contar algo pessoal para que o entrevistado se sentisse à vontade e falasse de si mesmo também.

> Eu me expus nessas entrevistas e consegui assim captar a confiança de meus entrevistados a ponto de eles próprios se exporem. As entrevistas são interessantes porque revelam o inesperado das personalidades entrevistadas. Há muita conversa e não as clássicas perguntas. (LISPECTOR apud ROSSI, 2006, p.11)[7]

A revelação de uma Clarice-repórter deixa entrever que, durante uma entrevista, só é possível obter a essência de quem quer que seja quando se torce o protocolo do distanciamento e impessoalidade jornalísticos. Como aponta Cremilda Medina em seu paradigmático livro *Entrevista: o diálogo possível*:

> O entrevistador tem de encarar o momento da entrevista como uma situação psicossocial, de complexidade indiscutível. Se for um iniciante sem preparo ou um prático profissional inconsciente da dimensão psicológica e social daquele encontro com a fonte de informação, as coisas acontecerão atabalhoadamente, com agressividade, imposição, autoritarismo. Se não houver consciência das etapas de observação mútua – namoro, busca da confiança recíproca, entrega –, a matéria resultará numa versão pobre do que teria sido uma entrevista. (MEDINA, 1986, p. 29)

A abordagem sincera e autoral com a qual conduzia os questionamentos resulta no encontro de um *perfil humanizado* dos entrevistados, uma vez que realiza "uma entrevista aberta, que mergulha no outro para compreender seus conceitos, valores, comportamentos, histórico

7 Este trecho foi extraído originalmente do artigo *Uma escritora no escuro – Clarice Lispector*, publicado na revista Manchete, em 3 maio de 1975, por Celso Arnaldo Araújo. Trata-se de uma resposta de Clarice para um entrevista.

de vida" (MEDINA, 1986, p.18). Lispector consegue declarações profundamente intimistas, como as que Tom Jobim faz durante um encontro regado a uísque e cerveja. O diálogo, por vezes psicodélico, transcorre assim: "A morte não existe Clarice, tive uma experiência que me revelou isso. Fora essa experiência que não vou contar, temo a morte vinte e quatro horas por dia." (LISPECTOR, 2007, p.111). Clarice devolve a abstração do músico com uma outra: "Não estou entendendo nada do que estamos falando, mas faz sentido. Como podemos, Tom, falar do que não entendemos?" (p. 112).

Desse modo, o método clariciano de entrevistar guarda características exemplares, as quais tentamos aqui fazer uma pequena sistematização:

1) usa a primeira pessoa, o que desencadeia uma alta dose de sinceridade e cumplicidade nos seus encontros com os entrevistados.

Ela costuma se expor e é sincera. Ilustra-se bem isso a sua entrevista com o psicanalista Hélio Pellegrino quando diz: "Você quereria ter outras vidas? Era o meu sonho ter várias. Numa eu seria só mãe, em outra vida eu só escreveria, em outra eu só amava" (LISPECTOR, 2007, p. 63) ou com Fernando Sabino quando ela o indaga: "Você acha que a nossa geração falhou? Eu acho que sim. Acho que nos faltou dar o corajoso passo no escuro." (p. 35).

2) Lispector dirige a entrevista com consciência de que as perguntas não são prerrogativas únicas da repórter.

Clarice sabe que entrevista é embate, uma disputa amigável feita de muitas arremetidas, recuos e trocas de posição. Portanto, *ora é ela quem faz os questionamentos, ora é o entrevistado quem a questiona*. Exemplo disso é seu inusitado encontro com Zagallo, na época, um jovem técnico de futebol. Ele a interpela diversas vezes, frequentemente sobre assuntos absolutamente diversos do mundo do esporte mais querido pelos brasileiros. Ele a questiona, por exemplo: "Clarice, você está satisfeita como escritora?" (LISPECTOR, 2007, p. 221). A resposta vem quase como invasão de território, objetiva e é seguida de outra pergunta a palo seco: "Não, mas é o melhor que sei fazer. O que é que você acha de Pelé e Garrincha?" (p. 221). Logo após, ele muda de assunto e a questiona novamente: "O que você acha dessa agitação dos estudantes no mundo inteiro?" (p. 223) ou então: "Que é que você acha, como escritora, do ambiente dos Estados Unidos, principalmente essa perseguição à família Kennedy?" (p. 222).

3) ela abre espaço para o exercício da alteridade e da empatia.

Dessa forma, faz perguntas, respondendo-as previamente, para que o entrevistado se sinta à vontade em respondê-la também. É o que acontece quando encontra Érico Veríssimo e o questiona sobre a fama. "Sua fama é enorme, Érico. *Se eu fosse famosa assim, teria minha vida particular invadida, e não poderia mais escrever* [grifo nosso] Como é que você se dá com a fama? Eu soube que o ônibus de turistas em Porto Alegre tem como parte do programa mostrar sua casa" (LISPECTOR, 2007, p. 41) ou como quando interroga o crítico Alceu Amoroso Lima: "Algumas pessoas dizem que submeter-se à psicanálise é tolice, que sai muito mais barato e fácil confessar-se. *Para mim* [grifo nosso] é inteiramente óbvio que se trata de campos completamente separados. Qual é a sua opinião?" (p. 93).

4) apesar de às vezes provocar e instigar os entrevistados, o diálogo não é contaminado por agressividade; a conversa se desenvolve entre amigos.

Clarice entrevistava quem a interessasse. Recusou-se, por exemplo, sem maiores explicações, a entrevistar Pelé (WILLIAMS, 2007, p. 8); ao encontrar Emérson Fittipaldi em uma fila de embarque, no aeroporto, aproveitou para fazer a ele algumas perguntas que renderam uma publicação na revista. Esse grau de autonomia, por certo se justifica por ser, à época, já uma escritora famosa enquanto trabalhava como repórter, o que a aproximava dos entrevistados, deixando-se de lado a posição por vezes subalterna e dependente, legada a muitos jornalistas perante suas fontes.

5*) ela descreve suas impressões subjetivas sobre pessoas e lugares.*

De Rubem Braga, gostava: "Até pareço que conheço Rubem desde sempre. Gostei dele à primeira vista" (LISPECTOR, 2007, p. 18). Disse ainda que era "um poeta que teve pudor de escrever versos, e então inventou a crônica (p. 18). Com Nelson Rodrigues foi dura e reveladora: "Nelson, como consequência de meu incêndio, passei quase três meses no hospital. E recebia visitas até de estranhos. Eu não sou simpática. Mas o que eu dei aos outros para que viessem me fazer companhia? Não acredito que não se tenha amigos. É que são raros" (p. 28), retorquiu quando o dramaturgo constatou que a amizade não existia. Sobre a Bahia, em conversa com Jorge Amado disse: "Aqui, em Salvador, eu realmente senti que poderia escrever mais e melhor.

Mas o Rio de Janeiro, com o seu ar poluído não é nada mau, Jorge. Coloca-nos frente a frente com condições adversas e também dessa luta nasce o escritor. É verdade que muitos escritores que moram no Rio são saudosistas de seus estados e têm nostalgia da província?" (p. 27)

6) *e utiliza três perguntas padrão, feitas a qualquer momento do encontro, criando uma marca autoral em seu trabalho como repórter:*

"Qual é a coisa mais importante do mundo?", "Qual é a coisa mais importante para uma pessoa como indivíduo?" e "O que é o amor?". Para além dessas perguntas mencionadas, do ponto de vista existencial, as perguntas de Clarice são bastante complexas para uma entrevista. Fica-se com a impressão de que Clarice estava procurando respostas a perguntas às quais ela própria não conseguia responder sozinha. Em entrevista ainda com Pellegrino: "Hélio, você é analista e me conhece. Diga sem elogios – quem sou eu, já que você me disse quem é você. Eu preciso conhecer o homem e a mulher." (LISPECTOR, 2007, p. 65).

As questões de Clarice também poderiam ser pautadas por um princípio de aleatoriedade, mas nem por isso, deixavam de revelar que a escritora estava a par e preocupava-se com as transformações sociais, como as discussões do papel da mulher na sociedade e as questões do feminino, por exemplo. A Alceu Amoroso Lima sobre sua posição em relação à pílula anticoncepcional: "Qual a sua atitude em face das pílulas anticoncepcionais? Gostaria de que o senhor se lembrasse de que só os pobres, os que não têm como sustentar filhos, é que mais filhos têm." (p. 91).

À Nélida Piñon quis saber sobre a necessidade de advogar pelo feminismo nos dias de hoje: "Você é feminista? O que é que reinvindica para a mulher brasileira?" (p. 49), pergunta Clarice.

Curioso é que o medo de Clarice em se mostrar na imprensa se choca com seu método de entrevistar, visivelmente pessoal. Percebe-se que, para além de simples perguntas, do mero protocolo que se transformar uma entrevista, a escritora demanda a *alma inteira* do entrevistado; e ela, por sua vez, retribui com um tanto da sua. Apesar de avessa a falar sobre si mesma, no momento em que os papéis se invertem e é Clarice quem lança suas questões ao outro, ela acaba por se autobiografar também. *Entrevistas* e *Clarice de Cabeceira – Jornalismo* se afiguram em oportunidades para entender melhor a esfinge segundo ela mesma: as reflexões da autora sobre os processos da criação artística, por exemplo, podem oferecer respostas, por vezes mais objetivas do que quando perguntadas a ela diretamente. Nessas ocasiões, em que se deixa

mostrar, diz que arte é busca, que evita ao máximo ter que se reler, que não sabe o motivo pelo qual escreve. A Fernando Sabino disse que criação é uma mistura entre começar a escrever uma palavra, uma ideia, com o pôr-se de súbito, sem maiores explicações, a escrever.

> Como é que começa em você a criação, por uma palavra, uma ideia? É sempre deliberado o seu ato criador? Ou você de repente se vê escrevendo? Comigo é uma mistura. É claro que tenho o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de nenhum modo deliberada." (LISPECTOR, 2007, p. 32)

A ele também confessa que tem medo da palavra escrita e que considera o ato criador algo muito grandioso, sendo por vezes uma tarefa assustadora.

> Fernando você tem medo antes e durante o ato criador? Eu tenho: acho-o grande demais para mim. E cada novo livro meu é tão hesitante e assustado como um primeiro livro. Talvez isso aconteça com você, e seja o que está atrapalhando a formação de seu novo romance". (LISPECTOR, 2007, p. 35)

A Ferreira Gullar reafirmou sua dificuldade em reescrever e editar seus livros, uma vez que suas frases já vinham prontas. "Marques Rebelo me disse uma vez que reescrever era mais simples que escrever. Quanto a mim, Gullar, eu discordo, pois minhas frases já vêm prontas. Em você, como se processa o ato criador? Você reescreve?" (LISPECTOR, 2007, p. 53). À Marly de Oliveira, falou sobre sua proximidade com a prosa poética: "Acho que poesia é a mesma coisa que prosa, embora usem formas diversas" (LISPECTOR, 2007, p. 77)

Ao longo das conversas, a faceta da Clarice criadora/escritora vai se revelando em pequenas pistas que deixa escapar. No fundo, sua obra jornalística também fala sobre um tema muito recorrente em sua obra ficcional, que é a tentativa de desvelar o mistério do contato com o outro e consigo mesma. Algo que Héllio Pellegrino, ao ser entrevistado pela autora, consegue resumir bem: "Não há liberdade sem abertura ao Outro, sem consentimento na existência do Outro como tal e enquanto tal." (LISPECTOR, 2007, p. 63). E não há nada mais genuinamente jornalístico do que esse consentimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLASANTI, Marina & SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Com Clarice*. São Paulo: UNESP, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira*. Maria Aparecida Nunes (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *[Entrevista concedida a Julio Lerner para TV Cultura em 1977, a Internet].* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU. Acesso em 18/11/2020.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector: Entrevistas*. Claire Williams (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista – o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1986

NUNES, Maria Aparecida. *A menina de Tchetchelnik*. In: LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira*. Maria Aparecida Nunes (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

ROSSI, Vera Helena Saad. "Diálogos possíveis com Clarice Lispector": as entrevistas de uma escritora jornalista. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Departamento de pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2006.

WILLIAMS, Claire. Clarice 'Entre-vistas'. In: LISPECTOR, Clarice. Clarice Lispector: Entrevistas. Claire Williams (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

VALENTE, Paulo Gurgel. [Entrevista concedida a Eucanãa Ferraz e Elizama Almeida para o Instituto Moreira Salles em 2014, a Internet]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G7kndLPsKaA. Acesso em 26/09/2020.

artigo acadêmico

A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO DO VERBO 'DAR'

Um estudo à luz da T.O.P.E

Lafity dos Santos Alves[1]
Maria Auxiliadora Ferreira Lima[2]

RESUMO

Este trabalho faz uso dos pressupostos teóricos de Culioli (1985; 1990). A T.O.P.E. fundamenta-se em uma análise da enunciação, uma vez que apresenta como objeto de estudo o enunciado. Nesse campo de estudo, o enunciado é o resultado da construção e da reformulação de formas linguísticas nos cotextos em que as marcas linguísticas são analisadas. Partindo dessa concepção de enunciado, o objetivo desta pesquisa é investigar a função enunciativa do verbo 'dar'. Para tanto, observamos como este verbo participa da construção da significação dos enunciados, uma vez que a abordagem construtivista diz respeito à questão do sentido ser construído no/pelo enunciado. Ou seja, o sentido não nos é dado de forma prévia. Diante da análise das ocorrências do verbo "dar", podemos dizer que o valor desse verbo não é algo fixo, uma vez que esse verbo assume valores diferentes quando analisados no campo interno de um texto/enunciado.

Palavras-chave: T.O.P.E; Enunciado; Valor; Formas linguísticas; Verbo "dar".

ABSTRACT

This work makes use of the theoretical assumptions of Culioli (1985; 1990). T.O.P.E. it is based on an analysis of the statement, since it presents the statement as an object of study. In this field of study, the statement is the result of the construction and reformulation of linguistic forms in the contexts in which linguistic marks are analyzed. Starting from this conception of utterance, the objective of this research is to investigate the enunciative function of the verb 'to give'. Therefore, we observe how this verb participates in the construction of the meaning of utterances, since the constructivist approach concerns the question of the meaning to be constructed in / by the utterance. In other words, the meaning is not given to us in advance. In view of the analysis of the occurrences of the verb "to give", we can say that the value of this verb is not something fixed, since this verb assumes different values when analyzed in the internal field of a text/statement.

Keywords: T.O.P.E; Statement; Value; Linguistic forms; Verb "to give".

---

1 Mestre em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI e doutoranda em Linguística, também, no mesmo programa em que realizou o mestrado. Professora de Leitura e Análise Linguística do Instituto Dom Barreto.

2 Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997) e Pós-Doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010). É professora do PPGeL (UFPI).

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, o nosso papel é investigar a função enunciativa do verbo 'dar'. Para isso, observamos como este verbo participa da construção da significação dos enunciados. Para tanto, fundamentamo-nos na Teoria das Operações Predicativas e Enunciativas (T.O.P.E.) - de A. Culioli. A opção por essa teoria dá-se em função de ela centrar-se na articulação de valores, bem como no processo de construção de representação das marcas de linguagem. Isso significa dizer que a significação em uma língua decorre da construção e da reconstrução que se evidencia nos enunciados. Ou seja: o próprio enunciado é o resultado de uma construção de significação.

Desse modo, o valor de uma expressão dentro de uma língua só é possível a partir das noções situadas internamente nos cotextos. Portanto, o valor que atribuímos a uma expressão não é estável, já que não podemos instituir/atribuir uma significação fixa às expressões de uma língua, como as gramáticas tradicionais recorrentemente agem, pois o valor é construído no enunciado. Dito de outra maneira: pautar-se em uma semântica construtivista significa estudar o sentido das ocorrências de uma determinada expressão em uma dada língua. Dito de outra maneira: a abordagem construtivista diz respeito à questão do sentido ser construído no/pelo enunciado. Assim, nesse tipo de abordagem, não se considera o sentido prévio, preestabelecido.

A fim de organizarmos este trabalho, estruturamos o artigo desta maneira: inicialmente, colocamos os procedimentos adotados para análise das ocorrências da unidade linguística pesquisada. Em seguida, apresentamos os pressupostos teóricos nos quais nos ancoramos para a discussão dos dados encontrados. Seguimos com a análise das ocorrências do verbo e finalizamos com algumas considerações acerca do objeto analisado.

2 TEORIA DAS OPERAÇÕES PREDICATIVAS E ENUNCIATIVAS (T.O.P.E.)

2.1 Língua e linguagem

A diversidade existente nas mais diversas línguas é um aspecto ativador de manifestação da linguagem, por isso a relação de dependência entre o domínio da língua e o domínio da linguagem se faz relevante no processo de reconhecimento das operações de representação de uma dada língua. De um lado, a linguagem concebe ao falante de uma língua a ativação de reconhecimento, de produção e de reconstrução de enunciado. Por outro lado, temos a língua como um sistema de representação de significados que são construídos dentro de um

dado cotexto (CULIOLI, 1990). Ao defender essa articulação entre esses dois domínios, Culioli defende a tese de que a Linguística é tanto uma ciência da língua como da linguagem, tendo em vista que "a linguística tem por objeto a atividade da linguagem apreendida através da diversidade das línguas naturais (e através da diversidade dos textos, orais e escritos)" (CULIOLI, 1990, p. 14).

A relação entre esses dois domínios decorre, segundo Culioli, do fato de que o funcionamento da linguagem só se fazer possível diante de configurações e de agenciamentos de marcas linguísticas específicas em uma dada língua. Sob a ótica da T.O.P.E., a relação entre língua e linguagem é uma forma de apreensão do funcionamento global da linguagem.

2.2 Sobre o enunciado, cotexto e contexto

Com base nos pressupostos teóricos de Culioli, a noção de T.O.P.E. fundamenta-se em uma análise da enunciação, tendo em vista que o objeto de análise é o enunciado. Conquanto, cabe lembrar que o enunciado conforme postula Culioli não assume uma configuração de enunciado como formulado por Benveniste (1989). Na T.O.P.E., o enunciado não é concebido como um ato individual e, sim, como o resultado da construção e da reformulação de formas linguísticas nos cotextos em que as marcas são analisadas.

Conforme Franckel e Paillard (2011, p. 88), o enunciado deve ser compreendido como uma organização das formas linguísticas. E é a partir dos mecanismos que constituem os cotextos que podemos analisar um quadro representativo e formalizável das operações marcadas no enunciado. Visto dessa maneira, o enunciado pode ser concebido como um agenciamento de marcas linguísticas. Essas formas atuam como uma materialização dos fenômenos mentais aos quais não temos como ter um acesso concreto e imediato, por isso as marcas são uma espécie de "pegadas" da atividade linguística pelas quais reconhecemos, construímos e reformulamos as operações internamente em uma língua.

Partindo dessa lógica, o enunciado é resultante do processo da enunciação. Cabe salientar que o papel de um linguista não é algo que se restringe somente a analisar as marcas do enunciado, é mais do que isso: é verificar as operações que resultam na construção de um dado enunciado, pois é através das operações que conseguimos vislumbrar um pouco da dimensão da linguagem (LIMA, 1997). Franckel (2011) aponta que

> A justificativa pelo termo "operação" deve-se justamente à hipótese de que o valor referencial do enunciado não é um dado, mas algo construído. Isso significa que o arranjo de formas que o materializa remete, não a valores, mas às operações de constituição do valor referencial. Estudar a enunciação é, portanto, estudar as modalidades de constituição desse valor (FRANCKEL, 2011, p.44)

Diante disso, o sentido origina-se do material verbal, já que não se encontra o sentido do enunciado no extralinguístico. Dito de outra maneira: o contexto não é externo ao enunciado, tendo em vista que o cenário é produzido pelo próprio enunciado. Assim, o sentido de uma expressão corresponde à construção de valores que são, por sua vez, constituídos a partir das ocorrências nocionais possíveis em uma língua.

As ocorrências decorrem da relação com as noções que elas instanciam. Ou seja, decorre da relação que há entre a noção de uma forma linguística e as significações decorrentes de suas ocorrências. Assim, o valor é concebido como um jogo entre as diversas significações da mesma forma linguística e o que se estabiliza no ato da enunciação em uma língua (VOGUÉ, 2000).

Em seu texto sobre situação, contexto e valor referencial (situation, contexte, valeur référentielle), Franckel (2006) aponta o enunciado como algo interpretável pela estabilização de um de seus possíveis contextos. Para o autor, a situação, o contexto (cenário) são, ao mesmo tempo, da ordem do dado e do construído.

Visto dessa maneira, uma mesma sequência linguística poderá ter contextos diferentes e possíveis. Como aponta Lima (2013) em seu trabalho. Vejamos a sequência em que o adjetivo 'bom', estudado pela pesquisadora, nos possibilita vislumbrar o que afirmamos nesse parágrafo:

"O bolo está bom"
(1) Uma situação em que A faz uma apreciação sobre a qualidade de um bolo provado; (2) Uma situação em que A examina um bolo que está sendo assado e confere que já está no ponto; (3) Uma situação em que A diz que um bolo está estragado por ser de dias atrás.

Fonte: Lima (2013, p. 47)

Na sequência "O bolo está bom", a autora detectou pelo menos três (3) contextos possíveis que resultam, consequentemente, em três enunciados distintos. Esse exemplo aponta que uma mesma sequência linguística, em virtude do cenário, estabiliza enunciados distintos, o que resulta na construção de sentidos distintos da ocorrência do adjetivo bom analisado pela pesquisadora.

Visto dessa forma, "... contexto é ele mesmo variável, mas de forma não aleatória, ele é restrito pela unidade que faz parte do cotexto, absolutamente como o cenário é restrito pela forma do enunciado na qual se inscreve" (FRANCKEL, 2006, p. 65).

Portanto, o cotexto pode ser concebido como uma sequência linguística que pode vir a ser um enunciado, e o contexto são os cenários construídos a partir da organização de uma sequência de elementos linguísticos que se estabilizam durante a enunciação.

2.3 Os níveis do enunciado

No que diz respeito ao aspecto da produção, o enunciado hierarquiza-se em três níveis (que estão imbricados entre si) quais sejam: nível 1 (onde as nossas representações mentais estão situadas e é nesse nível que instauramos nossas representações da realidade, para isso ativamos nossa atividade de língua); nível 2 (nível do texto, onde temos acesso às representações que fazemos da realidade). Como defende Culioli:

> Não temos acesso ao nível 1, e não há uma relação de homogeneidade, de co-extensividade, de instantaneidade entre o nível 1 e o nível 2, isso quer dizer que eu não posso remontar do nível 2 ao nível 1. O nível 2 me permite de forma unívoca ter uma melhor representação do que seja o nível 1 (CULIOLI, 1985, p. 6 – Tradução nossa)

Assim, o nível 2 é onde se estabelece uma melhor representação da realidade que imaginamos, que criamos no nível 1. Então, quando ativamos o uso da língua através de nossas falas viabilizamos uma representação de como seria a representação da realizada imaginada no nível 1. No entanto, essa atividade ocorre de forma hierárquica do nível 1 para o nível 2, já que não podemos fazer o processo do nível 2 para o nível 1, como advoga Culioli na citação acima.

Além desses dois níveis, temos ainda o nível 3. Segundo Culioli, esse é o nível das representações metalinguísticas. Podemos afirmar que é esse o nível em que há uma formalização das análises realizadas por um linguista, tendo em vista que, durante o estudo das ocorrências, o linguista passa a ter uma visão mais "concreta" do processo linguístico. E essa visão é respaldada via formas do enunciado. Desse modo, concordamos com Romero (2010) de que, em uma língua, não haja um marcador que não traga consigo um rastro de sua gênese constitutiva, já que é através desse rastro que se busca os mecanismos de funcionamentos enunciativos. Visto dessa

maneira, concordamos com a ideia de que "o metalinguístico corresponde a uma tentativa de formalizar o que é, por natureza, não formalizável, inacessível" (ROMERO, 2011, p. 155).

3 FORMA ESQUEMÁTICA

Na esteira de Culioli, Franckel (2006) defende Formas Esquemáticas como configurações operatórias que nos permitem determinar as modalidades linguísticas no ambiente textual a partir das ocorrências observadas em uma língua. Estudar as Formas Esquemáticas não significa dizer que se está em busca de uma identificação de uma base, de um núcleo estável, no sentido de que essas formas correspondam a zonas imutáveis de sentido, já que é impossível considerarmos a variação de sentido a partir de um material que fosse imutável, conforme advoga Culioli (1990, p. 130): "Os fenômenos linguísticos formam sistemas dinâmicos que são regulares, mas com uma margem de variação devido a uma grande diversidade de fatores é que estamos lidando com fenômenos que são estáveis e plásticos". Dito de outra maneira: Em uma língua, temos a estabilidade e a instabilidade, assim podemos dizer que o sentido circula, é plástico, é dinâmico, porém o sentido ganha estabilidade em um dado cotexto. Em síntese, os fenômenos linguísticos são dinâmicos, i.é, tudo na língua pode passar pelo princípio da deformabilidade. Vejamos:

> A Forma Esquemática traz a representação metalinguística associada, por construção, a uma forma empírica. Essa Forma Esquemática nos fornece, portanto, uma configuração abstrata que, segundo as transformações a qual é submetida, vão modificar sua forma, seu valor, a latitude de sua co-ocorrência (CUIOLI, 1990, p. 130 – Tradução nossa)

O conceito de Forma Esquemática consiste em uma forma de abstração que nos ajudam a definir a partir de ocorrências de uma expressão em uma língua, uma base de significação que é comum a todos os observáveis. Nessa esteira, essa representação abstrata é uma manifestação de que as unidades da língua são esquemas organizados que convocam o contexto, tendo em vista que as unidades linguísticas são passíveis de estabilizações diversas no ambiente textual.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para realizarmos os procedimentos de análise das ocorrências do verbo "DAR", partimos da Teoria das Operações Enunciativas. Inicialmente, buscamos ver os sentidos dicionarizados

(no Michaelis e no Houaiss) da forma "DAR" na língua portuguesa e como se dá a abordagem dos estudos sobre essa unidade linguística em algumas gramáticas normativas de nossa língua. Posteriormente, buscamos, no GOOGLE, ocorrências da unidade linguística em estudo para averiguarmos se teríamos novas ocorrências para o verbo DAR em nossa língua. Em seguida, fizemos uma comparação entre os enunciados em que apareciam o verbo pesquisado para estudarmos a construção e a reconstrução da unidade linguística em questão.

Analisamos as ocorrências do verbo observando a sequência linguística que estrutura a organização das unidades dos enunciados analisados. Para isso, procuramos trabalhar com os valores referenciais que se estabilizam no ambiente textual.

Feito isso, fizemos uma análise das ocorrências da unidade 'DAR' para elaborarmos uma Forma Esquemática hipotética da forma linguística estudada.

A escolha pelo verbo "DAR" se deu pelo fato de essa unidade ser usada recorrentemente em nossa língua. Além disso, a quantidade de acepções para esse verbo é muito grande, mas, ainda assim, vimos casos em que o sentido de "dar", em algumas das ocorrências observadas, não se fazia presente nos dicionários e gramáticas do português.

5 O VERBO "*DAR*" NA PERSPECTIVA DA GRAMÁTICA TRADICIONAL

O verbo dar é apresentado nas gramáticas tradicionais como verbo irregular de primeira conjugação. Segundo Cunha e Cintra (2016), "sao irregulares os verbos que se afastam do paradigma de sua conjugação". Cegalla (2009), quanto à predicação, classifica-o como transitivo direto e indireto, isto é: um verbo que se usa com dois objetos (um objeto direto e um objeto indireto). Numa análise tradicional, uma oração com o verbo dar seria assim analisada:

No verão, a senhora Marta dava ***muita água aos moradores de rua***.

O argumento "muita água" é classificado pela gramática tradicional como OD (OBJETO DIRETO), e o argumento "aos moradores de rua" como OI (OBJETO INDIRETO). No entanto, essa análise dá conta somente das relações sintáticas, i.é, dá conta somente das relações internas entre os termos que constituem uma oração no que diz aspecto tanto da posição como da concordância entre os elementos linguísticos que configuram um enunciado.

Conquanto, a relação entre verbo e complemento é apresentada de modo que se leve em consideração apenas a sintaxe, deixando de lado a significação que a unidade "DAR" assume dentro dos cotextos.

6 AS ACEPÇÕES DA FORMA LINGUÍSTICA DAR EM DICIONÁRIOS DA LÍNGUA PORTUGUESA

As acepções dicionarizadas são postas como valores dados, fixos, o que contraria a visão de construção e de reconstrução de sentido conforme advoga a T.O.P.E.

Os dicionários pesquisados (Michaelis e Houaiss) não levam em consideração o fato de que novos sentidos podem ser atribuídos a uma dada unidade linguística. E não trabalham com a ideia de que uma dada unidade somente tem ganho de sentido no campo interno do ambiente textual. Por isso, trabalhamos, aqui, com a ideia defendida pelos estudos elucidados pela T.O.P.E.

7 O VERBO "*DAR*" À LUZ DA *T.O.P.E.*

O sentido dado ao verbo DAR não pode ser concebido como algo fixo, tendo em vista que, a depender de um dado cotexto, poderemos ver novas significações para uma dada expressão. Vejamos esta ocorrência:

(A) "O médico **deu** a receita" (GOOGLE)

A ocorrência (A) apresenta dois possíveis cenários, quais sejam:

(1) Uma situação em que uma paciente esteja em um consultório médico e que, após a análise das condições físicas dessa paciente, o médico faz a prescrição do medicamento a qual será utilizada pelo cliente;

(2) Uma situação em que uma pessoa esteja precisando de uma nova via de uma receita pelo fato de tê-la perdido. A paciente - necessitando da medicação prescrita - pede uma nova receita, a qual será repassada pelo médico ao cliente.

Essas duas situações, criadas a partir do cotexto do enunciado analisado, apontam que o valor de uma expressão não nos é dado a priori, é construído dentro do ambiente textual. Na ocorrência (A), temos aparentemente um mesmo enunciado, mas como o valor atribuído ao verbo "dar" não é fixo e, sim, mutável, o cotexto possibilitou a construção de mais de um sentido à forma analisada em questão, tendo em vista os cenários criados a partir do cotexto analisado. Analisemos esta outra ocorrência:

(B) A fonte **dá** muita água. (GOOGLE)

Assim como em (A), no enunciado (B), é possível vermos duas possíveis realidades, quais sejam:

(3) Um cenário em que uma dada fonte é um monumento de paisagismo em um dado espaço. E alguém que vê uma grande quantidade de água jorrando no monumento diz: "Esta fonte contém muita água";

(4) Um cenário em que alguém que esteja diante de uma fonte natural de onde surge água, alguém afirma: Desta fonte, brota-se muita água.

As ocorrências (3) e (4) apresentam sentidos diferentes para uma mesma forma linguística, o que comprova nossas discussões sobre o fato de o sentido ser o resultado de um processo de construção.

Os exemplos analisados demonstram que um enunciado com uma mesma sequência linguística, em função do cenário, estabiliza o sentido da ocorrência do verbo 'dar' em enunciados distintos. Assim, o sentido do verbo torna-se estável em função do cenário construído a partir do cotexto analisado. Dessa forma, o enunciado, segundo Frankel (2006), é uma sequência que se torna interpretável pela estabilização de um de seus contextos possíveis, sendo estes desencadeados a partir da sequência. Essa visão de polissemia não equivale, cabe lembrar, àquela que estamos habituados a ver, qual seja: de que uma palavra assume vários sentidos, já que o sentido de uma palavra é construído em uma sequência linguística que se dá em dado ambiente textual.

Vejamos a forma "dar" em outro ambiente textual:

(C) **Dou** que a melhor atitude foi esta (GOOGLE)

A forma linguística em análise nos permite construir um cenário em que alguém esteja diante de uma situação em que tenha que apreciar uma atitude ou comportamento de um determinado ser. Diante de um cenário como esse, a pessoa que emitirá uma apreciação usará o verbo "DAR" no sentido de julgar, de entender. Desse modo, poderíamos dizer: (C) Julgo / entendo que a melhor atitude foi esta. Portanto, mais uma vez, vemos o sentido sendo construído, reformulado, não cabendo um valor fixo preexistente e já estabilizado na língua na formulação de sentido do enunciado analisado.

(D) O suor que eliminamos pelos poros é constituído basicamente por água e alguns sais que não se decompõem. Por isso, praticamente não **dá** nenhum cheiro. (GOOGLE)

O verbo "dar", no enunciado acima, apresenta o sentido de que algo não é emitido, não é exalado. O sentido da forma "dar", no cotexto, não é encontrado em dicionários da língua portuguesa, já que nenhuma das acepções já estabilizadas cabe no lugar de "dá" posto no

enunciado analisado. Isso evidencia o que a Teoria da Operações Enunciativas advoga: o sentido não é dado, o sentido é construído, e a formulação e reformulação de valor da forma se dá via enunciado. Analisemos esta ocorrência:

> (E) A combinação química entre os átomos de nitrogênio e oxigênio, na proporção de um átomo de nitrogênio para três de oxigênio, **dá** uma importante espécie química iônica, chamada de **n**
> **itrato**. (GOOGLE)

Ao analisarmos a forma linguística "DÁ" na ocorrência (E), o verbo assume um valor diferente do que se vê nos dicionários e nas gramáticas normativas da língua portuguesa. Esse verbo dentro do cotexto analisado, nos possibilita criar uma situação em que em um dado laboratório em que se esteja fazendo uma combinação de elementos químicos, pesquisadores descobrem um outro elemento. Portanto, o valor dado ao verbo "dar" está interligado à ideia de resultado. Ou seja, a combinação de dois elementos resulta em um novo elemento. Assim, vemos que a forma assume valor/sentido dentro do ambiente textual, por isso não temos como fixar um valor unívoco a um dado elemento linguístico.

Em cada um dos enunciados analisados, neste trabalho, a unidade "DAR" apresenta diferentes sentidos em decorrência da interação que há entre as formas linguísticas nos enunciados e os cotextos nos quais essas formas estão inseridas. Desse modo, concordamos com Romero (2010), quando a autora, ao estudar as ocorrências do verbo 'quebrar', defende a integração entre as unidades de enunciado para que possamos construir o sentido de uma forma linguística.

8 FORMA ESQUEMÁTICA A PARTIR DAS OCORRÊNCIAS DO VERBO *'DAR'*

Tomando por base as análises que fizemos de enunciados com o verbo 'DAR', propomos a seguinte hipótese de Forma Esquemática:

Dado um agentivo (Z) que pratica uma ação sobre um elemento efetuado (W), temos que DAR induz (Z) a se concretizar como agente de uma realização sobre (W), bem como conduz (W) a ser um elemento efetuado de (Z).

Ao retomarmos como exemplo "O médico deu a receita", enunciado analisado anteriormente neste trabalho, vemos que a expressão "O médico" realiza uma ação sobre o resultado (W), portanto, temos que "O médico" é o agentivo (Z) nesse enunciado. E o argumento

"a receita" institui-se como elemento efetuado (W), uma vez que essa expressão é o resultado da realização praticada pelo agentivo (Z). Desse modo, podemos afirmar que o que há em comum, em todas as ocorrências analisadas, é o fato de que uma realização será praticada por unidade linguística sobre outra. Assim, uma das unidades de uma dada sequência linguística será o agentivo (Z) e outra unidade será o elemento efetuado (W).

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ocorrências da unidade linguística "DAR" nos fizeram perceber que os sentidos já atribuídos não são fixos, como determinam os dicionários e as gramáticas tradicionais. Isso se dá pelo fato de que os valores das formas linguísticas não são algo dado a priori, já que o sentido é construído no ambiente textual. Dessa forma, conforme defende a T.O.P.E, o sentido é, ao mesmo tempo, estável e instável, tendo em vista que é, no enunciado, onde ocorre a estabilidade de um valor referencial. Conquanto, esse valor não é algo fixo, pois uma dada unidade linguística pode ter valores diferentes quando analisados no campo interno de um texto/enunciado.

Vimos a partir da análise das ocorrências que a Forma Esquemática, realizada através de uma abstração, traz algo em comum entre as ocorrências. A Forma Esquemática se estabelece pelo fato de que há, nas ocorrências, uma unidade linguística que se comporta como agentivo e outro que se comporta como paciente. E que é pelo argumento do verbo que conseguimos perceber os diferentes valores da forma estudada nos enunciados observados.

Outro ponto que podemos observar é que, assim como defende a T.O.P.E, o sentido de uma unidade linguística não é pode ser visto de forma isolada no interior de um ambiente textual, o valor é construído no contexto na relação entre os elementos que compõem a sequência linguística de um dado enunciado.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, E. O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de Linguística Geral II*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1989.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 48. Ed. São Paulo: IBEP, 2009.

CULIOLI, A. *Notes du Seminaire de D.E.A*. Université de Paris 7. Departement de recherches linguistiques, Poitiers, 1985.

_____**.** Pour une linguistique de l'énonciation. *Opérations et répresentations.* Tome 1. Paris: Ophrys, 1990.

CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova Gramatica do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 7a ed..2016.

FRANCKEL, Jean-Jacques**.** *Situation, contexteet valeur référentielle.* Pratiques, Metz, n. 129-130, p. 51-70, 2006.

FRANCKEL, Jean-Jacques; PAILLARD, Denis. Aspectos da teoria de Antoine Culioli. In: ROMERO, Márcia; BIASOTTO-HOLMO, Milenne; et al. (Org. e Trad.). *Linguagem e enunciação*: representação, referenciação e regulação. São Paulo: Contexto, 2011. pp. 87101

LIMA, M. A. F. O artigo no processo de construção referencial: operações de determinação e indeterminação. *Tese de Doutorado*. UNESP - Araraquara, 1997.

_____. A construção de significação de ocorrências do adjetivo bom: identidade e variação. In: LIMA, M.A.F; ALVES FILHO, F.; COSTA, C.S.S.M. (Orgs.). *Linguística e Literatura: percorrendo caminhos*. Teresina: Edufpi, 2013.

ROMERO, M.; BIASOTTO-HOLMO, M; et al. (Org. e Trad.). *Linguagem e enunciação: representação, referenciação e regulação*. São Paulo: Contexto, 2011. pp. 31-55.

ROMERO, M. C. Um possível diálogo entre a teoria das operações enunciativas e a aquisição: identidade semântica e produtividade discursiva. *Alfa*. São Paulo, 54, p. 475-503, 2010.

VOGUÉ, S. *Calcul des valeurs d'un enoncé au présent. Travaux de linguistique 40.* Bruxelles, Duculot, 2000, p. 31-54.

artigo acadêmico

A AUTORREFERENCIALIDADE POÉTICA E CRÍTICA DE LAUTRÉAMONT

Nathanrildo Francisco da Cruz Costa[1]

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre a forma como a metalinguagem, em *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont, por meio da autorreferencialidade poética e crítica, promove uma discussão sobre o processo autoreflexivo na construção da linguagem literária da obra. Esta é uma pesquisa crítica-interpretativa de cunho bibliográfico com base nos estudos de Blanchot (1997, 2014, 2005), Campos (2006), Chalhub (2005), Hutcheon (1985), Lautréamont (2015, 2014, 2009), Perrone-Moisés (1973). A obra de Lautréamont, escrita no século XIX, desestabiliza as normas e os paradigmas tradicionais da literatura, utilizando-se de estratégias de linguagem que colocam em xeque as noções centrais da crítica, da teoria literária e da própria literatura. Trata-se de uma obra que está sempre sendo colocada em questão por causa dos seus desdobramentos literários, enquanto processo construtivo e autoreflexivo da linguagem poética, narrativa e crítica.

Palavras-chave: Metalinguagem. Autorreferencialidade. Poética. Crítica. Lautréamont.

RÉSUMÉ

Ce travail cherche à réfléchir sur la manière dont le métalangage, dans *Les chants Maldoror*, de Lautréamont, à travers l'autoréférentialité poétique et critique, favorise une discussion sur le processus d'autoréflexion dans la construction du langage littéraire. Il s'agit d'une recherche bibliographique critique-interprétative basée sur les études de Blanchot (1997, 2014, 2005), Campos (2006), Chalhub (2005), Hutcheon (1985), Lautréamont (2015, 2014, 2009), Perrone-Moisés (1973). L'œuvre de Lautréamont, écrite au XIXe siècle, déstabilise les normes et paradigmes traditionnels de la littérature, en utilisant des stratégies linguistiques qui remettent en question les notions centrales de la critique, de la théorie littéraire et de la littérature elle-même. C'est une œuvre qui est toujours remise en question en raison de ses développements littéraires, en tant que processus constructif et auto-réfléchissant de langage poétique, narratif et critique.

Mots-clés: Métalangage. Auto-référentialité. Poétique. Critique. Lautréamont.

---

1 Doutorando em Letras pela UFPA (quadriênio 2020-2024), mestre em Letras pela UESPI (2019), graduado em Letras/Português pela UESPI (2016).

INTRODUÇÃO

Este artigo busca refletir sobre como a metalinguagem, por meio da autoreferrencialidade poética e crítica de Lautreámont, promove uma discussão sobre o processo autoreflexivo na construção da linguagem literária da obra, a partir do exemplar publicado no ano de 2014, traduzido do francês e prefaciado por Claudio Willer. Nessa edição, além de *Os cantos de Maldoror*, o livro inclui os fascículos *Poesias I* e *Poesias II*, seguido das *Cartas*, que formam a obra completa. Foi utilizada também a versão original em francês da editora Gallimard, que leva o título *Œuvres complete* (2009), de Lautréamont, necessária para verificação das traduções, leituras críticas e interpretativas a propósito da obra.

Conhecido na literatura pelo pseudônimo de Lautréamont, Isidore-Lucien Ducasse (1846-1870) foi um poeta que nasceu no Uruguai e que viveu na França (onde escreveu *Os cantos de Maldoror* e *Poesias I* e *II* em francês). Sua obra é considerada um dos textos mais herméticos da literatura ocidental que teve grande "influência", no sentido de referencialidade, para as artes (pintura, música, teatro, cinema) e a literatura (simbolista, dadaísta, surrealista, moderna, sobretudo, pós-moderna). Apesar de pouco conhecida por parte de muitos leitores, sua obra é uma das matrizes fontes da literatura e, ao mesmo tempo, da arte pós-moderna que se faz hoje, marcada pelo paradoxo, fragmentação, intertextualidade, metalinguagem, antiforma, antinarrativa, contra a interpretação, desleitura, entre outras questões relativas à própria linguagem da obra.

Etimologicamente, o termo *metalinguagem* significa: "a linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação" (FERREIRA, 2010, p. 1384). No que se refere especificamente ao texto literário, esta pode ser dividida em outras categorias como: metaficção, metapoema, metanarrativa, metaliteratura, metacrítica. Há diversos exemplos na literatura em que a metalinguagem se encontra presente: em *Dom Quixote*, de Cervantes, em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, em alguns contos de Jorge Luis Borges, em alguns poemas de Fernando Pessoa. Talvez, o exemplo mais antigo esteja na *Ilíada*, de Homero.

Este artigo divide-se em duas seções: a primeira, com relação à forma como a metalinguagem provoca uma discussão sobre o processo de produção narrativa-ficcional, tanto com relação ao fazer poético quanto crítico, no qual a linguagem literária passa a fazer referência a si mesma, intitulado: "a metalinguagem poética como processo construtivo da obra de Lautréamont"; a segunda, com relação à forma como a metalinguagem, por meio da

autorreferencialidade poética e crítica, promove uma discussão sobre o processo de construção da linguagem literária em *Os cantos de Maldoror*, intitulado: "a autocrítica como processo autoreflexivo da obra de Lautréamont", seguida das considerações finais.

Deixa-se claro que este trabalho não busca estabelecer o verdadeiro sentido dos *Cantos* ou apontar seu valor integral enquanto obra. Este artigo se propõe, antes de tudo, como uma tentativa de comentar em que medida podemos verificar a metalinguagem enquanto processo construtivo e autoreflexivo da linguagem poética, narrativa e crítica na obra de Lautréamont.

A METALINGUAGEM POÉTICA COMO PROCESSO CONSTRUTIVO DA OBRA DE LAUTRÉAMONT

Com relação à metalinguagem poética dos *Cantos*, a narrativa dirigida ao leitor, por exemplo, é seguida de instruções para com o seu uso e advertências com relação à obra lida. O tratamento imposto pelo poeta-narrador àquele que lê é evidenciado de variadas maneiras, como pode ser verificado na primeira estrofe (1E) da primeira canção (1C).

> Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz como isto que lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, a não ser que invista em sua leitura uma lógica rigorosa, e uma tensão de espírito pelo menos igual a sua desconfiança, as emanações mortais deste livro embeberão sua alma, assim como a água ao açúcar. Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 73).

Ao longo dos *Cantos*, a narrativa transforma-se em ensaio e discute (questiona) não apenas sua própria construção, mas, ao mesmo tempo, a construção de outras formas literárias em seu texto. Os *Cantos* enquanto narrativa têm consciência de si. A obra relativiza e dramatiza as fronteiras, levando ao limite as arestas entre a linguagem poética e a crítica, como pode ser verificado na sexta canção (6C).

> Hoje, vou fabricar um pequeno romance de trinta páginas; essa medida permanecerá em seguida quase estacionária. Esperando ver prontamente, um dia desses, a consagração das minhas teorias, aceitas por essa ou aquela forma literária, creio ter, finalmente encontrado, após algumas tentativas, minha fórmula definitiva. É o melhor: pois é o romance! Este prefácio híbrido foi exposto de um modo que talvez

> não pareça suficientemente natural, no sentido de surpreender, por assim dizer, o leitor que não percebe muito bem aonde se quer levá-lo; [...] eu fiz todo o esforço para provocá-lo. [...] somente mais tarde, quando certos romances tiverem saído, compreendereis melhor o prefácio do renegado, de rosto fuliginoso [...] Antes de entrar no assunto, acho estúpido que seja necessário [...] pôr ao meu lado um tinteiro aberto, e algumas folhas de papel não amassado. Dessa maneira, ser-me-á possível começar, [...] por esse sexto canto, a série de poemas instrutivos que já demoro a escrever. Dramáticos episódios de uma implacável utilidade! [...] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 249).

Para Perrone-Moisés (1973), como poeta-narrador, Lautréamont quebra o pacto literário com o leitor ao comentar suas próprias comparações ou ao mudar de tom (tensão narrativa). Trata-se tão-somente do próprio jogo literário. Em sua linguagem poética, Lautréamont quebra a regra do faz de conta desnudando sua poesia, seu romance. Neste trecho o autor-narrador revela: "Não estamos mais na narração" (5C, 7E) (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 240). Neste outro: "[...] ainda não chegamos a esta parte da narrativa, e eu me vejo na obrigação de calar a boca, porque não posso dizer tudo [...]: cada truque de efeito aparecerá em seu lugar, quando a trama desta ficção não vir nisso inconveniente algum" (6C, 8E) (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 268-269).

Em várias passagens da obra, o texto de Lautréamont encontra-se à mostra, fraturada. Segundo Perrone-Moisés (1973), como forma de crítica, a tentativa é a de revelar aquilo que é normalmente ocultado pelo fazer literário. Lautréamont coloca o leitor em uma zona incomum, na qual a linguagem literária é violentamente confrontada com a realidade. Sua relação com aquele que lê sua obra é quase sempre agressiva, provocativa. Para autora, trata-se de uma crítica ao leitor do fim do século XIX, que em grande parte é adepto a esse tipo de enunciado e participa desse contexto referencial. Lautréamont provoca a "autodestruição da obra", a fim de atacar o enunciatário: "Leitor, talvez você queira que eu invoque o ódio no começo" (1C, 2E) (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 74). O leitor diante dessa provocação vivencia *o outro do mundo* da palavra poética, isto é, *o outro de todos os mundos*[2].

De acordo com Perrone-Moisés (1973), o poeta-narrador foge à armadilha pelo desdobramento da personalidade: *Lautréamont-Ducasse*. Maldoror, figura poética, é vitimado: por isso há outro por detrás dele para poder se olhar e fazer sua autocrítica. Nesse caso, para que

2 Para Blanchot (1997), a literatura não é o espelho do mundo, mas uma linguagem que cria sua própria realidade (ambígua, desconhecida). Assim, a palavra no texto literário perde sua função designativa, passa a não ser mais uma entidade vazia que se refere ao mundo exterior, criando seu próprio universo, fundando seu próprio mundo.

suas ações tomem um caráter de paródia (espécie de simulacro) é preciso que elas sejam narradas pelo autor-ficcional da obra, que é Lautréamont, para que as questões da metalinguagem da obra se manifestem.

Lautréamont é identificado, ao mesmo tempo, com o próprio personagem Maldoror, condicionado aos mesmos riscos e ameaças deste último. Se o enunciador é pego pela armadilha do jogo da falsidade daquilo que ele anuncia, existe outro que conserva a distância necessária à crítica, que é Isidore Ducasse, em *Poesias I e II*. Ducasse, portanto, corre o risco de ser levado a sério, de cristalizar-se em seu próprio enunciado, de anular o caráter crítico e questionador da obra. Por detrás de Ducasse está Lautréamont: ambos indissociáveis, unos, como partes integrantes, já que as *Poesias* preveem e julgam os *Cantos* (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Maldoror está preso no jogo do enunciado (ou seja, na dimensão material do texto: nas palavras, nas frases, na própria poética do texto), enquanto Lautréamont-Ducasse está no jogo da enunciação (que é, ao mesmo tempo, aquele que fala e/ou escreve). A forma que se tem de escapar do jogo é: deslocar-se continuamente com relação a ele, ou seja, assumir um terceiro papel, uma terceira margem, um *entre-lugar*, nesse caso, o de leitor-crítico (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Conforme Perrone-Moisés (1973), o que normalmente se procura na fala é a resposta do outro, condição de identificação para o poeta. Ducasse é leitor-crítico dos *Cantos*, Lautréamont é o leitor-crítico das *Poesias*. As "instruções" da obra são irônicas, elas conduzem à reflexão crítica permanente da linguagem poética. Em *Poesias*, Isidore Ducasse provoca os críticos com relações aos critérios interpretativos: "É preciso que a crítica ataque a forma, nunca o fundo de vossas ideias, de vossas frases. Arranjem-se" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 297).

Como dito antes, Lautréamont discute seu próprio fazer poético, dirigindo-se diretamente ao leitor: advertindo-o, direcionando-o, confundindo-o, questionando-o. O poeta-narrador também é um personagem, uma voz que o autor figura para fornecer de forma deliberada informações ao leitor, criando uma relação *entre* aquele que lê e aquele que escreve, como observado na nova estrofe (9E) da primeira canção (1C): "Eu me proponho, sem estar emocionado, a entoar a estrofe séria e fria que ireis ouvir. [...] Permanecei, contudo, se puderdes, tão calmo quanto eu nessa leitura que já me arrependo de vos oferecer [...]" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 84). Na décima quarta estrofe (14E) da primeira canção (1C).

> Terminando aqui este canto, não sede severo com aquele que até agora se limita a exercitar sua lira, de um som tão estranho. […] Quanto a mim, retornarei ao trabalho, para fazer que saia um segundo canto, em um lapso de tempo que seja demasiado demorado (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 106).

Na segunda estrofe (2E) da segunda canção (2C), o poeta-narrador ironiza o jogo literário-poético:

> Agarro a pena que vai construir o segundo canto… […] Mas… o que têm meus dedos? As articulações permanecem paralisadas […] Porque essa tempestade, e porque a paralisia dos meus dedos? Será um aviso do alto para me impedir de escrever […] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 109).

Na terceira estrofe (3E) da quarta canção (4C): "Fica claro, ou então não me leiam, que me limito a colocar em cena a tímida personalidade da minha opinião […] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 194). Na sétima estrofe (7E) do quarto canto (4C): "Aviso a quem me lê que tome cuidado, para não fazer uma ideia vaga, e por inúmeros motivos, falsa, da beleza da literatura que desfolho, no desenvolvimento excessivamente rápido das minhas frases" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 206).

Na mesma estrofe e canção: "Não sei se o leitor venha a se arrepender, se prestar à minha narrativa […] que discute lealmente, com secreta simpatia, os mistérios poéticos, […] que me encarrego de revelar-lhe […]" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 207). Na primeira estrofe (1E) da quinta canção (5C): "Que o leitor não se zangue comigo se minha prosa não tem a felicidade de agradar-lhe. Afirmas que minhas ideias são ao menos originais" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 215). Mais exemplos:

> Contudo, haverá mais anátemas, possuidores da especialidade de provocar o riso; personalidades fictícias que teriam feito melhor se houvessem permanecido nos miolos do autor; […] Reparai que nem por isso minha poesia será menos bela. […] Os cinco primeiros relatos não foram inúteis; eram o frontispício da minha obra, o alicerce da construção, a explicitação prévia da minha poética futura; e eu devia a mim mesmo, antes de fazer as malas e seguir viagem pelos países da imaginação, o aviso aos sinceros apreciadores da literatura, pelo esboço rápido de uma generalização clara e precisa, do objetivo que havia decidido alcançar. Por conseguinte, minha opinião é que, agora, a parte sintética está completa e suficientemente parafraseada […] (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 248).

Conforme as exemplificações mencionadas: "A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério. [...] O poema moderno é crítico nessa dimensão dupla da linguagem - que diz que sabe o que diz" (CHALHUB, 2005, p. 47). Outros exemplos. Na primeira estrofe (1E) da quinta canção (5C): "Caso sigas minha receita, minha poesia te receberá de braços abertos [...]" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 218). Na quinta estrofe (5E) da quinta canção (5C): "Que pena eu não poder olhar, através dessas páginas seráficas, a cara de quem me lê! Se não tiver ultrapassado a puberdade, que chegue perto. Aperta-me contra ti e não temas machucar-me" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 232).

A criação literária (em grande parte), pressuposta antes como algo inimaginável pelo leitor, era conferida tão-somente ao poeta. A linguagem da poesia, na condição de afastamento da imitação do real produziu diversas questões com relação à linguagem literária (CHALHUB, 2005). Nota-se, sobretudo, que o autor-narrador coloca o leitor em um lugar em que a "irrealidade" da literatura é violentamente confrontada com o real, sobretudo, ao ato de escrever, ao de pôr em questão a própria linguagem literária.

A AUTOCRÍTICA COMO PROCESSO AUTOREFLEXIVO DA OBRA DE LAUTRÉAMONT

A obra de Lautréamont utiliza-se do seu próprio sistema de signos para falar da sua própria linguagem. É o que Linda Hutcheon (1985) chama de narrativa autoconsciente, que ocorre dentro do processo literário. A construção narrativa autoreflexiva, ironizada por Lautréamont:

> Assim captura, nessa dimensão moderna, tanto o fato de criar, como o de criar-inventando novas formas de poesia, explorando essa função poética da mensagem - e, ao leitor, é dado ver, ouvir, ler o modo construiu o texto, pondo à mostra o material, as estruturas, a base, toda uma situação de jogo do código (CHALHUB, 2005, p. 46).

Como exemplo, nos *Cantos*, o autor-narrador declara na segunda estrofe (2E) do segundo canto (2C): "Haverá, em meus cantos, uma prova imponente de força, ao assim desprezar as opiniões do senso comum. Canta só para si, e não para seus semelhantes. [...] Livre como a tempestade [...] Nada teme, a não ser a si mesmo!" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 191).

Para Roger Caillois, citado por Blanchot (2014), a obra de Lautréamont possui sua própria explicação, tornando uma tarefa difícil para aqueles que buscam atribuir algum tipo de crítica-interpretativa a ela, uma vez que, tudo aquilo o que se poderia dizer de mais exato, o autor já diz na obra. Conforme Perrone-Moisés (1973), de que forma, então, o crítico literário poderia acrescentar alguma crítica às fórmulas narrativas e/ou à autocrítica de Lautréamont? Para autora, enfrentar a autocrítica do poeta pode se tornar uma tarefa complexa, principalmente, quando o crítico, tendo percorrido tudo aquilo que foi escrito sobre a linguagem literária do autor, volta-se à obra e confronta tais críticas com as de Isidore Ducasse (crítico de Lautréamont) em *Poesias*.

Segundo Perrone-Moisés (1973), é importante deixar claro que não se pode levar em consideração os autocomentários dos *Cantos* e das *Poesias I e II* como uma "crítica válida". De acordo com Carlos Ceia (2010, n.p.), "por 'crítica literária', pode-se entender a produção de um discurso acerca de um texto literário individual [...] de um autor". A crítica, que se diz literária, exige certa distância entre aquele que escreve e a obra sobre qual ele escreve. O leitor, para ela, nesse caso, seria aquele que não toma essa distância. A questão é que Lautréamont já se encontra envolvido, inserido em sua própria linguagem, em seu próprio jogo literário, como parte integrante da obra.

Os comentários que fazem parte da obra não servem para defini-la. A autocrítica de Lautréamont, como dito, é um elemento narrativo pertencente à obra. Trata-se de um processo pelo qual se pode perceber o redobramento do dizer, ou seja, da linguagem, isto é, o reduplicamento do seu próprio enunciado, das questões que implicam a obra, uma vez que o autor, ao praticar a metalinguagem, também comete metalinguagem em sua própria obra. Nela, a autocrítica é, ao mesmo tempo, um processo de construção e de produção narrativa (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Para Blanchot (2014), a clarividência de Lautréamont foi também a clarividência de um julgamento crítico. Prova disso se encontra nas *Poesias*, não necessariamente nas partes em que Isidore Ducasse condena os *Cantos*, mas nas partes em que ele o define. Nele, o autor não ignorou em momento algum o que havia feito, tão pouco a maneira como fez.

> Mas, se a ironia é a lucidez de um escritor capaz de tomar distância a respeito do que ele escreve e de afastar-se disso momentaneamente por meio de um fingimento, é mais certo ainda que esses afastamentos, esses vazios, essa ausência, não constituem *clareiras* sobre a obra sem relação com ela, mas são esta obra mesma e, por ela, se unem a movimentos totalmente contrários (BLANCHOT, 2014, p. 65, grifo do autor).

A ironia identificada na obra, conforme Massaud Moisés (2009, p. 247), funciona "[...] como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura". Nos *Cantos*, "tudo é explicado, tanto os grandes como os pequenos detalhes" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 111). Aquilo que em alguma parte poderia estar dissimulado na obra, em alguns trechos, revela-se. A obra se desvela velando aquilo que ela é, como questão. Assim, contra o desejo de querer interrogar a obra por todas as partes, o intérprete defende-se evocando Lautréamont contra ele mesmo (PERRONE-MOISÉS, 1973).

Para Perrone-Moisés (1973), na décima sexta estrofe (16E) do segundo canto (2C), há um trecho que todo crítico não deveria esquecer: "Não... não levemos mais fundo a matilha feroz dos enxadões e das pás, através das minas explosivas deste canto ímpio! O crocodilo não modificará uma palavra do vômito, saído sob seu crânio" (LAUTRÉAMONT, 2014, p. 157). Diante dessa questão:

> Qual crítico não se sentiria visado por um eco tão furioso? E, entretanto, como levar em conta essa advertência? Reconhecer nela uma resposta dada legitimamente por Maldoror sobre *Maldoror* é reconhecer também que interrogá-lo é legítimo, é, portanto, aceitar entrar neste trabalho "ímpio" de pá que é toda análise e ceder ao desejo de acreditar que o fato "tudo está explicado", mesmo o fato de que tudo deve ser explicado. Para o crítico, a saída é inevitável, e quem resiste à tentação, já sucumbiu (BLANCHOT, 2014, p. 66, grifo do autor).

Muitos consideram a autocrítica de Lautréamont como uma espécie de primeira crítica e/ou, ao mesmo tempo, como parte integrante da narrativa. A obra em questão não possui uma verdade, da qual o autor seria detentor. Como esclarece a autora, a autocrítica de Lautréamont merece atenção por duas razões: a 1ª) por ela fazer parte da própria obra; e a 2ª) por ela se propor a dirigir a leitura da obra, apresentando-se como uma espécie de bula, ou seja, com dados informativos acerca da composição, dosagem, indicações e contraindicações sobre o texto literário (PERRONE-MOISÉS, 1973).

De acordo com Perrone-Moisés (1973), enquanto elemento característico da obra, essa autocrítica não pode ser ignorada, já que ela confere à obra uma iluminação particular, uma vez que afeta sua enunciação (expressão, declaração), em que o processo é ele-próprio enunciado, redobrando as questões do crítico. Segundo a autora, falar de Lautréamont é fazer metalinguagem, e é também fazer meta-metalinguagem, já que ele se utilizada da linguagem

e da metalinguagem na mesma obra. "Agora, se a autocrítica é vista como bula da obra, o que precisa ser analisado então é: em que medida o leitor se submete ou deve subverter-se às indicações do poeta" (PERRONE-MOISÉS, p. 139).

Segundo a terminologia, na *metalinguagem* o crítico investiga as relações e estruturas presentes na obra literária. "O próprio sentido do prefixo metá, [...] remete-nos à sua etimologia grega, que significa: "'mudança', 'posterioridade', 'além', 'transcendência', 'reflexão', 'crítica sobre'" (CHALHUB, 2005, p. 07).

> Essa é a noção de metalinguagem como duplo. Dizer = Fazer. Ao criar, autoCRIticAR, numa inter-ação dinâmica, a criação poética e poética da crítica. Isso implica uma consciência de linguagem do poeta, implica que ele é sabedor (ou, pelo menos desconfia) de seu poema não mais é um representante da realidade, que ao falar de chuva está, na verdade, falando da palavra chuva (CHALHUB, 2005, p. 46).

A obra de Lautréamont é paradoxal, como o duplo, reflexo de si mesma. Fazer crítica também é fazer metalinguagem.

> [...] explicar uma obra é tarefa crítica. [...] É possível, para essa palavra crítica, o estatuto da invenção. Pois se o poeta cria, não é do nada que o faz [...] o crítico opera tanto em função da obra - que o estimula a novas descobertas - como na tradição da própria teoria literária. Assim, a obra pontua o crítico, o crítico pontua a obra. Ambos são influenciados e modificados por ambos (CHALHUB, 2005, p. 72).

Toda obra de invenção poética, normalmente é crítica com relação ao mundo e à literatura que a antecede (ou, em alguns casos, àquela que ainda esteja por vir), colocando em xeque questões a partir da sua contribuição. Como obra de invenção, *Cantos-Poesias* são consideradas como crítica de um certo *contexto* e de certos *textos*. Com relação ao *contexto*, com outros textos, ela pode ser tanto crítica com relação ao mundo e sua época (como a falsa moral cristã da sociedade burguesa), ou quando afirma (de forma irônica) que esses *textos* são os "tesouros" da literatura francesa, clássica e romântica (PERRONE-MOISÉS, 1973).

A questão é que os *Cantos-Poesias* exercem sua atividade crítica fazendo dessa moral seu referente e dessa literatura sua linguagem, tornando sua crítica uma autocrítica. A "Crítica é metalinguagem. [...] O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade" (CAMPOS, 2006, p. 11).

Os *Cantos* é uma considerada uma obra ultrarromântica que, ao mesmo tempo, faz crítica ao romantismo, pelo seu exagero, pelas suas tendências infernais, mefistofélicas, satânicas,

individualistas, sentimentalistas, inclinações ao fúnebre, ao trágico. Nela, a crítica, nesse sentido, se realiza pelo exagero do próprio referente, através de efeitos cômicos, irônicos, paródicos, paradoxais. A crítica só se torna possível por causa da distância tomada com relação ao referente e ao próprio enunciado. Durante a narrativa, uma voz se faz ouvir (se coloca à escuta das questões da linguagem e do ser de linguagem enquanto questão), comentando o que foi feito e o que se deve fazer por diante (PERRONE-MOISÉS, 1973).

A crítica e a autocrítica na obra colocam-se como questões, dentre tantas outras que existem nos *Cantos*. Isso fica claro no início do sexto canto (6C), no qual Lautréamont faz crítica aos cinco cantos anteriores. As *Poesias* (coletânea de máximas e pensamentos) são apresentadas como um *prefácio* para um livro futuro. Trata-se de uma obra ainda mais crítica do que os *Cantos*, com crítica da moral, da estética clássicas (por meio de paródias e pastiches dos autores), crítica do pessimismo, do estilo romântico, crítica declarada (embora ambígua) dos *Cantos* (na qual, pretende refazer), autocrítica implícita (obra que se contradiz) (PERRONE-MOISÉS, 1973).

> A crítica que inventa a intimidade com a linguagem do objeto, com ele con-funde-se, chega muito perto, diz ineditamente, inventivamente esse próprio objeto. […] São, ao mesmo tempo, o crítico e o criador que dialogam (CHALHUB, 2005, p. 76).

Nos *Cantos*, Lautréamont ridiculariza os enunciados literários, suas figuras, por meio da ironia, da paródia, do desvendamento dos processos. Nas *Poesias*, ele ataca diretamente os enunciados dos autores clássicos, deformando-os para em seguida destruí-los. Ao invés do exagero nos *Cantos*, nas *Poesias*, o processo é o da substituição (PERRONE-MOISÉS, 1973).

> […] qualquer tipo de texto literário "que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta, é um poema […] marcado sobre o signo da modernidade. Constrói-se contemplando ativamente a sua construção (CHALHUB, 2005, p. 77).

A obra de Lautréamont é uma linguagem poética constituída com base em uma atuação crítica, uma poética da decomposição, uma poética da anulação (como um signo que anula o signo anterior). A substituição que rege as *Poesias* e estabelece uma atividade específica com relação à negação aos *Cantos* dá início à obra um movimento crítico continuo que arrebenta com o jogo sem fim dos opostos e a dialética inesgotável dos contrários (PERRONE-MOISÉS, 1973).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maurice Blanchot observa que, a partir da metade do século XIX, há uma ruptura evidente de várias obras com a literatura e dos escritores com suas obras enquanto linguagem literária. A criticidade, a metalinguagem, a ironia, enquanto aspectos autocríticos dos *Cantos*, encontram-se na experiência-limite da obra.

Em sua escrita autocrítica, Lautréamont recusa-se a fazer uma obra: "Os *Cantos* não são mais do que uma longa preparação de um romance que, tendo sido anunciado como a parte mais importante da obra, [...] apresenta-se como um anti-romance" (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 154). Ou seja, propositalmente inconsistente, conflitante, contraditória como obra romanesca.

O texto de Lautréamont, escrito no final do século XIX, anuncia a modernidade literária que estaria porvir, uma vez que ele rompe com certa literatura vigente, ao fazer crítica e produzir (por meio das questões), a partir dela, outras significações (ou seja, pensamentos, visões de mundo diferente). A obra (escritura) de Lautréamont, como texto introdutório de apresentação de um livro ou de uma linguagem ainda porvir, é o prenúncio de um acontecimento futuro que passa a existir a partir do "lance de dados", de Mallarmé, estabelecendo o resultado de toda crítica e autocrítica da própria literatura (PERRONE-MOISÉS, 1973). Trata-se de uma obra que está sempre sendo colocada em questão por causa dos seus desdobramentos literários, enquanto processo construtivo e autoreflexivo da linguagem poética, narrativa e crítica.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo.* Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont e Sade.* Tradução de Éclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas:* ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CEIA, Carlos. ***E-Dicionário de termos literários.*** Dicionário *on-line*: 2010. Disponível em: ttp://www.edtl.com.pt. Acesso em: 15 mar. 2020.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem.* São Paulo: Parma, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa.* 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror.* Tradução de Joaquim Brasil Fontes. Campinas: UNICAMP, 2015.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror:* poesias: cartas: obra completa. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2014.

LAUTRÉAMONT. *Œuvres complètes.* Édition, présentée et annotér par Jean-Luc Steinmetz. França: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica:* um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

WILLER, Claudio. O astro negro. *In*: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror:* poesia: cartas: obra completa. Tradução de Claudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 13-69.

artigo acadêmico

NATHANIEL HAWTHORNE: Resplendor crepuscular do século XIX na literatura norte-americana

Albéris Eron Flávio de Oliveira[1]

RESUMO

Segundo Todorov (2009), a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles, numerosas características. Não é por acaso que, segundo ele, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes. Os escritos de Nathaniel Hawthorne estão inseridos no contexto da Nova Inglaterra dos séculos XVII e XVIII especialmente, no quais é forte a presença do puritanismo na região. Os puritanos chegaram ao novo mundo com a intenção de formar uma sociedade com valores cristãos rígidos (HIGH, 1986) e a atividade literária de Hawthorne estava muito bem marcada pela sua própria vida e memória em Salem, Massachusetts, lugar onde ele nasceu em 1804 (McMICHAEL, 1966). O puritanismo defende a eliminação de todo o resto do catolicismo romano da liturgia eclesial e é formado por valores morais. Como um homem arisco e desconfiado (HAWTHORNE, 1984), Nathaniel Hawthorne deu à Literatura Norte-Americana e Universal, um conjunto de obras como *A casa das Sete Torres, O Jovem Amo Brown* e *O Fauno de Mármore*, entre várias outras. Vivendo e escrevendo sobre os fantasmas criados pelo absolutismo religioso, Hawthorne cresceu em uma cidade que então surgia como um importante centro de comércio marítimo e que começava a apagar lentamente os rastros do seu passado obscuro e sombrio. A fim de desenvolver este artigos, contamos com teóricos e historiadores da literatura como Cunlife (1986), Eagleton (2006), High (1986), Zabel (1947), McMichael (1966) e Todorov (2009) para escrever sobre o importante papel de Hawthorne para a Literatura mundial.

Palavras-chave: Puritano, Religião, Fragilidade, Pecado, Sociedade.

---

1 É graduado em Letras com habilitação em Línguas portuguesa e Inglesa (UFRN, 1997), especialista em Literatura comparada (UFRN, 2008) e em Educação de Jovens e Adultos (IFRN, 2011). Mestre em Literatura Americana pela UFRN e doutor em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PpGel), também pela UFRN. Norte. É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Email: eronflavio@hotmail.com.

ABSTRACT
According to Todorov (2009), literature is born in the center of a set of living discourses, sharing with them, numerous characteristics. According to him, its borders have been unstable throughout history. Nathaniel Hawthorne's writings are inserted in the context of New England in the 17th and 18th centuries especially, in which Puritanism is strongly present in the region. Puritans arrived in the new world with the intention of forming a society with strict Christian values (HIGH, 1986) and Hawthorne's literary activity was very well marked by his own life and memory in Salem, Massachusetts, where he was born in 1804 (McMICHAEL, 1966). Puritanism advocates the elimination of all the rest of Roman Catholicism from ecclesial liturgy and is formed by moral values. As an aloof and suspicious man (HAWTHORNE, 1984), Nathaniel Hawthorne gave North American and Universal Literature a set of works such as "The House of the Seven Gables", "The young goodman Brown" and "The Marble Faun", among several others. Living and writing about the ghosts created by religious absolutism, Hawthorne grew up in Salem, a city from Boston region which then emerged as an important center of maritime commerce and that began to slowly erase the traces of its dark and gloomy past. In order to develop these articles, we rely on literature theorists and historians such as Cunlife (1986), Eagleton (2006), High (1986), Zabel (1947), McMichael (1966) and Todorov (2009) to write about the important role Hawthorne for World Literature.
Keywords: Puritan, Religion, Frailty, Sin, Society

1. INTRODUÇÃO

Por sua natureza, a literatura como arte, é um fato de civilização, condicionada por seu meio (MANZATTO, 1994). Ao mesmo tempo em que ela é influenciada pelo seu meio, ela exerce também influência sobre as pessoas e sobre a sociedade à qual é dirigida ou com a qual dialoga. Há uma interação dialética de influências, portanto. A literatura, então, não nos separa do mundo, mas, ao contrário, pode colocar-nos numa relação mais direta com ele.

> A literatura ajuda a compreender melhor o homem e o mundo e ainda pode-se tirar uma beleza que pode enriquecer a sua existência. Ela abre uma serena e luminosa região de verdade, onde todos podem se encontrar e caminhar juntos, acima da fumaça e das tensões, do barulho e da vida inferior do homem (EAGLETON, 2006, p. 37).

Para Todorov (2009, p. 22), "a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles, numerosas características". Não é por acaso que, segundo ele, "ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes" (Ibid.).

Compartilhando com Eagleton (2006, p. 297) o fato de que "quanto mais nos afastamos da rica interioridade da vida pessoal da qual a literatura é o exemplo supremo, mais descolorida, mecânica e impessoal se torna a nossa existência", é que nós buscamos realizar este trabalho.

A Literatura dos Estados Unidos da América, segundo Zabel (1947), assemelha-se à literatura de outras nações, em certo sentidos óbvios. É o registro das origens e do crescimento de um povo; de sua passagem dos primeiros passos culturais, coloniais e comparativamente primitivos, e de um lento desenvolvimento para a maturidade e independência, próprias de suas ambições, esperanças e propósitos como civilização.

Nesse contexto, destacamos nessa nova identidade que surge do seio do puritanismo religioso, o romance *A Letra Escarlate* (1850), de Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864). A sua vida, assim como quase todos os seus escritos, estão impregnados da atmosfera característica da capital do império da Nova Inglaterra, Salem, na Baía de Massachusetts, onde preconceitos e superstições caracterizavam o lugar como uma fortaleza do calvinismo colonial.

Como um homem arisco e desconfiado (HAWTHORNE, 1984), Nathaniel Hawthorne deu à Literatura Norte-Americana e Universal, um conjunto de obras como *A casa das Sete Torres, O Jovem Amo Brown* e *O Fauno de Mármore*, entre várias outras. Vivendo e escrevendo sobre os fantasmas criados pelo absolutismo religioso – quando nasceu a cidade já não era a mesma de seus antepassados, imersa em uma ortodoxia puritana –, Hawthorne cresceu em uma cidade que então surgia como um importante centro de comércio marítimo e que começava a apagar lentamente os rastros do seu passado obscuro e sombrio.

De um espírito formado, notadamente, pelos resíduos da tradição de seus próprios ancestrais – o seu avô John Hawthorne[2] era considerado intolerante e feroz, inflexível e implacável em suas convicções e em sua maneira de entender as convicções alheias –, seu mundo imaginário era o mundo rodeado por feitiçarias e religiosidade.

Tendo perdido seu pai quando tinha apenas quatro anos de idade, Hawthorne foi criado por um tio e foi morar no Maine, onde viveu com poucos recursos. Em 1825, quando concluiu os estudos, retornou a Salem onde se confinou voluntariamente com sua família – a mãe e as

2 Ele herdara o espírito perseguidor, tornando-se tão fanático no martírio das feiticeiras, que com razão pode-se dizer que o sangue delas os deixou manchado (HAWTHORNE, 1984).

irmãs mais velhas. Foi nesse contexto de reclusão que Hawthorne começou a escrever os seus primeiros contos. Na ânsia de encontrar a expressão máxima e precisa de sua tez literária, ele submeteu-se a um duro regime de aprendizagem, escrevendo e reescrevendo contos, destruindo-os e escrevendo-os de novo. Convidado por um editor amigo, publicou em 1837 uma coletânea de narrativas, a que deu o título de *Twice-Told Tales*. Era a sua primeira publicação.

Pelo fato de, como ele próprio disse[3], ter se afastado voluntariamente da sociedade tornando-se cativo de si mesmo, o que ele passou a ganhar com suas publicações não cobria as suas despesas. Hawthorne estudou com Longfellow e Franklin Pierce[4], que depois se tornaria presidente dos Estados Unidos da América, e a necessidade forçou Nathaniel Hawthorne a aceitar um emprego na alfândega de Boston[5]. Nathaniel casou-se em 1842 e foi viver em uma velha mansão – *Old Manse* – em Concord, uma pequena cidade que depois se tornou local de residência de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Louise M. Alcott.

Na alfândega tornou-se inspetor. Nesse período, ele aproveitou o tempo para escrever o texto que lhe rendera maior fama e respeito: *A Letra Escarlate* (1850), cuja repercussão lhe deu estímulo para preparar *A Casa das sete Torres* (1851). Em 1853, como cônsul em Liverpool, encontrou subsídios para escrever *O Fauno de Mármore*, somente publicado em 1860.

Consagrado como um dos grandes escritores da Literatura Norte-Americana de seu tempo, Nathaniel Hawthorne se empenhou em desenvolver sua aptidão intelectual como se fosse um principiante. No prefácio de *O Fauno de Mármore* (1860), ele escreveu sobre as dificuldades que encontrou quando da construção de seus textos:

> autor algum pode conceber como é difícil escrever um romance em uma terra em que não há sombras, nem antiguidades, nem mistério, nem nada de pitoresco ou sombrio – em que não há nada, a não ser uma vulgar prosperidade, como é, bem à luz do sol, felizmente, o caso da minha cara terra natal. Passar-se-á muito tempo, creio eu, antes que o romancista encontre temas congênitos e de fácil tratamento, quer nos anais de nossa valente república quer em qualquer das características de nossa vida individual. Romance e poesia, hera e líquen, e trepadeiras precisam de ruínas para poder viver (HAWTHORNE, 1985, p. 11).

---

3 "Segreguei-me da sociedade; jamais pensara em tal, no entanto, nem sequer havia sonhado que espécie de vida levaria. Tornei-me cativo de mim mesmo, aprisionei-me e agora não posso encontrar a chave que me deixará sair." (HAWTHORNE,1984, p. 10).

4 (HAWTHORNE, 1985).

5 Na introdução de *A Letra Escarlate* o autor comenta sobre os seus dias como trabalhador do 'Edifício da alfândega' em Boston.

O último livro publicado por Nathaniel Hawthorne foi *Our Old Home*, em 1863. Em 1864, o autor morreu em sua casa, em Plymouth, New Hampshire, tendo deixado um romance inacabado cujo título era *The Grimshaw's Secret*, em que focalizaria a descoberta de um elixir da longa vida.

2. TRADIÇÃO PURITANA NA LITERATURA DA NOVA INGLATERRA

> Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado. Daí uma sociedade moral, que encontra no romance expressões como *A Letra Escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, e dá lugar a dramas como o das feiticeiras de Salem. (CANDIDO, 1998, p. 50)

As narrativas de Nathaniel Hawthorne estão inseridas no contexto da Nova Inglaterra dos séculos XVII e XVIII especialmente, nos quais é forte a presença do puritanismo na região. "Os puritanos chegaram ao novo mundo com a intenção de formar uma sociedade com valores cristãos rígidos" (HIGH, 1986, p.6) e "a atividade literária de Hawthorne estava muito bem marcada pela sua própria vida em Salem", Massachusetts, lugar onde ele nasceu em 1804 (McMICHAEL, 1966, p. 525).

Esse movimento religioso, o puritanismo, defende a eliminação de todo o resto do catolicismo romano da liturgia eclesial e é formado por uma grande rigidez de valores morais. Segundo McMichael, o puritanismo também se destaca principalmente pelo rigor e pela falta de escrúpulos no modo e na forma de agir de seus representantes. Um exemplo desses representantes é John Hawthorne[6], parente distante de Nathaniel Hawthorne e perseguidor dos quacres, que se destaca como o "principal inquisidor dos episódios da caça às bruxas de Salem de 1692" (Ibid., p. 525).

Os puritanos são uma manifestação da Igreja Congregacional – oriunda da igreja Anglicana europeia – e fruto da Reforma. De acordo com Howard (1964, p. 21) "a Inglaterra reconhecia

6 Hawthorne afirmou que era assombrado pela memória de seus ancestrais puritanos e ele descobriu a figura de seu tataravô, John Hawthorne, que teria sido um dos juízes durante o tribunal das bruxas de Salem de 1692. In HAWTHORNE, Nathaniel. **The Blithedale Romance**. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1960. p. 7.

o sistema congregacionalista da Nova Inglaterra representado, agora, pelos puritanos". Também, segundo Sellers (1985, p. 24), "as colônias da Nova Inglaterra constituíam consequências diretas do recrudescimento do conflito religioso da Inglaterra". Os puritanos perceberam que faziam parte de um grupo que, entendendo que a Igreja europeia não havia se separado em seus rituais e dogmas da Igreja católica de Roma, foi forçado a migrar para um novo mundo por causa das restrições e perseguições que passaram a sofrer.

Eles se consideravam "agentes de Deus, enviados sob a sua milagrosa providência para construírem casas para os eleitos e para converterem ou aniquilarem os índios" (CUNLIFE, 1986, p. 36). O pano de fundo era completamente calvinista, principal fonte da doutrina religiosa daquela região. Eles defendiam como valores absolutos a soberania de Deus, em bondade, poder e conhecimento; a pecabilidade do homem a partir da queda de Adão, consequentemente, a sua separação do criador; a doutrina da predestinação, a crença de que Deus escolheu certas pessoas antes mesmo da criação para a salvação eterna e outras para a condenação. Era esse o motor que agia sob o ir e o vir da práxis daquela sociedade. Mas a "coragem, seriedade, sentido de propósito, energia intelectual, robustez e até jovialidade", segundo nos revela Cunlife (1986, p.35), também os acompanhavam em seus cotidianos. "A Nova Inglaterra tinha uma moral distintiva e uma ordem social cuja influência se espalhou por quase todos os Estados Unidos" (Ibid., p. 35).

Os puritanos não eram exilados miseráveis e sem condições, nem criminosos ou escravos. Como moradores da Baía de Massachusetts, eles eram colonos simples, conscientes de sua nacionalidade, que tinham uma grande devoção por seus valores e em busca de uma vida diferente da que lhes era oferecida na Europa. Eles queriam liberdade e liberdade à sua maneira.

Ao chegarem à Nova Inglaterra – a grande migração puritana para a baía de Massachusetts aconteceu entre os anos de 1628 e 1643 (McMICHAEL, 1974) – passaram a dominá-la e a impor um estilo de vida dogmático e cheio de regras. Em consequência disso, aqueles que não se enquadravam em seu novo modo de vida, passavam a sofrer perseguições e punições. A igreja e o estado na Nova Inglaterra pareciam ser uma só instituição. Segundo High (1986) a sociedade puritana era uma teocracia: as leis da sociedade e as leis da religião eram as mesmas. Para se firmarem, exerceram um controle constante sobre imigrantes involuntários – negros africanos que ali chegaram através do tráfico – e uma suplantação dos nativos indígenas, dos quais eles se tornaram seus maiores inimigos.

Vida plena e abundante, trabalho duro e, em geral, submissão às regras sociais, sem espaço para questionamentos eram a rotina naquela nova terra. Conhecer o Deus cristão, obedecê-lo e reverenciá-lo, fazia parte do imaginário que pairava sobre todos que moravam em Salem. De qualquer forma, é boma saber que o nome da cidade – Salem, o lugar onde se desenrola a narrativa – é claramente uma referência ao antigo nome da mesma cidade que aparece na Bíblia. Sobre a literatura dos puritanos, podemos ler em Cunlife:

> a primeira literatura surgida de semelhante mundo centrado em Deus era fortemente carregada, nos temas e no estilo, de considerações religiosas. A que era considerada melhor escrita era a que mais proporcionava aos membros da Igreja total consciência de sua perigosa e probatória condição na Terra (1986, p. 36)

Não é difícil perceber que a Literatura nesse tempo é intrinsecamente ligada à ideologia local. "A literatura, no sentido que herdamos da palavra, é uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social" (EAGLETON, 2006, p. 33). A forma ideológica de controle social naquele contexto era estritamente religiosa. A vinda dos puritanos para a nova terra trouxe, com muita força, também a ideia de pecado – um valor depositado nas suas regras de fé e prática que separa muito mais do que agrega. A noção de pecado entre eles exibia a forma de controle do poder social.

Em 1628 uma primeira companhia, sobre a jurisdição de John Edincott, recebeu a patente dada pelo governo para se estabelecer no lugar. Era a 'Dorchester Company', o primeiro grupo a chegar com intenções de ficar na região, definitivamente (CUNLIFE, 1986). A partir de então, outros grupos foram chegando à colônia de Massachusetts durante os governos que se sucederam. Anos mais tarde, segundo McMichael (1966), com a chegada de John Winthrop[7], eleito governador da colônia da Baía da Massachusetts em 1630 e citado pelo narrador de *A Letra Escarlate*, o governo dos puritanos ganhou sede em Boston naquela mesma colônia. Com ele a comunidade de Salem assumiu o caráter religioso, bem parecido com o que é descrito no romance de Hawthorne.

7 Segundo Aptheker (1967), John Winthrop nasceu na Inglaterra em 1588 e veio para a Nova Inglaterra assumir a governadoria da Colônia de Massachusetts em 1630. Foi eleito governador da mesma província várias vezes antes de morrer. Publicou um Jornal, em 1790, de grande valor histórico para a sua região. Seus filhos John fundou a cidade de 'New London' em 1646.

> No ano de 1629 era estabelecida a primeira igreja congregacionalista na América que tinha como pastor o reverendo Roger Williams, amigo pessoal de John Edincott, e que foi perseguido pelos puritanos juntamente com Ana Hutchinson por buscarem mais liberdade religiosa (Ibid.).

Ainda, como registra Cunlife, os puritanos fundaram Harvard em 1636 e outras universidades como a deYale em New Haven naquele mesmo período, com o objetivo de treinar novos ministros. Eles também fizeram funcionar a primeira máquina de imprensa em solo norte-americano em 1638 e publicaram o primeiro Jornal em publicaram o primeiro Jornal.

Em 1692 a cidade de Salem foi alvo de rumores por causa de denúncias a respeito da presença de bruxas e de magia negra (CUNLIFE, 1986). As notícias levaram o governo da cidade a fazer uma verdadeira caça às bruxas, na qual muitas pessoas foram presas e condenadas ao enforcamento. Para eles, a história se desenvolvia somente de acordo com os 'planos de Deus'. Dentre os escritos que se tem registro dessa época, Cunlife destacava:

> 'Maravilhosa Providência' (1684) de *Increase Mather* (1639-1723) que conta o ambiente psicológico do período da caça às bruxas em Salem, 'O Anjo de Betesda' (1723) que trata da importância da relação do homem com Deus, escrito por *Cotton Mather* (1666-1728) e os poemas com temas religiosos de *Ana Bradstreet* (1612-1672), intitulado 'o brotar da última musa na América', além de textos descrevendo as paisagens da Nova Inglaterra (p.6).

O espírito local da Nova Inglaterra vai, involuntariamente, gerar na nova terra uma cultura literária baseada em fatores coloniais e provincianos, mas "aos olhos dos europeus os nativos americanos se apresentavam apenas como selvagens rudes" (Ibid., p.25), e os seus expoentes coloniais serão julgados como instigadores de um fanatismo nocivo e anti-humano e cujos malefícios se prolongam e perduram até os dias atuais.

> A fortaleza, a simplicidade e a coragem dos peregrinos de Plymouth enrijeceram-se no inflexível dogmatismo dos puritanos de Salem e Boston. Esse dogmatismo não era simples assunto para sermões, clérigos e igrejas: foi imposto em toda comunidade como norma e estrutura social. Em seus mais consistentes ensinamentos e obras, encontramo-lo nos escritos dos Mathers e Jonathan Edwards (ZABEL, 1947, p. 57).

Com o dever de cultivar o novo lugar, os puritanos passaram a cuidar da terra e a transformá-la em um campo comercial, lugar de onde eles tirariam sua sobrevivência,

implementariam e consolidariam suas leis e regras de convivência[8]. Citando Edgar Allan Poe, comentando a respeito da literatura da Nova Inglaterra, no contexto da obra de Hawthorne, Cunlife (1986, pp. 119-120), registra:

> A literatura da Nova Inglaterra direcionava-se para a seriedade. O extremismo puritano desaparecera. [...] Mas a 'heresia didática' pairava ainda no ar. A cultura da Nova Inglaterra não deixara de ser religiosa, os homens de letras eram, em certo sentido, homens de Deus.

Carl Bode, Leon Howard e Louis B. Wright trazem registros a respeito dos Estados Unidos, especialmente nos dois séculos que antecedem a sua independência. No que tange à formação da literatura no contexto puritano e com relação à Nathaniel Hawthorne, eles afirmam:

> De alguma maneira Nathaniel Hawthorne pode ser considerado, juntamente com Poe, como um autor cujo trabalho representa o Romantismo decadente. Hawthorne partiu do impulso romântico da primeira metade do século XIX, desenvolveu sua arte a partir da tradição gótica de contar histórias e criou para ele mesmo uma personalidade literária. [...] O mito que cerca a sua personalidade é de um homem gentil e não de um selvagem, de um puritano e não de um homem amoral (1966, p. 108).

Mais adiante, esses mesmos autores dirão ainda sobre Nathaniel Hawthorne:

> Hawthorne alcançou a maturidade a partir da crença de que os prazeres da imaginação poderiam ser aprofundados e enriquecidos a partir da atividade da moral. [...] Os elementos morais em suas histórias parecem ter sido introduzidos com o propósito de criar um efeito literário que vai além daquele do simples puritanismo (Ibid.).

O universo original em que surge a obra de Nathaniel Hawthorne é, portanto, parte do berço e da memória do povo americano, como descrito no livro *Nathaniel Hawthorne: a critical essay on the man and his times*, de 1879 de Henry James. Ele traz reflexões a respeito dos traços e do estilo de vida dos primeiros moradores da Baía de Massachusetts, nos apontando padrões da civilização moderna, avançada, existentes em outros países – especialmente a Europa – nos séculos XVII e XVIII, que estavam curiosamente ausentes da vida dos moradores da Nova

8 As colônias da Nova Inglaterra puderam se desenvolver como colônias de povoamento porque suas atividades econômicas atendiam aos interesses dos próprios colonos e não se subordinaram ás diretrizes da política mercantilista metropolitana. (AQUINO, 1990).

Inglaterra. Na compreensão de Henry James, o maior legado deixado pelos puritanos à nova nação foram os seus dogmas e os seus valores, puramente cristãos. Mas, naqueles primeiros séculos, havia ausência de referências locais importantes:

> Nem estado, no sentido europeu da palavra, apenas um nome especificamente nacional. Nem soberania, nem corte, nem lealdade pessoal, nem aristocracia, nem igreja, nem clero, nem exército, nem serviço diplomático, nem senhores rurais, nem palácios, nem castelos, nem mansões, nem grande literatura, nem novelas, nem museu, nem quadros, nem sociedade política, nem classe desportiva (CUNLIFE, 1986, p. 16).

James refere-se aqui à América de 1840, embora não pareça acreditar em prodígios de mudança para as próximas gerações. De fato, enquanto o Velho Mundo estava socialmente equipado com todos os espaços acima citados, a América dos puritanos ainda precisava crescer e se desenvolver para alcançá-los[9].

Era possível enumerar elementos da civilização avançada, existentes noutros países, e que estavam ausentes na vida cotidiana dos colonos da Nova Inglaterra. Henry James menciona pontos dessa nova nação, ainda em formação, que estão sendo moldados em seus vários aspectos sociais, inclusive com relação à literatura. Por exemplo, para ele, "à sombra de qualquer texto que fosse escrito, estava a já consagrada e reconhecida Literatura Inglesa" (Ibid., p.16), uma literatura forte e de mesma língua, que há muito tempo havia apresentado ao mundo nomes consagrados como William Shakespeare, Geoffrey Chaucer, John Milton, entre outros. Isso se constituía um problema. Destacadamente o que encontramos na Nova Inglaterra dos puritanos são obras como *O Peregrino (1678)* de John Bunyan e o *O sincero convertido (1641)* de Thomas Shepard, além de *Of Plymouth Plantation*, jornal escrito por William Bradford entre os anos de 1620 e 1647, e *The Journal of JohnWinthrop* escrito entre os anos de 1630 e 1649, além de outros escritos, com forte apelo ideológico.

Nesse meio, aparecem enredos e textos cobertos de tópicos sobre a moralidade e exposições de conceitos ligados ao pano de fundo da época sempre mais ligado à ideologia religiosa. Esses traços são encontrados em todos os escritos de Nathaniel Hawthorne. Mas, ao que nos parece, Hawthorne os expõe apenas como alguém que era mero observador e estudioso do regime de seus antepassados.

---

9 Um dos argumentos utilizados por Henry James a respeito da grandiosidade e importância de Hawthorne para a literatura americana é o de ter despertado entre os autores americanos a necessidade de uma escritura genuinamente oriunda da própria terra. (EDEL, 1960).

Segundo High (1986), os textos de Hawthorne geralmente apresentam um forte sentimento do passado puritano da Nova Inglaterra do século XVII. Segundo a nota introdutória escrita por David Levin, professor de inglês da Universidade de Stanford, em edição do '*The Blithdale Romance*' de 1960, Hawthorne concentrou mais atenção nos efeitos do pecado do que em suas causas (HAWTHORNE, 1960).

São esses aspectos do puritanismo[10] que se transformaram em rifão e objeto de desprezo nos tempos modernos. Ao alcançarmos a época de Benjamin Franklin e de Thomas Jefferson, ou de Emerson, Thoreau e Walt Whitman, por exemplo, o próprio nome 'puritanismo' passa a ser considerado como um termo que chega traduzir-se em opróbrio e em abuso. É somente com a chegada da independência em 1776 que aquele povo se tornará, num sentido mais preciso, cidadãos de uma nação cuja soberania começará a ser internacionalmente reconhecida.

3. NATHANIEL HAWTHORNE: RESPLENDOR CREPUSCULAR DO SÉCULO XVII NA LITERATURA-NORTE AMERICANA

> Em suas repercussões humanas e morais encontramo-lo melhor preservado – *o puritanismo, grifo nosso* –, talvez, nos escritos daquele homem extraordinário que viveu na Nova Inglaterra duzentos anos mais tarde e que era, a despeito de sua emancipação espiritual e faculdades imaginativas, herdeiro direto da consciência puritana de seus antepassados da colônia de Massachusetts – Nathaniel Hawthorne, no século dezenove, fora denominado por Lewis Munford 'o resplendor crepuscular do século dezessete. Com ele sobreveio o ocaso do Puritanismo como força espiritual' (ZABEL, 1947, p. 57).

Nathaniel Hawthorne carrega consigo o estigma, embotado pelos estudiosos da literatura norte-americana citados nesse trabalho, de o último grande laureado e crítico do puritanismo. Essa interpretação se dá devido os seus *contos* e os seus *romances* exibirem toda a capacidade perceptiva de seu talento em relação à sociedade americana dos primeiros séculos. Neles, percebe-se claramente a Salem dos puritanos com um completo organismo de lei religiosa cuja própria organização social e jurídica é transformada em um cosmos moral em miniatura, dentro de cujos rígidos limites o drama do protesto, da rebelião, do conflito e da personalidade humana lança suas reivindicações.

Ao atingir a literatura norte-americana, pela primeira vez o pleno reflorescimento entre os anos de 1840 e 1860 – o chamado 'Golden Day' –, o posto de chefe espiritual e moral foi

10 O conservadorismo e o dogmatismo de seus defensores.

logo assumido por Ralph Waldo Emerson (Ibid.). Naquela época Emerson desempenhou um papel de 'Profeta' ou 'Messias'. Ele deu aos seus compatriotas uma carta de liberdade e de iniciativa, numa fase nova da história do mundo, inovando o espírito da natureza como guia e emancipador da humanidade democrática[11].

"Queria Emerson que os americanos criassem um mundo diferente, no qual eles pudessem, qual Adão no paraíso, dar novos nomes a todos os animais do campo e do céu" (Ibid., p. 149). Segundo ele, ele deveria convidar os homens mergulhados no 'Tempo' a se recobrarem e saírem do tempo, saboreando seu imortal ar nativo. Emerson criou um herói para os seus contemporâneos: não um homem de ação, conquistas ou trabalho, mas um 'homem pensante', o homem liberto a quem a capacidade de pensar permitiu unir-se a uma divindade superior do universo, a 'suprema inteligência', com toda a verdade. Para servir a seus semelhantes ofereceu o evangelho do 'confia em ti mesmo', uma espécie de ética prática da realização pessoal e da independência espiritual[12].

Dentre os primeiros a assimilarem a política de Emerson, destacamos Henry David Thoreau. Não foi apenas em seus dois anos de comunhão solitária com a natureza na floresta de Walden, em Massachusetts, que Thoreau deu exemplo de sua crença na unidade do homem com a natureza. Ele exemplificou-a no caráter, na conduta e no pensamento de toda a sua vida[13]. Ele foi considerado um herói da natureza, transformado no ideal emersoniano de completa integridade pessoal. Era contra a lei moral do puritanismo que se posicionavam Emerson e Thoreau. Leis que achavam-se firmemente plantadas na consciência do povo norte-americano, desde a chegado dos europeus.

Mas, nem Emerson nem Thoreau foram artistas fundamentalmente criadores. Eles foram profetas de um ideal. Emerson ocupou-se de uma visão e de uma revelação. Thoreau viveu dentro do universo de sua necessidade pessoal, uma espécie santidade, de integridade como indivíduo. "Cada um deles baseou suas idéias em premissas de uma inspiração arbitrária,

---

11 'Por que não gozamos nós de uma relação própria com o universo?' perguntou ele. 'Por que não temos uma poesia e uma filosofia de observação própria e não de tradição? [....] Por que andamos as apalpadelas com as cinzas do passado? Há novas terras, novos homens, novos pensamentos. Busquemos nossas próprias obras, leis e culto' (ZABEL, 1947, p. 149).

12 A sociedade, por toda a parte, conspira contra a personalidade de cada um de seus membros. Aquele que quiser ser homem, deverá ser um não-conformista' (JAMES, 1966).

13 'À proporção que um homem simplifica a sua vida, as leis do universo parecerão menos complexas, a solidão não será solidão, nem a pobreza, pobreza, nem a fraqueza, fraqueza. Se constituístes castelos no ar, vosso trabalho não terá sido em vão; que eles estão aonde deviam estar. Agora, ponde alicerces sob eles' (ZABEL, 1947, p. 150).

num mandato de idealismo pessoal" (ZABEL, 1947, p. 151).

Mas, tanto as sociedades quanto os indivíduos exibem em seu desenvolvimento duas tendências divergentes. É possível dizer que as sociedades crescem para cima, sob o impulso da esperança, da aspiração, do desejo e da expressão. No entanto, podem crescer para baixo também, movidas pelo princípio da gravidade, da estabilidade, da unidade orgânica e da solidariedade com o solo que as regra e nutre. Buscam a independência de sua personalidade e expressão na liberdade da atmosfera superior; mas podem encontrar também seus alicerces no solo e na rocha do tempo, da história e da experiência. É certo que quando o 'Golden Day' da maturidade espiritual sobreveio na cultura norte-americana, encontrou seus profetas e visionários em Emerson e Thoreau. Mas, encontrou também sua consciência moral, seus expoentes da realidade complexa legada ao homem norte-americano pela história, a plena complexidade de sua existência moral e espiritual.

O princípio da visão contrabalançava o princípio da consciência. E foi este último que encontrou expressão na obra de grandes artistas da imaginação, à época de Emerson e Thoreau: Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e, posteriormente, Emily Dickinson e Henry James. Neles a literatura norte-americana atingiu pela primeira vez completa maioridade e triunfo na arte da ficção[14]. Saltamos, pela substância específica de suas obras como arte, os gênios visionários de Emerson e Thoreau, para buscarmos a verdade, não do ponto de vista de idealismos – como eles pensavam –, mas, de um realismo, que cada vez mais tende a se afastar, em sua prática, dos ensinamentos e da herança da formação puritana.

> Emerson não conseguia ler os livros de Hawthorne; nem Hawthorne conseguia ler os livros de Emerson. Emerson era idealista e otimista, amante de coisas e teorias novas. Hawthorne o considerava o 'místico', estendendo as mãos duma região nebulosa, buscando em vão, alguma coisa real. Emerson é um grande pesquisador de fatos; mas parece que estes se desfazem e se tornam insubstanciais quando os quer prender; Emerson é o 'eterno repudiador' de tudo o quanto existe e investigador de algo que nem ele mesmo conhece. Para Emerson, a Noite ou o Dia, o Amor ou o Crime conduzem todas as almas ao bem. [....] Para Hawthorne, sob o mais puro caráter e a mais inatacável reputação podem discernir-se pecados ocultos ou, pelo menos, impulsos secretos para o Mal (ZABEL, 1947, p. 152)[15].

Os dois, vivendo nas mesmas décadas da história norte-americana, divergiam, seguindo caminhos opostos. Nessa divergência podemos apreciar as correntes em que se divide o povo

14 (Ibid.).

15 Austin Warren a respeito do realismo exposto nas obras de Hawthorne.

norte-americano. São filhos da esperança e da culpa; da liberdade e da consciência, do Bem e do Mal. Como todos os povos, herdaram não só o futuro, mas também o passado. Eles também lançaram seus galhos e flores na atmosfera superior da liberdade e do desejo.

Quando Nathaniel Hawthorne nasceu, Salem de muito havia perdido seu antigo rigor como baluarte da ortodoxia puritana. Ela era a rica e próspera capital do comércio marítimo com a Índia e a China. Ela detinha o ruidoso porto de mar onde o comércio da Nova Inglaterra armazenava os fartos despojos de terras e mares estrangeiros. Hawthorne não parece ter herdado da ulterior prosperidade marítima de Salem. O seu caráter estava mais voltado para a herança espiritual de seus ancestrais puritanos. Salem continuava a ser, para ele, a velha fortaleza do calvinismo colonial.

Tendo tentado viver com Emerson e Thoreau na famosa Brook Farm[16] – como um transcendentalista – Nathaniel Hawthorne não conseguiu êxito. Era realista demais para viver em um mundo que representava, segundo ele, uma abstração impossível. Ainda que em seu caráter fechado, ele não podia conceber-se ignorando as condições fundamentais da existência humana presentes no cotidiano das pessoas.

O núcleo central da realização de Hawthorne pode ser considerado a tentativa de fundir forma e substância, isto é, o contexto histórico no qual ele estava inserido e a situação dramática na qual as pessoas se encontravam, como relatado em suas obras. Ele trata da existência humana e seus dramas. Seus temas nos convidam a pensar a vida e no modo como ela nos foi herdada. É a realidade que ele busca, e não as circunstâncias, ele expõe o caráter e o destino de suas personagens numa tentativa de descobrir o que há de mais escondido no coração do homem e dos moradores de região de Salem.

Segundo Henry James (1966), Hawthorne não era um moralista, nem simplesmente um poeta. Os moralistas são, em certo sentido, mais pesados, mais densos e mais ricos; os poetas são mais puramente inconsequentes e irresponsáveis. Mas, a escritura de Hawthorne alia, em elevado grau, a espontaneidade da imaginação à constante preocupação com os problemas

16 Em 1841 ele se reuniu, por um breve período, à Comunidade Brook Farm. Essa comunidade fundada por Emerson e Thoreau também era conhecida como a cidade comunal dos filósofos de Concord. Eles criam que um estado ideal podia ser alcançado pelo homem, em sua tentativa de atingir a divindade de sua personalidade. Era uma modalidade de idealismo, cujas principais convicções se baseavam na supremacia da intuição e da consciência (HAWTHORNE, 1960). Para Otto Maria Carpeaux (1987), era uma colônia comunitária de anarquistas pacíficos e poetas sonhadores, quase messianistas que andavam profetizando um futuro utópico para a América. Eles desprezavam as autoridades do puritanismo e zombavam do dogma da predestinação, chegando a negar a verdadeira existência do Mal no mundo.

morais. A consciência do homem era seu tema, porém o encarava à luz de uma fantasia criadora a que acrescentava, de sua própria substância, um interesse.

Hawthorne revelou um aspecto muito diferente do espírito norte-americano encarnado em Ralph Waldo Emerson: ele nos apresentou "não às faculdades proféticas e visionárias do espírito americano, mas a seus nervos, sua sensibilidade e sua história e ao destino, seus escrúpulos, e seu inflexível realismo em face da lei" (ZABEL, 1947, p. 167).

O mundo de suas histórias é bem pequeno. É o mundo do modo de pensar, da mentalidade, da Nova Inglaterra. Para Zabel (Ibid.), Hawthorne "condensou de tal forma sua compreensão daquela mentalidade, que dela fez um microcosmo dos elementos universais da natureza do homem, que estão além do tempo e do espaço". Hawthorne alcançou, em suas obras, aspectos do localismo da Nova Inglaterra que se refletem no universalismo de toda sociedade.

De suas obras podemos tirar vários exemplos de uma dialética de localismos e universalismos, como em seu conto 'O Jovem Amo Brown' (1835). Nela ele deixa claro um questionamento sobre se devemos aceitar a aparência em primeiro lugar ou não. Essa preocupação parecia dominar alguns moradores da Nova Inglaterra puritana. Ele traz esse registro e quer de alguma maneira chamar atenção para isso. Como autor um pouco mais amadurecido, podemos ver em o 'Véu Negro do Ministro' (1836) que ele deixa claro, bem no centro de sua trama, que se deve olhar por trás do aparente para se encontrar a verdade e descobrir como as pessoas se vestem de uma falsa moral.

Quando Hawthorne finalmente admite a teoria de que "o exterior geralmente esconde o desejo secreto do coração humano em vez de revelá-lo, ele chega ao mesmo ponto de vista de Herman Melville" (CUNLIFE, 1986, p.109). Melville também escreve suas mais profundas histórias a partir dessa ótica. Diferentemente dos transcendentalistas[17], Hawthorne posiciona-se como um leitor da realidade. O seu ponto de vista é simplesmente baseado em comportamentos aparentes de pessoas a quem, as personagens de suas obras, podem servir como espelho. Ele demonstra, dessa maneira, o moralismo decadente da sociedade pelo caminho da mera observação, do descompasso entre o interior e o exterior de cada uma de suas criações.

Ao lermos 'A Filha de Rapaccini' (1844), outro conto de Hawthorne, percebemos que há nele uma ilustração que contrasta a aparência e a realidade como também uma advertência da trágica potencialidade de tudo o que pode acontecer contra a natureza. Nesse texto, é fácil

17 Segundo Henry James citado em Trilling (1965), ele nos afirma que havia realismo demais em Hawthorne para permitir que ele tivesse fé nos reformadores transcendentalistas. Hawthorne era realista demais para transformar as maneiras em credos.

perceber "a representação ambígua dos motivos do ciumento Baglioni que tão simplesmente expõe suas boas intenções enquanto que, ao mesmo tempo, oferece um pequeno vaso de prata que contem destruição" (GUERIN, 1966, p. 110).

Nessa mesma direção, ao escrever *A Letra Escarlate*, percebe-se claramente que Hawthorne não estava querendo escrever algo convencional. Ele não estava interessado em um triângulo amoroso que culminasse com a fuga do casal de amantes para um paraíso onde eles pudessem viver felizes para sempre. A preocupação de Hawthorne é a respeito daquilo que pode acontecer quando um pecado ou falta secreta começa a roer por dentro de uma personagem – como é o caso do hipócrita reverendo Artur – ou do desejo de vingança do outro – do rancoroso Chillingworth. No caso de Ester, a personagem central da trama e vértice no qual se encontram esses dois outros, o segredo de seu pecado vai se diluindo e desaparece dentro de um processo natural. Ele denuncia a falsa moral de uma sociedade envolta em hipocrisia, mas que não lhes apresenta chance de conserto ou de, com ela, reconciliar-se. O autor utiliza um método intelectualmente realístico e psicológico em que a conclusão que pode ser tirada de sua narrativa é que o segredo pode ser mais destrutivo do que o próprio pecado.

Nathaniel Hawthorne traz em sua obra registros de um moralismo decadente, de um falso moralismo norte-americano – até o período em que viveu. Tendo nascido dentro do impulso romântico do século XIX e desenvolvido os seus textos a partir da tradição gótica do modo de contar histórias, ele criou, assim, o seu próprio estilo literário. Quando adentramos no *corpus* de sua obra, encontramos o sobrenatural, presente em boa parte de suas histórias. Histórias cujos enredos se caracterizam por habitações assombradas e misteriosas, por personagens com traços diabólicos e por muito suspense.

É possível interpretar sua obra, à medida que o tempo passa, com uma forte tendência em abandonar suas experiências com alegorias e cultivar apenas o método de instrução moral que deu coerência e certa profundidade aos seus escritos. Hawthorne não era uma figura dogmática, nem um moralista convencional, ele era apenas um grande observador social daquela época, da falsa moral impregnada na vida de seus compatriotas de Massachusetts. Sobre esse assunto nos conta Cunlife:

> os elementos moralizantes em suas histórias parecem ter sido introduzidos tanto para o propósito de criar um efeito literário quanto para expressar um puritanismo latente que já estava impregnado em seu imaginário. [...] Ele não tinha qualquer simpatia pelo dogmatismo de seus pais puritanos. Sua aproximação aos problemas

> morais era oriunda de uma razão indutiva baseada apenas em suas observações e as conclusões que ele lentamente tirava eram, algumas vezes, radicais (1986, pp. 108-109).

O enredo de *A Letra Escarlate* descreve a história de um amor proibido que se passa em Salem, cidade de Massachusetts, no final do século XVII. Uma relação amorosa entre um reverendo cristão puritano de nome Artur Dimmesdale e uma senhora recentemente casada, chamada de Ester Prynne, cujo marido estava em viagem à Europa, é o fio que amarra toda a trama. A falta cometida por esses dois afronta os dogmas defendidos na região dominada por valores morais rígidos e o tratamento que recebem é punitivo e estigmatizante. Durante todo o texto, essas principais personagens nos são expostos e os seus comportamentos serão objetos de nossa reflexão. Ester, a mulher acometida de adultério, terá que usar uma marca de seu pecado no corpo, pelo resto de sua vida enquanto que o reverendo Artur Dimmesdale, o outro 'adúltero', a terá escondida dentro de si durante a maior parte do romance, até vir a se revelar. A repressão que eles passam a sofrer pelas leis da sociedade justificará a tristeza, a fragilidade humana e a falsa moral em que se encontra aquele povo, uma vez que estão embebidos no seio social de uma cidade marcada pela dura doutrina dos cânones puritanos.

4. CONCLUSÃO

Se Hawthorne traçou um caminho dentro do 'puritanismo' em suas obras ao explorar o fato de que as pessoas nem sempre são tão boas quanto parecem ser, ele acabou traçando também um caminho inverso, através de uma atmosfera 'antipuritana', pela forma com que ele chegou às suas conclusões. Os seus três principais pecadores de *A letra Escarlate* (1850), por exemplo, representam o secreto, o contrito e o imperdoável, dentro da categoria puritana de ver o pecador. A diferença entre eles ilustra exatamente o conflito entre a cabeça e o coração, a razão e a natureza, que também está presente na maioria dos romances de sua época. Os três 'pecadores' são isolados dos outros, mas cada um à sua maneira atravessa itinerários específicos diante das normas encontradas na sociedade de Salem que não lhes oferece saídas viáveis para um retorno tranquilo à normalidade da vida.

Escritores como Herman Melville e Allan Poe, contemporâneos de Nathaniel Hawthorne, dialogam entre si nessa perspectiva, uma vez que compartilham diretamente com a noção da falsa moral e de um romantismo de desilusão presentes na literatura americana desse mesmo

período. Portanto, é sob esse pano de fundo, extremamente dogmático, cheio de convenções e de uma forte ideologia religiosa que Nathaniel Hawthorne escreve. Suas palavras resplandecem como uma luz crepuscular do século XVII no céu americano de Massachusetts do século XIX.

REFERÊNCIAS

APTHEKER, Herbert. *Uma Nova História dos Estados Unidos:* A era colonial. Trad. Mauricio Pereira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

AQUINO, R.S. L.; LEMOS, N. J. F.; LOPES, O. G. P. C. *História das Sociedades Americanas.* Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1990.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade:* estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARL, B.; HOWARD, L; WRIGHT, L.B. *American Literature:* the first part of the 19th Century, v.2, New York: Washington Square Press Inc., 1966.

CUNLIFE, Marcus. *História da Literatura dos Estados Unidos.* Rio de Janeiro: Biblioteca Universitária, 1986.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura:* uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EDEL, Leon. *Pamphlets on American Writers:* Henry James. Minneapolis: University of Minnesota, 1960.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo.* 2.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ZABEL, Morton D. *A literatura dos Estados Unidos:* suas tradições, mestres e problemas. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

artigo acadêmico

MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E IDENTIDADE

O protagonismo negro nas *cartes-de-visite* de Albert Henschel

Tainara Bezerra de Vasconcellos Cezar[1]
Rebeca Gontijo Teixeira[2]

RESUMO
A presente pesquisa se propõe a analisar como o uso das *cartes-de-visite* foi importante para a construção de imagem de negros fotografados por Albert Henschel na segunda metade do século XIX no nordeste brasileiro, através dos conceitos de identidade e memória. Questionando sobre a autonomia do fotografado em uma realidade desigual já que eram negros de diferentes classes sociais, encaminharemos o trabalho a fim de compreender as relações e disputas de poder através da análise dessas fotografias. Problematizaremos o tipo de fotografia produzida pelo fotógrafo e buscaremos entender em que momento o fotografado tinha "voz" diante dessa situação. E dizer se ainda assim, era possível construir uma imagem de si.
Palavras-chave: Fotografias; Identidade; Memória; Negros; Alberto-Henschel.

ABSTRACT
The present study aims to analyze how the use of visiting cards was important for the construction of an image of blacks photographed by Albert Henschel in the second half of the 19th century in the northeastern Brazil, through the concepts of identity and memory. Questioning about the autonomy of photographed in an unequal reality since they were blacks from different social classes, we will guide the work in order to understand the relationships and the power disputes through the analysis of these photographs. We will problematize the type of photography produced by the professional and seek to understand when the subject had a "voice" in the face of this situation. In addition, say if it was still possible to build an image of yourself.
Keywords: Photography; Identity; Memory; Blacks; Alberto Henschel.

Criadas pelo fotógrafo André Disdéri, as *cartes-de-visite* foram um estilo fotográfico famoso no século XIX, com circulação a partir do ano de 1854 e declínio a partir da década de 70 do mesmo século. Sua intenção ao criá-los era de baratear o custo da fotografia, diminuindo seu tamanho para torná-lo acessível não só aos ricos, mas ao grande público, visto que o formato

---

1 Licenciada em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, pós-graduada em Artes pela Faculdade Internacional Signorelli. Pesquisa fotografia, arte e construção de identidade.

2 Profa. Dra. do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

maior dispendia de mais recursos para a revelação. Estes mediam 9,5 x 6 cm montados sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, ou seja, menor que a fotografia tradicional daquela época, possibilitando cópias que poderiam ser encomendadas depois e serem dadas de presentes a amigos e presentes parentes, como sugere o nome "cartões de visita" – como apresenta o professor doutor Marcelo Eduardo Leite no artigo *"Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista"*[3]. Na década de 60, as *cartes de visite* se tornaram populares no Brasil e em todo o mundo.

Pessoas comuns como pobres, escravos, negros forros e livres- além dos brancos ricos-, iam aos estúdios fotográficos e tinham a oportunidade de se fazerem retratados pelos fotógrafos. Os clientes podiam levar seus objetos pessoais para compor a fotografia, além de também utilizarem os objetos e roupas pertencentes aos estúdios fotográficos. Desse modo, era possível se fazer retratado da maneira que desejassem, perpetuando sua história de acordo com os moldes vigentes na segunda metade do século XIX.

Para Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, no capítulo "Fotografias – Usos sociais e historiografias", do livro *O historiador e suas fontes*[4], o retrato que antes era restrito aos nobres e ricos, passa a circular pelos indivíduos menos abastados. Dessa forma, a fotografia servia para substituir ausências, sugerir casamentos, apresentar novos integrantes aos distantes, evidenciar a unidade familiar, narrar os acontecimentos e rituais. O valor que a ela foi atribuído remonta os séculos anteriores nos quais as pessoas contratavam pintores e desenhistas para serem representados em um quadro, neste sentido, a fotografia remonta uma prática retratista de séculos atrás.[5]

As fotografias geralmente seguiam um padrão de corpo inteiro –individuais ou coletivos-, meio corpo ou busto. Nos retratos de busto ou meio corpo, o rosto ganhava destaque, por isso, as objetivas eram posicionadas centralmente. Os objetos em cena eram utilizados para denotar *status*, intelecto (livros, corujas, entre outros) e apreço às tarefas domésticas, no caso específico das mulheres, para compor um cenário bem elaborado com intuito de passar uma mensagem de distinção social, reforço de laços familiares ou mostrar profissões, fazendo como uma "teatralização da pose" (FABRIS, 2004). Além disso, esses acessórios que compunham o

---

3 LEITE, Marcelo Eduardo. Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista. In: **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, 6, 2008, Porto Seguro, BA. CD-ROM. ISBN: 978-85-61341-16-9. Disponível em http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc elo_Eduardo_Leite.pdf>. Acesso em 05/07/2015.

4 LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. "*Fotografias. Usos sociais e historiográficos*."In: Pinsky CB, O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto. 2011, p. 29-60.

5 Ibidem, p. 35

cenário facilitavam a imobilização do fotografado, visto que a fotografia instantânea só surgiu no fim do séc. XIX e até então o tempo de exposição era grande. (LEITE, 2012)

A pose é a marca desse tempo de exposição, que se tornou habitual mesmo quando não era mais necessária. Assumir a postura ereta (para homens), quadris bem marcados e corpo acentuado pela posição diagonal (para mulheres) fazia parte dos códigos da época. Por isso, "a pose marca um tempo social e cultural", pois é através dela que o retratado internaliza a representação de "determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade condizente com os novos valores de classe que se pretendia instituir e perpetuar". (MUAZE, 2008, p. 119)

> Disderi – o inventor da "carte-de-visite" – "percebe que seus modelos diante da máquina fotográfica tendem a assumir uma "personalidade alheia", a buscar uma imagem ideal"– fomentada pelo próprio fotógrafo ("beleza", "fisionomia agradável" e cenário teatral) transformando o fotografado em uma máscara social, fruto concomitante da visão realista da objetiva e da idealização intelectual e psicológica implícita na pose.[6]

MEMÓRIA E IDENTIDADE

Por mais que a memória coletiva não esteja relacionada fielmente à História, há um padrão, um tipo de memória a qual quase todas as pessoas do mesmo grupo terão. Esse "padrão" da memória coletiva também é observado na memória oficial, que, feita para moldar visões, define o que "é" correto e bom de se perpetuar, numa ação excludente que conta apenas um ponto de vista da História. Nos *Cartes deVisite* e em toda gama de fotos oitocentistas não foi diferente. Com exceção de alguns fotógrafos que se propunham a fotografar negros em seus diversos afazeres – seja forjando uma cena "exótica" de trabalho, os "tipos" de preto, amas de leite, escravos em geral, homens livres e belas mulheres-, a maioria dos registros fotográficos do Brasil no século XIX, segue, o estilo fotográfico mais parecido – de acordo com as possibilidades financeiras – com o da corte. Dessa forma, o cliente desejava seguir aquilo que era considerado belo, no qual suas virtudes (reais ou forjadas) iriam ser realçadas. Ao fazer isso, este perpetua o movimento de manutenção de uma memória coletiva regulada pela memória oficial. Muitos

6 FABRIS, Annateresa. A pose pausada**.** In: **Fotografia e arredores**. Florianópolis (SC): Letras Contemporâneas, 2009. p.158. In: RIBEIRO, Carmen Adriane. **O Artifício Da Pose Nos Retratos Fotográficos Em Neu-Württemberg.** II Congresso Internacional de História Regional. 2013. UPF - Passo Fundo/RS. Anais: ISSN 2318-6208. Disponível em < http://www.academia.edu/6851657/o_artif%c3%8dcio_da_pose_nos_retratos_fotogr%c3%81ficos_em_neu-w%c3%9crttemberg>. Acesso em: 21 de junho de 2015.

negros, por exemplo, mesmo sabendo que havia um padrão social de fotografia, e não só isso, um padrão regulador do comportamento deles, continuaram buscando ateliês para serem fotografados e buscando perpetuar sua memória da maneira como desejassem. Outros, eram levados por seus senhores ou convidados pelos fotógrafos para posar para eles.

O fato de haver uma memória esmagadora, a visão do "certo", os melhores "tipos" de pessoas, o racismo, não impediu que houvesse um trabalho coletivo capaz de quebrar essas barreiras para criar uma forma própria de fazer o que o oficial restringe. O ambiente de livre transição de brancos, passou a ser frequentado também por negros. Houve um trabalho de memória construído por anos do século XIX que permitiu ao negro no Brasil, entender que ele também fazia parte dos avanços tecnológicos e que aquele mundo não era mais restrito dos ricos.

A memória que é criada na fotografia não pode ser concebida sem o conceito de identidade. E o mesmo, só faz sentido quanto analisado juntamente com o conceito de diferença. As questões de memória e identidade sempre estiveram presentes na fotografia, seja pela representação ou performance da mesma.

Do ponto de vista etnocêntrico, o estranhamento causado por ver culturas e hábitos diferente dos seus, não dará lugar ao encorajamento do conhecimento pelo alheio, mas ao reforço dessas diferenças, se sobrepondo cada vez mais às atitudes dos outros. Isso, por exemplo, é observado em diversas fotografias étnicas do século XIX onde indígenas e negros eram fotografados justamente para atender ao anseio da sociedade europeia em ver o diferente. Nota-se que ver, não era de fato, conhecer (sua cultura, religião, entre outros), mas ver um personagem" diferente do que eram acostumados. Tipos de negro, por exemplo, eram um segmento comum na fotografia negra deste século, como se ao mesmo tempo fossem fotografados "tipos de brancos". Soa um tanto esdrúxulo as pessoas serem categorizadas nas fotografias como "tipos", como se de fato, houvessem variados tipos de negros e não só pessoas diferentes, de nacionalidades diferentes e com funções diferentes (não-naturais, aliás). Isso aponta para a concepção identitária de quem fazia esses retratos e qual era o seu objetivo. De fato, observa-se que acreditava-se haver "tipos" diferentes de pessoas. Primeiro entre eles e o outro. Depois, dentro do próprio grupo do outro, qualificados como "tipos". Assim a construção de uma identidade está intimamente ligada à História e memória.

QUEM ERAM ESSES NEGROS?

Marcelo Leite (2011), citando Gorender (1988, p.93), diz que na segunda metade do século XIX, a população negra do Rio de Janeiro era 1/3 da população da capital, ou seja, 55 mil pessoas, chegando até metade da população em outros momentos. Enquanto São Paulo tinha cerca de 15% de negros de uma população de 25 mil habitantes. Essa informação demonstra os possíveis impactos sociais gerados pela grande quantidade de negros nas grandes capitais e a possibilidade de haver um autorretrato do negro pode refletir uma ascensão social dos mesmos.

Na década de 70 deste século, a grande maioria dos negros de São Paulo eram livres e seu ponto de encontro eram as praças da cidade. Se não eram livres ou forros, pelo menos, tinham muito mais mobilidade nas ruas da cidade do que no início do mesmo século. Tornando seus encontros públicos, fazendo rodas de capoeira etc. Com isso, a população branca tendeu a se reclusar dentro de casa, tornando-a seu espaço de maior intimidade. Nesse circuito que os *Cartes de Visite* se tornam cada vez mais populares.

Sobre esse aspecto, Sidney Chalhoub[7], diz que muitos escravizados moravam longe de seus senhores em cortiços, o que conferia certa autonomia a eles, além de enfraquecer as relações de sujeição. Além de outros trabalhos que realizavam por fora, alguns com consentimento do senhor – o que diminuía sua responsabilidade por eles. Tudo isso, permitia tanto ao livre, quanto ao escravizado, fazer parte desse novo fenômeno de se fazer conhecido seja por sua iniciativa ou do fotógrafo. Criando, dessa forma, identidades e memórias de si mesmo, utilizando-se dos códigos oficiais não só como "objeto de pesquisa" do fotógrafo ou médico, mas como também alguém que custeia seu próprio registro.

A capacidade de organização da população negra, aponta para uma maior "facilidade" no acesso às tecnologias que antes eram restritas à população branca. Além disso, essa organização reflete o enfraquecimento da visão senhorial. Se alguns organizavam-se para conseguir sua liberdade e logo depois, buscavam manter o status de liberto através de uma série de códigos de vestuário, por que não buscariam uma representação de si mesmo em um estúdio fotográfico?

O estúdio de Militão de Azevedo (LEITE, 2011, p. 7), fotógrafo renomado, ficava em frente à Igreja do Rosário, que era um ambiente de interação da população negra, enquanto os outros estúdios estavam localizados no largo da Sé e São Francisco. Os negros ficavam sentados

7 CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na corte imperial. Companhia das Letras, 1996.

na escadaria da igreja e o comércio na Rua da Imperatriz era intenso, ou seja, o fluxo de pessoas negras que passavam em frente ao estúdio do fotógrafo era muito grande, facilitando a propaganda e aumentando a clientela. A sensibilidade do fotógrafo, seja por questões financeiras – pois o aluguel de um estúdio que não ficasse numa área privilegiada entre os brancos devia ser mais barato-, seja por querer se aproximar de um novo público que poderia lhe ser muito rentável, gerou afã entre a população negra que, às vésperas de conseguir a abolição da escravatura, poderia se afirmar socialmente. Vale lembrar que, apesar das *cartes de visite* serem mais populares do que as fotografias em grande formato, não eram todos os negros que tinham condições financeiras de arcar com um retrato e sim os com melhores condições econômicas, mas uma minoria. Annateresa Fabris (2004, P. 29), aponta que as fotografias convencionais custavam de 50 a 100 francos, enquanto os *cartes de visite* custavam cerca de 20 francos, tornando-se muito mais acessível a grande massa.

Só o fato de ir a um estúdio fotográfico, passou a denotar status. (KOTSOUKOS, 2006, p. 51). A junção dos interesses de se auto representar em uma condição melhor da maneira que lhe era interessante e assim, perpetuar sua imagem; além de responder aos afãs tecnológicos e demonstrar socialmente que era capaz de pagar por um serviço anteriormente restrito aos nobres, fez das *cartes de visite* um sucesso por mais ou menos duas décadas. Para Kossoy (2007), a fotografia é como um processo de construção de realidade. Isso poderia ser melhor traduzido como Memória, aquilo que o fotografado gostaria de deixar registrado – como um legado- de si mesmo. E para o pesquisador cabe questionar quais características da sociedade passada esse vestígio (neste caso, a imagem) apresenta. Sobre isso fala Pierre Nora em seu texto "Entre Memória e História: A problemática dos lugares".

Kotsoukos, no artigo *No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX – I*, fala que antes de entrar no que era chamado de "salão da pose", os clientes aguardavam numa sala de espera, onde tinham acesso a diversas fotos emolduradas nas paredes, além dos álbuns demonstrativos contendo fotos já tiradas pelo mesmo profissional, a fim de que eles se habituassem com a linguagem fotográfica do mesmo e pudessem já imaginar o que desejariam em suas fotos. Tudo isso, acompanhado de uma conversa com o retratista que deveria captar os sentimentos que levaram aquele cliente ao seu estúdio, para então, definir qual a pose, expressão do cliente (apesar de isso ser muito particular), cenários e acessórios que fossem capazes de contar essa história. O profissional de fotografia deveria articular com seus clientes as poses que seriam feitas, tendo controle parcial

– caso o contratante do serviço manifestasse suas opiniões sobre como gostaria que ele ou outra pessoa fosse de ser retratada- ou total.

Sendo assim, todos os adereços e detalhes usados em cena fazem parte de uma linguagem simbólica de construção de memória daquele que está em posse da fotografia, a mensagem que o fotografado deseja passar. Kotsoukos afirma que "O ateliê/estúdio funcionava como camarim e palco, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, o personagem. " Um exemplo disso são as fotos que trazem negros com elementos da cultura africana. Isso não deveria ser surpresa uma vez que estavam diretamente ligados a ela, porém, em uma sociedade onde esta cultura era marginalizada, nota-se a importância para os fotografados de evidenciar esses símbolos, talvez, no único registro de sua vida; e a força para se fazerem reconhecidos através deles ou apesar deles. Isso demonstra que aquele objeto tinha valor sentimental, espiritual e/ou moral – ou seja, cultural- para aquele cliente, manifestando formas de resistência. É provável que os objetos escolhidos pelos clientes eram os que potencialmente representariam melhor aquilo que eles eram ou gostariam de ser. A mesma lógica pode ser usada para os senhores de escravos e fotógrafos, quando estes detinham o controle cenográfico.

FONTES

O objeto de pesquisa deste trabalho são fotografias de negros tiradas por Alberto Henschel, com datação de 1869 no nordeste brasileiro. Antes de analisarmos as cartes-de-visite, traçaremos um pequeno perfil do fotógrafo. Este, chegou ao Brasil em 1866, desembarcando no Recife[8]. Além de fotógrafo também era empresário notável, montou seus estúdios com ou sem sócios nas grandes capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Pernambuco. Recebeu o título de fotógrafo da Casa Imperial, onde muitos homens e mulheres da alta sociedade do império brasileiro iam fazer seus registros fotográficos. E foi fotógrafo oficial do imperador D. Pedro II e sua família.

Mônica Cardim, mostra que Margrit Prussat (2008) rastreou 120 fotografias de negros com autoria de Alberto Henschel em acervos no Brasil e exterior. Tornando-o o maior fotógrafo de africanos e seus descendentes no Brasil, superando, aliás, Christiano Jr. Em sua

8 HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia Imperial de Albert Henschel. VI Simpósio Nacional de História Cultural- Escritas da História: Ver – Sentir – Narra, Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina-PI, ISBN: 978-85-98711-10-2. **GT Nacional de História Cultural**. Ed. 1, 2012. Disponível em: < http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf >. Acesso em: 22 de junho de 2015.

análise, ela nota que o livro "O negro na fotografia brasileira do século XIX", de George Ermakoff (2004) conta com 65 fotografias de Henschel, que pelas suas investigações, é maior número de fotografias suas reunidas em uma só obra. Suas fotografias nem sempre eram consumidas por seus clientes, mas por curiosos, viajantes, cientistas, colecionadores e pessoas que levavam tais fotografias "étnicas" para serem apreciadas e vendidas à luz do olhar de alteridade na Europa.

Faz-se necessário contextualizar essas fotografias para compreendê-las, ou, se necessário, descontextualizá-las e até mesmo desnaturalizá-las para ser possível uma análise.

***

Os códigos imagéticos reforçam estruturas sociais vigentes. Olhar frontalmente para a câmera era associado a criminalidade e as identificações criminais e médicas. Por isso, Claudia Beatriz Heynemann em seu artigo "*A fotografia Imperial de Albert Henschel*", diz que é notável que os fotografados aparecem, em geral, com o corpo levemente inclinado para que não fizessem contato direto com a câmera. Marcas pelo corpo e sorrir com os dentes à mostra sinalizavam que em algum tempo esse fotografado teria vindo da África. O oposto de tudo isso era bem visto na sociedade oitocentista. Ou seja, parecer sério e respeitoso era muito importante na fotografia até meados do século XX.

Categorizadas como "tipos de negros", observa-se que, em contrapartida a fotografia de brancos que apresenta o nome dos clientes e alguns itens descritivos, os negros fotografados por Henschel não tinham "nome", eram apenas negros/mulatos ou cafuzos com uma regionalidade.

As mulheres negras fotografadas, desde as mais nova até as mais velhas, possuíam firmeza no olhar incomum para mulheres brancas nesta mesma sociedade. Em contraste, notamos que as últimas sempre apareciam serenas, apesar de sérias e pomposas, o que construía uma memória coletiva imagética delas como matriarcas, boas esposas e boas mães. Da mesma forma, havia a construção imagética de uma suposta sensualidade natural da mulher negra em contraste ao recato da mulher branca pura. Sendo a última, representante dos padrões de uma mulher pura, inocente, de boa índole, própria para os cuidados do lar, narrativa que foi criada e reforçada durante séculos por meio de desenhos, litografias, pinturas, poemas, matérias de jornais, literatura e na própria fotografia. E por mais que as negras andassem cobertas a partir do padrão de sua cultura e religião, a lógica escravista tornava seu corpo como "propriedade" do outro. Isso é bem apresentado, por exemplo, na quantidade de fotos de negras sem camisa,

com os seios à mostra. Neste ponto observa-se noções de preservação da identidade branca, enquanto os corpos negros eram objetificados, erotizados.

O protagonismo do fotografado já foi examinado também por Claudia Beatriz Heynemman. A autora conta como as análises do trabalho de Henschel apontam para o fato dos fotografados sentirem-se muito confortáveis diante da câmera, exemplo disso é olharem diretamente para a câmera, queixos levantados em alguns casos e não apresentarem rigidez nos músculos faciais. Tal descontração era gerada justamente pelo trato do fotógrafo, já que isso torna-se um padrão em suas fotografias. Pois ao fotografar bustos – que são maior parte do material analisado-, a composição do cenário quase não tem relevância uma vez que não aparecesse. Portanto, o destaque facial é muito grande.

> O olhar fixo de frente, tão característico do retrato fotográfico simples, era uma pose que teria sido lida em contraste às tão cultivadas assimetrias da postura aristocrática (...) A frontalidade rígida significava brutalidade e "naturalidade" de uma classe notoriamente sem sofisticação e tinha uma história anterior a fotografia. No século XIX, "o peso da frontalidade foi passado para trás na hierarquia social", e em 1880 os estúdios já realizavam fotografias com vista de frente, além das fotografias documentais e médicas que eram nesse formato." (CARDIM, 2012, p. 21-22. Apud TAGG, 1988).

Se para uns, como Claudia Heynemann, Henschel quebra com o estigma negro ao clica-lo com mais espontaneidade e irreverência, sem muitos símbolos étnicos. Para outros, como Mônica Cardim, essas fotografias reforçavam a estigma negativa sobre o negro, ainda que o fotógrafo não explorasse fotos tão pitorescas como a maioria fazia. Pois os fotografados nunca tinham nome, mas sempre pertenciam a grandes grupos que se limitavam a sua etnia, regionalidade e, em alguns casos, profissão. Somando isso, a nudez ou exposição demasiada do corpo de sua "modelo" e aos acessórios étnicos que aparecem na maioria das fotografias. Apesar de ser mais escondido, o etnocentrismo fazia-se presente em seu trabalho, pois era a visão de um europeu sobre o povo "diferenciado" – a saber, não branco- que vivia no Brasil, exemplo disso são as fotografias analisadas de tipos negros.

O olhar altivo e digno presente nas fotografias deste fotógrafo pode ser explicado, para Cardim, através dos convites que Henchel fazia para alguns negros para que eles posassem em seu estúdio. Assim, como cortesia estes ganhavam suas fotos sem custo, depois de posar para o fotógrafo. O fotógrafo não perderia seu tempo de trabalho investindo em fotografias e talvez, dando as cópias aos fotografados, se não obtivessem retorno satisfatório. Para isso, era

necessário que esses modelos, concordassem na medida do possível, a posar para ele da forma como o mesmo havia planejado aquela fotografia. Vale lembrar que não era nem um pouco difícil de encontrar negros (escravizados ou não) na Bahia ou em Pernambuco, deste modo, podemos considerar que o fotógrafo escolhia seus modelos de acordo com o resultado esperado – caso essa hipótese fosse realidade. Neste caso, a seleção de fotografados se encaminhava para líderes que apresentassem "dignidade no olhar", altivez diante das câmeras, como Juca Rosa[9] e seus seguidores, a qual o mesmo deve ter convidado a serem fotografados[10].

Cardim (2012) questiona qual seria a possibilidade de negociação do negro com o fotógrafo em caso de retratos etnográfico, pois no caso das amas-de-leite essa negociação era restrita. Porém, enquanto livre ou liberto, o negro só daria a ver-se, caso fosse do seu interesse ser fotografado. Ser "coagido" -ou não- pelo fotógrafo para fazer determinada pose ou usar determinado acessório depende da capacidade individual de cada um de imposição própria, e como Chalhoub (1996) mostra em *Cidade Febril*, nem o escravizado considerava-se uma *coisa* a ser domada pelos outros e sem voz. Por fim, a própria autora reconhece que o exemplo de Juca Rosa e seus seguidores mostra que mesmo para cunho etnográfico, esses negros (livres ou libertos) iam voluntariamente ser fotografados.

As mulheres das fotografias, em sua maioria, apresentam elementos de concordância. Talvez pelo acervo do fotógrafo disponível para uso no estúdio ou dos códigos de vestimentas vigentes na sociedade do século XIX. É possível notar a presença de blusas "ombro a ombro" de cores claras, chamadas de *camisu*. Juliana Monteiro e Luzia Gomes Ferreira[11], citando Viana (s/d, s/n)[12] dizem que que nos primeiros anos de república, o governador Manuel Vitorino impôs

---

9 Mônica Cardim (2012, p. 84-98, apresenta uma análise sobre Juca Rosa, feiticeiro do século XIX, condenado pelo crime de estelionato, possuía diversos seguidores. O mesmo pedia a eles que lhe presenteassem como uma foto deles e ele os presenteava também como uma sua. Na época, ter fotos ou objetos de seus clientes ampliava o poder sobrenatural dos feiticeiros, por isso, sempre o pediam, como fala João do Rio em 1904 sobre as religiões do Rio de Janeiro. A qual tinha uma coleção de fotos. Sendo assim, ele poderia indicar o estúdio de Henschel.

10 CARDIM, M. *Identidade Branca e Diferença Negra*: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 98. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php >. Acesso em: 03/01/2017.

11 MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Disponível em < https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/viewArticle/329>. Acesso em: 22/09/2016.

12 VIANA, Hildegardes. Apud MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Acesso em: 22/09/2016.

o uso de bata sobre o *camisu* para evitar a exposição dos corpos das negras, o que padronizaria o estilo de roupa das mesmas, assim como aquelas que seguiam o padrão europeu. Percebe-se então, que andar com os ombros descobertos fazia parte da cultura negra e, provavelmente, a negociação desta pose e vestimenta no período imperial foi justamente para mostrar esse traço cultural.

Sobre os trajes comuns entre as fotografadas, percebe-se um tipo de vestimenta típico das baianas, chamado *traje de crioula*, "formado basicamente por uma saia rodada, o camisu, com bordado conhecido como *richelieu* ou com renda renascença, o torço ou turbante, branco ou colorido, e o pano-da-costa"- que, assim como sugere o nome, era um tecido vindo da costa da África, mas também era um tecido jogado sobre as costas de mulheres negras com objetivo, assim como diz Raul Lody (2003, apud MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J, 2006), de diferenciar e distinguir as mulheres nas comunidades afro-brasileiras, bem como o papel religioso no candomblé. Mas também se observa em algumas fotos o uso de mangas na altura do cotovelo, com tacha metalizada, o que pressupõe que a roupa foi feita em uma confecção ou em local mais qualificado. Saias que eram grandes e bufantes, estampadas com listras e margaridas, remetem às roupas europeias. Neste caso, a cliente tinha posses suficientes para comprar uma vestimenta mais cara ou aquelas roupas eram empréstimos do estúdio fotográfico.

A presença de joias gera discordância na historiografia consultada, pois uns analisam como ponto definidor da não-escravidão, enquanto outros demonstram como as mesmas faziam parte do cotidiano negro. Porém, é importante ressaltar que alguns senhores de escravos, para ostentar um padrão de vida elevado, davam joias a algumas de suas escravas[13]. O que torna a situação ambígua, pois não é possível determinar apenas pelo uso das joias a condição das fotografadas. Somente usar determinado objeto – fossem joias, leques ou luvas- tornava a situação, no mínimo, caricata. Era necessário um comportamento que corroborasse que tal indivíduo não fazia mais parte da condição inferiorizada, se essa fosse a intenção do portador de tal acessório.

As joias afro-brasileiras foram diversas vezes representadas como acessórios que faziam parte do cotidiano das mulheres negras, independente da classe social. De acordo com Bittencourt (2005), *eram "códigos" de reconhecimento pelos negros que tivessem contato com essa arte,*

13 MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.389, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Disponível em < https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/viewArticle/329>. Acesso em 22/09/2016.

neste caso, a fotografia. Dessa forma, por mais que determinados símbolos presentes na própria fotografia, inclusive a fotografia em si, remetessem à cultura dominante, também havia um esforço da parte dos fotografados de manter vivos os pontos de reconhecimento culturais de seu povo.

Sendo acessórios comuns à realidade do negro do oitocentos, não era estranho o apelo para esse tipo de apetrecho nas fotografias. Fossem elas de cunho etnográfico ou não. O que sabemos, como aponta Bittencourt, é que a "cultura da joia" era tão presente, que essas foram mencionadas diversas vezes em testamentos e inventários de negras libertas, dando como herança para seus filhos. Dessa forma, as mesmas os mantinham com uma condição social-financeira elevada, uma vez que joias indicam posses, eram capitalização de recurso, mostravam distinção social etc. Cardim (2012) revela que muitas negras ganhavam essas joias de seus amantes, aos quais não podiam ter a situação de relacionamento regularizada seja pelas normas do império que impediam tal situação ou pelo estado civil do mesmo: alguns eram casados. Outras negras, por meio da prostituição, ganhavam joias de seus clientes e outras, ainda, de suas senhoras, como aponta Bittencourt. Além, claro, das que compravam suas próprias joias.

Mas vale indicar que podiam ser joias diferentes da população branca, ou seja, joalherias afro-brasileiras, com origem proveniente de cultos religiosos de matriz africana. Feitas por pessoas específicas dentro do terreiro, com intenção de celebrar a uma de suas entidades religiosas, em momentos de festividade ou não. As contas metálicas, por exemplo, indicam status e hierarquias dentro das famílias de santo.[14] Mas como todas as coisas, as joias também foram popularizadas entre a população negra, que passou a usá-las, em parte, fora do seu contexto religioso. Dentre eles, os amuletos, muito comuns entre a população baiana que os pendurava nos seus colares, pulseiras, braceletes etc.

Outro acessório que marca a imagem da mulher negra do oitocentos e está presente em muitas fotografias, é o turbante. Os turbantes são fruto da influência mulçumana na África. Porém, depois o mesmo foi apropriado pelos negros como parte de sua cultura e respeito às entidades religiosas. Fica evidente então que o uso do acessório já associava estas pessoas vinculadas ao candomblé ou islamismo. Além dos motivos religiosos, ainda havia a questão de distinção social. Obviamente para algumas não devia contar muito por causa de sua fé,

14 BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca*: o retrato" Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XI*X*. Diss. Dissertação de mestrado em História da arte e cultura, **Unicamp,** 2005, p. 157.

necessidades higiênicas ou até mesmo, numa negociação no estúdio fotográfico. Bittencourt (2012, p. 152), citando Gilberto Freyre, diz:

> "as mulheres de cor da época geralmente traziam os cabelos cortados e cobertos com turbantes: moda que lhe pareceu expressão de asseio num país em que dominava o piolho nas cabeleiras até de senhoras aristocráticas, que por ostentação de classe alta e também de belo sexo, conservavam-nas tão compridas quanto lhes era possível. As negras crioulas e as mestiças é que, de ordinário, deixavam crescer o cabelo, como para demostrarem que estavam acima da condição de usarem turbante".

Há um requinte em "ir ao estúdio". Por isso, deve-se questionar: Qual identidade as fotografadas desejavam construir? Qual memória queriam criar? As mulheres aparentemente usaram suas melhores roupas no dia da fotografia ou pegaram adereços no ateliê fotográfico na moda vigente, ou seja, estavam dentro do padrão da aristocracia trazido da Europa, -o qual Henschel conhecia bem- ou dentro do padrão das negras do Brasil. Por outro lado, Juliana Monteiro e Luzia Gomes Ferreira no artigo "As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória", enfatizam que havia uma lógica própria na vestimenta das mulheres negras forras, seus próprios símbolos e adaptações.

> Também no século XIX, observamos que, com maior possibilidade de circulação e poder sobre seus próprios caminhos, as mulheres forras procuravam inserir-se na sociedade para minimizar o estigma da escravidão e da cor da pele buscando a construção de uma identidade híbrida que acomodasse os valores da elite branca. Modos, hábitos e indumentária passavam a espelhar a cultura da elite escravocrata. (BITTENCOURT, 2005, p. 151)

Sendo assim, temos dois pontos: por um viés, as fotografias tinham uma estética baseada no padrão técnico europeu que seguia ainda um desdobramento de linguagem das pinturas de séculos anteriores, principalmente no que tange aos retratos. Dessa maneira, todo planejamento fotográfico surgido na Europa sofreu grandes influências da pintura: poses, luz e indumentária. Por outro, apesar das tantas influências, a vestimenta das mulheres negras fazia parte dos códigos do seu grupo, sendo assim, era mais do que simplesmente adaptar à realidade das mulheres brancas. Elas tinham suas próprias vidas e noção de mundo. E, na prática, as duas realidades podiam ocorrer de forma concomitante.

> A afirmação de identidade autônoma da mulher se faz através de elementos de significação de origem negra (...) A afirmação de negritude e, portanto, de distinção cultural, e, em parte, a afirmação de distinção social correm paralelas e não dissociadas como usualmente ocorre. É claro que as roupas e jóias ocidentais complementam a construção da imagem, mas não carregam em si o potencial de comunicação de valores para os observadores negros do retrato. (BITTENCOURT, 2005. p. 165)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fotografias de Alberto Henschel trazem consigo muitos significados. A contribuição do fotógrafo (e de sua equipe) para a fotografia não pode ser minimizada, da mesma forma que a individualidade de cada fotografado também não.

As fotografias apresentavam, em geral, certa padronização que naturalmente revelava a "assinatura" ou o olhar do fotógrafo. Os tipos de roupa, a maneira como os fotografados se portavam diante da câmera, as joias e artigos religiosos utilizados pelos clientes, os olhares penetrantes diante da câmera, ou seja, a sensibilidade do fotógrafo de fazer uma fotografia mais "pessoal". As memórias seriam criadas e solidificadas nesse processo de formação de uma identidade visual. A respeito do que eles gostariam de lembrar de si mesmo e apresentar para os outros dentro do que tinha a ver com suas crenças e necessidade de afirmação social. O ato de ir ao estúdio e deixar-se ser fotografado já revelava muito da sociedade dos oitocentos que vivia uma explosão tecnológica e estava prestes à abolição.

Dessa forma, como já pontuado, por mais que houvesse sim um esforço por parte do fotografado de se inserir em um mundo menos estigmatizado, considerando a realidade do negro, havia também uma necessidade de se afirmar naquilo que eles também eram. Portanto, nem só eram "vítimas" de um fotógrafo de cunho etnográfico e antropológico - cujo objetivo principal era fomentar o etnocentrismo com suas fotografias, vendendo-as para colecionadores e viajantes de outros países; nem só frutos da "boa vontade" do fotógrafo de conferir ao negro um lugar social numa sociedade que os marginalizava, os fotografando com liberdade e descontração. Da mesma forma, também não eram todos livres e com posses, a fim de custear suas próprias fotografias e escrever uma história de si da maneira que bem entendessem. Por isso, não eram afirmadores de sua identidade étnica sem nenhuma relação com os códigos e normas vigentes na época, da qual a fotografia fazia parte, por exemplo. Mas, um conjunto de todas essas coisas. Em relações tensas ou brandas, em disputas de poder entre fotógrafo, fotografado, senhores

(para os que os tinham) -por mais que essa disputa não durasse mais que o tempo de negociação da fotografia, espera no estúdio e tempo de ser fotografo.

Ter uma identidade própria e poder reforça-la através da construção de uma memória fotografada era importante não só individualmente, mas para um país que ansiava por isso. Os códigos vigentes do mundo branco fazem parte da fotografia negra, da mesma forma, que os códigos vigentes no mundo negro também o faziam. Neste mundo algumas vezes híbrido, ser fotografado revelava algo de si. Talvez a vontade de perpetuar consigo seus apetrechos étnicos, talvez a vontade de se inserir na condição de livre, talvez o simples fato de ser fotografado. Nesse ponto, não há ingenuidade por parte de quem é fotografado, mas uma autonomia de ter uma vantagem ao fazer isto – por menor que esta fosse.

A construção de memória pela fotografia nos negros dos oitocentos releva também a ascensão – mesmo que pequena- destes na sociedade, quebrando, mais uma vez, com o conceito de "coisa" ou "o outro" que era reforçado em fotografias de 'tipos'. Sendo assim, os mesmos faziam uso de uma tecnologia legítima do mundo branco e construíam sua própria história. Contada pelos fotógrafos, mas com a presença- não pouco imponente e com variados símbolos culturais- deles e de seu próprio eu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca*: o retrato" Baiana" e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. Dissertacão de mestrado em História da arte e cultura, **Unicamp,** 2005, p. 157

CARDIM, M. *Identidade Branca e Diferença Negra*: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa PósGraduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 98. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php >. Acesso em: 03/01/2017.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na corte imperial. Companhia das Letras, 1996.

FABRIS, Annateresa. A pose pausada**.** In: **Fotografia e arredores**. Florianópolis (SC): Letras Contemporâneas, 2009. p.158. In: RIBEIRO, Carmen Adriane. **O Artifício Da Pose Nos Retratos Fotográficos Em Neu-Württemberg.** II Congresso Internacional de História Regional. 2013. UPF - Passo Fundo/RS. Anais: ISSN 2318-6208. Disponível em < http://www.academia.edu/6851657/o_artif%c3%8dcio_da_pose_nos_retratos_fotogr%c3%81ficos_em_neu-w%c3%9crttemberg>. Acesso em: 21 de junho de 2015.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. A fotografia Imperial de Albert Henschel. VI Simpósio Nacional de História Cultural- Escritas da História: Ver – Sentir – Narra, Universidade Federal do Piauí – UFPI, Teresina-PI, ISBN: 978-85-98711-10-2. **GT Nacional de História Cultural**. Ed. 1, 2012. Disponível em: < http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf >. Acesso em: 22 de junho de 2015.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Ateliê Editorial, 2007.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. 2006, p.23. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. Disponível em< http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html>. Acesso em: 21 de junho de 2015.

LEITE, Marcelo Eduardo. Quatro olhares sobre o Brasil oitocentista. In: **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, 6, 2008, Porto Seguro, BA. CD-ROM. ISBN: 978-85-61341-16-9. Disponível em http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/Marc elo_Eduardo_Leite.pdf>. Acesso em 05/07/2015.

MUAZE, Mariana. As Memórias da Viscondessa – Família e Poder no Brasil no Brasil Império. Rio de Janeiro: **Jorge Zahar Ed**., 2008, p. 119.

VIANA, Hildegardes. Apud MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: **MNEME Revista de Humanidades**. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005. Acesso em: 22/09/2016.

artigo acadêmico

O LIRISMO RADICAL

Convergência e divergência da nostalgia do nada na poesia de Diego Mendes Sousa

João Carlos de Carvalho[1]

RESUMO

O lirismo como uma encenação de um drama que busca, no re(des)fazer da matéria-prima poética, um diálogo com as principais marcas de transição do homem ao humano desde a origem. Ao reconhecer essa trajetória, percebemos que se deu à poesia lírica um poder de reminiscência extraordinário através dos séculos. Nos estatutos propostos pelo contextos moderno e pós-moderno, a fragmentação de nosso tempo impôs às jovens vozes literárias mais e mais desafios de criação que jogam muitas vezes com o perigo abissal da dinâmica do não significado em uma crise de representação que se torna, no final das contas, uma própria meta-matéria. A poesia de Diego Mendes Sousa, em um impacto de qualidade nos seus cinco livros publicados no ano de 2019, será objeto de análise como exemplo de uma missão poética que se aproxima do imponderável paradoxal da própria necessidade de registro.

Palavras-chave: Poesia lírica. Contemporaneidade. Diego Mendes Sousa.

ABSTRACT

Lyricism as a staging of a drama that seeks, in the re (de) making of poetic raw material, a dialogue with the main marks of transition from man to human since its origin. Recognizing this trajectory, we realize that lyrical poetry has been given an extraordinary reminiscent power through the centuries. In the statutes proposed by the modern and postmodern contexts, the fragmentation of our time imposed on young literary voices more and more creative challenges that often play with the abyssal danger of the dynamics of non-meaning in a crisis of representation that becomes, in the after all, a meta-matter itself. Diego Mendes Sousa's poetry, in a quality impact in his five books published in 2019, will be the object of analysis as an example of a poetic mission that approaches the imponderable paradox of the very need for registration.

Keywords: Lyric poetry. Contemporaneity. Diego Mendes Sousa.

A poesia lírica é o gênero primário porque se torna a maneira mais hábil de resolver o controverso do humano em uma situação limite entre o eu e o mundo, na própria origem do registro através de algum momento em que o sujeito se vê acuado diante da orbe hostil (LINS,

---

1 Nascido no Rio de Janeiro, em 1962, atua como professor na Universidade Federal do Acre (UFAC), Campus Floresta, Cruzeiro do Sul, tanto na graduação, como na pós-graduação, há mais de 28 anos. Possui doutorado em Teoria da Literatura. É poeta, romancista e ensaísta. E-mail: jccfogo@bol.com.br

1990, p. 88). Ou seja, se há uma contradição básica entre o ser e o parecer, a poesia consegue, por meio de uma imagem, por exemplo, conciliar os extremos como nenhuma outra forma discursiva foi capaz de alcançar, ao fazer o eu perdurar e retraduzir, ao mesmo tempo, qualquer impasse no plano de apoio da própria condição lírica; no caso, impossível, muitas vezes, para outros gêneros que não podem "abusar" da elevação da linguagem, sem perder o propósito original. Octavio Paz já nos falava da luta dos contrários que se resolvia com o triunfo da imagem (1976, p. 37-50). A vida, nesse sentido, é retrabalhada em um nível de enfrentamento singular na supremacia do eu (mas não um eu qualquer), porque impõe um ritmo que é a própria compreensão que se tem de mundo a partir da relação perversa que sobrevive nas ranhuras do ser e parecer, casualmente ao se tornar um Eu lírico e particularizar ainda mais sua percepção privilegiada. Poesia é abertura para o ser, mas necessita do artifício da forma, da conclusão inesperada, muitas vezes inconclusa. Poderemos ter uma prosa-poética, ou um teatro-poético, mas o único espaço que pode ansiar uma pureza de risco é o lirismo, apesar de impossível. Diria mesmo que qualquer ansiedade projetada como resposta ao desespero, impulso básico do despertar lírico e da vontade de existir, na verdade, sente a necessidade de uma (in)conclusão sígnica por meio do símbolo poético, mesmo que o fenômeno não passe de pura abstração. Esta expressão de linguagem que se elaborou ao longo de milhares de anos, no limite entre o oral e o escrito, em oposição ao prosaico (não necessariamente à prosa, que só muito depois se articulou literariamente), encontrou seu nicho na consciência reflexa do homem isolado em si mesmo, compreendendo que lá fora do espaço do eu existia uma dor a ser conhecida. A poesia lírica é mais um estado do que propriamente uma realização, o que torna os poemas respostas provisórias diante do apelo ao inefável: "(...) ela tem sua existência literária decidida nesse trânsito do abstrato ao concreto, do mundo para o poema, através do poeta, no processo que a conduz do estado de potência ao de objeto." (LYRA, 1992, p. 7). A palavra, nesse caso, se sente obrigada a resvalar o original, ou o perdido, ou a se perder. Há uma ânsia de reconhecimento que não permite que o sujeito possa ficar parado diante do desafio da própria criação. Inventar liricamente, nesse caso, é tentar sacudir a poeira de séculos, quase sempre, se se objetiva o intangível, ou o máximo do desafio metafísico. É desejar, no impróprio do reconhecimento, o desconcerto por meio da estabilização provisória da forma. O poema lírico é uma conquista e uma perda de origem, um *fort-da* contínuo do irrefreável, que é a própria elevação da linguagem em um nível de propósitos desconhecidos, principalmente em tempos

pós-pós[2]. É também o acerto de contas com as pistas quase apagadas pelo próprio domínio do racional. A poesia, no sentido estrito que nos leva a investigar essa palavra, só pode ser alçada diante de certas condições conciliatórias. Por exemplo, ansiar a pureza e sabê-la perdida tão logo o poema comece a tomar natureza de uso conduz à perseguição da imagem. Qualquer situação fora disso levará ao antilirismo; porém, o que se tornou comum em diversos poetas modernistas e pós-modernistas, como o chileno Nicanor Parra ou o brasileiro João Cabral de Melo Neto não se deduz assim tão facilmente por meio de qualquer rótulo, pois nenhum dos dois foge ao apelo lírico inicial, onde o Eu se incendeia de signos grávidos de eleição e se bifurca nos objetos sem necessariamente cair nas malhas da ficção narrativa. O prosaico ou a elevação do prosaico se regulamenta na maneira como o Eu lírico ambiciona suas armadilhas verbais. O mundo é assimilado e desumanizado pela força do signo poético quando este apela para a pura imagem e tenta se afogar muitas vezes no próprio lago lírico-narcísico. Essa neutralização do estado criador toca o impossível, por isso a poesia só sobrevive quanto mais se contamina na disputa por um espaço de atuação entre o lirismo e o antilirismo. A objetivação pode ser uma saída, ou uma entrada, ou uma perda, ou um ganho, mas nada que não seja desnecessário na busca pelo ideal. O lirismo puro visaria a um estado de estabilização nirvânica, o que seria o fim da própria linguagem, por isso o poeta pode apelar para uma vulgaridade, ou uma curva sinuosa, que o desmembre de obrigações elevadas, e retornar ao conciliatório e ter mais uma vez a promessa do próximo porto imagístico, convergente. Agir, ou tomar a decisão do corte, ou a escolha seletiva da palavra, é se colocar, portanto, num ponto privilegiado de observação para o poeta. Esse é o instrumento: na verdade, um pobre ser que sabe a batalha a perder ao fim do poema, mesmo retornando a ele incansavelmente, porque haverá um estado de insatisfação necessário para o perene impulso criador ligado à origem, ou à ânsia de pureza, se o lirismo pulsa à flor da pele em seu esgotamento metafísico. Seu produto, tão logo concluído, não será mais dele, e já não pertence à origem ou mesmo à pureza ansiada.

O conceito de lirismo, inicialmente, implica uma relação radical com a palavra. A consciência moderna, de qualquer maneira, se configurou a partir dessa oportunidade de sustentar a ideia na linguagem, seja ela ou não conciliadora dos motivadores iniciais, mas que se permita funcionar como tal, o que elevou as condições de fabricação e espanto, fugindo de certas

2 Considero tempos "pós-pós" uma situação de completo desconcerto diante do legado moderno e pós-moderno. Não há mais a mínima segurança de que uma "decadência cultural" sirva de transição para novas expectativas de valores edificantes ou salvacionistas da humanidade ou da arte.

monotonias formais. O contexto onde o poema foi gerado se esfumaça ao projetar um outro contexto, mas não é absolutamente uma outra coisa. É a capacidade de articulação de um outro nível de compreensão da realidade, retrabalhando os pontos divergentes motivacionais. Não há duas realidades; há uma realidade que traduz a vida em técnica, senão o lirismo entra em colisão com os próprios impulsos motivadores originais e se desagregaria numa esfera esquizofrênica. Portanto, diante da angústia, qualquer forma especular de suspeição de si no mundo configura-se à provável única resposta por meio do efeito estético, aliás, como conciliador e "falhador" ao mesmo tempo na inserção ao mundo. Mas nem toda angústia vira um poema, isso sabemos, e é esse o motivador da conciliação, pois a possibilidade do fracasso da resposta, por outro lado, articula a relação entre o próprio artificialismo, como um dos elementos da técnica, e a existência, de onde virá o caldo contraditório em potência de uma outra linguagem a se articular. O conceito de poema moderno é o de um semiproduto, ou um meio termo, ou o inacabado que optou por silenciar antes de entrar em tensão com os próprios mecanismos de fabricação; por isso, na maioria das vezes, no apelo pós-moderno, e mesmo depois no pós-pós, o poema pode ficar gritantemente pela metade, pois já não tem a pretensão ao perene do modernismo, o que angustiava muito o célebre poeta Carlos Drummond de Andrade: "E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno" (1973, p. 209). Vida e arte se encontram onde seus próprios contextos se abrem um para o outro e tentam se representar enquanto monumento da ruína[3], ou da linguagem que traduza o seu impossível.

A ruptura mallarmaica[4] lembremos, no final do século XIX, foi uma das formas radicais de enfrentamento dos limites do significado do uso das palavras na literatura moderna, com "suas imagens flutuantes, sem âncoras nem explicações, enriqueceu os recursos da poesia (...), absolveu os poetas posteriores da dicotomia desgastada entre pensamento e coisa." (HAMBURGUER, 2007, p. 48). A ideia de uma poesia pura, porém, jamais se efetivou ao longo do século XX, principalmente porque a pureza não é uma ideia conveniente a um período contaminado de tantos apelos históricos, heranças trágicas de experiências vividas e recentes, como holocaustos e sacrifícios, devastações humanas e ambientais, ameaças de extermínio atômico, suscitado inapelavelmente por um EU que não se subordina à realidade, mas a enfrenta para transformá-la nas condições que a linguagem altamente elaborada venha a permitir, o que

3 A ideia de ruína segue a concepção de alegoria em Walter Benjamin: aquilo que envelhece e permanece.

4 Ao publicar *Um coup de dés*, em 1897, Stéphane Mallarmé rompeu com todos os limites impostos pela espacialização da palavra na página em branco, fazendo o texto, fragmentário, dialogar com as lacunas entre as próprias palavras, provocando um abismo e um esgotamento discursivo abalador.

causaria sempre uma estranheza extrema, a ponto de o famoso filósofo Theodor Adorno dizer que, depois de Auschwitz, escrever um poema seria um ato de barbárie (GAGNEBIN, 2003, p. 98). Nesse caso, os poetas seriam tão condenados como as vítimas do nazismo, porque o lirismo não se encaixa nas prerrogativas de um mundo incendiado por referências sobrepostas por meio de enfrentamentos prosaicos. Mas a poesia pode ser também uma maneira de compreensão histórica, com ônus e bônus na realidade chamuscada, só que rememora uma origem que jamais poderá ser se não apelar para o antilírico, muitas vezes. Apesar de ser a única resposta viável diante da angústia (toda preocupação pessoal se tornaria um problema estético-lírico, portanto), ela não é terapêutica (a palavra é a solução, não a compreensão dos sentimentos contraditórios). Ela não resolve os problemas do mundo ou mesmo do indivíduo, e não expressará apenas uma situação que envelheceria com o tempo (muito menos a prosa o fará também). O lirismo, no entanto, apela para o alegórico a fim de enfrentar o fiasco de sobrevivência do simbólico. Ao conciliar extremos, o estado lírico alerta para o enfrentamento em outro nível, pois é o resultado de um desafio sempre original, senão, não poderia ser lírico: conciliando e divergindo nos próprios resultados, em relação ao próprio estado lírico, ou em relação à própria vida. A poesia cabe onde não se encaixaria originalmente. Sua busca é humana, apesar de se desumanizar por meio da polissemia da palavra, no próprio mundo moderno, desde os simbolistas no século XIX. Na verdade, por outro lado, não há poesia desumana, mas seu percurso nos últimos cem anos pode vir a sugerir isso em momentos extremos. Houve, sem dúvida, cada vez mais técnica e enfrentamento à medida que o moderno se fragmentou. O signo poético é um articulador de projeções falidas num plano, para se realizar em um outro plano pelo esforço do artífice. No mundo moderno, e depois pós-moderno (praticamente o mesmo grau de temperatura experimental)[5], isso se radicaliza e exige dos jovens poetas malabarismos de encaixe entre memória e sua dissolução, entre o que se viveu e o seu ideal nostálgico absoluto.

Poderíamos pensar que todo lirismo se tornaria uma aventura de linguagem, no momento que Adorno profere sua terrível sentença. Na verdade, Adorno desconfiava de qualquer manifestação cultural no mundo capitalista. Adorno, de certa maneira, era antistalinista, mas mantinha suas prerrogativas de banimento, nesse caso. No stalinismo, qualquer verso poderia ser interpretado ao bel prazer do regime e, fatalmente, renderia mais um fuzilamento de algum poeta por algum interesse fortuito que conviesse ao regime totalitário. No fundo, como na

5 Para a maioria dos teóricos do pós-moderno, este período garante as experimentações modernistas, sem a angústia de perpetuidade.

música, Adorno ansiava um ouvido privilegiado para escutar o lirismo escondido das vítimas do nazismo? Talvez por isso não houvesse mais espaço para o lírico, abafado pelos gritos e lamentos daqueles que não puderam pôr suas vocações em prática? O ponto sensível, no meu modo de ver, está na incapacidade de projeção a partir da própria ancoragem na bruta realidade intraduzível, a não ser que o fizéssemos através de onomatopeias ininteligíveis até esgotar todos os recursos verbais. A terrível realidade e a ânsia de pureza se conciliariam aí? A partir da sentença adorniana, qualquer cotidiano seria indigno do espectro poético, mesmo assim, um esforço de memória sempre busca uma maneira de conciliação, mas a imagem, ou a força, que ela evocaria na sua relação com a origem, poderia estar comprometida, e, na verdade, ela já estava desgastada bem antes de Auschwitz. E também bem antes de Mallarmé, ou mesmo dos neoclássicos tardios, ansiosos por suas arcádias e parnasos. Toda ânsia de pureza no campo poético, hoje, pode ser encarada como uma pretensão ridícula, mas não há dúvida que a abstração testada por diversos nomes no século XX, mesmo na dissolução do desbunde pós-pós, deu ao lirismo uma condição ímpar de tangenciar e penetrar, ao mesmo tempo, as múltiplas realidades sugeridas no desconcerto da criação, por meio ainda de apelos do vezo hábil em combate com um mundo incendiado por guerras vis, reengajando o poeta em causas sociais, de maneira mais contundente do que um romancista poderia fazer, muitas vezes. Os vestígios metafísicos emblematizados pelo lirismo, por meio de um novo ativismo retórico, fizeram o poeta, a partir do século XX, um rebuscador de utopias perdidas ou fragilizadas em sua memória partilhada no fogo das ideias que naturalmente se dissolvem nas provocações por meio de uma linguagem altamente elaborada. Sua memória, apesar do apelo egoico, é, no fundo, uma memória de fragmentos de outras memórias ansiadas e utópicas, muito antes de qualquer batalha pensada no próprio campo da linguagem. Ao reler a sentença, muitas e muitas vezes, de Adorno, um famoso poeta, polêmico como quase todo grande artista, se dizia exultado e ria "a bandeiras despregadas" diante do apelo inexpugnável do "jorro" lírico (TOLENTINO, 2002, p. 29). A fatalidade do poeta não está em combater as injustiças do mundo com precárias ferramentas, muito menos incisivas nesse sentido do que o prosaico mesmo poderia permitir. A prosa usa e abusa com requintes de não perder a sua condição "literária" no mundo contemporâneo, aspecto que o lírico não pode se dar ao luxo. Os vestígios metafísicos, por outro lado, podem ajudar a gestar grandes interrogações, por meio do lirismo, ainda, e isso dá ao poeta a oportunidade de gestar suas "infidelidades". A fatalidade do poeta estaria na sua incapacidade de não abrir mão da beleza mesmo diante de um ouvido alerta às suas necessidades mundanas, por exemplo. Ou seja, o mundo, a sua volta, que se

recusa a se levar pelo ritmo mágico inicial, justapõe as realidades em um mesmo nível como um desafio derradeiro ao poeta. Eis a grande utopia do lírico: o de ultrapassar o próprio estímulo original por meio da descontextualização. Quando Platão expulsa o poeta de sua república, ele o expulsa baseado em um suposto conceito de falta de equilíbrio entre as realidades apontadas. Mas Platão, ao expulsar o poeta, estava estabelecendo um novo paradigma para a literatura, da qual ele também faria parte, no entanto, pois rompe fronteiras discursivas e atinge gargalos dos quais até hoje impedem que o poeta se declare um profissional das letras, o que não é todo mal.

A inquietude de Nietzsche diante do apelo dionisíaco, que precisava do apolíneo para o equilíbrio e a manifestação da beleza, o fez colocar Sócrates e Eurípedes no mesmo pacote para uma demonstração do esvaziamento do trágico, conceito ao qual ele guardava as melhores recordações do verdadeiro homem poético (NIETZSCHE, 2007, p.102-3). Não há dúvida que Nietzsche e Platão se equiparam em buscar, em *O nascimento da tragédia*, uma utopia para a melhor performance do poeta. O mundo moderno e pós-moderno elege Nietzsche o seu guardião, pois ele, na encruzilhada que ousou ferir com suas marteladas aforísticas, redescobre os pontos sensíveis que os artistas e pensadores do século XX se esmerariam em tentar refabricar no extremo da angústia de um tempo em que cabe tudo e, ao mesmo tempo, também nos prepara para sermos expulsos por qualquer inconveniência idiossincrática inesperada de nossas utopias. A poesia ainda se torna uma ferramenta para que possamos sobreviver entre a provocação e a ansiedade de tempos superpovoados de urgências famélicas de signos apaziguadores. Acredito que os desafios nietzschianos iam nessa direção e mais do que nunca a poesia sofre o resguardo de não encontrar o desafio para o seu risco de pureza da sua utopia simbolista-suicida do antidiscurso mallarmaico. Sem a contaminação inevitável, o impossível se torna o risco de se calar perpetuamente, através de uma projeção nirvânica que levará ao desencantamento com a humanidade na sua relação com o nada.

Com os conceitos de divergência e convergência, deparamo-nos com os impasses produzidos por eras de expectativa de uma poesia exilada, ou de um redimensionamento dado pela potência da palavra e seu natural esvaziamento com a ruptura mallarmaica. O exílio do poeta, diante da expulsão do paraíso "das coisas públicas", torna inevitável a sua inserção em um diálogo entre a morte do corpo físico e a morte da linguagem. As duas mortes se embrenham numa controvérsia de novos exílios involuntários, onde a divergência produzida pela expectativa do registro, e do registro propriamente, gera o impasse necessário para a articulação do não

pensado. O ritmo que advier daí é a secreção que escorre da ferida incurável, sim, do aspecto grotesco que deverá se remexer até encontrar a saída estético-apolíneo, a princípio, mas que não sobrevive sem a pré-divergência dionisíaca. As eras acumuladas com as quais o poeta, que aceita o desafio da criação como atividade quase missionária, torna legítimo o gesto do risco e do reconhecimento. A palavra escrita não tem volta depois do registro, a não ser que seja para remover as crostas que o apolíneo não tolera na sua ânsia emancipatória. Cortar e desmembrar o poema, nesse caso, em tempos pós-pós, produz uma lírica radical de sobrevivência e, ao mesmo tempo, de tolerância ao conflito inercial e infinito que a segrega e estimula. O poeta volta ao seu lugar e faz da divergência, entre o produzido e o não produzido, entre o estático e o movimento, a ferramenta metafísica de apoio para a conciliação, ou a convergência, dos passos não dados, do essencial que só pode ser capturado por um ritmo intangível. Mas nunca haverá consolo, na verdade, fora da ânsia metafísica, que sobreviva em tempos modernos, e principalmente pós-modernos.

Ao me deparar com os cinco livros de poemas publicados em 2019 por Diego Mendes Sousa (1989-), jovem poeta piauiense, espantei-me de perceber que muitas das minhas indagações, ao longo dos anos, sobre o lirismo, encontravam respostas dispersas em sua lavra sedutora. Diante dos seus próprios relatos, e de admiradores da sua obra, fica patente a perseguição do inefável, ao mesmo tempo que luta contra realidades que esmagam o seu cotidiano e alertam para um risco do nostálgico como um desafio a se reconstruir em tempos tão fragmentários e deslúcidos. A imagem ali sobrevive como um apelo à origem, mas qual origem? A resposta estará em um caminho que trilha a recuperação de uma paisagem interior que se mistura à paisagem de sua terra natal, à configuração de sua musa (real/irreal?) que ganha diferentes contornos, e nesse meio termo traduz uma ânsia de pureza que contamina, paradoxalmente, versos de vida pulsante e de declínio, tangenciando uma loucura que faz, do registro, um ritmo ao bel prazer de uma potência desconhecida rumo ao nada. Diria que todo o esforço de atingir um nível poético de risco e reconhecimento se encontra no limite de fronteiras das linguagens que Diego Mendes Sousa rearticula, livro após livro, sem estabelecer uma diretriz formal que o encaixe neste ou naquele preceito estilístico mais determinante. Como muitos outros poetas contemporâneos que ele, com certeza, lê e aprecia, Diego nos convida ao risco da própria Obra, como se o tempo escoasse no congelamento da cronologia poética, mesmo antes que o estilo atingisse o seu auge, através de uma poesia que quer se manter conciliadora com a forma presente e nostálgica, concomitantemente. A leitura, aos interessados pela publicação

dos seus cinco volumes em 2019, dará uma dimensão do esforço de um poeta que assume a sua condição de itinerância como vocação, traduzindo a ansiedade de representação do inefável quando a palavra se debruça ao abismo, com o risco de desaparecer. O pós-moderno assume o risco como inevitável resolução provisória do impasse não mais apenas entre a palavra e a coisa, mas entre a palavra e a outra palavra, que deve socorrer a anterior, despudoradamente. Nessa poesia, não haverá mais consolo a não ser o de ir atrás da beleza perdida metafisicamente em um mundo onde a vulgaridade – ou as patrulhas ideológicas, ou as variações dos preços das commodities, ou os índices das bolsas de valores – comanda o enlace encadeador de urgências na escala preferencial da humanidade em sua agonia diante de leituras breves e passageiras em seus smartphones.

Os poetas modernistas no Brasil, até meados do século XX, estabeleciam como obrigação o amadurecimento para o diálogo visceral com a tradição. Essa herança "maldita"[6] foi deixada para muitos jovens poetas que ficavam no "meio do caminho". A ruptura apocalíptica pós-pós, creio, tem sido cada vez mais e mais abissal nas últimas duas décadas no limiar do século XXI, pois o abandono editorial da poesia contemporânea leva o estro lírico a um posicionamento ainda mais marginal e obriga seus jovens talentos a publicações que visam mais a um nicho restrito de leitores poetas do que propriamente a uma divulgação da obra. Inicialmente, podemos achar isso ruim, mas, por outro lado, podemos também perceber que a poesia assume a sua própria maldição de resistência da linguagem que encapsula o ser e o faz despertar em níveis de linguagem cada vez mais exigentes. Ao contrário de uma letra de canção, que precisa cativar de imediato um público, a poesia escrita, de teor altamente lírico, ao revelar e escavar as tortuosas vias metafísicas para se aproximar do ser, intenta produzir um choque radical entre a banalidade do cotidiano e a linguagem impotente para reproduzi-la. Daí, o imperioso das pistas falsas entre o rasteiro e o sublime. É nessa frincha que se desenham grandes prodígios da linguagem altamente articulada em tempos inglórios. Não gratuitamente, Paulo Leminski, nos anos 80 do século passado, diante do esgotamento que o trabalho poético produz, sem nada dar em troca materialmente falando, dizia suspeitar que o poeta era um erro de programação genética (1987, p.284). Na verdade, o vate paranaense não falava do poeta moderno, que encontrava razões para enfrentar o tradicional, pois, na verdade, ele estava antecipando o trabalho de uma jovem

6 Entendamos a maldição como um emblema que marca o pré-romantismo, romantismo e pós-romantismo como parte indissociável da poesia moderna. Portador dessa marca, o poeta se depara com uma indissolubilidade transacional entre o mundo burguês e a decadência que a linguagem deve expressar a partir de então.

geração, mais marginal do que a dele, que se depararia com condições ainda demasiadamente sofríveis de divulgação do que aquela já difundida por meio dos precários mimeógrafos de sua época. E que, mesmo assim, teria de encontrar alguma razão para elevar os contatos entre as nervuras do céu e do inferno da língua portuguesa-brasileira, dentro da prisão social que qualquer um vive, claro, limitado por convenções do próprio idioma, a retomar o vezo lábil aos próximos limites fronteiriços que se provocariam naturalmente. A questão que se coloca é: qual a razão para se escrever poesia nestes tempos tão autofágicos, ou mesmo em quaisquer tempos que tenham características tão próximas, mas especificamente em tempos que o desafio não é um adversário reconhecível, mas apenas a própria trama que a linguagem oferece ao poeta como sentido? Por isso, Paulo Leminski ainda diria que o poema não tem significado, pois ele é o seu próprio significado (1987, p. 285). A poesia pós-pós é o desencanto com o seu próprio encanto, ou a aproximação do imponderável como gesto possível. Leminski já vivenciava os impasses entre o ritmo e a mensagem quando a desclassificação profissional já era uma realidade assumida. Um poeta como Manoel de Barros fazia do abstrato a maneira de reinventar a língua numa dicção tão particular que qualquer um poderia fingir que o entendia, já que ele saía do nicho tradicional de divulgação entre os pares. Era já o desencanto do encanto da palavra. Os segredos de fábrica não eram mais segredos, no entanto, poderíamos partilhar as mesmas sensações de ruptura de qualquer momento de ruptura em que a poesia tenha atuado, seja na Antiguidade, seja na Idade Média com a invenção do soneto, seja a torre de marfim dos modernos (parnasianos e simbolistas), enfim, todo lastro em que a poesia nos remeteu foi sempre um limite de diálogo com o seu próprio tempo provocador. A poesia só poderia ser se promovesse também um novo enlace entre quaisquer parâmetros, como a velha dicotomia do ser e do parecer mais uma vez. Uma ensaísta famosa, ao estudar Mallarmé, diria que o poema vem lembrar que tudo é linguagem e que a linguagem engana (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32). A poesia (e eu falo, inicialmente, da poesia escrita) pode não nos dar nada materialmente factível, mas pode produzir um "consolo metafísico" do qual Nietzsche, ao longo da sua prodigiosa obra nunca deixou de perseguir por meio da elevação do poder da sua própria linguagem poético-filosófica. Nossa "herança maldita", portanto, tem a ver ainda com as "ficções retóricas" de que nos falava o historiador Michel de Certeau. Com o pós-naturalismo, através de escritores e poetas entregues "às suas ereções solitárias estéticas", a literatura representava sua própria morte e zombava dela (CERTEAU, 2014, p. 223). O texto poético será, *ad infinitum*, a partir da ruptura mallarmaica, portanto, uma tentativa de captura de falências previstas. O pós-pós

só agrava a nossa perseguição ao inefável. Agarrar-nos a um ou outro valor factual apenas exige novos sacrifícios de fabricação. Não haverá estrada sem o gosto amargo do próximo fragmento a ser retraduzido, ainda, numa esfera de possível abatimento e abandono da própria palavra poética e sua angústia dispersa diante do nada.

Vejamos como em alguns exemplos, retirados da obra de Diego Mendes Sousa publicada em 2019, poderemos procurar pistas da missão do poeta se redimensionando do apelo da pureza perdida, em tempos pós-pós, por meio de estilhaços produzidos entre o referente e sua representação, quando ambos se projetam como um enlace do impossível, pois as palavras, agora, são colocadas para o engodo do gesto de reconquista. Em "Ensinamentos sobre a vida", o Eu lírico convoca as naturezas desumanas como provocação do imponderável: "E desde que ainda/ vivamos da luz e/ do olhar submerso/ em Deus –/ A neblina, / na noite escura/ da nossa íntima/ e triste solidão, / é aterradora/ de sombras" (2019a, p. 25). Podemos notar que não há, na verdade, nada em que se agarrar fora o gesto de risco poético, como derradeiro recurso, na expressão irregular dos próprios versos que buscam uma regularidade perceptiva na própria dispersão, reafirmando a impotência pulsional do entrelaçar entre vida e vagueza. Mais adiante: "E o coração, /essa miséria/angular/nas cordas/do obscuro". E a seguir: "– grades de tempos/e séculos/que suportam/a rota elegante/da metafísica –" (2019a, p. 26). Em nada existe a segurança que antevê a palavra "ensinamento" que dá título ao poema, pois apenas temos um pretexto para a elegância de postura diante da dissolução cronológica e da ausência de respostas. E segue, ainda: "é o céu que se abisma/ao homem e ao seu destino, /ao vivido em seu encanto e/ao morto em seu desespero:" (2019a, p. 26). E termina, de maneira paradoxal em relação ao que foi abstratamente discorrido até esse momento: "Sonolência apinhada de sonhos, /sempre, a vida, ensina." (2019a, p. 26). O que a vida ensina a partir das sobrenaturezas apresentadas pelo Eu lírico? Provavelmente que o caminho é de recolhimento das sobras sígnicas e seus "ressignificados", pois até o "morto" se desespera. Mas qual desespero? Claro, o da representação da própria inconclusão da forma. Há uma sobrecarga sígnica que se autossabota em nome da salvaguarda do consolo metafísico, nesse e em outros poemas de sua lavra, que apenas repetem o gesto inercial, no entanto, incapazes de superar os impasses que o universo contemporâneo quer e exige de pragmático para a ação dos sentimentos em contradição, e que o poeta teima em driblar e propor saída pelo próprio enfeitiçamento que o ritmo faz escorrer através de um antipragmatismo pontual e imagístico.

Em "Ensinamentos sobre o tempo", confirmamos o itinerário vagamundo discursivo-didático do Eu lírico disperso em sua própria magia de (des)encantador das palavras, em um momento de construção/descontração/desconstrução: "Apreendo, sim, /seguro talvez do infinito, / o Belo –/ a eternidade da música/no Tempo". E mais adiante: "Agora vejo, / somos todos/aprendizes/da infância, /que está / perdida / nas reminiscências / sofridas/da inocência / rediviva:" (2019a, p. 27-8). Sobrenaturezas que se acumulam, retemperando a busca do inefável, do enfronhar-se ao possível abismo metafísico como salvação do signo saturado, pois a própria "reminiscência" é um engodo aguardado. Essa poesia segue a trilha aberta pelos simbolistas franceses no século XIX, mas se acumula de novas desobrigações reinventando os seus óbices para além da própria necessidade de registro da "luta" com o referente.

Não podemos deixar de perceber, logo neste início de análise, que há um traço de ironia em tudo isso, nesse esforço de fazer uma poesia que naufraga nos próprios signos que sustentam a vaguidão de seus propósitos claramente abstratos, simulando uma possível proeza didática. O poeta produz uma consciência poderosa da sua capacidade de se afastar e aproximar de palavras que são muito mais caras do que seus valores em si. É uma poesia difícil e ao mesmo tempo simples em seus propósitos de desafio das coisas "fora do lugar" que, na realidade, devem continuar dispersas, como nesse trecho de "Ensinamentos sobre a melancolia":

Devemos permanecer
claridade nas mesuras
escuras das lembranças
e das memórias
para que sejamos
amanhecidos
na abundância
das tristezas,
horizontes despertos
ao acordarmos
à deriva, na tarde,
de olhos nostálgicos
e agora envelhecidos:
outras paisagens
a adornar o mistério
da luz
para que
não fadamos

o nosso destino
à bela sombra
da essência aflita.
(2019a, p. 30-1)

Tocamos aqui no ponto nevrálgico que conduzirá cada vez mais essa poesia na direção de uma memória nostálgica e consequentemente uma lavra discursiva que se possa apascentar ao bel prazer das incongruências entre representação e representado, como um torcicolo proposital da sua própria força fragmentária, já que a abstração é o pasto que prepara o caminho para uma utopia da linguagem, no fundo, através de um esforço aparentemente mnemônico, mas que apenas recuperam as transações entre o coberto e o descoberto, entre a vida e a morte possível da significação das palavras em sua origem, onde a união antitética soa como um escárnio à recondução ao próprio pasto da miséria metafísica que o Eu lírico se propôs enfrentar desde o início. Sua nostalgia não é de um tempo concreto vivido, pois esse não existe, ou de uma infância saudosa, propriamente, mas de uma possível paisagem que não havia sido tocada (e também não pode ser) pela própria poesia. Sua melancolia será infinita, intratável, fora da dispersão que seus versos a submetem, em uma reconfiguração do impermeável das palavras entre si, cada vez mais afastadas do contexto como origem, procurando, paradoxalmente, a tradução do inefável na própria nostalgia apoética. Bendita maldição[7] que o conduz aos ínvios caminhos do criar, no entanto que cobra, idem, o preço de uma nostalgia do intratável, onde só a folha em branco salvaria. Em "Miss trajada de acordes", o Eu lírico se esmera em encontrar o equilíbrio entre o apelo da imagem e a agonia do registro: "E no seio de fera da Morte /só quem morre /é quem nunca morreu: /E ainda nos embebedamos/ dessa eternidade primitiva /que, é sim, a Morte /e a sua frialdade /extremamente azul." (2019a, p. 47). Não há porto seguro para essa poesia a não ser uma vaga reminiscência do nada, que atrai, que imobiliza e faz o radical abstrato se flexionar verbalmente como uma insistência aliterante que intenta capturar a magia do instante que se apaga. A imagem não salva o Eu lírico, mas reafirma a nostalgia do nada, mote para a busca do "consolo metafísico", consolidação da utopia apoética. Em "Música da agonia", a vedação do inquieto, a passagem interrompida que pode apenas vislumbrar um aceno da sua verdade, o que permite, no fundo, a atração ainda mais inexorável ao nada que só

7 A maldição, principalmente, sobre os poetas pós-românticos acompanha uma espécie de dedilhar entre o objeto e a representação em que o ser, fragmentário, obriga a uma escolha radical: ou a vida, para os simples mortais, ou a eternidade por meio da alta criação. Muitos morreram embriagados e esquecidos.

pode ser expresso pela forma em dissolução, no apelo antipatético: "A voz calou-se/dentro das essências/ ruidosas" (2019a, p.54). Não apenas um paradoxo, mas um enfrentamento da ruína que o Eu lírico vinha palmilhando, aqui e ali, ao procurar um resgate do imponderável onde ele se afoga, ou onde as paisagens se confundem.

Vejamos, em outra obra, como o Eu lírico tenta definir uma ideia, a partir do poema "Tinteiros da cinza e do fogo": "O homem é isto /o fogo em pó /sob a vida luzida" (2019b, p. 29). Nada menos humano que esse homem, puro fenômeno em si, abrasado ao elemento que, na expressão bachelardiana, visa ao repouso, em uma tentativa de reconfigurar o amor como doação, única maneira de permanência ao se autoconsumir, doando-se (BACHELARD, 1999, p. 25-38). Em "Tinteiros do ser a domar", uma impressionante consolidação de Eu lírico como vagamundo idealista de uma irrealidade a manter o corte entre si e a liberdade para se livrar da loucura que se aproxima da sua utopia do nada: "E abismo, /o meu contínuo/alarmado/de vésperas/e amanhãs, /como ser-do-mar/que hoje sonha/náufrago/sem águas" (2019b, p. 46). O referente é naturalmente disfarçado pela imagem, nesse caso, reconduzindo o desejo para o adiamento do gozo, para a sobrevivência de uma introspecção salvadora, não a que limita a sua relação com o mundo, mas que a reavive em uma outra dimensão de enlace, própria da poesia, ou da sede de vida (dionisíaco) que sacrifica a vida para a claridade apolínea, por meio da supremacia da forma. Em "Pressentimentos da dor", isso fica bem claro: "Resistir à ansiedade/ vital de estar aqui!" (2019b, p. 53). Sendo assim, é o apelo cotidiano que tem de ser vencido em prol da poesia, em prol da imagem, onde o que se vislumbra é o medo do fracasso, pois nem tudo pode ser poético, por isso, a simulada nostalgia de algum tempo perdido, apoético. Em "Visões da grande noite", o referente é obnubilado em prol da imaginação de uma felicidade sonhada, de um ensaio de vida que é a própria poesia, agora, pulsando o seu apelo ao eterno: "A noite é vidência e silêncio/e paralisa os barulhos do dia/e comove o alimento dos gatos." (2019b, p. 60). Ou então: "A noite é Altair/e seus perfumes/e sua seda de pele/e figo" (2019b, p. 61). Todas as comparações aqui – metáforas de engaste[8] – conduzem o Eu lírico à sua utopia, entre a noite retrabalhada e a musa edulcorada, sobretudo, temos a solidificação de um mundo poético casado à poética de vida, mas, tudo, quase pura simulação ainda, e isso não deve se confundir com os estímulos inerciais, por outro lado, pois o sacrifício tem seus predicativos altissonantes e alertas: "A noite é velha escudeira/dos rumores da rua" (2019b, p. 62). Seu mundo poético

8 Chamo metáforas de engaste aquilo que permite uma intercalação quase direta entre o referente e a ânsia de representação de permanência.

é uma reinvenção e reivindicação de um quase não lugar – utopia extrema, onde quer que o Eu lírico esteja, sempre próximo à ausência. Não é mais a torre de marfim; agora é a utopia se alimentando das sobras do caos, lutando entre a imagem e o prosaico, herança "maldita" que o pós-pós lateja ao espojar-se nas frinchas de qualquer crepúsculo tardio dos tempos que não estão por vir.

Essa maldição, que se conFORMA em impasse fronteiriço, melhor se alimenta a partir de amplo paradoxo, que sobreavisa a vida e a poesia num mesmo patamar de "vontade de representação", confundindo-as, mas que não disfarça o cru simulacro por meio de adjetivos bem rumorosos, como vemos no poema "Tinteiros do bandoleiro-mensageiro":

> Todos os sonhos se atulham
> desertos na casa escudeira
> e asseveram
> que os nossos assoalhos
> de fantasmas e chagas
> estão vivos e inglórios,
> e o segredo advindo
> das noites agressivas,
> redime a insônia
> das verdades do amanhã
> impossível.
> (2019b, p. 76)

Neste trecho, caberia toda uma poética de autossimulação, podemos entender. O Eu lírico assevera a si o poder de sonhar o sonho infértil ("desertos") e se defender deles ("casa escudeira"). Defende-se, sobretudo, de uma ideia de vida traduzindo seus anseios em um aceno sem desespero para a própria utopia acenada, sempre nostálgica de um tempo apoético ("amanhã impossível"). Poesia que sabe seus limites e conhece seus emplastros ("redime a insônia"). O término desse poema é ainda mais sintomático da situação de um eu vagamundo, onde a disposição dos versos fala tanto como os signos em si:

> Nossos rostos de febre
> no retrato escurecido
> de coração inacessível:

seus estrondos e açoites

ouçamos! (2019b, p. 77)

Toda a vagueza sugerida, que se espraia e termina exclamativamente, apenas insiste na transação de fronteira entre o sintoma da vida (im)possível e o rumor que alerta a perda da pureza. Sua utopia é a de dar a esse "eu" arruinado uma situação contemplativa por meio de uma consciência que se constrói, enquanto desmorona. Em "Promotor de alquimias", passagens diversas se apresentam na mesma linha defensiva e faz da poesia a guardiã das trevas do "eu" que se incendeia e se esfria: "Com medo do luar feiticeiro e inquisitivo,/a noite fomentara seus segredos", ou então, "Enquanto os vastos dezembros/permeavam uma névoa branca/na alma explosiva e estribeira,/os cajueiros na distância/ promoviam fumaça nas chuvas de agora", ou "O Poeta acusara os seus faróis./Sabia também que a procela,/ao longe,/caçava uma fera insular/de dupla entidade.", ou "O despenhadeiro do olhar queria claridade/ e as mãos sondavam eternidade/até que o espetáculo da linguagem/fosse apenas alquimia arruinada" (2019b, p. 80-1). Não há a mínima segurança nesses versos em relação a suposta "verdadeira vida deixada em algum outro tempo", ou "a memória de resgate", ou mesmo "os traços do esforço de ser feliz", pois em nenhuma elevação que o Eu lírico procurasse se enganchar não passaria de crua simulação, ou de aceno a um tempo passado que não existe e um presente que se sustenta apenas em mais metáforas de engaste, produzindo ruídos de um ser inquieto e que deseja o nada como remediação de sua própria (sobre)natureza poética por destino. No entanto, fugir ao nada, à loucura, é o grande desafio de qualquer grande poeta na transação com o "consolo metafísico", e na poesia de Diego Mendes Sousa isso se torna ainda mais agudo ao querer reunir, num assoberbamento de adjetivos estratégicos e altissonantes, as vozes ruinosas em um transe impossível entre a vida e a pureza ansiada: o resultado é ancoragem desesperada no imagístico, ou no perdulário que a linguagem (impotente) possa ainda sugerir como resgate. Tudo deságua numa poesia radical (mergulhada nas raízes do nada) e seus estilhaços de deslocamento[9] cada vez mais utópicos, dependente dos "estribos" dos recursos da linguagem.

Em outro livro, perceberemos o desejo de dispersão ainda vigoroso, entre a divergência e a convergência, como um mote contínuo da lavra de Diego Mendes Sousa, mesmo que seus

9 Estilhaços de deslocamentos retoma uma compreensão cara à psicanálise estrutural que trabalha com as sobras discursivas para descobrir as pistas da construção da consciência que não deixa ser uma outra matéria para o que o próprio discurso deixou de dizer, mas que está implícito ao interpretante.

títulos promovam uma ideia de unidade temática, a princípio (*Gravidade das xananas*; *Tinteiros da casa e do coração desertos*; *O viajor de Altaíba*; *Velas náufragas*; *Fanais dos verdes luzeiros*). No poema "Altaíba", o início é sintomático do mesmo Eu lírico que busca o seu refúgio entre fronteiras, pois, entre o real e o irreal, ele se alimenta do esparso, do seu "não lugar" inventado, nem verdade, nem mentira: "Nasci na Parnaíba/ Amo Altair/Moro em Maringá. // Altaíba, meu país/de hibernar" (2019c, p. 14). Sua utopia ganha relevo ao juntar dois radicais de nomes próprios, que poderiam se juntar a outros tantos radicais que simplesmente reforçariam sua natureza vagante ou excruciante à sua "vontade de representação", ou de pelo menos permitir mais um trânsito para sustentar a linguagem que se pausa como estratégia (hibernar). Em "O exílio" essa natureza poética vag(c)ante, que se engasta no abstrato do concreto, fica ainda mais evidente o caráter de reinvenção da natureza: "Quando deixei os ares/da terra santa/resolvi andar/em sina/ cigana/para chegar/no choro/dos guarás" (2019c, p. 16). Sempre de lugar nenhum à solidão do desumano, ou sempre o desafio de se espojar no encanto do desencanto das palavras que apenas sugere um possível percurso, onde as promessas são sempre luxos do pensamento. Em versos muitas vezes enigmáticos, a poesia de Diego Mendes Sousa investe no percurso dos sentidos que já não são sentidos, como em "A coragem": "O difícil é a ponte/repetir o lado/de um raio/nas duas/ claridades" (2019c, p. 20). A não distinção revela o desejo de uniformidade de sua utopia apoética, de saber que a linguagem tem um limite e se autoprovoca para tentar a autodissolução por meio da beleza que também se extingue e vive do brilho anterior. O desejo é sempre um desejo de um passado de memória cada vez mais abstrata. Em "O porto", a capacidade de enlace surpreende pela naturalidade como o Eu lírico se antecipa à própria ameaça de dissolução:

> Como um casulo estrangeiro
> estou no ninho de pássaros
> aberto ao continente
> e ao sagrado de um voo
>
> O poeta é ave
> e o porto é escuro
>
> não se conhecem
> o trovador
> e o suposto rasante
> (2019c, p. 26)

Ao ler e reler esses versos, de uma exatidão impressionante para captar o momento que morre, o Eu lírico propõe a sua armadilha como uma resposta para ocupar um lugar que não existe, ou um "porto" que nunca se deixará aportar. Observemos os termos comparativos iniciais: "casulo estrangeiro"; "ninho de pássaros"; "aberto ao continente". Estão todos enlaçados em uma ideia de abstinência ou de não ação. O voo é sagrado, porque contemplativo. O poeta como ave, por meio do próprio ato intangível do voar, é o contemplador do nada. Ao final, o poeta e o pássaro se distanciam, como fundamento dos destroços a manter a sobrevivência da linguagem a qualquer custo, o que no fundo investe mais uma vez na sua utopia apoética. Essa condição de investir sempre no abstrato, para manter alerta o subterfúgio de rearticulada rememoração, procura, no fundo, sempre uma outra esfera de ancoragem, sim, um porto que possa ajudar o Eu lírico na sua luta de crua e cozida (dis)simulação, como no poema "O mistério": "Aprendeu a alma/nas esporas de um raio/e o coração/na agulha/de um sussurro: // vida" (2019c, p. 42). O Eu lírico só sabe a vida que se tornou sopro poético. Na melhor das hipóteses, em termos de sobrevivência da linguagem, vida e poesia estão unidas para reforçar a estrutura claudicante que mantém a mínima tensão para o próprio refúgio da ameaça. Todo o seu trabalho, aqui, se consolida em mais uma vagueza ou uma nostálgica fabricação de uma reminiscência a partir de estilhaços que se juntam à força do acaso por meio de uma consciência poderosa e poética do seu papel de transações entre fronteiras fluídicas, ou melhor, na imprecisão de qualquer realidade possível, mesmo que ela nos remeta a paisagens factíveis de uma geografia física ou humana.

Vejamos como em outros fragmentos, de mais poemas do mesmo livro, há todo um desfilar de tateabilidade estratégica em torno do nada, a ponto de podermos dizer que, a certa altura, há uma nostalgia do desejo de se sentir nostálgico em relação ao próprio nada, ou ao próprio desejo, já que o trabalho de esvaziamento foi sendo primoroso na sua maneira de engastar as metáforas no caminho de uma permanência vaga, ou vacante, em uma memória intraduzível nos termos de revelação em que se colocam: "A revolta/do caminho grave/o vazio inesperado/ do vagido" (2019c, p. 45). Lembrar aqui é perder a própria lembrança. Ou, mais adiante, "na profusão da pele // de bradar sem ecos" (2019c, p. 46), em que qualquer sensação física se torna uma aproximação ao drama metafísico que o prazer não pode sustentar. Ou, então, "Amar/é uma armadilha/certeira/nos frutos/carcomidos/da beleza" (2019c, p. 68). Nesse caso, o prêmio, ao final da caminhada, é engodo do que foi prometido pelo próprio percurso poético. E então, "Aqui/ a passagem/dos dias/é tufão/em silêncio" (2019c, p. 70). Sendo assim, a vida não se aprimora, pois o que se mantém é a imagem como sugestão de sobrevida. E quando "minha

avó chamava-me/para alimentar-me/do pão ressecado/das horas forasteiras/de seu rosário/ sabido/e repetitivo" (2019c, p. 76), notamos que qualquer reminiscência é apenas rumor de uma enunciação do abstratamente reconhecível, na verdade, sobretudo, uma enunciação de um percurso possível e impossível, pois o referente é quase puro ardil por meio de uma trama entre o passado e o que o presente poético desejaria reter com o permanente ("sabido" e "repetitivo").

Em outro livro, um tributo a suas raízes telúricas e marítimas, de uma Parnaíba, ou Altaíba, vibrante em sua memória poética, com suas praias, siris, veleiros, que se misturam a memórias de amigos, familiares, vivos ou mortos; um livro que procura avidamente preencher os vácuos e questões levantadas anteriormente com uma profusão de signos extraordinária. No entanto, mais uma vez, sua arte reaviva, em diversos momentos, a exaustão no caminho, do percurso que fascina e se esvazia pela necessidade do próprio percurso: "Sombras da noite incompleta/onde o meu coração/morreu vivo" (2019d, p.14). O paradoxo é a senha que torna possível a maldição de sua sina poética e também um diálogo quase sempre pela metade, entre a memória e a forma, que se incendeia na forja do desânimo. Mais adiante, o Eu lírico se queda diante da constatação de seus limites de soberba do abatimento: "Siris, alma da minha alma, direção indiscreta/ do meu dedilhar derrotado// Só vagando no silêncio, /os meus siris e eu, / em suprema tristeza…" (2019d, p. 15). A curva ou o cálculo, em versos que se estendem e se contêm ainda no invólucro de dispersão, não nos deixa dúvida em relação ao que inquieta o Eu lírico: a batalha que trava com suas raízes é uma batalha com o nada, uma atração indefectível ao desejo de não desejar. O estado de espírito, superlativado, apenas traduz a impotência de relação entre o criador e a forja. Ou entre a vida propriamente e a vida redescoberta e abandonada às lembranças, pois já não há distinções possíveis em uma lírica que se quer mais e mais radical, procurando remexer as entranhas de uma memória impossível.

Há, por outro lado, um esforço de autodidata dos próprios escombros deixados pelo percurso através de uma memória que se incendeia com brilhos e se fustiga em rastros e rastros de impedimentos: "Não havia outra face somente a sombra/ da morte e o meu inglorioso disfarce" (2019, p. 17). Sua adesão ao simulacro é sempre um compartilhamento calculado de riscos entre abstratos. O Eu lírico sabe que não pode ser mais do que enunciação do seu próprio poema que, no fundo, não ensina nada no seu percurso autodidata, pois, aqui, sua nostalgia já não sabe bem como nomear o objeto. Vejamos como isso se agudiza quando os referentes parecem ganhar um corpo visível para um possível leitor sequioso por paisagens e descrições, no poema "Porto do Igaraçu":

Quando franceses, ingleses, americanos, alemães,
espanhóis, portugueses e fenícios e persas –
estes donos da Pasárgada do Manuel
Bandeira – eram pertinências
nas águas de Altaíba, cidade imaginária
avidamente poética e linda
que eu quis só pra mim

Ave do destino latente
do desejo
(2019d, p. 47)

Todos os indicativos factíveis são embustes prosaicos para se chegar a Altaíba, na curva da verdade, uma utopia nomeada que transaciona, sugestivamente, com a Pasárgada do famoso poeta pernambucano. Sua utopia é um engaste à fragilidade da própria chegada (ave do destino latente do desejo), por meio de um incêndio de percurso, perdido no próprio desastre de ter existido e se feito poeta com o intuito de misturar memórias, quando todas as nomeações são precárias, mesmo as mais aparentemente factíveis. Altair/Parnaíba = Altaíba é o impossível que o poeta enfeita na sua avidez de imagens falso-terapêuticas, a concorrer com a história, a geografia física, a literatura, enfim, a reforçar a estrutura para a caminhada ao, agora, vag(c) ante. Seu percurso é tão somente enunciação ao nada (desejo de não desejar), à sobrevida de uma existência a se forjar na precariedade das reminiscências. Altaíba é o paraíso ansiado, por isso lugar nenhum, por meio de uma ânsia de permanência utópica (ou o não lugar), que acena para o antes do contágio poético, como vimos em poemas anteriores. O Eu lírico se afoga nas próprias águas que desenham garatujas em seu imaginário sedento por mais e mais imagens que force a retrabalhar o estímulo original, para manter o circuito no próprio abstrato, apesar do apelo concreto de sua terra natal, como em "Paragens do mundo emerso", rico em elementos regionais:

Dos caranguejos
e dos siris
migram
quebra-mares
quedas-d'água
que não versam
outros desejos

somente fainas
do temível
porque o que está à vista
é paragem de um universo
minuciosamente
desprezível
(2019d, p. 67)

Nesses versos, onde a dispersão é ainda mais evidente, o trabalho poético, uma "faina" exaustiva, claro, é na verdade um esforço de desconstrução do referente, por isso desdenhador e integrador da origem, concomitantemente. São versos ferozes que se voltam contra os próprios elementos motivadores do estado poético (paragem de um universo minuciosamente desprezível). Siris e caranguejos existem como molduras (não versam outros desejos), apesar de serem referências fundamentais na composição de sua Altaíba, a essa altura. A geografia porosa da poesia de Diego Mendes Sousa é ávida por imagens redentoras, mas que solucionam apenas o que já estava remediado pela própria antecipação da imagem, na relação com o referente: "Revoada dos Guarás no Parnaíba/Armadilhas na claridade solar do Parnaíba!" (2019d, p. 81). Do rio à cidade, tudo é disperso e poético, porque criou a consciência do risco. Ele planta os alimentos do espírito e sabe o terreno pantanoso em que pisa, perigosamente, sendo seduzido ao confronto com os fragmentos que ele mesmo espalha. A memória pede para ser retrabalhada até à exaustão. Mas o estado poético é mortal. Fronteira tênue entre mundos que precisam ser partilhados de alguma maneira, como em um outro poema: "Magia/que ousaria/tornar real/para que/o avanço/das areias/finíssimas/tardassem/a dividir/dois países/litorâneos" (2019d, p. 69). O desejo de se plantar em sua utopia, seja Parnaíba ou Altaíba, ou mesmo Maringá, torna-se o grande elemento motivador além dos motivos iniciais do colorido de sua região litorânea e o transe poético, sempre paradoxalmente perturbador, pois é o único passaporte para a sua afirmação de vida, no entanto, vida forjada, como já sabemos. Em "Ilhas de paus", seu trânsito (ou transe), de um ponto a outro, possibilita que nos detenhamos em uma imagem revigorante do seu estado de esvaziamento: "De náufrago/à terra natalícia/onde perdi o marejar/dos olhos vagidos/de dor/mirada de crustáceo/à alerta/no afluxo das marés" (2019d, p. 93). Sobra-lhe sempre um aceno que poderia ser reinventado no próprio desejo da enunciação. O que não deixa de ser um outro estado em sua poesia paradoxal, já que a perda, aqui, é tão desejada como a própria imagem advinda dela.

Em seu último livro lançado no ano de 2019, sua poesia mantém, em diversos momentos, as mesmas tensões enunciativas de imagens que possam vir como salvaguarda do próprio estado poético despertado: "Escrevamos ainda os silêncios/do querer dos sinos absurdos/ (Ávidos das cores dos barulhos!) /na tarde esverdeada/deste ser triste e empoeirado/ – as minhas couraças absolutas!" (2019e, p. 14). Mais uma vez o estado de espírito evoca a contradição do ser e parecer de maneira radical, entretanto, essencial para essa poesia palmilhada entre paradoxos entrelaçados, pois a situação protetiva ansiada se projeta para defender o seu estado de inércia, fundamento de tudo que poderá ser recriado por meio de mais adjetivos sonoros. Em um poema de autorrecusa subjuntiva, "Fanal do van Gogh irrevelado", as imagens pululam de uma maneira a provocar o ser que se encolhe, diante do monumental abstrato que se avizinha, perigosamente, ao seu talho ensurdecedor: "A oeste, o crepúsculo em diversos tons/sangrava sua vertigem de fim: (...) O poente nascia na fera dos olhos entardecidos (...) os incêndios do mundo/deflorando os abismos do humano." (2019e, p. 20). Nesses três momentos selecionados, as condições dadas reviram o adiamento de encontro ao caos, ao nada, tornando sua angústia o sujeito a ser revelado diante do desejo maior de atingir o absoluto, por meio do mistério que deve mover até o último instante o gesto de uma poesia de caráter suicida (o desejo de não desejar, sua utopia máxima), não gratuitamente, a homenagem ao grande pintor pós-impressionista que deu cabo à sua existência: "o insanável mesmo no navalhado corpo/das cousas não reveladas." (2019e, p. 21). Estamos, apesar da negação a priori através da ânsia utópica, próximos da epifania poética, mesmo quando ela mais se fecha em seus segredos de fábrica por meio de intricados labirintos verbais, pois tudo passa a ser enunciação e isso basta para a grande poesia em nossos tempos de fragmentos cada vez mais selecionáveis, que tangencia uma espécie de neobarroco reconhecível próximo ao desejo do caos ou do abismo desarticulado e órfão de referentes. Pois essa sensação de "descobertura" nesse poema provoca a situação limite de uma consciência onde o dizer é desatar-se da própria coragem que o levou próximo à revelação através do encanto poético. Essa consciência perturbadora de que o fazer poético não passa de espanto diante do "irrevelado" o leva sempre ao limite e à sedução ao nada, quase que inevitavelmente: "Cerrei os olhos/ e deixei que vazassem/os sais/furiosos dos meus tormentos/ que dormem." (2019e, p. 23). Deixar o segredo protegido é quase uma tônica na poesia de Diego Mendes Sousa, de uma maneira ou de outra transversal. É o elemento impulsionador que faz da divergência à convergência dos elementos dispersos que reinventam seus referentes em um contexto incendiado de mais e mais metáforas de engaste. Só há sobrevivência na imagem e sua alegórica permanência

(vazassem os sais furiosos), na reunião dos contrários (sonhador = desperto) que apontam para mais sobrenaturezas em busca ainda do "consolo metafísico", antes mesmo de ansiar o estado nirvânico, ou a ausência da própria inquietação poética.

O apelo do Eu lírico é um desafio perturbador da própria ordem imposta pela realidade poética obscura, em luta com a conFORMidade: "Deus sabe da dor/que imprimo em versos enfim/ e em ruídos de claridade." (2019e, p. 25). O ouvido Outro[10] configura a trilha que o leva à elevação da própria voz. O Eu lírico fala por um outro que é, agora, a Voz, o que elucida e propõe a saída estética, ou apolínea, de certa maneira. A perturbação trágico-dionisíaca convida a ouvir essa música dos sonhos que produz a magia da criação. O tempo todo o Eu lírico, portador de uma voz poderosa, lida com um ambiente hostil e convidativo ao mesmo tempo, capaz de recompensar o próprio peso da existência, mas sem saída, a não ser pelo provisório "consolo metafísico" do próprio circuito "lírico" textual que, por outro lado, no caso, está fadado à solidão da letra impressa. A poesia escrita, no entanto, não perde a sua vinculação com o corpo oral, que Paul Zumthor chama de "sinalização modal". A conjugação do "textual" e do "modal" (ZUMTHOR, 1993, p. 160) geram a obra na sua origem de extraordinários, por meio das imagens convergentes (metáforas de engaste). Qualquer lapso não é um "ato falho", o que poderia ser uma pobre explicação psicológica dos impulsos neuróticos de criação meramente sublimatória, o que levaria à hipotética Obra. O lapso é a voz gritando a sua índole inquieta de conFORMação enquanto Obra: "Sou – mirando os meus labirintos em queda –/ a cachoeira ruminando horizontes fantasmas/ e esquecidos. /Eu e o passado, / triste exclamação conjugada!" (2019e, p. 27). Nesses versos, de rara precisão, encontramos uns poucos segredos de fábrica por meio de um imaginário que faz da impotência o mote incessante de uma poética acolhedora de disparates. Entre o Eu lírico e o referente, as sobras metonímicas[11] da batalha que urde o discurso altamente elaborado. Há uma sutil crueldade na maneira de tratar essa contradição de uma imagística que celebra a própria morte por meio do incontornável. Aqui o poeta assume o seu destino trágico de fazedor dos contrários enquanto a existência e os elementos motivadores originais não passam de pretextos descartáveis em prol do enlace "paradóxico": as toxinas se

10 O ouvido Outro é a qualidade que se aprimora em nome da Obra. É a percepção privilegiada que persegue a sombra, aceitando a luz. É o (in)consciente da obra talhando o seu servo criador a uma vontade superior em nome da beleza.

11 As sobras metonímicas são compreendidos, na teoria estrutural da psicanálise lacaniana, como as sobras da batalha da linguagem em busca da metáfora (ou imagem) redentora. O deslocamento metonímico permite, de uma parte à outra, a configuração metafórica propriamente. Esse conceito liga-se aos estilhaços de deslocamento que permitem o trânsito.

espalham inapelavelmente em torno da vocação e da busca do incansável e se permite ao luxo de se precaver em nome da própria precariedade do fazer criativo. A poesia não é mais do que subterfúgio e emblema de "paraísos perdidos", apenas encenados na recapitulação brevemente sugerida pela imagem e sua inevitável derrocada alegórica.

As dificuldades, comumente para se lidar com certo tipo de poesia contemporânea, vem do desconhecimento de muitos leitores em relação ao relevo semântico que a palavra tende a luzir diante de um aparente contexto original. Toda grande poesia atua na transversalidade do contexto em que está inserido, principalmente a poesia moderna ou pós-moderna, ou mesmo a pós-pós. Como é um trabalho de alta voltagem linguística, a voz do texto se volta para uma outra voz (ou a Voz)[12] que não apenas se situa no plano semântico, mas também sonoro, vocabular e, principalmente, de ausência. A poesia de Diego Mendes Sousa investe nesses aspectos com sobras, por exemplo, em "Fanal do nascimento do tempo": "À noite, não fecharei os sinos dos meus mistérios. /Abrirei o nevoeiro/que rompe o coração no desfiladeiro abaixo." (2019e, p. 28). O subterfúgio proposto joga com as potencialidades do idioma e qualquer significação a priori despenca para o abismo das representações. Nesse caso, o poema convida o leitor a voltar avidamente para esses significados perdidos. É um recurso já sabido, mas que um Eu lírico, em raros momentos, atinge com maestria. Mais adiante, no poema "Fanal do amigo lírico", o desmoronamento da sua estrutura poética é evidente, mas é sobretudo alimento de uma alma que se afina na percepção do "ouvido Outro": "A poesia tem o seu tempo, o meu passou. / (...) Poeta, amigo, sou: o mais antigo beletrista em ruínas." (2019e, p. 30-1). A tensão entre modal e textual é gritante aqui, pois nos remete a um problema crônico de localização da problemática lírica de Diego Mendes Sousa: a letra resgata e provoca ao mesmo tempo o abismo. É uma luta constante entre o ser e parecer, mas é sobretudo uma afirmação da própria palavra poética que, por meio das imagens, alimenta-se das va(g)cências sugeridas na inter-relação entre vazios que ficam para trás, mas que não prometem devires. Suas indagações ganham conotações ainda mais emblemáticas quando o Eu lírico revira as próprias entranhas do fazer literário como uma maneira de adiar estrategicamente a significação ameaçadora, como no curto e extraordinário "Fanal da chuva ausente":

12 A Voz, em maiúscula, ou mesmo a Obra, ou o Outro, representam partes importantes da relação consciente-inconsciente da construção criativa, que pode ser compreendida em um todo cósmico do qual a poesia é testemunha privilegiada.

A tarde era uma queda d'água.
A noite é um abismo.

Repara as nuvens em combustão!

Quem dirá – que o azul na mescla
de branco e cinza –
são metades
de um tempo banhado de luz?
(2019e, p. 38)

Os elementos da natureza, furiosamente desumana, embrenham-se em uma química muito particular do caldeirão lírico de Diego Mendes Sousa. Levado por essa força inconveniente do ouvido Outro, o Eu lírico está empenhado em traduzir qualquer desafio de intangibilidade por meio de uma provocação de deslocamento radical. As cores são pretextos de supostas significações já perdidas, pois a sobrevivência da imagem dá a legitimação que sustenta qualquer voo em torno do seu abismo inescrutável por outras vias. O que perdura, no sujeito ausente (plural ou/e singular), divide sua responsabilidade com o predicativo, responsável por determinar o brilho por onde a ausência transitará em busca da profundidade sugerida através do esgar abissal, mas que venha a impedir o golpe último por meio da indagação extemporânea e resistir ao mergulho na sua utopia apoética.

Quem se aventurar por essa poesia encontrará dificuldades e gratificações estéticas recompensadoras. É preciso não ter pressa. Reler com cuidado cada paragem sugerida que investe sempre em curvas que intentam confundir o homem ao poeta, dois seres com compromissos distintos, no entanto, compartilhando a mesma existência; o primeiro convida para a dança, o segundo não poupará retóricas para a música não parar de tocar: "Diego carregava a escuridão nos olhos." (2019e, p. 52). O Eu convencional conhece a sina, mas sabe das fronteiras como constatamos no final do parágrafo do poema narrativo "O canceriano lunático": "(...) poderia alçar, quem sabe, o poder do tempo imaginário, em fábula romântica." (2019e, p. 52). Seu destino é a beleza, após o turbilhão do desejo da matéria, fulgor dionisíaco, o que vemos também em um outro poema: "Fui fulminado no clarão." (2019e, p. 53). O segredo de sua máquina fabular e poética consigna a si o transacionamento das fronteiras como elemento de fundacional e de permanência, única maneira de escapar da sina da autodissolução poética contemporânea, como também no poema "A revelação": "Quis, enquanto poeta, ser a metamorfose dos anjos.

// Consegui sangrar." (2019e, p. 62). Toda dissolução na lírica radical dieguiana perpassa o entrecruzamento de esferas altamente abstratas de divergência e convergência, em constantes batalhas de engaste. A imagem, que dá sinal de vida (sangrar), ao mesmo tempo, por meio da tensão semântica, remete-nos à morte: física, poética? Não importa. A morte, traduzida em tantos signos como abismo, perda, voo etc., ao longo de seus cinco livros publicados em 2019, é uma constante e se torna o intermediador entre a criação e o impulso destrutivo: "Sei que irei voar." (2019e, p. 63). Ou, "Que sangra eterno os seus abismos foragidos/ do sem fim." (2019e, p. 72). Ou, "E o céu abrigará/outro azul ruído/nos sentimentos/ regressados/do sono amargo – / pedra vil – cintilações mortas, / passarinhos." (2019e, p. 72-3). Em todos esses momentos, mais uma vez, e em diversos outros poemas, constatar-se-á esse fenômeno, através da investidura do Eu lírico nas sobras metonímicas de seu destino andarilho, no seu inestimável apego ao volátil, em meio à própria angústia da criação. Tudo clama para o fim, mas a "pedra vil" precisa ser trabalhada e o resgata de uma morte simbólica por meio da poesia. Ou mesmo do fim do discurso, ou o fim propriamente como suspensão do sentido, pois, para esse Eu lírico, incendiado nas chamas que se extinguem, o "Poema" seria a "sangria/de uma invasora/despida." (2019e, p. 85). Sim, um poema que não pudesse ser mais que um incômodo ao despertar uma vida tão próxima da extinção que propõe a batalha através de labirintos e segredos parcos do funcionamento da fábrica poética por meio de uma linguagem mui particular e fragmentária.

Para mim, não há dúvida que os cinco livros analisados, de maneira apenas pontual aqui, contém uma poética em comum; por outro lado, evidentemente não pretendi fazer uma leitura exaustiva da produção de Diego Mendes Sousa publicada no ano de 2019, apesar de me centrar em alguns aspectos obsedantes de sua lavra. Esses e outros livros publicados pelo autor poderão ser melhor compreendidos e aprofundados por uma visão mais ampla de conjunto em futuras teses acadêmicas, principalmente para jovens estudantes que queiram entrar em contato com a boa poesia escrita e ainda produzida no Brasil, principalmente fora dos eixos centrais. Diego Mendes Sousa é uma voz poderosa soprada do litoral do Piauí, que ressoa todo grande poetar contemporâneo, na verdade. Minha análise apenas propôs transacionar algumas esferas de diálogo entre a expressão e os elementos motivadores que levam a contradições básicas para a consubstanciação de uma Obra, onde os furos da alma dos nossos tempos impõem muitas vezes um recolhimento estratégico como resistência como nessa poesia perturbadora de raízes exibidas esparsamente entre traduções de um mundo que só pode ser percebido inquieto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. Fazendeiro do ar. *Reunião*: 10 livros de poesia. 4.ed. Rio de Janeiro: José OIympio, 1973. P. 219-245

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 171 p.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: artes do fazer. Trad. Ephraim F. Alves. 22.ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 319 p.

GAGNEBIN, J. M. Após Auschwitz. In: SILVA, M. S-. (Org.) *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003. P. 89-110

HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 460 p.

LEMINSKI, P. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, S. (Org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 283-306

LINS, R. L. Os gêneros: conflito e significação. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990. P. 83-93

LYRA, P. *Conceito de poesia*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992. 96 p.

MOISÉS, L. P-. A inútil poesia de Mallarmé. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 29-34

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 177 p.

PAZ, O. A imagem. *Signos em rotação*. 2.ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. P. 37-50

SOUSA, D. M. *Gravidade das xananas*. Guaratinguetá: Penalux, 2019a. 60 p.

____. *Tinteiros da casa e do coração desertos*. Guaratinguetá: Penalux, 2019b. 98 p.

____. *O viajor de Altaíba*. Guaratinguetá: Penalux, 2019c. 99 p.

___. *Velas náufragas*. Guaratinguetá: Penalux, 2019d. 99 p.

___. *Fanais dos verdes luzeiros*. Guaratinguetá: Penalux, 2019e. 89 p.

TOLENTINO, B. *O mundo como ideia*: 1959-1999. São Paulo: Globo, 2002. 445p.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 324 p.

artigo acadêmico

INCIDENTES OU SUTILEZAS DO EROTISMO EM ROLAND BARTHES

Rodrigo da Costa Araújo[1]

RESUMO
A escritura-leitura de Roland Barthes (1915-1980) concilia as margens do ensaio e do romance e realiza, transgressoramente, a inscrição do romanesco no texto crítico. Nesse sentido, este artigo recorta o livro-corpus *Incidentes* e a noção de romanesco que, de elementos de uma teoria, tornar-se, progressivamente, uma estratégia de escritor. Esta estratégia deve ser associada a uma busca do detalhe, que se verifica tanto na análise do romanesco como numa busca da abordagem da vida, do real cotidiano.
Palavras-chave: Roland Barthes - romanesco - *Incidentes*- escritor - escritura

ABSTRACT
A writing-reading of Roland Barthes (1915-1980) conciliating the relations of romance and realizes, transgressively, an inscription of the romanesco in the critical text. In this sense, this article outlines the Incidents book-body and the notion of novels that, from elements of a theory, progressively become a strategy of creation. This strategy must be related to a search for detail, which occurs both in the analysis of the novel and in the search for the approach of life, of the real quotidian.
Keywords: Roland Barthes - romanesco - Incidents - writing - writing

> É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo.
>
> [BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*, 1982, p.51]

---

1 **Rodrigo da Costa Araújo** é professor de Literatura Infantojuvenil e Teoria da Literatura na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte [2008 - UFF] e Doutorando em Literatura Comparada [UFF]. Ex Coordenador Pedagógico do Curso de Letras da FAFIMA, pesquisador do Grupo Estéticas de Fim de Século, da Linha de Pesquisa em Estudos Semiológicos: Leitura, Texto e Transdisciplinaridade da UFRJ/ CNPq e do Grupo Literatura e outras artes, da UFF. Autor das coletâneas *Literatura e Interfaces* e *Leituras em Educação*, ambos da Editora Opção (2011). *E-mail:* rodricoara@uol.com.br

SIMULAÇÕES ROMANESCAS DA ESCRITURA

Escrever exige clandestinidade.
[BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance.Vol. I.* 2005. p. 23]

Há em mim uma espécie de Eros da linguagem.
[BARTHES, Roland. *O Grão da Voz.* 1995. p. 226]

Barthes escreve por fragmentos ou a maioria dos livros de sua poética é escrita por fragmentos, de articulações de instantes que vêm picar, ferir (como o *punctum*) o leitor ou ele mesmo escritor, no momento de escrever; apropriando-se do oral em proveito do imaginário da escritura. Diante deles, e a partir da escritura, apresenta-se, para nós, um Roland Barthes-escritor, investigado pelo romanesco. O descontínuo da forma desliza para o descontínuo do ensaio ou da ficção, abrindo espaço para a estetização da vida, aproximações de gêneros e, a partir dessas relações, reflexões sobre o romanesco. Por isso mesmo, pode-se ler a obra de Barthes como "um longo amadurecimento "d'un dérir de roman"[2] ou mesmo como "l'escriture du roman" (COSTE, 2010, p.143).

O esteta, nesse sentido, reflete, em suas múltiplas máscaras e rubricas, e na polifonia de suas referências artísticas e culturais, uma marca singular em relação ao discurso. É a singularidade desse discurso, o registro do cotidiano e as miríades de conexões por ele viabilizadas que pluralizam a leitura das descobertas. Nesses fragmentos e nessas abordagens inscreve-se um *écrivain-dandy* que rompe com as noções de gêneros (literário e ensaístico), para o surgimento de um texto em que as simulações[3] romanescas darão o tom, certa nuance[4] de leitura-escritura.

O reivindicador do "prazer do texto" e crítico romanesco de si mesmo faz desse processo um trabalho de explicitação de um texto plural e que se adensa, se opaciza, se ambiguiza por um trabalho de escritura. A medida e valor dos fragmentos e do texto, assim, são dados pelo próprio valor do texto, que ele mesmo consegue suscitar: ficções em fragmentos, jogos de metacríoica. Fez, como ele mesmo estabeleceu:

---

2 Queremos dizer, o romance sem a ficção.

3 Quanto ao conceito de simulação em R. Barthes, as discussões neste ensaio aproximam-se, do que o crítico escritor chamou de Amador. Para ele, "O Amador = aquele que simula o Artista) e Artista deveria, de tempo em tempo, *simular* o Amador) [...] *Simulação:* eu simulo ser aquele que quer escrever uma obra" (BARTHES, 2005, p.87).

4 Nuance para o semiólogo é "uma aprendizagem da sutileza" (BARTHES, 2005, p. 94).

> Como um *bricoleur,* o escritor (poeta, romancista ou cronista) só vê o sentido das unidades inertes que tem diante de si relacionando-as: a obra tem, pois, aquele caráter ao mesmo tempo lúdico e sério que marca toda grande questão: é um quebra-cabeça magistral, o quebra-cabeça do melhor possível (BARTHES, 1964, p. 186).

A prática crítica de um *bricoleux*, como é vista nesse fragmento que se refere a Butor, é, pois, uma prática secreta do indireto e, que, também, pode ser aplicada a sua própria escritura quando fala do romanesco. O pretexto crítico talvez seja ideal para que se pratique não o romance, mas o romanesco a que aspirava Roland Barthes. A "crise do nome próprio" que, segundo ele, o impede de ser romancista, encontra saída quando esse nome próprio não tem um referente "real", mas já é ele próprio um nome literário. A reivindicação do prazer por Barthes, em seu ensino e, por sua vez, em *Incidents* e na escritura, é um dos aspectos mais instigantes de sua proposta.

Inquietante, sua escritura, nesses registros, é a atividade com a qual o escritor se envolve, se enovela, finge que vai dizer, mas apenas aponta, sugere, indicia, de forma a fisgar o leitor com o seu "canto órfico"[5], que só pode olhar para frente, proibido que esta de retornar ao objeto amado. Nessas rubricas ficam apenas os possíveis narrativos e a obstinação de escritor em dispor, manipular, compor, manejar, reordenar a vida, enquanto a morte não lhe rouba a cena. Nesse discurso, ora em crítica-escritura[6], ora sério e denso, os registros acontecem entre as digressões da memória e o jogo escritural.

No espaço esperado e continuamente suspenso da criação em *Incidents* (1987), tece-se nos registros do cotidiano como ausência-presença: a criação que emerge, pelos fragmentos, da criação submergida e impossibilitada do dizer. O romanesco se realiza e pulsa nos e dos flagrantes da ausência, das clivagens, suspensão, rupturas daquilo que o romance poderia ser dito, mas não foi. Em meio à essa confusão e fragmentação diegética, percebe-se a construção

---

5 Roland Barthes ao falar do escritor e do crítico no prefácio de *Essais critiques* (1964) acentua a "linguagem indireta" do escritor. E sendo ela indireta, é também, simultaneamente obstinada e "desviante". Seria esse olhar, segundo o crítico francês, uma situação órfica, "não porque Orfeu "cante", mas porque o escritor e Orfeu estão ambos tomados pela mesma interdição, que faz o seu **canto**: a interdição de se voltarem para aquilo que amam" (BARTHES, 1964, p. 16).

6 Nesse espaço romanesco, onde o escritor escreve sem nunca escrever, ocorre a circulação incessante de seus desejos e a inscrição de seu prazer que, como a escritura, é insustentável, impossível, circulando infinitamente nessa maquinaria de linguagem desejante chamada escritura. A respeito do texto que se escreve, Barthes afirma: "O escriptível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura." (BARTHES. *S/Z*, 1970, p.11).

de um sujeito que se mantém como perturbável personagem, ou em contrapartida, um "eu" que retorna dilacerando as estruturas da linguagem, ressignificando o sentido do Japão como objeto romanesco.

Essa mesma sequência fragmentária de I*ncidents* é utilizada inclusive em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), texto que subverte o conceito de autobiografia, no qual o autor fala se si por biografemas, fragmentos de vida que quebram a cronologia dos fatos e que, ainda que apresentem um Roland Barthes histórico, cronologicamente situado, não impede que outros Barthes sejam (re)elaborados, à medida que o leitor, ao "levantar a cabeça" aqui e ali cadencie, com os movimentos de seu próprio corpo, os movimentos do corpo que se encena no texto. Tudo recupera, de alguma forma, os valores do "texto de gozo", num encontro de pluralidades, conforme o que se lê em *S/Z*: "Este "eu" que se aproxima do texto é já uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)" (BARTHES, 1970, p. 16).

Algumas dessas leituras de Barthes como escritor se concretizaram em "*Pourquoi j'aime Barthes?*", quando Alain Robbe-Grillet (1978) explica por que o considera tão romancista quanto Flaubert, aliás, como o crítico-escritor seria "o romancista" moderno:

> A necessidade de estar sempre no impasse é o que caracteriza o gênero romanesco. Houve o impasse de Joyce, houve o *Nouveau Roman* dos anos 50, que conheceu o seu próprio impasse, depois houve o *Nouveau nouveau Roman*, e que passa igualmente por um novo momento de impasse. Algo de novo deve ser feito no romance, e esse algo de novo está sendo feito precisamente por alguém que não vai querer aplicar todas e qualquer regra do romance passado. E, talvez, gerações futuras julguem que o obstáculo já tenha sido transposto. Você não está transpondo o obstáculo do lado em que se espera, isto é, pelo processo de realinhamento por uma forma bem conhecida e bem tranquilizadora, a do romance romanesco. Ao escrever *Fragmentos de um discurso amoroso* (*Fragments d'un discours amoreux)*, você transpôs não o obstáculo colocado pela sociedade, mas o que você próprio colocou, indo em direção ao que talvez apareça daqui a vinte anos como o *Nouveau nouveau nouveau Roman* dos anos 80. Quem sabe? (ROBBE-GRILLET, 1995, p.27-28).

Entre o *l'obvie et l'obtus*, entre o crítico e o escritor[7] parece não haver divisões, apenas o afrontamento que os desvela ou a fronteira difusa que se coloca para o leitor como desafio que instiga a descobrir os limites que os envolvem. A leitura d"I*ncidents* e de suas próprias teorias apontam, em Barthes, o caminho que o transforma de autor-crítico, em leitor de si mesmo, de

7 Quanto ao mesmo viés, de Roland Barthes, escritor - ler o ensaio: NAVA, Luís Miguel. *Roland Barthes, Romancista.* In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Leituras de Roland Barthes*. Dom Quixote. Lisboa. 1982.pp.189-203.

artista, em semiólogo das linguagens. Nessa leitura de si, o crítico e escritor se desafiam para proporcionar, ao leitor de ambos, uma revisão da literatura a partir da leitura responsável pela descoberta do autor nos textos que lê o crítico na maneira como descobre esse autor/leitor. Entre o ficcionista e crítico[8] há apenas um disfarce de autores, ambos são leitores sagazes.

Ao fragmento, junta-se o romanesco, certo "modo de notação, de enquadramento do real cotidiano, um modo de fragmentação; e captado, de preferência quando se produz" (MARIELLE, 2010). Mesmo falando do cotidiano, os textos, através do romanesco, reforçam a passagem entre a vida e a literatura, entre o romanesco e a travessia que se faz através da fragmentação, da descontinuidade. O romanesco é modo de notação, de enquadramento ou mesmo de picturalização do cotidiano, e, por isso, torna-se a matéria de uma escritura curta, certa errâncias da vida cotidiana. Tal como o romance de Proust, o narrador, nessas nuances, estabelece uma busca poética da realidade perdida do passado, e uma retomada dos meios artísticos para recriá-la, registrando no papel suas memórias ou reminiscências.

O romanesco está relacionado, portanto, não a temas específicos ou a contar uma história, ou a tecer um relato, mas para Roland Barthes, trata-se de um modo, propriamente dito de recortar o real e de uma forma de fragmentação[9] e, talvez, por isso, muito mais próximo de captar do que produzir. O romanesco, neste sentido, simula o romance em cada texto, já que sua articulação narrativa é a do desejo.

Ao aproximar o romanesco da escritura, Stephen Heath, em *Vertige du déplacement: lecture de Barthes* (1974) afirma que "a escritura não respeita a separação dos gêneros, as partes estabelecidas do discurso". Nenhuma surpresa, então, em Barthes considera-se como um romancista *scripteur* (escritor), não do romance, mas do "romanesco": *Mitologias*, *Incidents*, são romances sem história, *Sur Racine* e *S/Z* são romances sobre histórias. A escritura de Barthes, nessas leituras, assume nuances de romanesco; este que transmite o desejo de escritura e que não é o romance; mas o romance sem enredo, sem personagens, ficção sem fazer ficção. Pela escritura, Roland Barthes produz o delírio sistemático da permutação infinita, contra o sistema, a estruturação fechada, centralizada (*Fourier* é um exemplo privilegiado do que poderia ser um trabalho ronanesco). Uma vez que o romance é recuado por um discurso - um socioleto, uma ficção - aí se produz um romance, o romanesco é outra coisa: "um simples corte instruturado,

8 Outra leitura importantíssima que fala de Barthes como escritor é o livro *Poiética de Barthes* (1980), de José Augusto Seabra.

9 Esse mesmo viés de leitura pode ser aplicado aos livros: *Roland Barthes par Roland Barthes*, *La Chambre Claire*, *Incidents, Fragments d'un discours amoreux* e *O Diário de Luto*, do mesmo autor-crítico-escritor.

uma disseminação de formas: a maya" (BARTHES, 1973,p. 46). Nesse sentido, o trabalho semiológico do texto em *S/Z* traz, precisamente, o traço romanesco.

O romanesco, para Stephen Heath, estabelece uma oposição a todos os romances de viagem. Para ele, o romance clássico foi capaz de apelar para confiáveis pontos de chegada e de partida - com ou entre esses dois polos, apostando em etapas sucessivas na promessa de um sentido. Aqui, no entanto, é um movimento sem fim (ou finalidade), assim como perversão contínua que é necessária numa cidade sem um centro (como Tóquio, com o seu centro vazio) movimento que encontrado em todos os momentos da escritura, o tecido da vida - "a escritura viva da rua".

Quanto a este olhar, o que chama a atenção do estudioso (e ele entende que esta ideia surge de uma série de inflexões que se revelam em todos os textos de Barthes): são os registros de curiosidades da linguagem, a arrumação de um dossiê sem horizonte de tudo o que, de longe, de aparência absurda, bizarra, vai eclodir o conforto mesmo da língua, como certo projeto de espanto, um choque distorcido e esperado. Segundo ele, esses gestos em Barthes revelariam algo não somente de Joyce, ceifeiro de linguagens, mas, também, de Freud com sua coleção de palavras apaixonadas para dois significados contraditórios que mudam a lógica da razão.

Para o crítico de *Vertige du déplacemente*, o trabalho semiótico de Barthes faz acontecer o romance da linguagem, e a linguagem de um romance. Por mais paradoxal que possa parecer, segundo sua leitura, essa foi uma possível definição do romanesco. O trabalho do romanesco em Barthes é este saber do romance da linguagem (sua inteligência, segundo Nietzsche); deslocamento maior que desliza ao significante ("O romanesco, quer dizer, o significante"), ao escrevível, a todo o texto da vida.

No jogo romanesco pulsa certa dimensão evocativa da escritura, o que supõe corporeidade e desejo. Em sua materialidade significante, o livro/texto *Incidents* se faz carne e corpo erótico. A escritura é prova que o texto deseja o leitor. Numa perspectiva barthesiana, o próprio livro enquanto escritura e resultado de uma projeção romanesca, é o "kamasutra da linguagem". O escritor barthes, segundo Leyla Perrone Moisés, "é aquele que desloca, que se desloca, que a cada vez imposta diferentemente a mesma voz. Assim, R.B. não é um impostor, mas um impostador" (1993, p.111).

A escritura-romanesca, segundo Barthes tem a função de "colocar a máscara e, ao mesmo tempo apontá-la" (BARTHES, 1972, p, 28), apresentando diversas vozes expressas em tempos verbais diferenciados, cuja intenção é apagar a imagem do autor empírico. Desse modo,

a escritura romanesca, ao apontar a máscara, volta-se para si mesma, instaurando uma atividade crítica e de autocrítica.

Além disso, é possível afirmar que a escritura barthesiana, com suas marcas, nuances e viscosidades próprias, torna-se inconfundível quanto à sintaxe e pontuação. O uso dos parênteses, o travessão, a barra, os dois pontos assumem papéis significativos no modo como conduz o texto; também quanto à enunciação (a primeira pessoa, irônica e lúdica, quando intervem), quanto à duração (Barthes cultua o fragmento, o aforismo, o haikai) e, sobretudo, quanto à retórica. É exatamente esse olhar que Philippe Sollers, em *R.B.*, reforça quando afirma: "Ai-je dit que *R.B.*, [...] avait inventé l'écriture-séquence, le montage flexible, le bloc de prose à l'état fluide, la classification musicale, l'utopie vibrante du détail [...]" (SOLLERS, Philippe. 1971, p.26)[10].

ROLAND BARTHES, *LE MÉTIER D'ÉCRIRE*

No texto (na obra), é preciso ocupar-se do ator.
[BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*, 1982, p.69]

Em texto sobre Walter Benjamim, Susan Sontag (1986, p.87) afirma que "não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida". Foi justamente este o percurso que Éric Marty fez ao ler a vida de Roland Barthes (1915-1980) no elegante livro Roland *Barthes, o ofício de escrever* (2009). Esta biografia/memória recupera o dinamismo da obra de Roland Barthes e, o que ela mesma, institui no seu fazer e refazer interpretativo em busca de um redimensionamento de sua prática e criatividade.

A trajetória crítica e literária de Roland Barthes, constituída por uma produção complexa e variada, rica e densa, é fonte inesgotável de leituras críticas. O crítico-escritor faleceu em pleno auge de sua criatividade. No entanto, com suas ideias e leituras, inovou e fundou a semiologia, redimensionando o espaço da crítica literária. Deixou-nos textos que, até hoje, passados vinte e nove anos de sua morte, dinamizam e fundamentam o universo literário e outros discursos, onde reiteram suas obsessões numa linguagem irônica e persuasiva, transgressora e rica em vieses, visionária e erótica, com um potencial significativo nunca exaurido.

10 "Eu disse que RB, [...] tinha inventado a escrita-sequência, a montagem flexível, o bloco de prosa no estado fluído, a classificação música, a utopia vibrante do detalhe [...] "(SOLLERS, 1971, p.26).

Espécie de fragmentos de memória e fragmentos de uma amizade, celebração e conturbações, deslocamentos - duas vidas (biógrafo e biografado) que se cruzaram, - *Roland Barthes, le métier d'écrire* [título original em francês] é um depoimento literário que pretende restituir a inquietude e estranhezas dos gestos e das ideias de Barthes, sobretudo seu perfil requintado e seu olhar dionisíaco. A partir dessas premissas, como espelho do livro *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) a vida do semiólogo é lida em fragmentos, à deriva, porque segundo ele "o texto é só texto, nada mais que texto", e a vida, nesse jogo consciente de linguagem, é construída nas relações intersemióticas.

A vida de Barthes, como jogo entre *l'obvie et l'obtus,* é interpretada em três leituras: "A memória de uma amizade" - uma narrativa autobiográfica desenhada com percursos dos últimos anos do célebre semiólogo e autor *Le plaisir du texte* (1973). A segunda parte do livro revive "A Obra" e certa cronologia dos textos que marcaram a vida do crítico francês. E por último, e não por acaso, um capítulo exclusivamente dedicado ao seu livro mais conhecido - *Fragments d'un discours amoureux* (1977) - leitura marcada e marcante por qualquer leitor que se aproxima de Barthes -, pelo êxtase amoroso, pelo discurso fragmentário, intertextual e sedutor.

Com olhar de esteta e pelo viés dos fragmentos - estilos marcadamente que perpassam várias obras do escritor dândi - Éric Marty fala da sua experiência como aluno, do sabor dos encontros e da paixão de ler e aprender - marcas desse crítico-professor - rememorando sua juventude e reflexões acerca das motivações que unem o escritor-professor e o jovem aluno inexperiente. Curioso e perspicaz, o biógrafo percebe-se fascinado pelos abismos e hedonismo do *dandy* decadentista[11] que revolucionou a crítica literária abrindo-lhe novos rumos dentro de uma linha afetuosa e marcadamente intensa, subjetiva e desviante, sempre tentando respostas para o mundo dos signos.

Nesse capítulo ainda, E. Marty retoma, semiologicamente, cinco prefácios que escreveu em 2002 para a reedição de suas *OEuvres Complètes* em cinco volumes luxuosos lançada pela *Éditions du Seuil.* A proposta é explicitamente didática, pois interrogam-se a unidade de uma obra e a série de unidades que compõem cada um dos volumes correspondentes a um período específico. As respostas a todas as indagações lançadas - também múltiplas e variadas - sempre fragmentadas em lexias, ampliam, diversificam, repetem, reverberam pelo campo social e intelectual, reaparecendo sempre idêntica em espiral: Em que condições há obra? Quando

11 BOUÇAS, Edmundo. *Qui je dois désirer (deliberação de um écrivain-dandy).* In: CASA NOVA, Vera e GLENADEL, Paula (org). *Viver com Barthes.* Rio de Janeiro. Sete Letras, 2005. pp.91-106.

ela aparece? Essas perguntas, também, como fez o crítico-romancista e autor de *Mythologies*, assumem, na voz de biógrafo, sempre como uma aposta ou indagações semiológicas de cada um de seus livros.

Plurais e despreocupadas com respostas, essas perguntas - e como, também, os textos barthesianos - multiplicam-se quando relacionadas ao subtítulo do livro - "o ofício de escrever" - paratexto que permite pensar o "ofício", palavra de origem latina *officium* (*opus* + *facio* = obra, fabricação) e que se desdobra na pergunta que retoma: "quando há obra?". As respostas para essa pergunta surgem, no entanto, em questões silenciosas, irônicas e polêmicas, porém fascinantes; em indagações líricas ou metódicas, em questões latentes que, ao desconstruir toda resposta, se projeta em cada etapa, cada instante ou página, como fórmula caleidoscópica em que se concentra, se apega e apaga ou se esconde na dialética do próprio jogo "do ofício de escrever". Com esse intuito, o conjunto de prefácios pode ser lido como uma representação sintética dos grandes temas, os motivos centrais ou significativos do trabalho de Barthes, ou, por outro lado, como uma reflexão sobre a significação do "ofício de escrever".

Isso permite pensar, pois, o centro do pensamento de Roland Barthes: o problema da significação. *Homo significans*: o homem fabricador de signos, "liberdade que os homens têm de tornar as coisas significantes", "o processo propriamente humano pelo qual os homens dão sentido às coisas", eis o objeto essencial de suas pesquisas. Fazer significar o mundo através das significações, da Semiologia por ele preconizada. Esse capítulo, de certa forma, reforça que os sistemas que interessam a Barthes são sempre, como ele classifica a crítica literária, "as semiologias que não ousam dizer seu nome", códigos envergonhados ou inconscientes e, muitas vezes, marcados por certa má-fé.

Coreografando movimentos e repousos, a terceira parte do livro, completamente diferente das duas anteriores, centra-se no livro *Fragments d'un discours amoreux*, especificamente na transcrição do Seminário ocorrido entre fevereiro e junho de 2005 na Universidade de Paris. Tendo o célebre livro como fundamentação teórica, procurou-se entender que modo a experiência fragmentária do tumulto psíquico - o estado amoroso - é um procedimento ou um processo de constituição subjetiva, e de que modo ela pode, como toda experiência fragmentária vivida pelo sujeito, eliminar a questão do sujeito em geral, não se restringindo somente à questão do amor ou a valores ditos, experimentados e constituídos por uma língua particular, que é a língua do amor. De qualquer forma, contra todas as expectativas, *Fragments d'un discours amoreux*, para além do objeto que se ocupa - o discurso amoroso - instiga novamente, a metalinguagem

crítica numa linguagem ela mesma, ficcional. Assim adverte o prefácio, paratexto indicador e condutor de leitura: "Substituiu-se, portanto, a descrição do discurso de amor pela sua simulação e devolveu-se a este discurso a sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a levar à cena uma enunciação e não uma análise" (1977, p.7). Mais uma vez, a escritura, como gesto e "ofício de escrever" toma consciência do seu registro e instabiliza a noção de literatura, configurando, nesse contexto, uma múltipla e diluição dos gêneros.

Por outro lado, e não será certamente o último olhar da questão, a enunciação do *eu* em *Fragments d'un discours amoreux*, prova como o sujeito recorre do texto e do lugar de onde fala, de onde toma a palavra. Este é um sujeito amoroso reflexivo e ficcionalizado, contribuindo para adensar uma teoria do sujeito na escrita que tem em Barthes, momentaneamente, um dos seus mais exímios artesãos. Por isso, e por muitos outros olhares, junto ao seu caráter didático, um Seminário é também um momento de investigação semiológica.

A incidência - de *Fragments d'un discours amoreux* - livro escolhido para o último capítulo dessa biografia - é marcadamente híbrida deste texto da incorporação, no afeto, de uma tessitura textual que acabou por fabricar o sentimento e que resume a trajetória de Barthes. O recurso à intertextualidade, que o semiólogo assume em sua fabricação, sugere, de uma forma implícita, a quanto intertextual é também o domínio do sentimento ou qualquer leitura que se faz da vida. Isso porque, semiologicamente, como esse livro, a vida, também se fabrica de pedaços indistintos, de inscrições literárias, discursivas, imagéticas e culturais. E são nesses atravessamentos que, paradoxalmente, se vai marcar e tornar forma a singularidade do sujeito, o seu discurso amoroso e o mundo da escritura, inscritos, também, nos biografemas. Enfim, a irradiação plural de *Fragments d'un discours amoreux* - posta ao final dessa biografia - cuida para que reine nela não apenas o susto da ambiguidade, mas o de uma invenção dionisíaca insistentemente tributária da travessia das escrituras de Barthes.

INCIDENTES OU O EXERCÍCIO DO EROTISMO

Este exercício de leitura, como pensamentos capsulares, atravessa um conjunto de fragmentos, percepções sobre o livro *Incidents* [1987], de Roland Barthes. Esses "incidentes barthesianos", fragmentos ou reflexões de uma leitura, acompanharão o raciocínio do livro *Le plaisir du texte* e a concepção de texto enquanto tecido plural e escrevível, certa metodologia prazerosa e descentrada, por isso, também, aos fragmentos.

*

Incidentes é um diário, que, como outros gêneros em RB, transgride as regras textuais de uma simples confissão. Simultaneamente ao relato de viagens, o crítico-escritor transforma o próprio texto em uma espécie de mapa de trilhas, desvios da linguagem ou de paisagens. O livro é próprio texto de prazer, ou gesto erótico da linguagem. Um mapa que se confunde com o próprio território e confissões da vida íntima, sob o viés do erotismo que se entreabre - "O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?" (BARTHES, 2004, p.15).

*

Os fragmentos se confundem com a própria confecção, textualidade, tecido, trança textual, deleite: "O texto que escreve tem de me dar a prova de que me deseja. Essa prova existe; é a escrita. A escrita é isto: a ciência das fruições da linguagem, o seu Kamasutra" (BARTHES, 2004, p.11).

*

Pelas delícias de uma leitura afetuosa e de uma escrita "erotizada" *Incidentes* traça o desvio da sintaxe na fluência do verbal, sempre a procura do desejo sem lugar. Assumindo, deliberadamente, a posição daquele que fala e não mais na daquele que fala sobre um discurso, Barthes-escritor endossará sua produção, a partir das proposições do romanesco[12].

*

Incidentes, como quis Roland Barthes, assumirá o jogo da escritura, é ele mesmo o texto de gozo, escrita hedonista: "O texto de gozo deve estar do lado de uma certa ilegibilidade. Deve abalar-nos, não só em nosso registro de imagens e de imaginação, mas no nível da própria língua". (BARTHES, 1995, p.231).

*

Assemelhando-se do livro *Le plaisir du texte* - que desenha a cena da leitura como cena erótica -, *Incidentes* assinala, de acordo com a semiologia barthesiana, que o texto deseja o leitor e o leitor, por sua vez, é objeto do gozo do texto. Esse prazer do texto não é apenas o prazer que o leitor manifesta, diante dele, na leitura, mas, também, e, sobretudo, o prazer que *Incidentes* tem e a que o leitor é submetido.

*

12 Segundo Barthes: "O prazer do texto é semelhante ao instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que suspende, no momento em que goza" (BARTHES, 1973, p.15).

Os fragmentos e o tom fragmentário do livro correspondem a certo olhar fotográfico e subjetivo da cidade de Marrocos na década de 1960. Essas delicadas impressões caleidoscópicas que surgem em minitextos, recados, *haicais*, anotações, jogos de sentidos, - o que caem como uma folha - assumiriam o desejo de um livro de *haicais,* e, de certa forma, revelaria o próprio desejo do crítico-esteta.

*

Ao abeirar-se do livro, nomeando sentidos (haverá sempre sentidos esquecidos, nunca se poderá reunir todos os sentidos na arena de uma rigidez, de uma grelha analítica) percebe-se o enriquecimento que paralelamente atinge o texto, o labor orquestrado por uma narratologia alegorizante, quase um objeto lúdico desse leitor instrumentado, e armado, que é o crítico-esteta. *Incidentes* é texto hifológico, objeto lúdico e lúbrico, torneado habilmente pela criteriologia que se resolve em espetáculo, de cariz erótico, diante da escrita eleita.

*

O livro é o poder multiplicador de fragmentos errantes, paisagens imaginárias, ostentações insatisfeitas e inatingíveis; todas as descrições literárias são cenas, como do peitoril de uma janela? Dir-se-ia que a enunciação põe-se à janela. A realidade do mundo marroquino é transformada em objeto. Os retratos podem ser dados por blocos de sentido, variados, repetidos, descontínuos, pensados, também, na errância.

*

O leitor desse diário é criado pelo contato com ele; ele - a obra - opera transformações, não ganha um significado, mas dá certo sentido a um conjunto fora de si mesmo, que é o receptor.

*

Incidentes gera em si um certo enigma, que se apresenta, se esconde, se disfarça. A dissimulação tece-lhe o corpo e estabelece o jogo, onde cada voz e cada termo se afiguram como máscaras que, apenas em avaliação, possibilitam ver onde se fia um traço comum. Traço, ele mesmo, nem sempre igual, mas aproximado, seja pela harmonia momentânea (lugar onde os significantes se interseccionam, produzindo uma direção, dado o fragmento), seja pelo desejo de encontrar o outro.

*

O rastro delicado da teatralidade brechtiana persiste em *Incidentes* como traço da escrita de Barthes, em que a dramatização dos discursos na cena do texto o faz transbordar pouco a

pouco da semiologia para a semanálise, cuja teorização por Julia Kristeva, a partir do dialogismo de Bakthin e do paragramatismo de Saussure, se fecundou na matriz da poética barthesiana, e, também, presente neste livro. A dramaticidade do diário pressupõe a pluralidade dos discursos e dos sujeitos que na cena do Texto se cruzam. Daí a heteronomia e a heteronímia a que Barthes se volta, ele mesmo, outro, no horizonte da heterotextualidade e do erotismo sadio. A utopia fourierista e a mística inaciana são outras tantas formas de transgressão, de subversão e de sobreversão do signo, através da "cenografia" em que permite a disseminação do significante e o esvaziamento do sentido no discurso diarístico.

*

Incidents institui uma nova ordem de valores no que tange à representação homoerótica e o próprio conceito de diário, que agora perde as demarcações rígidas e adentra um campo mais flexível de conceituação, levando em conta não apenas a representação mimética da realidade, mas a própria configuração da psique humana, com seus conflitos, solidão, fragmentação e estilhaçamentos interiores. Abalando os alicerces tradicionais através de formas desviantes, de certa forma antecipando posturas hoje associáveis à pós-modernidade, Barthes denuncia que o real não se reduz às esferas do nominável, e nesse momento desvela a crise da linguagem atravessada pelo escritor em sua ânsia de "revelação".

*

A busca de um vazio de linguagem, de que a "escrita branca", no *Grau Zero*, fora a utopia, Roland Barthes empreendeu-a persistentemente, na sua aventura de sistema em sistema de signos: da fotografia ao cinema, da literatura à pintura, do teatro à música, da escrita da moda aos meios de comunicação de massa, no espaço semiológico das civilizações, culturas e sociedades ocidentais, que submeteu a um olhar crítico implacável. Dessas reflexões e aproximando-se dos fragmentos de *Incidentes*, nasceu o livro O *Império dos signos* (onde, também, existe um capítulo intitulado *O Incidente* dedicado às diferenças entre a arte ocidental e a oriental).

*

Esse diário, nesse caso, poderia ser lido como ínfimos incidentes barthesianos, impressões, matéria mesmo do *haiku.* O *haiku* exemplifica, por excelência, a suspensão da linguagem. A sua brevidade, como os fragmentos de *Incidentes,* tende a provocar a nulidade do sentido. O *haiku* institui uma epifania em tudo que se assemelha ao Satori, em que a linguagem é suprimida, como estado de "a-linguagem", maneira de existir um silêncio, de que falava Barthes n'*O Grau Zero da Escritura*.

*

A eclosão das significações através desses fragmentos, das anotações de possíveis forças do texto é, enquanto estratégia discursiva, uma perspectiva de leitura móvel. Como enigma, o plural do texto esconde o seu significado, mas dá os seus sentidos. E nisto reside o jogo barthesiano. *Incidentes* propõe-se como incompleto, encoberto, como regiões da subsistência. Pelo enigma aos poucos revelado, sob a metáfora da viagem ou das confissões, poder-se-ia começar o vasto trabalho do *discours amoreux*, de seu trajeto, de sua luta e silêncio - de sua discreta e sutil história.

ENFIM, A ESPIRAL DE BARTHES

A escrita do gozo, a partir das considerações desse ensaio, constitui, em *Incidents*, uma escritura que aproxima-se da ficção, da destruição das certezas do sujeito, da ruína de seus alicerces: "Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence Le texte intenable, le texte impossible"[13] [BARTHES, 1977, p. 37). Assim, pondo-se, com efeito, na posição daquele que faz e não mais na daquele que fala sobre um discurso, Barthes-escritor endossará sua produção, fundamentalmente, a partir das proposições do fragmento e do romanesco nesse livro ou em muitos outros ensaios críticos.

Diante desse jogo discursivo, o romanesco se realiza e pulsa nos e dos flagrantes da ausência, das clivagens, suspensão, rupturas daquilo que o romance poderia ser dito, mas não foi. Em meio à confusão e fragmentação diegética, percebe-se a construção de sujeitos que se mantém como perturbáveis, ou em contrapartida, em sujeitos que retornam dilacerados das estruturas da linguagem, ressignificando o sentido discursivo do *flâneur* e, por outro lado, reforçando o jogo da metacrítica.

De certa forma, a clássica frase: "Tudo isso deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance" ecoa em *Incidents*. Retomando-a, é possível entender que o romanesco em Barthes é construído a partir de pactos, de diálogos entre autor, crítico e leitor, de uma leitura que se volta para a descoberta de associações imprevistas (*obtusas*) e divulgadora de um escritor/crítico que se revela como se novo fosse a cada associação inesperada.

13 "Como o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível". [BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. 1977. Paris. Seuil. p.37].

O desejo do romanesco em Barthes, é segundo Philippe Roger, sustentado pelo mito do escritor, o mito da entrada na escritura (Proust) e o mito do grande romance. Será Barthes, segundo suas leituras, em *Roland Barthes, Roman (*1986) um "exagere em Litterature" (1986, p. 341). De qualquer forma, Barthes, para falar do romanesco, pauta-se em táticas de deslocamento ou vertigem, como estudou Stephen Heath. Nesse sentido, qualquer pergunta a ele, será respondida por esse recurso tático e discursivo, feito certa prática desenvolvida na "errância", também ela, entregue em perguntas que alimentam a frustração, o deslocamento, a vertigem ou a decepção. A partir dessas considerações, toda e qualquer leitura do livro *Incidents,* sugere retomar outra resposta, do próprio Barthes, com a seguinte declaração: "será que farei *realmente* um Romance? Respondo isto: agirei *como se* eu fosse fazer um - vou me instalar nesse *como se*" (BARTHES, 2005, p.41).

Trata-se, em síntese, de um Barthes que opera deslocamentos no lugar da enunciação, da crítica para a escritura, da escritura para a ficção, da crítica para a metacrítica e, nesse movimento caleidoscópico, da verdade para a validade e escrituralidade do discurso próprio. Desses deslocamentos e vertigens, enfim, surgem as inexistências de diferenciações claras entre o Barthes-crítico e o Barthes-escritor porque pode-se intercambiá-los, sem prejuízo para qualquer uma das escolhas, embora uma seja espelho da outra, como reflexões autocríticas. Barthes-escritor ou crítico ajuda a ler outros autores ou a ele mesmo; um Barthes-criador, mesmo em seus ensaios, quando realiza a partir de sua escritura fragmentária, outro texto que se quer literário.

Entre os disfarces do artista e do discurso, nessas leituras surgem cruzamentos irônicos de caminhos difíceis de mapear, porém ambos se mascaram para entreolharem-se com curiosidade e deleite, e, é difícil saber onde a enunciação do primeiro foi descoberta/construída pela sagacidade do segundo: nesse cruzamento, o autor é nome guardado no tempo, mas as leituras plurais são possibilidades de revelações do que está guardado para a criação de um valor presente.

REFERÊNCIAS

ALGALARRONDO, Hervé. *Les derniers jours de Roland B*. Stock. Paris.2006.

ARAUJO, Rodrigo da C. *Fragmentos de Roland Barthes: entre l'ovie et l'obtus*. Revista Partes. São Paulo. 2008. Acesso em 08.06.2012.

____. *A Escritura Inquieta de Roland Barthes*. Resenha. Rio de Janeiro. Revista Litteris Nº 4.2010.

____. *À beira de espelhos. Roland Barthes fragmentário*. *Revista Escrita* (PUCRJ. Online), v. 10, p. 01-13, 2009.

____. *Diário de Luto de Roland Barthes ou a estética do fragmento*. In: XIV Congresso de Linguística e Filologia, 2010, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, Volume XIV, no.04 Anais do XIV CNLF (Tomo 3)., 2010. v. 04. p. 2564-2576.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa. Edições 70. 1975.

____. *O Prazer do Texto*. São Paulo. Perspectiva, 1996.

____. *Le plaisir du texte.* Paris. Seuil.1973.

____. *Incidents.* Paris. Seuil.1987.

____. *Incidentes.* São Paulo. Martins Fontes. 2004.

____. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris. Seuil.1975.

____. *Fragments d'un discours amoreux*. Paris. Seuil. 1977.

____. S/Z. Paris. Seuil. 1970.

____. *Essais critiques.* Paris. Seuil. 1964.

____. *Le degré zéro de l'éscriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris. Seiul. 1972.

____. *L'obvie et Ll'obtus. Essais critiques III.* Paris. Seuil. 1982.

____. *Sollers Escritor.* Tempo Brasileiro. Fortaleza. 1982.

____. *L'empire des signes*. Paris. Seuil, 2005.

____. *O Império dos Signos*. Trad. Leila Perrone-Móises. São Paulo. Martins Fontes, 2007.

____. *O Grão da voz*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1995.

____. *A Preparação do romance: a obra como vontade.Vol.I*. São Paulo. Martins Fontes. 2005.

____. *A Preparação do romance: da vida à obra.Vol.II*. São Paulo. Martins Fontes. 2005.

BURCH, Noel. *Barthes e o Japão*. In: SEABRA, José A. (org.). *Roland Barthes. Discurso - Escrita - Texto.* Porto. Edições Espaço. 1979. pp. 57-64.

COSTE, Claude. *Barthes.* Paris. Points.2010.

____. *Bêtise de Barthes*. Paris, Klincksieck, coll. Hourvari. 2011

BOUÇAS, Edmundo. *Qui je dois désirer (deliberação de um écrivain-dandy).* In: CASA NOVA, Vera e GLENADEL, Paula (org). *Viver com Barthes.* Rio de Janeiro. Sete Letras, 2005. pp.91-106.

CALVET, J.L. *Roland Barthes. Um olhar político sobre o signo*. Lisboa. Vega. (s/d)

CULLER, J. *As Idéias de Barthes*. São Paulo. Cultrix. 1988.

GENETTE, G. *O Reverso dos signos*. In: Figuras. São Paulo. Perspectiva, 1972.

GRILLET-ROBBE, Allain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Ed. UFRJ. 1995.

HEATH, Stephen. *Vertige du Déplacement. Lecture de Barthes*. Paris. Fayard.1974.

JOUVE, Vincent. *La Littérature selon Barthes.* Éd. de Minuit. Paris. 1986.

MALLAC, G. e EBERBACH, M. *Barthes*. São Paulo. Melhoramentos. Universidade de São Paulo, 1977.

MARTY, Eric. *Roland Barthes: o ofício de escrever.* Rio de Janeiro. Difel.2009.

MARIELLE, Macé. *Roland Barthes Romanesque. Actualité de Roland Barthes*. http://www.fabula.org/forum/barthes.php. 2000. Acesso em 21/12/2018.

NAVA, Luís Miguel. *Roland Barthes, Romancista.* In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Leituras de Roland Barthes*. Dom Quixote. Lisboa. 1982.pp.189-203.

NOVA, Vera e GLENADEL, Paula (org). *Viver com Barthes.* Rio de Janeiro. Sete Letras, 2005. pp.91-106.

PERRONE-MOÍSES, L. *Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

____. *A crítica-sedução de Barthes*. In: Texto, Crítica, Escritura. São Paulo. Ática. 1993.

PINO. Claudia Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro. & Letras.2015.

SANTOS, Roberto C. dos. *Para uma Teoria da Interpretação. Semiologia, Literatura e Interdisciplinaridade.* Rio de Janeiro. Forense. 1989.

SEABRA, José Augusto. *Poiética de Barthes.* Porto: Brasília Editora, 1980.

SOLLERS, Philippe. *R. B.* In: Revista *Tel Quel*. nº 47. Paris. 1971. pp. 19-26.

SONTAG, Susan. *L'écriture même: à propos de Barthes*. Paris. Christian Bourgois Éditeur. 1982.

____. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986.

SOTO, Luís G. *Barthes Filósofo*. Galaxia. Vigo. 2015.

artigo acadêmico

O MENINO-CANDEEIRO E O ESPAÇO DO SERTÃO NORDESTINO

Espacialização, sentidos e formação do leitor infantil

Silvano da Cruz Frazão[1]
Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha[2]

RESUMO
Este trabalho propõe-se a investigar a função do espaço na narrativa *O menino-candeeiro* (1985), de Assis Brasil, por meio de categorias da espacialização, bem como da teoria literária, com intuito de compreender a construção do espaço na narrativa para constituição da visão de mundo. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, de caráter exploratório, em que o foco é a relevância do elemento narrativo espaço na composição da produção literária infantil do escritor Assis Brasil. Os principais estudiosos consultados são: Borges Filho (2007), Lins (1976), Compagnon (2010), Candido (2002), Coelho (2006, 2010), Jauss (1994) e Zilberman (1989, 2003). O estudo aponta que o espaço atua na obra literária de forma precisa e articulada, pois o narrador demostra, através da espacialização e dos gradientes sensoriais, características do sertão nordestino, sem perder de vista a função que tem para o público infantil, formando este leitor numa perspectiva crítico-reflexiva e emancipatória acerca do conhecimento do mundo e do ser, vivenciado no universo literário.
Palavras-chave: Literatura infantil. Representação do espaço. Formação do leitor.

ABSTRACT
This work aims to investigate the space function in the narrative of *O menino-candeeiro* (1985), of Assis Brasil, by means of spatialization categories, as well as literary theory. In addition, specifically, we intend to discuss the theoretical aspects about space and literature; and analyze the construction of space in the narrative for the constitution of the world view. It is a exploratory bibliographical research, which is focused in the relevance of space as narrative element in the children production of the writer Assis Brasil. The main researchers consulted are: Borges Filho (2007), Lins (1976), Compagnon (2010), Candido (2002), Coelho (2006, 2010), Jauss (1994) e Zilberman (1989, 2003). The research suggests that the space acts in this literary work in a precise and articulate way, since the narrator shows, through the spatialization and sensorial gradients, how life is in the northeastern backlands, without forget its function to children audience, forming this reader in a critical-reflexive and emancipatory perspective about the world knowledge, to be lived in the literary universe.
Keywords: Children literature. Representation of space. Formation of the reader.

---

1 Licenciado em Letras/Português, pelo Núcleo de Educação a Distância, da Universidade Estadual do Piauí, por meio da Universidade Aberta do Brasil.

2 Mestre em Letras, pela Universidade Estadual do Piauí. Pesquisador da obra infantil e juvenil do escritor piauiense Assis Brasil. Possui experiência e interesse de pesquisa na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura Piauiense, Literatura Infantil e Juvenil, desenvolvendo estudos principalmente nos seguintes temas: fantasia na literatura, ficção e história, leitura literária e formação do leitor.

INTRODUÇÃO

A literatura oferece ao leitor muitas possibilidades de rotas que levam ao encontro de visões e vozes de mundo e ao variado conhecimento da natureza e do humano, sem perder de vista a dimensão ficcional. Com efeito, a literatura traz um olhar diferente do que vivenciamos no dia a dia, oportunizando novas experiências através das realidades transfiguradas, ou melhor dizendo, recriadas pelo procedimento estético da arte literária. Sendo assim, é pertinente lançarmos o olhar para o espaço na literatura, vislumbrando efeitos significativos na formação do leitor infantil. O tema empreendido neste estudo trata-se da representação do espaço na narrativa *O menino-candeeiro* (1985), do escritor piauiense Assis Brasil. Nesse sentido, acreditamos que a representação do espaço nessa obra se constitui para a formação de uma visão de mundo a respeito do sertão nordestino, por meio de perspectivas espaciais, como a espacialização e os gradientes sensoriais. Por isso, o presente trabalho tem como objetivo investigar a função do espaço na narrativa *O menino-candeeiro*, por meio de categorias da espacialização, bem como da teoria literária, evidenciando a construção do espaço na narrativa para formação da visão de mundo.

A escolha do objeto de estudo justifica-se em razão da configuração espacial do sertão nordestino presente na narrativa infantil, em que essa representação pode propiciar visões de mundo ao leitor do gênero. Além disso, a produção literária infantil do escritor piauiense requer ainda novas pesquisas, em razão dos poucos estudos publicados diante da sua volumosa e diversificada produção. Outrossim, a obra *O menino-candeeiro* inscreve-se no inventário da literatura infantil brasileira que apresenta o tema da seca no sertão nordestino, pauta pertinente aos leitores contemporâneos, que têm interesse em conhecer outras representações de realidades relacionadas ao território brasileiro, alinhando-se também a uma literatura questionadora que revela as relações existentes entre o mundo e o ser humano. Desse modo, as discussões estão voltadas para os estudos sobre literatura e espaço, com Borges Filho (2007) e Lins (1976), sobre função da literatura com Compagnon (2010) e Candido (2002), sobre aspectos da teoria literária voltada ao público infantil com Coelho (2006, 2010), e sobre formação do leitor, respectivamente com Jauss (1994) e Zilberman (1989, 2003).

A literatura é relevante na formação do homem, podendo propiciar uma função humanizadora, que diz respeito à identificação do leitor e de seu universo vivencial representados na obra literária. Assim, podemos afirmar que a literatura é transfiguração do real, pois são

representados os sentimentos humanos, a vida social, os espaços, as diversas formas de relações do homem com aquilo que sente e vivencia, e as identidades culturais. Na literatura estão as verdades de uma mesma condição humana, uma vez que possibilita ao homem se reconhecer e ver atitudes e costumes retratados, promovendo uma reavaliação da postura que assume, enquanto sujeito protagonista da sua existência. Portanto, ler é criar consciência do que somos, ou ainda, é examinar o mundo em que vivemos para transformá-lo, a favor de uma perspectiva positiva e questionadora do modo de viver da humanidade.

LITERATURA E ESPAÇO: UMA ROTA TEÓRICA DE CONCEITOS E FUNÇÕES

A literatura configura-se como produto cultural elaborado pelo ser humano, em que este materializa, por meio da linguagem, a humanidade que lhe é reconhecível, familiar. A literatura veicula visões de mundo, por meio de um estilo próprio de cada escritor, eventualmente, acentuando-se como documento histórico e, sobretudo, como arte da linguagem. De acordo com Compagnon (2010), em sua obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, a literatura está relacionada a algumas noções da vida humana no tocante ao procedimento da construção do texto, como intenção, realidade, recepção, língua, história e valor, sendo essas noções importantes para compreender o engendramento da obra literária. Desse modo, Compagnon (2010) deixa claro que não é tarefa fácil explicar que função tem a literatura, ressaltando que, desde a antiguidade clássica até a atualidade, os teóricos não foram capazes de atribuir uma significação precisa ao termo, mesmo sabendo que muitas são as formas de tentar defini-la.

Conforme Compagnon (2010), a literatura pode ter função individual ou social, privada ou pública, e ainda que a literatura é uma purificação de emoções, segundo a visão aristotélica, designando a ideia de *katharsis*, sendo uma noção complexa de determinar, porque está ligada a uma experiência relacionada à arte poética. Compagnon (2010) diz que a concepção aristotélica de literatura vislumbra o prazer de aprender na gênese do fazer literário, legitimando o pensamento sobre arte poética, instruindo ou agradando, ou até mesmo, instruir agradando, sendo esta a mais comum definição humanista de literatura. Segundo o modelo humanista, Compagnon (2010) afirma que a experiência literária possibilita um conhecimento de mundo e do ser, em que o ato de leitura atua na aquisição de conhecimentos relativos à vida social. Assim, podemos depreender que a literatura veicula, em certa medida, aspectos da vida social, com o aspecto ficcional como elemento principal, sendo uma prática relevante para a dinâmica do construto do texto literário.

O estudo da função da obra literária supera seus limites estruturais, pois a obra pode despertar no leitor uma emoção, sensibilidade ou até mesmo revoltar, nesse caso depende da ficção e das fantasias que traz consigo. Em certa medida, a constituição da estrutura do texto literário tem relação com a função que o texto pode propiciar. Desse modo, o texto literário pode ser uma síntese e projeção da experiência humana, como afirma o crítico literário Candido (2002). De acordo com Candido (2002), a literatura pode apresentar três funções, a saber: a primeira é a função *psicológica* que é a ficção da imaginação criada através da literatura, pois essa função satisfaz a necessidade universal do ser humano de fantasiar. A faculdade de fantasiar é nata ao ser humano, sendo que a literatura propicia ao ser humano um mundo alternativo que não é real, mas nenhuma ficção é propriamente pura porque ela sempre busca suprir algo.

A segunda função é a *formativa*, pois mesmo a literatura sendo uma fantasia, ela sempre vai ensinar algum valor sobre a realidade. Segundo Candido (2002, p. 83): "a literatura pode formar, mas não segundo a pedagogia oficial". A literatura traz o conhecimento de forma livre, ou seja, sem obrigatoriamente mostrar o que é correto ou o que é errado, sem elogiar, sem denegrir, porque isso é decidido pelo leitor.

Para finalizar, a função *de conhecimento de mundo e do ser* traz uma relação estabelecida pelo leitor entre ficção e realidade. Para essa função, a literatura tem uma finalidade na vida do leitor. Nesse caso, a literatura não é apenas uma ficção ou uma realidade, ela também pode ser útil para a vida social, porque através dela o leitor conhece o mundo e visões de mundo diferentes para construir a sua própria. À medida que o leitor conhece a obra, ele se reconhece e age na vida social de maneira positiva em determinadas situações. A literatura projeta o homem e, ao mesmo tempo, faz com que ele atue como um ser autônomo na vida social.

Essa terceira função da literatura, *de conhecimento de mundo e do ser*, elencada por Candido (2002), pode ser aliada ao pensamento de Jauss (1994), que destaca a função da literatura na libertação do leitor, afirmando o seguinte: "a experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas." (JAUSS, 1994, p. 52). Desse modo, a experiência leitora do público infantil pode gerar uma autonomia na sua vida social, contribuindo para a formação de um leitor mais crítico diante das situações vivenciadas, enquanto sujeito sociohistórico. A relação entre ficção e realidade, presente no texto literário infantil, pode consolidar relações significativas e parâmetros literários e sociais que terão efeito na formação do leitor, de acordo como podemos inferir a respeito das teses de Jauss, especialmente, no tratamento da formação do horizonte de expectativas

(segunda tese)[3] e da relação entre literatura e vida social (sétima tese)[4]. A literatura propicia uma emancipação, alargando o horizonte de expectativas do leitor, para este adquirir conhecimentos e refletir sobre eles. Essa postura do leitor permite que ele perceba o mundo de outra forma, diante das experiências e visões de mundo, veiculadas no texto literário, preparando o leitor para uma postura ativa e crítica em sociedade.

Zilberman (1989) explica que essa emancipação que a literatura pode provocar, necessariamente, se dá em razão de oferecer ao leitor novas dimensões para as suas demandas existenciais. As críticas, os questionamentos ou as visões de mundo, a respeito de uma realidade, podem ser engendrados de forma criativa e renovadora, e fazer valer a função humanizadora da literatura. Segundo Zilberman (2003, p. 46), "o ler relaciona-se com o desenvolvimento linguístico da criança, com a formação da compreensão do fictício, com a função específica da fantasia infantil, com a credulidade na história e a aquisição de saber". Assim, a criança não apenas vai se divertir ao ler, mas, sobretudo, criar um entendimento que somente a vida dela não irá lhe propiciar.

A literatura infantil, por ter um leitor específico, precisa muitas vezes seguir algumas regras para conseguir suprir as demandas do seu leitor alvo. Conforme Zilberman (2003), o texto literário necessita ser coerente e verossímil, coincidindo com as expectativas do leitor. Dessa forma, entende-se que na construção do texto o autor tem que usar de algo plausível e, sobretudo, da lógica dentro da literatura infantil, por isso é importante que o leitor seja bem orientado ao receber o livro.

O texto literário infantil deve permitir diálogos permanentes com o seu destinatário, apresentando discussões e novas dimensões de ordem social e estética. O texto dirigido às crianças deve propiciar também o pensamento crítico-reflexivo, por meio de novas perspectivas e gradientes de interpretação, que irá influenciar nas demandas existenciais do leitor em questão. Rocha (2013, p. 53) acrescenta que: "[...] a emancipação do leitor pode tornar-se efetiva, quando o mesmo tem contato com o plano narrativo, criando um equilíbrio entre sua vida pessoal e sua relação com o mundo, além disso, assegurando um espaço de liberdade no texto literário e fora dele". Sendo assim, o leitor está mais propenso a criar uma visão diferente

3 O horizonte de expectativas é um "saber prévio" (aspectos reconhecíveis) do leitor com base nas normas sociais, "com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível por assim dizer, num contexto experiencial". (Ver: JAUSS, 1994, p. 28).

4 Conforme Jauss, as normas em que se pauta o horizonte de expectativas são de ordem estética e social. "A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral". (Ver: JAUSS, 1994, p. 53).

da que ele tinha antes de ingressar no universo da literatura, pois a mesma tem a capacidade de transformar a visão de mundo do indivíduo.

Coelho (2010) confirma que muitos autores e autoras brasileiros veiculam em suas obras infantis problemas sociais, que servem como matéria para reflexão acerca do conhecimento de mundo e do ser. Assim, a literatura que inquieta e que move o leitor a questionar-se e questionar o mundo, revela-se sintonizada aos temas que são relevantes ao conhecimento dos leitores infantis e juvenis da literatura da década de 1980.

A fantasia impera na produção da literatura infantil brasileira. Entretanto, os traços da realidade representados nesse gênero também são comuns, para situar o leitor infantil às questões sociais que mais motivam a ponderação de como viver em sociedade. Na obra *O menino na literatura brasileira*, Resende (1988) estuda o protagonismo infantil em algumas obras da literatura geral brasileira, bem como de obras da literatura infantil, evidenciando discussões temáticas e dimensões de ordem social e estética. Para a autora, a obra infantil *O menino-candeeiro*, de Assis Brasil, afirma que o espaço geográfico auxilia na composição e compreensão da obra, configurando uma abertura de horizontes ao protagonista criança. Resende diz que: "a harmonia dos elementos da natureza, cada detalhe em movimento integrando o espaço natural com equilíbrio perfeito. E o menino, integrado também, sentindo o prenúncio de maior claridade para si, como menino-candeeiro [...]" (RESENDE, 1988, p. 211). Essa afirmação converge para a ideia que o espaço na obra literária auxilia na construção do enredo e da trajetória do protagonista mirim.

Rocha (2019) afirma que há a presença do menino (em geral, da criança) nas narrativas infantis, numa postura de protagonista, para aumentar a adesão do leitor do gênero, por meio da identificação e admiração das personagens, que estejam mais imersas em um contexto familiar ou reconhecível, ou seja, o universo da criança, possibilitando conhecer paisagens (urbanas ou rurais), sensações e culturas. Portanto, o texto literário dirigido ao público infantil provoca o pensamento crítico-reflexivo, por meio de incursões espaciais na ficção, de novas perspectivas e de gradientes de interpretação, que implicam na emancipação do leitor, uma vez que o texto literário potencializa um equilíbrio entre a existência do leitor e sua relação com o mundo.

O espaço na narrativa literária apresenta-se de diversas formas, de acordo com o modo que o autor intenta na criação do ficcional. Em seu livro *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*, Borges Filho (2007) enumera e esclarece as sete principais funções do espaço numa narrativa e evidencia a importância de cada uma delas. A primeira função que o pesquisador aborda é

caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem. Nessa perspectiva, a principal finalidade é marcar as ações da personagem, ou melhor, os espaços que são costumeiramente frequentados pela personagem diante de determinadas situações. O espaço profetiza particularidades e ações ou, nas palavras do estudioso, "inúmeras vezes, o espaço é a projeção psicológica da personagem" (BORGES FILHO, 2007, p. 36).

A segunda função apresentada é a de que o espaço pode *influenciar as personagens e também sofrer suas ações*. Contrária à primeira função, que indicia as ações da personagem, nesta função o espaço transforma-se em um motivo de ação que tem papel significativo em suas decisões.

A terceira função do espaço é a de *propiciar a ação*. De acordo com Borges Filho (2007 p. 39), "a personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação". Dessa forma, notamos a discrepância em relação à segunda função, tendo em vista que esta função apenas consente e coopera para que as ações da personagem ocorram de maneira natural, unicamente colaborando para a fluência das ações.

Situar a personagem geograficamente, é a quarta função que, diferente da anterior, se expressa em localizar a personagem num espaço geográfico sem nenhum interesse psíquico ou relativo, pois nesta função o objetivo é demostrar o lado denotativo e prático do espaço, ou seja, informar onde o evento ocorreu. Simplesmente, sem haver caracterização da personagem por meio do espaço, isto é, sem representar algum aspecto simbólico, psicológico ou social.

A quinta função apresentada por Borges Filho (2007) é a de *representar os sentimentos vividos pelas personagens*, em que o objetivo é dividir o espaço com uma série de sentimentos da personagem. Desse modo, os espaços são transitórios, ocasionais e os sentimentos variáveis, diferente da primeira função. Esta função atua em espaços aleatórios que não são regulares da personagem. Há uma relação íntima entre personagem e espaço, constituindo uma relação de homologia entre os dois aspectos.

Na sexta função vemos como *estabelecer contraste com as personagens*, posto que esta função se acomoda em esclarecer o quão distante estão os sentimentos e a circunstância anímica da personagem em relação ao espaço que ela abrange, diferentemente da quinta função. Nesta função, há uma relação contrastante do íntimo da personagem com o espaço, constituindo uma relação de heterologia entre os dois aspectos.

Para finalizar, a sétima e última função é a que busca *antecipar a narrativa*, indicando elementos ligados ao espaço que serão significativos para o desenrolar da narrativa futura. Esta

função está ligada à narrativa e não, unicamente, à personagem, como decorre na primeira função. Assim, dedica-se em antecipar as próximas situações na trama. Segundo Borges Filho (2007), para identificar os sinais que antecipam a narrativa, o leitor deve estar atento aos elementos que compõem o espaço.

Quando se trata de espaço, pode-se dizer que classifica-se como *macroespaço* ou *microespaço*. Segundo Borges Filho (2007), os macroespaços são os espaços maiores dentro da narrativa como, por exemplo, Europa-América, onde a distância de uma realidade para outra é bem diferente. Ao contrário disso, existem os microespaços que têm como objetivo especificar os espaços menores como, por exemplo, narrativa que acomoda sua história em um curto espaço de território.

Para Borges Filho (2007), a topoanálise tem por objetivo investigar os tipos de espaços existentes na narrativa. Desse modo, ela traz quatro diferentes formas de espaços presentes nas narrativas, a respeito dos microespaços. O primeiro é o *cenário*, que tem como objetivo mostrar espaços construídos pelo homem, como, por exemplo, a casa e seus cômodos, os meios de transporte, entre outros. O segundo é a *natureza*, que diferente do primeiro, corresponde a algo não construído pelo homem, tais como o rio, o deserto, a floresta, o vale, etc. O terceiro é o *ambiente*, que se dá quando acontece na narrativa à junção de cenário mais o clima psicológico ou também da natureza mais o clima psicológico, ou seja, pode ser ambiente se por um acaso na narrativa tiver chuvas, trovoadas e relâmpagos em uma noite escura, com uma personagem que está tramando um crime, com isso acontece à junção da natureza com clima psicológico, assim, se forma o ambiente. Por último, a *paisagem*, que está ligada mais à questão do olhar, correspondendo à ideia de subjetivização. Então, vai depender do olhar, tanto do narrador quanto da personagem, e assim vai testemunhar o que é a paisagem na narrativa, construindo o conceito do espaço que se apresenta.

Quando se faz um estudo do espaço na literatura, é pertinente articular as categorias espaciais (cenário, natureza, ambiente e paisagem) com as funções espaciais, elencadas por Borges Filho (2007). Conforme o enfoque deste estudo, é necessário ainda apresentar as perspectivas espaciais de interesse para a análise literária adiante. Assim, a espacialização e os gradientes sensoriais são relevantes para a construção do espaço na literatura.

ESPACIALIZAÇÃO NA LITERATURA

No que diz respeito à questão da espacialização, Borges filho (2007) diz que a espacialização nada mais é que o espaço instalado dentro da obra literária, ou seja, o autor vai usar-se do espaço para criar uma história contundente para o leitor, que através da espacialização vai entender onde se passa determinada cena da história, fazendo com que a personagem vivencie o espaço na narrativa, num processo relacional entre ambos.

Nessa perspectiva, o termo ambientação, outrora definido por Lins (1976, p. 77, grifo do autor), trata-se do "conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*". O autor faz uso de estruturas físicas com a finalidade de descrever o espaço objetivo, como a casa, a sala, o quarto, a rua, entre outros, envolvendo o enredo numa possibilidade de significados mais subjetivos, para as personagens da ambientação. Com a intenção de não fazer confusão com o termo ambiente, é por isso que adotamos o termo espacialização, recomendado por Borges Filho (2007).

Borges Filho (2007) segue as sugestões de Lins (1976), que afirma que as espacializações podem ser divididas em três tipos, sendo que o primeiro é a espacialização *franca*, composta por um narrador independente, que prima pelo descritivismo e objetividade no que é narrado. Essa espacialização só ocorre em narrativa de terceira pessoa. Pode acontecer do narrador de terceira pessoa opinar sobre algum tipo de espaço, dizendo que ele é rico ou pobre e nesse caso o narrador sai da objetividade e denota mais subjetividade.

O segundo tipo é chamado de espacialização *reflexa*, em que os espaços são percebidos por meio da personagem sem interferência do narrador, salvo se o narrador exercer a função personagem. Esse tipo de espacialização ocorre em narrativa de terceira ou de primeira pessoa e sua distinção da primeira espacialização é que a personagem vai descrever o lugar onde ela está habitando naquele momento. Esta modalidade de espacialização depende de um personagem atuante que descreve o que consegue vê, estando localizado em um ponto geográfico.

Por último, o terceiro tipo de espacialização é chamado *dissimulada*, em que as ações das personagens fazem surgir o espaço. Há uma fusão do que está acontecendo com a personagem e com o espaço, ao mesmo tempo em que se narra o que se passa com a personagem, relata-se o espaço ao mesmo tempo, usa-se um equilíbrio do espaço com a personagem e requer uma personagem ativa. De acordo com Lins (1976), esses três tipos de espacialização ainda podem se apresentar na narrativa de forma mesclada, numa mesma unidade temática. Assim, requer que o estudioso atente para as formas de espacialização e para os efeitos de sentido gerados.

Segundo Borges Filho (2007), quando alguém cria um texto, os tipos de espacialização podem aparecer de forma *abundante* ou *moderada*. O texto é considerado de espacialização abundante quando na narrativa o autor descreve com detalhes o espaço, por exemplo, ao descrever um quarto, o narrador vai falar do chão, paredes, teto, movéis e outros objetos que estão naquele espaço. E a espacialização é moderada quando apresenta indicações mínimas do espaço, de forma eventual. A espacialização também pode ser considerada *minuciosa* se o autor mostrar detalhes precisos, como ao tratar os objetos presentes em um cômodo da casa, detalhar o tamanho, largura, etc. A espacialização pode ser *panorâmica* quando há indicações gerais do espaço, sem detalhamento, sendo assim fica um tanto parecido com a moderada, porém são diferentes. A espacialização abundante inclina-se a ser minúcia, porém não é uma regra isso acontecer, pois se o autor falar onde se encontra cada objeto da casa (a sua posição), não se caracteriza uma espacialização minúcia, neste caso ela seria abundante e panorâmica.

Segundo Borges Filho (2007), a espacialização pode ainda ser *objetiva* ou *subjetiva*. Ela será objetiva quanto menos se percebe a presença dos sentimentos do narrador ou eu-lírico em relação ao espaço, e quanto mais o narrador ou eu-lírico demostrar seus sentimentos, a espacialização será subjetiva.

GRADIENTES SENSORIAIS NA LITERATURA

Após ter se discutido um pouco sobre a espacialização, faz-se necessário abordar sobre os gradientes sensoriais na literatura. Na vida humana, cada indivíduo tem percepções distintas em relação à realidade, mesmo ela sendo a igual para todos, isso também ocorre na literatura, pois cada pessoa vai ter um entendimento diferente, levando em consideração que depende muito do conhecimento de mundo. Para Borges filho (2007), os sentidos dos seres humanos, visão, audição, olfato, tato e paladar são considerados os gradientes sensoriais, e esses sentidos estabelecem uma relação de distanciamento ou proximidade dentro da narrativa. É claro que para a topoanálise não vai interessar somente proximidade e distanciamento, mas é bom esclarecer que a visão indica a maior distância e o paladar a menor.

Na existência humana encontram-se muitas variações em cada pessoa, por causa da sua percepção no mundo, pois cada ser humano traz consigo suas particularidades. Mesmo com as diferentes percepções do ser humano, há semelhanças dentro dessas diferenças. Essas percepções são geradas a partir dos cinco sentidos básicos dos seres humanos. São cinco os sentidos dos seres humanos, porém a *visão* é, sem dúvida nenhuma, o sentido mais importante,

pois através dele o ser tem a capacidade de identificar as cores, diferentemente da grande maioria dos animais. Segundo Borges Filho, (2007, p. 73) "ao se analisar o espaço do texto literário, deve-se perguntar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade". Sendo assim, é necessário que o analisador atente-se para os detalhes da visão, pois é através dela que se podem tirar diversas conclusões.

As cores do espaço também devem ser levadas muito em consideração. De acordo com Borges Filho (2007), o espaço na narrativa está relacionado com a luz, e pode ser monocromática ou cromática, sendo que a primeira refere-se às cores brancas ou negras e a segunda se referindo ao azul, vermelho, verde, amarelo, etc. Diferente da maneira que são tratadas as cores branca e negra na vida real, na literatura as duas podem significar tanto coisas positivas quanto negativas, depende de qual assunto está se tratando. Outra cor também importante é a azul, que dentro da narrativa faz rapidamente com que o leitor lembre logo do céu ao ouvir esta cor, porém ela também tem outros fundamentos, como afirma Borges Filho (2007, p. 83), "o azul também simboliza o infinito, as alturas iluminadas, a imaterialidade, o divino". Outra cor também que tem sua importância para o espaço é o verde, que simboliza, na maioria das vezes, a natureza. Já o amarelo fica muito associado ao sol, e o vermelho na narrativa fica mais ligado ao sangue, vida, energia, fogo e poder, sendo a primeira cor a adquirir um sentido simbólico.

Voltando ainda a falar sobre os sentidos que os seres humanos têm, Borges Filho (2007) ressalta que no tempo dos primórdios da evolução humana o *tato* era fundamental para os viventes daquela época, pois os objetos eram percebidos por sua forma, cor e textura, pois o tocar a tudo que estava à volta, ainda era uma atitude razoável para constatação de um mundo de verdade, do concreto, que vai além do imaginar.

Outro sentido que também tem relevância é a *audição*, porque através dela o ser vai entender o que se passa no espaço, pois por vezes os sons capturados pelos ouvidos conseguem nos sensibilizar mais do que os olhos que conseguem ver. Na literatura, o narrador utiliza recursos auditivos no intuito de criar efeitos de sentido na narrativa, provocando nas personagens atitudes e sentimentos com relação aos espaços percorridos na trajetória ficcional.

Se na maioria dos sentidos, os humanos levam vantagem sobre outras espécies, isso não acontece com o *olfato*, tendo em vista que os cães, por exemplo, são muito superiores nesse quesito. Através do olfato humano conseguimos captar uma diversidade de informações, que são importantes para a nossa sobrevivência. Vale ressaltar que alguns odores provocam evocação de lembranças de teor emocional para o ser humano.

Assim, a presença dos sentidos humanos na literatura pode instaurar ações que causam efeitos de sentido na narrativa, propiciando configurações que atendam à composição literária a que o escritor se propõe, bem como influenciando na construção de um espaço percebido pelo leitor.

A REPRESENTAÇÃO ESPACIAL DO SERTÃO NORDESTINO NO LIVRO INFANTIL *O MENINO-CANDEEIRO*

Em se tratando da presença marcante e representativa do espaço na literatura infantil e juvenil de Assis Brasil, podemos apontar algumas obras, como *O menino-candeeiro* (1984), *Contatos imediatos dos besouros astronautas* (1985), *Os habitantes do espelho* (1994), *Os nadinhas* (1995), *Nemo, o peixinho filósofo* (2009), entre outras. Os contextos espaciais na obra *O menino-candeeiro* propiciam uma elaboração estética e verossímil de um sertão nordestino, permitindo a construção de significados pelos leitores infantis. Diante disso, esta análise literária mostra-se pertinente, levando-se em conta o foco proposto acerca da função do espaço na narrativa, por meio de categorias das perspectivas espaciais, como a espacialização e os gradientes sensoriais, bem como da teoria literária. O construto narrativo se faz na trajetória do menino protagonista que vivencia experiências que são significativas num contexto rural, que sinalizam para a afirmação de uma visão de mundo a respeito da cultura do espaço nordestino, concretizando-se através das personagens que incursionam um itinerário poético e inquietante, diante de uma histórica seca.

A obra *O menino-candeeiro*, de Assis Brasil, apresenta uma identificação muito grande com o sertão nordestino, e a partir disso o protagonista começa a sonhar e acrescentar à sua vida algo comum no Nordeste. A identidade criada pela personagem principal (Joãozinho) com o sertão é muito forte, por esse motivo ele sofre ao ser obrigado a sair dali, devido à forte seca.

O MENINO-CANDEEIRO NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

O menino-candeeiro, de Assis Brasil, publicado em 1984, pela Editora do Brasil para a "Coleção Liberdade, Ação", perfazendo um conjunto de obras infantis e juvenis do autor que foram publicadas por coleções e séries. Nessa obra, dita por Coelho (2006, p. 118) como um "pequeno romance regionalista", Assis Brasil mostra um protagonismo integrado com o espaço do sertão, como aponta Resende (1988), anteriormente. Desse modo, podemos depreender que

os aspectos culturais de uma determinada região brasileira, veiculados nessa obra, demonstram estreita relação com as personagens e com os espaços, seja na dimensão da espacialização, seja na dimensão dos gradientes sensoriais, gerando novos significados na narrativa, alargando a visão de mundo do protagonista, à medida que este vai incursionando na sua trajetória, bem como ampliando o horizonte de expectativas do leitor, consoante à segunda tese de Jauss (1994), relativa à formação do leitor.

Nessa perspectiva, o real em *O menino-candeeiro*, sob o viés da presença dos traços marcantes da vida social, como aponta Candido (2002), propicia o conhecimento do mundo do sertão e da relação dos homens entre si e com esse mundo, para um vislumbre da condição humana e espacial instaurada na narrativa, via procedimento estético.

As principais personagens da narrativa *O menino-candeeiro* são o menino-candeeiro Joãozinho, sua mãe dona Carmosina, seu pai Matheus, seu irmão José Nicolau e o índio Nijala. A história inicia mostrando como é a vida no campo, tanto das personagens quanto do espaço. A narrativa se passa no sertão piauiense, entre outros espaços, na fazenda Boa Esperança, onde a família vive do corte de cana-de-açúcar. Desde o início da trama, Joãozinho quer ser o menino-candeeiro, sujeito que vai à frente do carro-de-boi, guiando os animais, porém ele ainda era muito pequeno.

Joãozinho gostava de pescar com o índio em uma barragem próxima à sua casa, até que um dia foi picado por uma cobra cascavel e só foi salvo com a reza de Nijala, que entregou a sua vida para o menino não morrer. O maior sonho de Joãozinho é ser o menino-candeeiro, mas sua mãe quer que ele estude para não precisar trabalhar no pesado, na roça. O João Nicolau consegue ser o menino-candeeiro quando seu irmão mais velho decide ir estudar em Teresina, no Piauí. O irmão mais velho de Joãozinho sonha em ler os livros de Monteiro Lobato. Depois de Joãozinho ter se tornado o menino-candeeiro veio uma estiagem muito forte, e o senhor Matheus teve que parar com o carro-de-boi para ir à cidade trabalhar em um armazém. Por isso, ele teve que se desfazer da vaca morena e o boi fubá, que eram os dois que puxavam o carro de carregar as canas. Algum tempo depois, Joãozinho volta a ser menino-candeeiro de uma fazenda, após seu pai conhecer um fazendeiro na cidade. A história finaliza com o Joãozinho trabalhando na fazenda, e os seus pais, por causa da seca, continuam na cidade trabalhando.

Na obra *O menino-candeeiro* há uma fusão da ficção com o histórico (real), propiciando mais desenvolvimento no enredo, utilizando-se de fatos reais e outros imaginários. Segundo Rocha (2019), o autor Assis Brasil usou nomes de lugares que existem no território piauiense na

intenção de ajudar o leitor a se situar sobre a questão histórica da seca, pois a seca na narrativa é um dos pontos de partida para o desenrolar da história no sertão piauiense. Sobre isso, Rocha (2019) afirma:

> O entrelaçamento desses dois aspectos, veiculados pelo texto literário, enfocando temáticas do estrato social, pode estabelecer relações estreitas para a formação do leitor diante das normas literárias e sociais, representadas, respectivamente, pelo ficcional e histórico. Em sintonia com as questões históricas do passado e do presente, os escritores da literatura infantojuvenil também traçam e trançam, em suas narrativas, elementos expressivos para a temática escolhida na abordagem de seus textos (ROCHA, 2019, p. 34-35).

O menino-candeeiro é uma obra em contexto regional, desta maneira o espaço acaba sendo um ponto de fundamental importância, levando em consideração que não são todos os leitores que conhecem a vida do sertão nordestino. Conforme Rocha (2019), o espaço geográfico presente nessa obra auxilia o leitor compreender um pouco sobre a rotina do sertão, ou seja, o espaço foi utilizado na obra para que o leitor pudesse ter uma compreensão da vida sertaneja. Daí, acrescentamos que a composição desse espaço narrativo pode ser evidenciada pelos aspectos da espacialização e dos gradientes sensoriais, oriundos das perspectivas espaciais propostas pelos estudiosos sobre literatura e espaço.

Partilhando do pensamento de Rocha (2019), o autor Assis Brasil usou de fatos reais sobre a seca e aliou à sua imaginação para construir a narrativa. Sendo assim, o narrador da obra transmite ao leitor como é a vida de um menino-candeeiro através do espaço em que o garoto percorre durante o decorrer da narrativa. Assim, o espaço onde se passa a narrativa é fundamental para as crianças conhecerem um pouco do sertão de outrora através da literatura. Dessa forma, é essencial entender que foi acertado o narrador mostrar sua visão de mundo por meio da literatura infantil, fundindo a ficção e o real, uma vez que as perspectivas espaciais observadas são pertinentes à tessitura literária. Portanto, o leitor vivencia na experiência leitora novas percepções das coisas que o torna livre para as suas próprias elaborações a respeito do mundo na condição de sujeito sociohistórico, como atesta Jauss (1994) quando trata da formação do leitor.

PERSPECTIVAS ESPACIAIS DO SERTÃO NORDESTINO EM *O MENINO-CANDEEIRO*

Na obra *O menino-candeeiro*, a função do espaço na narrativa pode apresentar-se na composição articulada de duas perspectivas espaciais: a espacialização e os gradientes sensoriais, gerando significados no plano narrativo e no plano interpretativo do leitor infantil. As configurações estabelecidas na representação do espaço são consoantes ao percurso de Joãozinho Nicolau (menino-candeeiro). Na sua rota de aprendizado, o personagem menino percorre um itinerário de ficção e realidade, alargando ainda mais a sua visão de mundo, num vislumbre que repercute na formação do leitor mirim, representada pelas seguintes perspectivas espaciais: *O ser humano e sua relação com o sertão nordestino* e *O ser humano e seus sentidos na relação com o sertão nordestino*.

Em se tratando da perspectiva *O ser humano e sua relação com o sertão nordestino*, a espacialização na literatura é usada para trazer ao leitor os eventos narrativos que se dão no espaço literário de forma articulada. Na obra *O menino-candeeiro,* a espacialização *franca*, como foi dito anteriormente por Borges Filho (2007), é pautada pelo descritivismo, para situar o leitor no tocante aos elementos topoanalíticos, a saber, ao *cenário*, à *natureza*, ao *ambiente*, ou à *paisagem*, como podemos constatar nas seguintes passagens da obra:

> O velho índio morava **em terras da fazenda** de seu Mateus, **num casebre de palha** – vivia fumando um velho cachimbo de barro e contando histórias do seu povo, os Gurguéias, que tinham habitado há muito tempo **aquela região do Piauí**. Muitos diziam que Nijala era o último índio vivo daquela nação e que devia ter mais de cem anos de idade (BRASIL, 1985, p. 8-9, grifo nosso).

Nesse trecho citado, o narrador nos mostra o *cenário*, constituído por elementos construídos pelo homem, a fazenda e o casebre, revelando a composição da cena para expressar onde e como o homem do sertão nordestino vive, em especial, na região do Piauí. No caso da *natureza*, podemos depreender que os espaços naturais são muito presentes na narrativa, como árvores, capim, montanhas, entre outros, conforme o trecho da obra ilustra:

> – Você tem razão, meu filho. Se Nijala não conhecesse tão bem os mistérios da **natureza**... bem, isso já passou. **Tudo que vemos aqui em volta,** na fazenda, acolá, para além daquelas **montanhas azuis**, faz parte da gente, e é bom saber que trabalhamos e somos de alguma maneira úteis. Deus gosta é assim, não vê os bichos,

> as formiguinhas, as aranhas, os pássaros, cada um trata da sua vida. Todos trabalham, não é? – é mesmo, pai (BRASIL, 1985, p. 27, grifo nosso).

Sobre o aspecto natureza na passagem acima, entendemos que são os espaços que não foram elaborados pelo homem, e que configuram na narrativa como elementos naturais e existem na dimensão material onde vive o ser humano, considerando as possibilidades de efeitos de sentido que podem provocar na formatação da obra literária, que leva o leitor infantil a elaborar a construção dos espaços da narrativa, por meio da abstração da leitura literária. Quanto ao *ambiente*, que alia cenário ou natureza e o clima psicológico, uma vez que constitui o conjunto de relações entre o mundo natural e o ser vivo, podemos verificar isso na seguinte passagem da obra:

> Joãozinho de repente se viu num lugar estranho, cheio de gente, **longe dos banhos na velha barragem** – agora seca – e do canto dos passarinhos e das **belas paisagens** do entardecer da **roça**, com aquele cheiro doce do mato impregnando tudo. Ficou muito triste, um constante nó na garganta, e por qualquer coisinha caia no choro (BRASIL, 1985, p. 28, grifo nosso).

Nesse sentido, no trecho citado há a presença de um ambiente em que o narrador apresenta ao leitor infantil o estado psíquico do protagonista Joãozinho, conjugado à comparação da experiência espacial de outro momento no sertão com o momento atual do enredo (sertão com seca). O narrador justapõe na narrativa dois estados emocionais do protagonista, de tempos distintos, para evidenciar sua relação afetiva com o espaço e a cultura do sertão no Piauí.

Apesar das três tipologias de espacialização serem usadas na narrativa, a espacialização que predomina é a *reflexa*, pois as personagens da narrativa falam e refletem sobre o espaço, como nesta passagem:

> Joãozinho ficava só escutando, mas **pensando no carro-de-boi do pai** e perguntando a si mesmo quando chegaria o dia em que poderia ser o menino-candeeiro – já se via nas **trilhas da roça** tocando os animais e remedando os vaqueiros no seu aboio:
> Eh, eh, eh, vaca Morena,
> Eh, eh, ah, boi Fubá (BRASIL, 1985, p. 12, grifo nosso).

A postura de reflexão do protagonista Joãozinho apresenta o seu desejo de ser menino-candeeiro da fazenda, vislumbrando a trajetória espacial aonde percorreria para cumprir o

trabalho diário da roça com prazer e alegria. Isso também marca o cenário cultural em que Joãozinho vive e, consequentemente, provoca o leitor a ter interesse sobre a cultura do ambiente rural, ampliando o seu horizonte de expectativas. Assim, confirmando as teses de Jauss (1994).

Outra espacialização que precisa ser demonstrada é a *dissimulada*, que ocorre quando o autor da obra faz com que aja uma harmonia entre a ação e o espaço, como por exemplo:

> **A fazenda, os caminhos e atalhos em volta, os bichos, os pássaros, as plantas e flores, aos olhos de Joãozinho** pareciam ter agora um **novo significado**, **um novo valor** – era como se fosse **parte integrante de tudo**, de todos os acontecimentos, pois se sentia útil e sabia que os pais o admiravam (BRASIL, 1985, p. 26, grifo nosso).

Nessa parte citada, a personagem Joãozinho ver o espaço diferentemente do que ele via antes, agora o ambiente que o cerca tem um novo significado. Todo o cenário e natureza descritos pelo narrador são percebidos pelo protagonista, exigindo dele atitudes novas, que vão ao encontro das suas necessidades de ordem existencial, oferecendo novas dimensões às demandas existenciais do leitor, conforme propõe Zilberman (1989; 2003).

Como foi colocado anteriormente, além dessas três concepções de espacializações apresentadas, há mais outras seis concepções de espacialização que também têm relevância para a representação do espaço na narrativa. A primeira é a *abundância*, oferecendo uma riqueza de detalhes por parte do autor a se referir a algo ou alguém, como no exemplo a seguir:

> Às cinco horas da manhã, **dona Carmosina, mulher de seu Mateus, já estava dando de comer para as galinhas e patos ou lavando as louças na cozinha para o café da família. O fogo, no velho fogão de lenha**, era o seu filho menor quem ajudava a acender, o Joãozinho Nicolau. Ele, ainda bem pequeno, gostava de participar do trabalho de casa e, se não ia ainda ao **campo**, era por culpa do pai, que dizia que na roça só tinha trabalho para homem (BRASIL, 1985, p. 7, grifo nosso).

A apresentação da sequência das ações de dona Carmosina revela ao leitor o cenário do cotidiano no meio rural do sertão nordestino. Diferentemente dessa é a *moderada*, mostrando indicações escassas de espacialização, como a seguir: "Nijala se afastou **em silêncio** e foi para os **fundos da casa**, e viu dona Carmosina, após tirar o leite da cabra, pegar a mula baia e sair em disparada no rumo do roçado." (BRASIL, 1985, p. 16, grifo nosso). A menção mínima ao espaço da casa aliada ao estado emocional do índio propicia um efeito de tristeza e medo. Assim, podemos verificar que o narrador não expõe uma riqueza de detalhes sobre a saída da

personagem Nijala de dentro da casa. O espaço também pode ser *minucioso*, quando o texto apresenta em detalhes como está cada objeto no espaço narrativo, como no seguinte exemplo:

> Até que seu Mateus fez um sacrifício e comprou uma **bicicleta** de segunda mão para Joãozinho. Ela tinha a mesma cor do carro-de-boi, **era amarelinha** e **os pneus ainda estavam novos**. Numa casa de ferragem, seu Mateus comprou uma pequena buzina puxada a pilha e colocou no guidon (BRASIL, 1985, p. 29, grifo nosso).

Vale ressaltar que a espacialização minúcia não predomina na narrativa. Ao contrário da espacialização minuciosa, a *panorâmica* apresenta indicações bem gerais, sem apresentar características precisas sobre os objetos do espaço narrado. Essa espacialização é mais presente em *O menino-candeeiro.*

A respeito da perspectiva *O ser humano e seus sentidos na relação com o sertão nordestino*, os gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar) são usados na literatura para medir o distanciamento e a proximidade na construção espacial, oportunizando possibilidades de percepções sobre o mundo. O primeiro sentido em que vamos trazer algumas análises é sobre a *visão*, devido ela ser denominada o maior distanciamento dentro dos gradientes sensoriais da narrativa. Na passagem a seguir, veremos como a visão pode dar ao ser humano uma oportunidade de enxergar algo distante, algo além das coisas tangíveis: "– Tudo tem seu tempo – quando Nijala falava, **olhava para as montanhas azuis do horizonte**, como se **enxergasse mais coisas** do que as pessoas comuns. – Olhe, um dia você vai ser o Menino-Candeeiro do seu pai, e vai ser um bom trabalhador." (BRASIL, 1985, p. 10, grifo nosso).

Portanto, podemos perceber que mesmo bem distante, a visão deu ao personagem Nijala oportunidade de enxergar algo bem longe, muito além do sentido visão. Ademais, a utilização da cor azul na descrição das montanhas nos faz depreender que a sua simbologia sugere conotação relacionada à imaterialidade, à anunciação do divino, por meio da natureza, conferindo o sentido de pressentimento do que ocorrerá no futuro com o menino Joãozinho, isto é, a conquista do *status* de menino-candeeiro no sertão nordestino.

Logo após, apresentamos a *audição*, usada na narrativa para demostrar diversos sons diferentes. Tendo isso, é importante o leitor entender que a audição não é notada de uma longa distância, pois isso só cabe à visão, porém a audição consegue chegar a uma boa distância também, como no seguinte trecho da narrativa: "Já divisava a casa à distância – um **cabrito novo berrava procurando a mãe**, um **canário-da-terra cantava numa palmeira**." (BRASIL,

1985, p. 15, grifo nosso). Podemos notar que os sons existentes nesta cena da narrativa é o berro do cabrito, sendo assim percebemos que esses sons não podem ir muito longe. Por isso, a audição é considerada menos eficiente do que a visão, porém, claro que não menos importante. O trecho seguinte da narrativa reforça o que afirmamos:

> – É, andava, mas é **cheio de barulho, de rangido**. Na estrada ficava pesadona, pai, e eu cansava mais do que se fosse a pé.
> E assim, entre a escola e as conversas com os pais, que queriam ajudá-lo, entre as tardes da cidade e a lembrança do carro-de-boi e o **longínquo aboio dos vaqueiros** e **o canto do joão-de-barro ao anoitecer**, Joãozinho foi levando a sua pequena vida – que já arrastara pequenos seixos, escolhos, como um riacho novo que começa a correr em direção às águas mais revoltas do grande rio (BRASIL, 1985, p. 31, grifo nosso).

Em seguida, temos o *olfato*, percebido ainda mais de perto do que os anteriores sentidos na narrativa, uma vez que o cheiro de algo pode evocar lembrança da personagem com alguma vivência passada ou até mesmo marcar sensações, que levem o leitor infantil a perceber as características da natureza. Esse aspecto do olfato está presente nesta passagem:

> Ali, na fazendinha de seu Mateus – um pedaço de terra um tanto árida, difícil de cultivar – o dia começava cedo.
> Os galos cantando e olhando a beleza do sol saindo por trás das matas, os pássaros dando os primeiros voos, as borboletas furta-cores **já sentindo o cheiro da resina das cascas das árvores**, onde passado a noite. O alegre da natureza sempre inunda um novo dia e somente quem acorda cedo pode colher esta beleza (BRASIL, 1985, p. 7, grifo nosso).

Nesse sentido, podemos inferir que o narrador revela um espaço carregado de efeito de sentidos, por meio da descrição da natureza, que configura ser referência positiva para a construção de uma percepção a respeito do meio rural com suas características geográficas e seres naturais, que compõem o conjunto verossímil de aproximação do real. Esse procedimento estético que veicula o conceito sobre o espaço do sertão nordestino, antes da seca, constitui-se de um espaço figurativo e temático que encerra um valor positivo de beleza acerca do sertão do Piauí, em que o narrador constrói um olhar ligado à ideia de subjetivação para o leitor infantil incorporar a vivência e fruição acerca da paisagem.

O *tato* também tem sua relevância na narrativa, pois é com esse sentido que os seres humanos podem sentir algo que o cerca e que também faz parte do espaço. Nas obras literárias,

as personagens podem perceber um número grande de informações sobre o espaço que estão experienciando naquele instante, como o contato com objetos. A título de ilustração, citamos o seguinte trecho:

> O índio tirou do cós da calça uma pequena faca e **cortou rente** entre os dois furos na perna de Joãozinho, que suspirou profundo, como se estivesse perdendo as forças. "Vai ficar bom", dizia Nijala. Deixou o sangue escorrer um pouco, Joãozinho olhando com os olhos arregalados tudo aquilo que lhe estava acontecendo, e depois **passou as folhas verdes** em cima do ferimento – **espremeu, apertou**, como se fosse uma compressa, e com um pedaço de embira **amarrou as folhas** em cima do ferimento (BRASIL, 1985, p. 14, grifo nosso).

No trecho acima, a vivência descrita pelo narrador relata a situação de salvamento da vida do protagonista pelo índio Nijala, que sabiamente curou Joãozinho com os conhecimentos da sua cultura indígena, que posteriormente foram apropriados pelo homem do sertão nordestino. Desse modo, as ações espaciais táteis como "cortou rente", "passou", "espremeu", "apertou" e "amarrou" seguem uma ordenação lógica de contato com o corpo do menino, valorando uma experiência mais verossímil do episódio de suspense.

Na literatura infantil, a cultura de um lugar, de um povo e de um certo momento sociohistórico, pode ser acentuada a partir da construção do espaço na narrativa, por meio de perspectivas espaciais, como a espacialização e os gradientes sensoriais, articulados com os conceitos topoanalíticos, aspectos pertinentes à análise na obra *O menino-candeeiro*, conforme demonstramos neste estudo literário. Assim, claro que há outros elementos da narrativa que são relevantes para a compreensão do tema tratado na narrativa em estudo. Porém, sobretudo, é com o espaço que o narrador vai propiciar a reflexão sobre o tema veiculado na narrativa, para auxiliar na formação do pensamento do leitor sobre o sertão nordestino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É pertinente afirmarmos que a cultura no sertão nordestino pode ser evidenciada por meio dos espaços que compõem a narrativa literária, construindo uma visão de mundo plausível a respeito do que se apresenta na tessitura da matéria ficcional, ou seja, uma visão do sertão nordestino na literatura infantil. São muitas culturas existentes no Brasil, entre as mais importantes está à cultura nordestina que busca em cada obra literária mostrar sua identidade, ou melhor, suas características de vivência ligadas ao espaço onde estabelecem relações significativas. Na

obra *O menino-candeeiro*, de Assis Brasil, o autor traz para o leitor infantil a visão sobre a cultura nordestina, seja nas relações do homem com o mundo ou consigo.

Nesse sentido, este estudo oferece uma reflexão sobre os aspectos de espacialização e gradientes sensoriais demonstrados, que possuem suas concepções a respeito das perspectivas espaciais construídas pelo narrador, determinando que a função do espaço na narrativa de Assis Brasil tem caráter humanizador e emancipatório para o leitor infantil. Assim, a representação do espaço na obra *O menino-candeeiro* configura-se de forma integrada às ações das personagens e articulada no tocante aos elementos topoanalíticos que se constituem na obra literária, propiciando ao leitor infantil a construção de algum valor existencial e cultural sobre a realidade, mas de maneira libertadora, sob os efeitos de sentidos que o texto literário possibilita no ato da leitura.

REFERÊNCIAS

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura*: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRASIL, Assis. *O menino-candeeiro*. 5. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1985.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas; vol. 36).

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROCHA, Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha. A representação da seca em *o menino-candeeiro*: ficção e história na literatura infantojuvenil brasileira. In: SILVA, Raimunda Celestina Mendes da (Org.). *História, literatura e linguística*: experiências e reflexões. Rio de Janeiro: Caetés, 2019.

ROCHA, Dheiky do Rêgo Monteiro. *A fantasia e o real na literatura infantojuvenil de Assis Brasil*: por uma função emancipatória. 2013. (Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual do Piauí).

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos; 41).

www.desenredos.com.br (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, em substituição à revista impressa Amálgama, da qual circularam 5 edições entre os anos de 2002 e 2004. Fundada por Adriano Lobão Aragão e José Wanderson Lima Torres, Desenredos tem como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, Desenredos não se propõe a ser uma revista literária *stricto sensu*, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno artístico, literário e cultural.

dEsEnrEdoS
ano XII - número 34
dezembro 2020
ISSN 2175 3903