

MOARA
INCENDE

REVISTA MOARA

Todos os direitos reservados para Pós-Graduação em Letras da UFPA.

Editor

Joel Cardoso da Silva

Normalização

Hilma Celeste Alves Melo

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa

Anderson José da Costa Coelho

Patrocínio

Curso de Especialização em Ensino e Aprendizagem de Língua Portuguesa e Literaturas - UFPA/Bragança

Prof^o Dr^o Joel Cardoso - Coordenação do curso

Prof^a Maria da Conceição Azevedo - Diretora da Faculdade de Letras (Campus de Bragança)

Prof^a Rosa Helena de Oliveira - Coordenadora do Campus Unversitário de Bragança

Catálogo

Biblioteca Setorial do Instituto de Letras e Comunicação, UFPA

MOARA. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém:

Instituto de Letras e Comunicação/UFPA.

n. 1-28 1993-2007

n. 29 2008

Semestral 226 p.; 21 cm.

1. Literatura-Periódicos. 2. Lingüística-Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Instituto de Letras e Comunicação.

CDD 805

CDU 8(05)

Todos os direitos desta edição reservados para
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DA UFPA

Campus Unversitário do Guamá

Rua Augusto Corrêa, 1

CEP 66075-900 - Belém - Pará

Tel./Fax (91) 3201-7499

www3.ufpa.br/mletras

mletras@ufpa.br

2008

Impresso no Brasil

PEDE-SE PERMUTA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

MOARA
MOARA

Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras, UFPA

Editado por

Joel Cardoso da Silva

ISSN 0104-0944



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Alex Bolonha Fiúza de Melo

Vice-Reitora

Regina Fátima Feio Barroso

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Roberto Dall' Agnol

INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Diretor

Luis Roberto Vieira de Jesus

Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação em Letras

Myriam Crestian Cunha

Comissão Editorial

Fátima Cristina da Costa Pessoa, Germana Maria Araújo Sales, Hilma Celeste Alves Melo, Marília Ferreira, Marlí Tereza Furtado, Walkyria Magno e Silva (Pres.)

Conselho Editorial

Abdelhak Razky (UFPA) Arnaldo Franco Junior (UNESP São José do Rio Preto) Audemaro Taranto Goulart (PUC-MG) Benedito Nunes (UFPA) Carmen Rodrigues (UFPA) Célia Macedo (UFPA) Christiane Cunha de Oliveira (Museu Antropológico da UFG) Christophe Golder (UFPA) Denise Bértoli Braga (UNICAMP) Eunice Santos (UFPA) Fátima Pessoa (UFPA) Francisco Quaresma de Figueiredo (UFG) Germana Sales (UFPA) Gessiane Picanço Lobato (UFPA) Heloisa Collins (PUC-SP) Ingedore Vilaça Koch (UNICAMP) Joel Cardoso (UFPA) José Carlos Cunha (UFPA) José Guilherme Fernandes (UFPA) José Nivaldo de Farias (UFAL) Lília Chaves (UFPA) Luis Antonio Marcuschi (UFPE) Luis Heleno Montoril del Castillo (UFPA) Mailce Fortkamp (UFSC) Maria Angélica Furtado da Cunha (UFRN) Maria Arisnete Câmara de Moraes (UFRN) Maria Elias Soares (UFC) Maria Eulália Sobral Toscano (UFPA) Maria Helena Abrahão (UNESP S. José do R. Preto) Marília Ferreira (UFPA) Marlí Furtado (UFPA) Mônica Veloso Borges (UFG) Myriam Crestian Cunha (UFPA) Nelson Barros da Costa (UFC) Patrick Dahlet (Univ. Antilhas) Paul Rivenc (Univ. Toulouse le Mirail) Regina Célia Fernandes Cruz (UFPA) Reinildes Dias (UFMG) Rosinda Castro de Guerra Ramos (PUC-SP) Sandoval Nonato Gomes Santos (UFPA) Sidney Facundes (UFPA) Silvio Holanda (UFPA) Socorro Pacifico Barbosa (UFPB) Socorro Simões (UFPA) Terezinha Maria Sprenger Valéria Augusti (UFPA) Vanderci de Andrade Aguilera (Univ. Est. Londrina) Vera Menezes (UFMG) Walkyria Magno e Silva (UFPA) Wander Emediato (UFMG)

MOARA

ESTUDOS LITERÁRIOS

n. 29, janeiro-junho 2008.

Sumário

- 9 **Apresentação**
- 13 **Dissimulação e ambigüidade no último romance machadiano**
Fidélia em foco
Adriana Costa Teles (UniFAIMI - Unilago)
- 25 **Casas escritas**
Denis Leandro Francisco (UFMG)
- 41 **A espacialidade da casa em Aparição, de Vergílio Ferreira**
Oziris Borges Filho (UFTM)
Sidney Barbosa (UNESP)
- 60 **Clio e Calíope em boa vizinhança – A narrativa na Literatura e na História**
Gerson Roani (UFV)
- 82 **Viajando pelo Brasil, num conto de Lima Barreto**
Irenísia Torres de Oliveira (UFCE)
- 99 **O homoerotismo, segundo o evangelho apócrifo de Mário de Andrade**
Latuf Isaias Mucci (UFF)
- 110 **Dimensões do diário de viagem em Inocência e o Turista Aprendiz**
Olga Maria Castrollon-Mendes (UEMT)
- 124 **Concepções inovadoras de Jorge Luis Borges**
Maria Helena da Nóbrega (USP)

- 142 **Um mergulho cósmico: rito e sacrifício em Os mortos não querem volta**
Otávio Rios (UFRJ)
Socorro Fonteles Pinheiro (UFCE)
- 167 **Os Contos de Grimm no Sítio do Picapau Amarelo: tradução e recepção**
Sylvia Trusen (UFPA)
- 185 **Stephen Crane and the Novel of the Great War**
Tom Burns (UFMG)
- 204 **O romance moderno: entre detratores e defensores**
Valéria Augusti (UFPA)
- 223 **Normas para a publicação da revista Moara**

APRESENTAÇÃO

Consolidando o alcance nacional crescente da Revista Moara, o número 29, que ora apresentamos aos leitores, coloca em cena artigos que contemplam tópicos diversos dos estudos da literatura. Dos 52 artigos enviados por pesquisadores de todo o Brasil, apresentamos, a seguir, os trabalhos foram selecionados para compor o presente número.

O artigo de Adriana Costa Teles, denominado “Dissimulação e ambigüidade no último romance machadiano: Fidélia em foco”, como o próprio título sugere, debruça-se sobre a análise da personagem.

Em “Casas escritas”, Denis Leandro Francisco, da Universidade Federal de Minas Gerais, retoma, a partir das reflexões sobre obra A poética do espaço, de Gaston Bachelar, a questão da espacialidade, evidenciando em que medida, quer na ficção, quer socialmente, imagens da casa se aproximam ou se afastam dos paradigmas.

Sobre o mesmo tema, mas com outro teor, em artigo sucinto, austero e denso, “A espacialidade da casa em Aparição, de Vergílio Ferreira”, de autoria dos professores Oziris Borges Filho, e Sidney Barbosa, da Universidade Federal do Triângulo Mineiro e da Unesp-Araraquara respectivamente, retomam, com graça, sensibilidade e segurança, a obra do escritor português, tratando de um dos aspectos fundamentais da narrativa: a questão do espaço.

História e Literatura são discursos que, de há muito, se entrecruzam. O professor Gerson Roani, da Universidade Federal de Viçosa, nos apresenta um artigo, intitulado “Clio e Calíope em boa vizinhança – A narrativa na Literatura e na História”, em que articula, através da narrativa, a aproximação entre ambos os discursos.

A partir da construção narrativa, de teor satírico, a professora Irenísia Torres de Oliveira, da Universidade Federal do Ceará, analisa o conto Como o “homem” chegou, do escritor Lima Barreto.

Com um belíssimo e ousado texto, *O homoerotismo*, segundo o evangelho apócrifo de Mário de Andrade, o professor Latuf Isaias Mucci, da Universidade Federal Fluminense, nos brinda, em seu artigo, com uma análise pouco convencional na tradição crítica brasileira em relação ao autor de *Macunaíma*, ícone maior do nosso Modernismo: a abordagem da obra do escritor paulista sob o prisma do homoerotismo.

Ainda sobre a obra de Mário de Andrade, *O turista aprendiz*, agora em um interessante contraponto com a obra do escritor romântico, Visconde de Taunay, *Inocência*, temos o trabalho da professora da Universidade do Estado de Mato Grosso, Olga Maria Castrollon-Mendes. O artigo analisa, com pertinência, alguns aspectos românticos do escritor do século XIX que se contrapõem à efervescência revolucionária do escritor modernista.

Versando sobre um dos maiores nomes da literatura hispano-americana, a professora Maria Helena da Nóbrega, da Universidade de São Paulo, apresenta um artigo intitulado “Concepções inovadoras de Jorge Luis Borges” em que demonstra a atualidade das proposições do autor, principalmente no que concerne à noção de autoria, de leitor e de tempo.

Fundamentados em Mircea Eliade e Georges Bataille, Socorro Fonteles Pinheiro, da Universidade Estadual do Ceará, e Otávio Rios, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, propõem, perpassando a narrativa fantástica, uma análise dos comportamentos ritualísticos e sinais sacrificiais presentes no romance *Os mortos não querem volta*, de Airton Maranhão.

Com o trabalho “*Os Contos de Grimm no Sítio do Picapau Amarelo: tradução e recepção*”, a professora Sylvia Trusen, da Universidade Federal do Pará, discorre sobre Monteiro Lobato cujas estratégias ficcionais contribuem para a emancipação do gênero Literatura Infantil, desvinculando-a dos paradigmas europeus e contribuindo para a atribuição de um caráter nacional.

Em “*Stephen Crane and the Novel of the Great War*”, Tor Burns, da Universidade Federal de Minas Gerais, propõe parâmetro para a análise dos romances de guerra, detendo-se no subgênero denominado pelo autor de romance de combate, tomando como obra basilar o romance *The Red Badge of Courage* (1895).

Encerrando a coletânea dos trabalhos aqui elencados, temos o artigo da professora Valéria Augusti, da Universidade Federal do Pará, intitulado “*O romance moderno: entre detratores e defensores*” em que a autora analisa a trajetória do romance como gênero literário e como possível projeto de identidade cultural.

Objetivando sempre o intercâmbio de idéias, e considerando os textos, os discursos, mormente o literário, como reflexões inquietações e provocações que alimentam estética e artisticamente os nossos seres, queremos agradecer a todos os que, direta ou indiretamente, são responsáveis pela concretização de mais este número da nossa *Moara*.

Prof. Dr. Joel Cardoso

DISSIMULAÇÃO E AMBIGÜIDADE NO ÚLTIMO ROMANCE MACHADIANO: FIDÉLIA EM FOCO

Adriana da Costa TELES
UniFAIMI - Unilago

RESUMO: *Memorial de Aires* (1908), último romance Machado de Assis, foi tido por algum tempo, e talvez ainda seja pelos mais desavisados, como uma obra de redenção e decadência. Produzido em um momento delicado da vida do autor, quando este já se encontrava doente e solitário, o último romance machadiano espelhará nostalgias e sentimentalismos próprios da velhice. A personagem Carmo foi, nesse sentido, tida como uma personificação da esposa de Machado recém falecida, Carolina, e Fidélia, uma das personagens mais intrigantes da obra, ficou à sombra, um tanto esquecida pelos críticos. Estes, quando voltavam seu olhar para a jovem, era, geralmente, para vê-la como uma viúva presa à viuvez, visão também de acordo com o suposto apaziguamento que rondaria a obra. O objetivo desse artigo é discutir se Fidélia pode ser vista com tamanha transparência e simplicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; *Memorial de Aires*; crítica; discurso narrativo; ambigüidade.

ABSTRACT: *Memorial de Aires* (1908), Machado de Assis' last novel, was considered for many years, and maybe it still is for some critics, a book of redemption and decadency. Written in a very special moment of the author's life, when he was old and lonely, his last novel would show nostalgia and sentimentalism proper of oldness. The character Carmo was considered for long time a personification of Machado's wife, Carolina, and Fidélia, one of the most interesting characters of the book, was in the shade, forgotten by critics. When the critics discussed about her, it was, usually to see her as a young widow confined in her widowhood, in agreement with the supposed redemption that would characterize the novel. The aim of this article is to discuss if Fidélia can be seen with this transparency and simplicity.

KEYWORDS: Machado de Assis; *Memorial de Aires*; criticism; narrative discourse; ambiguity.

Memorial de Aires (1908), último romance de Machado de Assis, é uma obra cuja fortuna crítica chama a atenção. Isso se dá, primeiramente, por aspectos quantitativos. *Memorial* parece não ter despertado a atenção dos estudiosos de Machado quanto outras obras de sua fase madura o fizeram, caso, por exemplo, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* que contam com uma verdadeira infinidade de estudos críticos. Mas, chama a atenção, também, e esse é o ponto que nos interessa nesse momento, o caráter contraditório que essa fortuna crítica apresenta. O pesquisador que se abre ao contato com esses textos críticos se surpreende com o material com que se depara: uma miscelânea de concepções diferentes sobre a obra, dispersa em artigos escritos desde o início do século até os dias atuais, que dividem espaço e podem confundir um leitor menos avisado.

Parte expressiva dos críticos que discutiram *Memorial*, principalmente os que o fizeram nas primeiras décadas do século XX, desenvolve um trabalho mais centrado na figura do autor, não vendo o texto como um discurso literário em que a pessoa de Machado só poderia existir como pano de fundo ou como sujeito outro, que difere do sujeito do *Memorial* criado pela linguagem.

O fato de ter sido composto em um momento muito particular da vida do escritor parece ter influenciado tais visões críticas que se criaram em torno do texto. *Memorial*, como sabemos, foi composto nos últimos anos de vida de Machado, quando este se encontrava doente e só. O texto foi recebido como uma espécie de diário pessoal de um momento doloroso na vida do escritor e, por um longo período, tido como um discurso de redenção e de desculpas à sociedade pelas acirradas críticas que havia empreendido em outras obras de sua fase madura. Afinal, idoso e solitário, o autor estaria arrependido por ter se mostrado tão crítico ao homem e à sociedade que o rodeava. As

considerações que tais críticos tecem dão conta de um escritor disposto a se valer da escritura de seu último texto para falar de saudades, principalmente da esposa recém morta, e nostalgias próprias da fase da vida em que Machado se encontrava. É o que podemos perceber pelas passagens de críticas ao *Memorial* que transcrevemos a seguir:

Nestas linhas suaves e ternas, está a miniatura do lar venturoso de Machado de Assis (PUJOL, 1934, p. 334).

Sentindo aproximar o fim, volve a memória para o passado, onde ficaram os amigos mortos e a amiga morta (MATOS, 1939, p. 274)

Com relação ao Conselheiro Aires do *Memorial* (personagem autobiográfico) (...) (SANTOS, 1964, p. 93)

É no amor que Aires tenta colocar a solução para o maior drama do homem, a solidão. Assim, *Memorial de Aires* é uma apologia do amor conjugal (...) uma reabilitação da simplicidade de enxergar as pessoas mais pelo lado bom (PAULA, 1988, p. 3).

Como vemos, o espelhamento vida e obra é marcante em tais posturas críticas, que vêem no romance uma projeção do próprio escritor, a tomar a palavra como aliada na tarefa de reviver o passado de maneira sentimentalista e quase piegas. Neste sentido, Mário Matos chega a visualizar (ficcionalizar?) o exercício de escrita do romance por um Machado abatido e solitário:

vai tecendo a teia perdida, com as sua figuras de câmara lenta. A cidade antiga, que se esboroa, perpassa-lhe na memória e na saudade. Ele a revive, ele a perpetua na frase curta, na imagem delicada, no murmúrio sutil. E a velha abelha a fabricar o mel retirado da flor, que fenece na árvore. (1939, p.274)

Tal exegese, que encontra seus ecos ainda nos dias de hoje, cristalizou em torno do texto a imagem de uma obra decadente e resignada. Comentários como esses, que dão conta de uma obra que parece “conversa de velho” (MATOS, 1939, p. 281), nos levam a crer

que tais críticos não viram o texto como um simulacro de real, com uma realidade própria, independente do universo vivenciado pelo autor.

Um exemplo típico de tal discurso, como já foi possível perceber, é o que dá conta da personagem Carmo como uma homenagem à esposa de Machado, Carolina, recém falecida na ocasião em que o escritor compunha a obra. Apesar de Machado ter se pronunciado a respeito, assumindo ter tomado a esposa como modelo para a criação da personagem, Carmo não foi vista por boa parte da crítica como uma criação da linguagem, tendo, portanto, uma existência desvinculada da realidade. Apesar de ter como inspiração uma figura real, no momento em que ela é recriada por artifícios da linguagem, passa a ter uma existência desvinculada desse universo e isso muitos críticos não entenderam. Tal visada do texto resultou em comentários um tanto ingênuos, a buscar um espelhamento entre a realidade e a ficção. A título de exemplificação citamos Alfredo Pujol para quem Machado “querendo perpetuar na sua obra o suave perfil de Carolina, procurou velar a querida criatura na ficção de um romance” (1917, p. 330). A finalidade da escrita do romance parece estar ligada a lembrar e “velar” a esposa, funcionando este como uma espécie de homenagem à Carolina. Magalhães Junior, ao comentar a relação entre as duas figuras femininas, a esposa de Machado e a personagem de *Memorial*, caminha no mesmo sentido de Pujol e chega a traçar algumas relações curiosas. Segundo ele, “o curioso, nestas anotações, é que Machado tira dez anos a Carolina, quando dela fala sob o disfarce de D. Carmo, mas insensivelmente os restitui ao acentuar-lhe os cabelos brancos e a velhice” (1985, p. 273). A identificação da personagem na esposa de Machado parece, não apenas contaminar as leituras críticas que se empreendeu da obra, como também se configurar como uma espécie de guia para a leitura do texto, sinalizando um caminho pautado pelo mimetismo entre realidade e a ficção.

Fidélia, uma das personagens mais intrigantes de *Memorial*, por sua vez, ocupou um lugar um tanto marginal em tais discursos

críticos, mal figurando nos textos que discutiam a obra e, quando trazida para a discussão, era, geralmente, tida como uma personagem resolvida, que espelharia pureza e sofrimento pela viuvez que enfrentava ainda jovem. Campos, por exemplo, apesar de não focar seu discurso na personagem, mas, principalmente, em Carmo e Aguiar, ao discutir a atmosfera supostamente “pacificada” e “acalmada” de *Memorial*, identifica em Fidélia certa “feição de espírito” que combina com sua situação espiritual e moral de viúva (1958/9, p. 219-220). Além de um tanto vago, esse discurso apoiado nos estereótipos que rondam a velhice, tais como abatimento e reconciliação com o mundo se eximem de uma leitura que busque os pontos de tensão do texto. Outro exemplo de tal tomada da personagem pode ser identificado por meio das palavras de Matos:

Fidélia não é como as outras a que (Machado) deu vida, no sentido moral, até o contrário, é simplesmente pura. Fidélia, em compensação, é inatingível. Não se concede a ninguém. É uma viúva presa à viuvez, o que é exceção na regra do sexo. (1939, p. 281).

Fidélia parece ter sido tida como uma espécie de personagem feminina destoante das que comumente Machado criou em suas obras maduras. Para Matos, a jovem viúva prima pela pureza e transparência. Tal caracterização parece distanciar Fidélia da profundidade psicológica e de certa ambigüidade moral que caracterizaram personagens famosas do autor, como Capitu e Virgília, por exemplo. No entanto, o leitor que frequenta os textos machadianos, no mínimo se intriga frente a tal consideração. Seria mesmo possível que Fidélia pudesse ser lida com semelhante transparência? Tal tomada crítica da personagem estaria, de fato, atenta ao discurso machadiano, buscando em seu caráter resvaladiço e irônico a concepção da personagem?

Uma leitura atenta da última obra de Machado parece assinalar que não. A linguagem utilizada para narrar as atitudes e comportamento de Fidélia faz despontar certa desconfiança, fazendo

aflorar uma personagem um tanto ambígua e não tão resolvida como pode parecer a princípio. O modo conciliador, porém irônico e denunciador do narrador, o Conselheiro Aires, parece trabalhar de maneira tal a revelar algumas fissuras na imagem da personagem, fissuras estas que apontam mais para uma possível dissimulação do que para uma suposta transparência e pureza. Fidélia deixa transparecer para o leitor criterioso índices que possibilitam uma caracterização da personagem que foge ao senso comum e às camadas superficiais do texto.

Em uma primeira leitura que empreendemos de Fidélia, talvez devido à sutileza do discurso de Machado, nem sempre conseguimos uma imagem precisa da viúva. No entanto, em meio ao processo de fruição estética que nos obriga a reiteradamente voltar ao texto, novos índices surgem e fazem com que outras pistas de sentido despontem. O texto parece, assim, se assemelhar a um mosaico de significantes e nossa tarefa seria a de dar forma e cores a essa figura, compondo os eventuais significados que ela permite.

Fidélia, personagem mais densa e complexa do que certas leituras puderam perceber a princípio, padeceu das conseqüências de uma análise superficial e pautada em elementos simplistas e convencionais. Seria o caso de pensarmos, por exemplo, no próprio nome dado à personagem, um elemento que, como outros, reflete uma motivação consciente na escolha e funcionamento do signo artístico. À semelhança do escritor português Eça de Queirós, em cujas narrativas os nomes das personagens ajudam a compor o sentido de que são portadoras para a construção da trama, em Machado, pelo menos em certos casos, esse artifício também tem sua importância. Assim, a fidelidade da viúva, sugerida por homofonia a seu nome, acaba por desmascarar-se, levando-nos a perceber, afinal, a ironia que há nesse signo. Fidélia ganha vida própria e um papel importante no cenário da obra, caso seja percebido pelo leitor que as considerações do narrador a seu respeito merecem desconfiança, e não complacência.

A linguagem de que Aires se vale para a escrita de suas anotações diárias permite que o leitor perceba desde as primeiras páginas de *Memorial* que o narrador reluta em aceitar o luto permanente e aparentemente eterno da viúva. Aliás, Aires resiste à viuvez convicta de Fidélia antes ainda de a conhecer de fato. O fechamento para a vida ostentado pela jovem não convence o narrador que, ao avistá-la no cemitério, numa das cenas iniciais do *Memorial*, conclui que, muito embora venha de um casamento dito como feliz e pouco duradouro, “não quer dizer que não venha a se casar outra vez” (1976, p. 15). Uma observação, afinal, não isenta de malícia, até pelo torneio perifrástico da linguagem, que insinua mais do que diz. Talvez estimulado pela convicção de sua irmã Rita (“aquela não casa”, p. 15), o Conselheiro passa a observar com atenção especial a jovem viúva, buscando, se não pôr em causa, ao menos perturbar essa transparência com que é vista por todos, tornando ambíguo o traço previsível da personagem. Fidélia vai ganhando, deste modo, uma posição de destaque dentro da narrativa, configurando-se como um importante ícone feminino gerador de ambigüidades, característico da ficção machadiana.

A atenuação do discurso narrativo é um elemento chave para a percepção de tal ambigüidade da personagem. Ela se faz presente das mais diversas formas, tais como no uso de advérbios de dúvida, verbos modais (poder, dever), conjunção adversativa, o futuro do pretérito, etc., que são formas, afinal de contas, de dizer sem dizer propriamente. A função de tais recursos atenuantes é o de plantar as sementes da dúvida, o que produz como efeito final certa instabilidade na certeza do narrador sobre o que narra. O discurso atenuado do narrador, conseqüência de seu olhar subjetivo, gera um texto ambivalente e passível a diferentes leituras.

No *Memorial*, as frases, aparentemente singelas e despretensiosas, carregam, devido ao uso de tais elementos retóricos, uma maneira de ver o objeto que não se fecha em uma única possibilidade, mas sim que dá margem a leituras algumas vezes bastante diversas da primeira impressão que causa no leitor. É o que

parece ocorrer com Fidélia. Uma leitura atenta a tais marcas discursivas e à maneira com que Aires constrói seu discurso pode atuar de maneira a desmistificar algumas leituras empreendidas.

Aires, desde o início da narrativa, mostra-se atento à personagem, focando seu olhar em suas atitudes e comportamento. Na cena do cemitério, já citada anteriormente, Fidélia já surge como foco das atenções do narrador. Aires, na ocasião, tece as suas primeiras considerações sobre a jovem. Apesar de aparentemente se restringirem à descrição de uma viúva que lhe chama a atenção por usar luto sendo ainda jovem e bela, suas observações de imediato suscitam a atenção do leitor para o caráter ambíguo das ações que caracterizam a jovem. O registro que empreende é curioso:

Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente esprou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto, sem contar dois coveiros que levavam um regador e uma enxada, e iam falando de um enterro daquela manhã. Falavam alto, e um escarnecia do outro, em voz grossa: “Éras capaz de levar um daqueles ao morro? Só se fossem quatro como tu”. Tratavam de caixão pesado, naturalmente, mas eu voltei depressa a atenção para a viúva, que se afastava e caminhava lentamente, sem mais olhar para trás. (MACHADO DE ASSIS, 1976, p. 15)

Aires registra o momento em que Fidélia estava se preparando para ir embora do cemitério. O olhar atento do narrador percebe que a viúva observa se estava só ou não. Para Aires, a jovem “talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido”. O sinuoso talvez que o narrador usa para descrever a impressão que o gesto da viúva lhe conferiu leva o leitor a algumas elucubrações. Atendendo ao estereótipo de uma jovem viúva, seria plausível que beijasse o túmulo, no entanto, afastando-se de tal estereótipo, seria natural que não demonstrasse semelhante sentimentalismo piegas. Onde se localiza Fidélia em meio a isso? A atenção do narrador (e também do leitor), desviada pela conversa entre os dois coveiros, não permite que visualize a atitude final de Fidélia. Permanece, portanto, a dúvida se

a jovem viúva beijou ou não o túmulo do marido. Quando Aires volta sua atenção para a moça novamente, ela já se “afastava e caminhava lentamente sem olhar para trás”. Esse dado, aparentemente evidencia apenas que não pudemos ver seu ato após ter espriado os olhos. No entanto, o fato de se afastar sem se voltar para trás, não atuaria também como um indicador de seu desapego do local? Não seria este um primeiro indício de que a viuvez eterna de Fidélia pode não ser tão convicta como aparenta ser? Afinal, o leitor se lembrará que ela volta a se casar, não muito tempo depois, com Tristão, afilhado de Carmo e Aguiar, que vem da Europa visitar os padrinhos e para onde retorna com a jovem depois de casados.

A segunda ocasião em que Aires tece comentários sobre Fidélia é quando registra sua ida à festa das bodas dos Aguiar, ainda no início da narrativa. As impressões que tem da moça na noite em questão são retratadas por meio de uma linguagem resvaladiça, com uma ponta de ironia, que, afinal, resulta em uma descrição que caminha, também, na direção do ambíguo. Mais uma vez, fica para o leitor uma personagem mais incógnita do que transparente. Sobre Fidélia, Aires registra:

Ao vê-la agora não a achei menos saborosa do que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, — falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. (MACHADO DE ASSIS, 1976, p. 20)

A primeira reunião social que permite a Aires um contato mais próximo com a moça funciona como um motivo fundamental, não propriamente para a trama, mas para a construção da focalização da personagem pelo narrador. Como vemos, Aires observa a viúva

atentamente e a discreta, porém oblíqua, descrição que faz de suas atitudes revela uma Fidélia intrigante. Os traços que despontam do retrato da personagem, mais do que caracterização física, indicia um olhar crítico do narrador ao denunciá-los. A ironia presente na observação de Aires é sutil, porém perceptível. “Tons rubros nas faces” não denotariam juventude e vida, incompatíveis com a condição de renúncia à vida que Fidélia ostentava? E, mais do que a cor rosada, esse rubor não estaria fazendo aflorar um estado que Fidélia não se sente à vontade em revelar, mas que, afinal, a denuncia? Ou, ainda, como se comportam os adjetivos “vistosa” e “saborosa” usados pelo narrador ao falar de suas impressões diante da moça, senão como índices de uma sensualidade despertada pelo olhar? Falar e ocultar, artifícios constantes do narrador, coexistem com os gestos ambíguos da própria personagem, que dá a ver, mas também esconde o que não é para ser visto: “(...) falo das linhas vistas; as restantes advinham-se e juram-se” (p. 20). Ou seja, ao leitor fica a suspeita de que, para o narrador, a juventude e a vida, pulsando sensuais, parecem falar mais alto do que a morte e o isolamento aparentes da moça.

Ainda na cena festa, a chegada da moça na casa dos amigos, que se dá após uma certa demora e algum suspense, pois Fidélia encontrava-se adoentada e não havia garantido sua presença, é acompanhada por Aires que assim comenta sobre a figura feminina:

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga (1976, p. 19-20).

Os elementos modalizadores presentes na passagem se, por um lado, são discretos e podem passar despercebidos, por outro, revelam-se portadores de significados essenciais para a compreensão do posicionamento do narrador em relação ao objeto focado. Através da descrição do Conselheiro, o não abrir mão do luto por parte de Fidélia é relativizado não apenas pelos adornos que ostenta (os dois corais nas orelhas, o medalhão de ouro e o raminho de

miosótis na cintura), como também pela maneira de narrar a aparência da viúva.

Alfredo Bosi (2000) chama a atenção para a presença do sinuoso *talvez*, na passagem transcrita, que coloca em dúvida as reais intenções dos adornos da viúva. Ora, a homenagem à Dona Carmo não seria, então, uma certeza? Desequilibrando a certeza da atitude da personagem e desviando o foco das atenções da descrição para o que está por trás dela, o narrador faz com que o leitor também passe a ver com desconfiança a intenção de Fidélia com seu esmero na aparência: seria a vaidade da jovem que a faz se adornar? Ou, ainda, sua juventude?

Bosi vai além em sua análise e afirma que esse “*talvez* faz desviar a alma de Fidélia, e a nossa, não apenas do espírito de luto como da pura gratidão e deferência para Dona Carmo” (2000, p. 135). Para o crítico, o final da trama – o casamento de Fidélia com Tristão e sua mudança para a Europa, dando as costas à amizade materna de Dona Carmo – já estaria em suspenso naquele simples, porém sugestivo, *talvez*. A dúvida levantada pelo Conselheiro acerca das intenções da personagem leva a crer que a fidelidade ao marido morto e a homenagem à amiga fazem parte de uma convenção social em que predominam jogos de aparência. É para isso que apontam a minúcia da descrição e a sutileza da enunciação.

Como vemos, a linguagem de que Aires se vale para a escrita de suas anotações diárias permite ao leitor perceber, desde as primeiras páginas do *Memorial*, que o narrador reluta em aceitar o luto permanente e aparentemente eterno de Fidélia. Os elementos modalizadores parecem funcionar como um elemento preditivo dentro da narrativa. Os gestos enigmáticos da jovem viúva colocam em dúvida sua real adoração ao marido morto, suscitando indagações e inquietando o leitor.

Tomar a jovem como “uma viúva presa à viuvez” parece uma postura redutora, que não leva a caminhos críticos frutíferos. A linguagem habilmente trabalhada e o foco de Aires para construir a personagem revelam toda uma carga de ambigüidade no discurso.

Desse modo, o caráter e a intenção de Fidélia ficam descobertos pela ponta do compasso de Aires.

O discurso de Machado em sua última obra, oblíquo e sinuoso, a exemplo do que ocorre em outras obras de sua fase madura, exige do leitor uma postura cautelosa e atenta e não dá margem para conclusões apressadas e/ou marcadas por estereótipos. O que parece despontar na obra derradeira de Machado é uma personagem marcada por uma discreta ambigüidade, acompanhada de uma ligeira dissimulação, que despistam o leitor menos avisado. As conclusões que geralmente surgem, caso tais particularidades não sejam percebidas, são, na maior parte das vezes, alicerçadas em elementos cuja obviedade é proposital e que, antes de serem o indicador de uma solução de leitura, são, ao contrário, elementos perturbadores de uma suposta ordem estabelecida no texto. Cabe, portanto, ao leitor, perceber a estratégia de construção desse discurso e pôr a nu essa singular e curiosa personagem.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.
 CAMPOS, I. F. A filosofia de vida na idade senil em *Memorial de Aires*. *Sedes Sapientie*, São Paulo, v.16, p. 219-229, 1958-1959.
 MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memorial de Aires*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1976.
 MAGALHÃES JUNIOR, R. Machado de Assis. São Paulo: Civilização brasileira, 1985.
 MATOS, M. *Memorial de Aires*. In: __. Machado de Assis: o homem e a obra. São Paulo: Nacional, 1939. cap.12, p. 273-283.
 PAULA, M. *Memorial de Aires: também 80 anos*. *D.O. Leitura*, São Paulo, v.7, n.78, p.3, nov. 1988.
 PUJOL, A. *Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1934.
 SANTOS, F. A. A cosmovisão do Cosme Velho. *Letras hoje*, 17, n.1, p.91 - 98, 1964.

CASAS ESCRITAS

Denis Leandro FRANCISCO
 Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: Esse texto analisa a falência dos arquétipos espaciais – em especial daqueles vinculados ao espaço e às ambiências da casa – e propõe uma teorização sobre a emergência de uma mitologia espacial contemporânea. A partir de uma releitura crítica da obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, discutem-se os modos de apresentação do tópico espacial da casa, tanto socialmente quanto na ficção, examinando-se algumas das imagens dessa casa ficcional e o modo como essas imagens se revestiram de várias significações ao longo da história, seja reforçando ou traindo os investimentos presentes no imaginário cultural, afastando-se ou aproximando-se dos arquétipos fixados.

PALAVRAS-CHAVE: Espaços ficcionais; casa; contemporaneidade; imagem; Gaston Bachelard.

ABSTRACT: This text analyzes the fall of space archetypes – especially of those related to house space and its ambiances – and proposes a theorization about the emergence of a contemporary space mythology. From a critical reading of the book *The poetics of space*, by Gaston Bachelard, the ways of presentation of the space topic of the house are discussed, both socially and fictionally, examining some of these fictional house images and the way they were covered by several significations throughout history, strengthening or contradicting the investments found in the cultural imaginary, drawing apart or approaching settled archetypes.

KEY-WORDS: Fictional spaces; house; contemporaneity; image; Gaston Bachelard.

1 CASAS E IMAGENS

(...) vendeu a casa mãe e ao perguntar a quem comprou não sabiam de si, eu no portãozinho em que um alpendre novo

quer-se dizer um alpendre, nunca tivemos alpendre, um sótão que não tivemos também e uma criança que não era eu (...)

não a nossa casa que estranho, outra casa, o frigorífico sem o anão da Branca de Neve em cima, os pregos que sustentavam a genciana à vista embora com uma trepadeira desconhecida a crescer em florinhas azuis e que o meu pai não regou, nem gaivotas nem cachorros, os destroços da ponte, uma mulher não semelhante a si, mais gorda, a proteger a criança

- Queres alguma coisa daqui? (ANTUNES, 2001a, p. 150).

A casa tem sido um dos tópicos espaciais mais explorados, não apenas pela literatura propriamente dita, mas também pelas teorizações¹: a casa como espaço da subjetividade e da intimidade, espaço que se opõe à abertura, a princípio ilimitada, da cidade – esse outro espaço, predominantemente urbano, da fuga, das identidades coletivas, território do *flâneur* e da visibilidade. Boa parte dos trabalhos críticos que se propõem falar do espaço na literatura irá pensar, basicamente, nessas duas espacializações. Adentremos, pois, também nós, algumas dessas casas contemporâneas, alguns desses espaços íntimos recobertos de significações simbólicas.

São muitas as casas de que se ocupou e se ocupa a literatura. Ao longo da história literária, essas casas foram, quase sempre,

¹ Da literatura à música popular brasileira, são várias as produções culturais que exploram o *topos* da casa: escritores como Drummond, Manuel Bandeira, Mario Quintana, João Cabral de Melo Neto, José Paulo Paes, Graciliano Ramos e Machado de Assis, além de compositores como Chico Buarque de Holanda e Orestes Barbosa, revisitaram, em suas obras, esse tópico espacial.

... pensadas como espaço a ser necessariamente habitado, espaço domiciliar a ser ocupado como residência, moradia, lar. Dessa casa acolhedora, hospitaleira e “cósmica”², aconchegante e redentora, com seu sótão elevado e seu porão rebaixado – sua verticalidade –, dessa casa-concha nos fala Gaston Bachelard³. De uma outra imagem possível de casa, espaço onde se invertem ou dissipam quaisquer polaridades, espaço de dispersão e morte, da ruína e do transitório do desamparo e da individuação, dessa casa-às-avessas nos falar muitos dos textos ficcionais contemporâneos⁴.

A fenomenologia espacial bachelardiana procede a um colagem de arquétipos da casa: sótão e porão, vela e luz elétrica; hierarquizações, polarizações, concentração. Bachelard postula um casa arquetípica ideal que apresenta, necessariamente, três andares muito bem delimitados: porão, térreo e sótão, espaços secretos: recônditos e escuros contrapostos a outros, visíveis e iluminados; sugerindo uma certa dialética da razão e da desrazão, do humano do inumano, do público e do privado, das relações secretas e solitária do sujeito consigo mesmo e das ações abertas a outros olhares e outras presenças. Nenhum cruzamento, nenhuma intromissão de um espaço próprio no espaço alheio, nenhuma invasão de territórios: essa é uma casa com cada-coisa-em-seu-lugar e um-lugar-para-cada-coisa. Esse espaço crivado por forças tão poderosamente verticais harmoniosas é o lugar do ser, da permanência, do constante, daquilo que ultrapassa a temporalidade para fundar laços imaginários d

² O conceito bachelardiano de *cosmicidade* está ligado à dimensão mitológica da natureza, aos seus arquétipos que, inapelavelmente, estabelecem “cada coisa em seu lugar”, garantindo uma ordem desde sempre presente e inabalável. Essa cosmicidade opõe-se, de certa forma, à artificialidade, apresentando-se como um potência salutar e agregadora.

³ Ver a respeito: *A poética do espaço*, em especial os capítulos I (A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana) e II (Casa e universo).

⁴ Alguns exemplos contemporâneos dessa casa em desconstrução seriam, na literatura brasileira, os textos de João Gilberto Noll e, na portuguesa, as narrativas de António Lobo Antunes.

fixidez, ainda que esse poder de imantação cósmica só exista – isso Bachelard não deseja admitir – como um efeito cultural.

O projeto bachelardiano busca ou deseja que essa mitologia radicalmente cósmica da casa seja reavivada – o que indica, sublinearmente, sua consciência de que tal mitologia está já esmorecida, que ela já não é mais dominante na cultura moderna:

À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas, ali, já não estão na natureza. As relações da moradia com os espaços tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. (BACHELARD, 2000, p. 45).

Não se vive mais sob o império dessa cosmicidade salutar e generosa, dessa potência agregadora e reconfortante. Tal cosmicidade espacial foi já, indubitavelmente, soterrada pela cultura da Modernidade. Vive-se, ao contrário, a era do desencantamento dos espaços, sobretudo do espaço da casa: esse *locus* familiar e agregador por excelência é negativado, atravessado por linhas de força desconstrutoras e desestabilizadoras dessa mitologia arquetípica:

Talvez eu gostasse de viver nessa casa que me descrevem como sombria e estranha, embora todas as casas sejam sombrias e estranhas quando se é criança e não se cresceu aí o suficiente para nos apercebermos que as sombras e as estranhezas existem em nós e não nas coisas, e então desiludimo-nos a pouco e pouco com a aborrecida e estática vulgaridade dos objetos. (ANTUNES, 1996, p. 231).

A aborrecida e estática vulgaridade dos *espaços*, poderíamos dizer. Uma casa sem *anima*, casa rarefeita. Diante dessa constatação da falência dos arquétipos e das mitologias que envolvem e engendram esse modelo da “casa-ninho”, pode-se, portanto, pensar um outro projeto espacial, que não é necessariamente excludente: um projeto que considere a historicidade dos espaços. Tal projeto tomaria as

mitologias espaciais sob uma perspectiva propriamente antropológica e não mais de uma perspectiva essencialista.

Não se trata de afirmar que nos textos ficcionais da contemporaneidade não existam mitologias, não existam arquétipos. Trata-se de pensar que essas mitologias só existem, hoje, como fantasmas daquelas concebidas por Bachelard e arrastadas por todo o imaginário ocidental; e que esses arquétipos, por mais paradoxal que essa afirmativa possa parecer, são mutantes, são históricos e persistem, agora, como espectros daquilo que foram. Daí que se possa encontrar nas casas imaginárias da contemporaneidade, a despeito de tantas desestabilizações e inversões operadas na lógica tradicional dos espaços, traços, resquícios desse modo arquetípico de habitar, numa espécie de permanência residual desse *modus vivendi*: o arruinamento, a degradação e a desestabilização desses espaços contemporâneos reversa e ironicamente sugerem uma certa permanência de uma cosmicidade algo fantasmática, meio desaparecida, mas que continua a operar por um sinal negativo, por sua ausência-presença.

A casa arquetípica “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” (BACHELARD, 2000, p. 36). Toda imagem, no sentido proposto por Bachelard, é sempre ambivalente, já que, diferentemente do conceito, a imagem é um composto, formado, muitas vezes, por elementos opostos – ainda que a dimensão insistentemente salvífica da poética bachelardiana, por vezes, obstrua essa percepção. Mais do que se deixar cristalizar em um “bom” ou “mau” estáticos e eternos, a imagem trabalha com a integração, ela agrega, fazendo girar, em um único movimento, sentidos diversos: positividade e negatividade, acolhimento e repulsão, ordem e desordem.

Muitas das imagens de casas figuradas na ficção contemporânea desestabilizam esse formato da casa arquetípica, caracterizada por seu centro integrador, casa primordial, propulsora de afetos e imantadora. A casa contemporânea diz aquilo que a casa bachelardiana jamais irá sequer sussurrar: ela diz *não*. Não à suposta

evidência dos seus espaços, não a uma certa “topofilia”, uma certa adesão incontestada do sujeito aos espaços concebidos como sinônimo de fixidez e de imutabilidade funcional. Na ficção do escritor contemporâneo António Lobo Antunes, por exemplo, a imagem da casa traz, em seu próprio cerne, o seu próprio revés: não mais o espaço da casa como reduto, não mais os espaços mínimos e acolhedores, os cantos com valor de concha, não mais a segurança, a estabilidade e o conforto da casa-ninho – esse espaço da casa é pensado como espaço de ambivalências e de negatividades, negatividade que remete, principalmente, às experiências de morte e de finitude que atravessam os espaços narrados. Cada uma dessas casas se funda sobre esse índice de dispersão: esse esvaziamento é, por assim dizer, o alicerce dessas casas imaginárias.

Os espaços contemporâneos são constantemente apresentados como extensão sem profundidade, como pura superfície sem verticalidade, como horizontalidade. Tendo o império da profundidade sido já desmantelado pelo saber contemporâneo, a lógica dessa casa ficcionalizada na literatura – ainda que continue a operar sobre um fundo mimético – mimetiza uma certa perturbação da ordem, um certo esvaziamento dessa profundidade – dessa cosmicidade, dirá Bachelard. Essa a nova configuração das mitologias espaciais contemporâneas: espaços de superfície, espaços “aéreos”, rizomáticos e corporificados.

2 CASAS-CORPOS

A partir de uma íntima e fundamental relação entre os sujeitos e os espaços, a casa contemporânea será pensada em relação ao corpo, mas, diferentemente do corpo concebido pela poética bachelardiana – um corpo de ordem claramente cósmica e orgânica –, o corpo ficcionalizado será pensado em uma perspectiva não-integradora, em sua tensa e desagregadora manifestação.

Na pura superfície onde se constroem muitos dos textos ficcionais contemporâneos – espaço a ser habitado não pelo humano pelo ser, pelo sujeito, mas pela possibilidade da linguagem, pelo “se bruto da linguagem” (FOUCAULT, 1990, p. 13-14) – há espaço para apenas um tipo de corpo: um corpo sem órgãos, sem fluidos: esvaziado e consumido pelo arruinamento, pela doença, pela morte. Os espaços da casa e do corpo – esse corpo movido por afecções, infecções, corpo doente e degradado – formam um mesmo e único espaço par *casa-corpo*, um mesmo e único espaço de experiência corpórea simbólica e materialmente arruinado. Corpo e casa aderem-se um ao outro por meio dos estímulos e das sensações que recobrem ambos: sensações e experiências que são, no universo ficcional contemporâneo, negativadas: casas e corpos envelhecidos, esvaziados, desmoronados, casas e corpos atormentados.

Nessa estranha arquitetura desses espaços ficcionais, percebe-se que são indissociáveis a construção do texto e o arruinamento das coisas: narrar os espaços da casa é, irrecorrivelmente, narrar a morte desses espaços. Essa topografia arruinada da contemporaneidade confunde-se com a anatomia de um corpo em ruínas, de um corpo também ele degradado e consumido. A personagem Soraia, um travesti decadente figurado em uma das narrativas de António Lobo Antunes, evidencia esse mútuo arruinamento do espaço e do corpo ao trazer em si mesma um índice de negatividade que reverbera pelos cômodos da casa: doente e envelhecida, essa personagem torna-se uma figura decrepita, os frascos de silicone que injetou “a rebentarem-lhe o peito e ele a queixar-se de dores” (ANTUNES, 2001a, p. 85), a pele manchada a denunciar sua deterioração, ao mesmo tempo em que a casa se desfaz gradativamente. A imagem corporal da personagem confunde-se e se mescla à imagem espacial da casa que ela habita:

- Dizem que estou doente Paulo

e pensando bem falava de outra pessoa noutra casa, noutro quarto, uma notícia que lhe não dizia respeito, uma novidade sem interesse, qual a importância de

- Dizem que vou morrer Paulo

comparada com a banheira que não funcionava

há séculos e lhe servia de arca, o lavatório escorado por um pau de vassoura onde apenas a torneira da esquerda num fiozinho avarento e todavia lustres, colchas de damasco, o orifício no roda-pé para a cave onde ferviam ratos, encostava-se a orelha e trotezinhos e guinchos, o rafeiro do laçarote a aumentar o orifício com as unhas, chove-lhe no quarto e na sala (...). (ANTUNES, 2001a, p. 150).

A morte do corpo se processa simultaneamente à morte dos espaços da casa, como se a falência de um obrigasse à destruição da outra. Como em tantas das narrativas contemporâneas, a morte manifesta-se no espaço do próprio corpo da personagem, através de sua doença sem possibilidade de cura, e ressoa pelas paredes da casa, igualmente contaminadas pela moléstia e pelo esboroamento. O eu que habita essas novas casas imaginárias está, também ele, de tal forma dissipado por essa força de negatividade que seu corpo comunga com um curioso e singular “mineralismo”, unindo-se ao próprio inumano, aos objetos da casa, aos seres inanimados, numa cosmicidade “pós-moderna”, atualizada, anti-bachelardiana – no sentido em que impele a uma não-comunhão ou a uma comunhão com o abjeto, com o deteriorado, com aquilo que, como o espaço da casa, está em franco processo de decomposição:

e nessa tarde, ao sentir fome, procurei de comer na despensa e na cozinha, sem encontrar mais do que latas de conserva vazias e boiões de compota a que se agarravam crostas de açúcar que o garfo não lograva separar do vidro de que faziam parte agora, como se de imperfeições dos frascos se tratasse,

e coloquei um copo debaixo de uma torneira e rodei o manípulo para abri-la, qualquer coisa percorreu devagar os canos da parede,

um viscozinho tombou uma lágrima no ralo e calou-se, e eu pensei Cortaram a água, cortaram a luz, cortaram o gás (...)

de modo que acabei por utilizar, quando escurecia, (...) a água do tacho da raposa para uma infusão das folhas da nespereira que resistia, doente de parasitas, no pátio da cozinha (...). (ANTUNES, 1996, p. 265).

Essas casas contemporâneas apresentam-se em consonância com sua função mais arquetípica, mais bachelardiana: a função de abrigar. Abrigam, comportam e servem de morada, contudo, a um inusitado e insigne habitante: a morte. A desestabilização do espaço da casa arquetípica dá origem a imagens de casas que colocam em questionamento ou, pelo menos, perturbam a auto-evidência desse espaço como um espaço familiar⁵. As casas que se expõem na ficção antuniana, por exemplo, aproximam-se sempre da imagem de uma “casa trêmula de tão precária, como que feita de caixas de cartão bolorento” (ANTUNES, 1996, p. 265). Uma casa-garagem é, ainda assim, uma casa?

Se o meu namorado se enganar nos fios e a garagem for inteirinha pelo ar, por mim, palavra de honra, é-me indiferente. Estou cansada de dormir num colchão atrás dos automóveis, acordar com dores de cabeça derivado aos vapores da gasolina, encontrar a roupa na mala manchada de fuligem, viver rodeada de pneus, motores e embreagens em vez de quadros e móveis (...), vestir-me à pressa, calçar-me, procurar o pente no meio de chaves de fendas para um jeito rápido no cabelo (...). (ANTUNES, 2001b, p. 123).

⁵ Aliás, a casa se mostra, na ficção contemporânea, precisamente como esse espaço simultaneamente familiar e estrangeiro, espaço de inquietude, espaço, por excelência, do *Unheimlich*. Como foi já discutido por Freud em sua formulação do conceito de *estranho*, sabemos que, etimologicamente, a palavra *unheimlich* [*estranho*] comporta, em si mesma, a palavra casa [*heim*] e a palavra familiar [*heimlich*], sugerindo que aquilo que há de mais estranho em nós é, precisamente, o que nos é mais próprio, mas que foi, de alguma forma, recalcado, permanecendo submerso. Essa outra casa recalcada emerge, agora, à superfície do texto de ficção.

Sim, dirá Bachelard: “Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.” (BACHELARD, 2000, p. 25). O imaginário constrói paredes e estabelece os limites do abrigo nos mais insuspeitados espaços. Uma vez que se mostra impossível separar o espaço físico do modo como ele é percebido, esses textos ficcionais, de certa forma, questionam a primazia dos espaços habituais e dos espaços “concretos” sobre outros tipos de espaço – subjetivos, imaginários, espaços da memória. As novas imagens de casa surgem da deformação das imagens que nos acostumamos a ver, a nova possibilidade de uma casa-garagem ou de uma casa-sótão surge da diluição/deterioração da casa-lar arquetípica: e do interior dessa casa familiar [*heimlich*] emerge a mais estrangeira das casas [*unheimlich*].

3 A CASA INABITÁVEL OU O INABITÁVEL-HABITÁVEL

A verticalidade do espaço da casa arquetípica é sinônimo de diferenciação: o sótão – ponto mais elevado da casa – é absolutamente diverso do seu espaço mais rebaixado – o porão. A horizontalidade, por outro lado, está para a indiferenciação, para a domesticação e o apagamento das potências cósmicas da natureza. Muitas das casas ficcionais contemporâneas aproximam-se dessa horizontalidade, mas essas casas de papel problematizam essa idéia dicotômica ao gerarem uma imagem que é, simultaneamente, de força e de esvaziamento, construtora e dissipadora de sentidos. A horizontalidade dos espaços contemporâneos equivale, sim, à homogeneização, à perda de cosmicidade provocada pela ausência da qualidade metafísica presente na verticalidade, mas gera, simultaneamente, uma outra cosmicidade: a cosmicidade do inabitável.

Essa casa imersa na cosmicidade contemporânea integra apenas contingências, multiplica interrupções, acolhe desencontros: nessa nova casa, o sujeito surge como um ser irremediavelmente disperso. A casa é, assim, vivenciada por um movimento negativo, pelo que lhe falta das casas que nos habituamos a reconhecer como

tais: “Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vívda’, não é somente no momento presente que reconhecemos o seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo o passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova.” (BACHELARD, 2000, p. 25), afirma Bachelard. Nessa amostra da ficção contemporânea que a escrita de Lobos Antunes nos fornece, o verdadeiros mal-estares têm muito mais passado – muito mais história – muito mais maturação – e não se eximem de habitar as casas do presente. Com a mesma ou maior força que os sonhos, os pesadelos de outrora ocupam os espaços de agora e os fantasmas “ancestrais” que Bachelard não previu povoam as nossas casas imaginadas. A intimidade do interior da casa é invadida, penetrada por elementos estranhos, advindos do espaço exterior, tornando turvo e descaracterizando esse espaço arquetípico. A casa contemporânea verte-se, assim, num espaço, a princípio, inabitável – inabitável porque terrível, porque desolador –, o qual a literatura, de alguma forma e por algum tempo, torna outra vez habitável.

Tudo indica que essas inversões ou deslocamentos que a ficção contemporânea tem operado no imaginário mais tradicional sobre a casa suprimem sempre um número muito limitado de variáveis, não abrem um campo que se possa apontar como “completamente” novo para se pensar os espaços, já que mesmo quando se trabalha com essas inversões e esvaziamentos dos arquétipos se está, em última instância, trabalhando com a imagem-fantasma desses modelos arquetípicos, ou seja, com o “eco” da “casa primordial” a reverberar sobre a “casa contemporânea”. Esses procedimentos, em alguma medida, simultaneamente reforçam e desestabilizam os arquétipos originais: pode-se inverter e trocar sótão e porão de lugar, mas esse artifício não desfaz a lógica de uma potência vertical do espaço da casa. O sótão – espaço a princípio destinado aos pensamentos elevados, à reflexão, às experiências diurnas – pode converter-se em espaço de trevas, espaço noturno, habitado pelo desconhecido, pelo monstruoso – pode se converter, portanto, em porão –; mas seu campo de polarizações não pode ser desfeito por essa mera inversão.

Bachelard está certo em sua insistente afirmação de que “as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.” (BACHELARD, 2000, p. 26): mesmo quando essa morada é um espaço abandonado, deserto, coberto de heras, de animais mortos, com armários e prateleiras vazios e alimentos apodrecidos espalhados pelo chão, mesmo quando se tem um sótão escuro e úmido – um espaço *inabitável* – como morada, ainda assim se teima em reconhecer esse espaço como um espaço de identidade, de estabilidade, de referência, como espaço, em uma palavra, da *casa*:

(...) e eu para mim (...) Quem será este primo que se tornou proprietário da Calçada do Tojal e quer vender a estanhos o que me pertence, este primo que somente agora, ao cabo de tantos anos, me vem expulsar de casa acompanhado por estranhos, espiolhando a minha roupa, os meus chás de rebentos de nespereira, o meu sótão, apropriando-se do esconso em que me oculto como um bicho na terra (...). (ANTUNES, 1996, p. 274).

Mesmo com todo o esvaziamento provocado pela negatividade em meio à qual se funda boa parte dos textos literários contemporâneos, é difícil afirmar que haja, de fato, um afastamento do parâmetro imagético. Se pensarmos a imagem sempre como esse amálgama de positividade e negatividade, veremos que, na verdade, o que se tem é um movimento dentro da própria imagem. E isso talvez porque não haja, para um texto que se propõe encenar a casa, que se propõe representar – não importa se num projeto de afastamento ou de aproximação mimética – esse espaço tão carregado de atribuições histórico-culturais, como se eximir desse imaginário: por mais variáveis relativas ao espaço que esse texto seja capaz de decompor, não há como não arrastar consigo essa carga cultural. Alguns textos irão se afastar dessa adesão à função original do habitar, mas esse afastamento faz apenas deixar entrever, como seu efeito colateral, a proximidade insuspeitada dessa, aparentemente tão distante, imagem da casa arquetípica.

Isso não quer dizer que todos os processos, empreendidos pela literatura contemporânea, de desmantelamento e resignificação da casa e de outros espaços tenham o mesmo poder em se afastar ou não dessa mônada bachelardiana, mas deixa evidente que pretender trabalhar ou conceber o espaço como mero palco no qual as ações transcorrem, como se a categoria espaço sempre fosse dependente ou devedora da categoria ação, pode ser uma chave crítica pouco produtiva para muitos dos textos contemporâneos que tematizam o espaço da casa. O espaço pode, sob essa perspectiva contemporânea anti-essencialista, ser percebido como espaço ativo – como categoria em ação, em ato – e não mais como espaço passivo. O espaço, de certo, não é, na contemporaneidade, imune à ação: ele está em processo constante de metamorfose, como tantas outras categorias no interior da narrativa. A casa deixa de ser, então, uma “casa-cenário” para se converter em “casa-personagem”.

4 A CASA-ESPAÇO-DA-MEMÓRIA

Os textos ficcionais contemporâneos, ao menos em sua parcela mais significativa, operam a partir dessa outra lógica espacial. Espaço e tempo, instâncias antes manipuladas como se fossem absolutas, são, nesses textos de ficção, apresentadas como relativas e subjetivas. O espaço, pensando como mera geografia até o princípio do século XX, desdobra-se em um espaço-tempo de experiências, de vivências, de subjetividades: espaço de simultaneidades. Sujeito – percepção subjetiva – e espaço interpelam-se mutuamente. O espaço agora será forjado a partir do cruzamento dos muitos e diferentes planos espaço-temporais ocupados pelo sujeito, configurando-se como um espaço múltiplo, aberto e instável.

O espaço coeso se abre em variados espaços a partir da “compressão espaço-tempo”, que nos arranca o conforto de pensarmos em termos de um espaço plano e de um tempo linear-cronológico, lançando-nos em meio a um perturbado e perturbador

tempo pluriforme, continuamente rearranjado segundo sua componente espacial – que, por sua vez, é sucessivamente reatualizada pela memória. A casa atual mostra-se, por vezes, esvaziada e desinteressante e personagens passam a habitar, imaginariamente, o espaço atraente e colorido, recheado de ornatos e de enfeites, da casa passada, casa da infância, evidenciando que “(...) as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos” (BACHELARD, 2000, p. 25):

Gostava de ir ao Príncipe Real aos domingos por causa dos chapéus, capelines, cartolas com fitas de cetim pelas costas abaixo, capacetes que pareciam metálicos e eram de feltro com penachos azuis, no Bico da Areia (...) o guarda-fato quase vazio, uns trapos, uns cintos, uns casacos de lã ao passo que em casa do meu pai a roupa de mulher ocupava a cozinha, a dispensa, derramava-se no sofá espreguiçando mangas (...). (ANTUNES, 2001a, p. 51).

As duas casas coexistem num mesmo espaço-tempo de simultaneidades. O espaço do passado é reatualizado pela memória desse sujeito habitante que está em uma e em outra casa – ou *entre* uma e outra –, sempre tentando recuperar a moradia da infância e alicerçar a sua própria. A casa natal – esse não-lugar ao qual o sujeito deseja retornar – e a casa sonhada – esse outro não-lugar ao qual o sujeito aspira – confundem-se duplamente: em seu mesmo desejo e em sua mesma impossibilidade.

Essa casa ficcional repleta de cômodos e móveis atulhados de pequenos bibelôs, de enfeites de porcelana, de forros e cortinas de naperon esboça um quadro do *kitsch* como uma das tendências da cosmicidade contemporânea, essa cosmicidade atualizada e que se manifesta nas cadeiras de plástico descartáveis, nos bibelôs quebrados e insistentemente colados, nos móveis e eletrodomésticos estragados e repetidamente reparados. Atravessando esse espaço-tempo da infância dessa personagem, há um objeto significativo, um objeto que, de algum modo, preserva esse espaço-tempo para sempre perdido e, simultaneamente, traz consigo as marcas de seu esfacelamento:

um anão da Branca de Neve que seu pai comprara no Natal e que repousa, solenemente, sobre a geladeira. Esse objeto *kitsch* paira na memória de Paulo como um signo de sua antiga casa no Bico da Areia, espaço da saudade e da convivência – não importa se feliz ou se nem tanto – com os pais, sobretudo com o pai que, àquela altura chamava-se ainda Carlos: “quem diz o anão da Branca de Neve diz o tempo em que morávamos do outro lado do rio” (ANTUNES, 2001a, p. 386). Esse pequeno objeto *kitsch*, como tantos outros nas narrativas antunianas, funciona como uma pequena ruína desse espaço da casa da infância, um índice dessa cosmicidade das casas contemporâneas

5 CASAS-DESFECHOS

A imagem da casa se revestiu de várias significações ao longo da história, reforçando ou traindo os investimentos presentes no imaginário cultural, afastando-se ou aproximando-se dos arquétipos fixados. O espaço não é, portanto, algo que atravessaria a história uma categoria autônoma, estanque ou auto-suficiente, pelo contrário é uma categoria que se sustenta como resultado dessas condições históricas de percepção e de elaboração conceitual. O espaço físico não pode ser completamente mensurado ou compreendido e representar essas casas contemporâneas não é meramente reproduzi-las em todos os seus vetores, em todas as suas coordenadas culturalmente postuladas e reconhecidas: essas casas são, na ficção contemporânea, imaginadas como uma espécie de Babel – espaço de confusão e do desentendimento, da incomunicabilidade, da intraduzibilidade e do anti-diálogo.

A estabilidade ilusória e precária que a casa arquetípica promove é posta a descoberto nessas imagens contemporâneas da casa. Esses espaços domiciliares subsistem, como tudo o mais na pós-modernidade, apenas por um breve período, por um instante entre o adormecer e o despertar. Segundo a chave integradora de Bachelard, na natureza nada é precipitado, tudo requer maturação

para atingir a cosmicidade, mas a cosmicidade contemporânea se faz na e pela velocidade – pela rapidez, dirá Calvino⁶. Daí serem essas casas imaginadas pela ficção contemporânea sempre provisórias, casas sem lugar, ocupadas e logo em seguida abandonadas por esse sujeito também ele algo deslocado, dispersado pelas sociedades contemporâneas, globalizadas, das migrações e das diásporas; casas erguidas e imediatamente consumidas pelos processos predatórios de modernização ou pela força dissipadora da negatividade.

Ao fim e ao cabo, o que essas casas contemporâneas revelam – a despeito de sua função primordial de proteger e resguardar – é a desproteção radical do sujeito, sua carência extrema e irredimível. Essas casas escritas claramente nos fornecem “uma variação da situação, não raro tão metafisicamente resumida, do homem no mundo” (BACHELARD, 2000, p. 45). São casas provisórias, sim, tão provisórias quanto a casa alheia que cada um de nós ocupa, por um breve instante, como se fora nossa: a casa literária, com seus limites, seus arquétipos, suas molduras, sua cosmicidade e seu hábitat próprios. Tão provisórias quanto os frágeis sujeitos que as habitam.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A. L. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2001a.
 ANTUNES, A. L. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001b.
 ANTUNES, A. L. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
 BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 5. ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 2000. (Coleção Tópicos).
 CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
 FOUCAULT, M. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

⁶ Cf. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 43-67.

A ESPACIALIDADE DA CASA EM APARIÇÃO DE VERGÍLIO FERREIRA

Oziris BORGES FILHO

Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Sidney BARBOSA

UNESP-Araraquara

RESUMO: Neste trabalho, analisa-se a importância do espaço da casa na construção do romance *Aparição* do escritor português Vergílio Ferreira. Inicialmente neo-realista, esse autor, ao publicar o romance *Aparição* em 1959 inicia uma outra fase de sua produção enquanto escritor de ficção. A essa nova fase a crítica tem chamado de existencialista. Neste, demonstrase de que maneira o espaço homologa as ações e pensamentos das personagens. Para tanto, utilizamo-nos da metodologia por nós chamada de Topoanálise. Dentro dessa metodologia de análise literária, pretende-se demonstrar a importância do espaço na construção da trama bem como desvelar as estratégias utilizadas pelo narrador na construção do mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; cenário; natureza; ambiente; topoanálise.

ABSTRACT: *In this work, the importance of the house's space is analyzed in the novel Aparição by Vergílio Ferreira. It is demonstrated that the space ratifies the actions and the characters' thoughts. In order to do so, a methodology called Topoanalysis is used. In this literary analysis methodology, the importance of space in the construction of the plot is shown. It also helps to unveil the strategies the author used to construct this space.*

KEY-WORDS: Space; scenery; nature; atmosphere; topoanalysis.

A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita. (DURAND, 1997, p.244)

Antes de mais nada, cumpre tecer algumas palavras a respeito do título deste trabalho. É uma referência ao interessante livro publicado pela Editora da UFMG *Escrever a casa portuguesa* (SILVEIRA, 1999). Trata-se de uma reunião de artigos, analisando o espaço da casa que aparece em vários livros portugueses. Há inclusive um artigo¹ a respeito do romance *Para sempre* de Vergílio Ferreira, autor que será o foco deste nosso trabalho. Neste trabalho, faremos um estudo do espaço da casa no romance *Aparição* de Vergílio. Esse romance pertence ao chamado ciclo existencial do autor, que se constitui de três romances, a saber: *Aparição*, *Alegria breve* e *Estrela polar*. Sobre esse ciclo existencial, Aniceta Mendonça (1978, p.12) diz o seguinte:

Quando Vergílio Ferreira inicia a publicação do ciclo existencial, e ao falarmos neste trabalho do ciclo existencial queremos referir-nos estritamente à trilogia *Aparição/Estrela polar/Alegria breve*, a ficção neo-realista exauria os pressupostos ideológicos de sua primeira fase, ou seja, a da contestação onde literatura e ideologia se confundiam, com prejuízo para a primeira e inutilidade para a segunda.

Por isso, o foco deste estudo será, além do espaço da casa, os temas existencialistas a ela vinculados.

Começamos, fazendo uma pequena diferenciação terminológica. No estudo sobre a espacialidade da obra literária, o espaço, termo geral, significando as três coordenadas espaciais, comprimento, largura e altura, mais os objetos presentes nessas coordenadas, assume três formas literárias: cenário, natureza, ambiente.

¹ Na casa, entre montanhas, a voz genesíaca de *Para sempre*. (RUAS, p.327-347)

Por cenário, entende-se o espaço construído pelo homem. O espaço da natureza é aquele não construído pelo homem. Dessa forma, nessa primeira divisão do espaço, temos respectivamente oposição entre cultura e natura. Finalmente, há o conceito de ambiente. O ambiente é o cenário ou a natureza mais um clima psicológico, formando um espaço em que o "tom emocional"² é evidente: amor, ódio, solidão, etc. Note-se que uma das principais características do ambiente é a *intencionalidade* do narrador de criar esse tom emocional. Em outras palavras, percebe-se a homologação entre ação da personagem, seu estado afetivo e o espaço. É essa terminologia básica que estaremos usando neste artigo.

2. AS MORADAS DE ALBERTO

A casa em que nasci me habita
Fabráio Carpinejar

Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica.(...) Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. (BACHELARD, 1989, p.19)

O espaço da casa é o espaço primordial da intimidade como muito bem assinalou Bachelard em suas obras. Em *Aparição* apresentam-se inúmeros temas ligados a casa. Em primeiro lugar, uma casa que se destaca é a casa do pai de Alberto, portanto o espaço da infância do narrador Alberto. Logo no início do romance, o narrador nos apresenta a casa paterna de forma a situá-la geograficamente em relação aos arredores. Vejamos tal passagem para

² Expressão muito interessante que encontramos em Tomachevski no seu texto *Temática*. In Teoria da literatura - formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

percebermos também os temas existencialistas já evidenciados desde esse momento em *Aparição*.

- Eu sei. O Álvaro, o seu pai disse-me. Mas a casa, a casa. Extraordinária. Muito antiga, não é?

Velha casa. E eu sendo, aparecendo, criando-me através de ti e de mim. Muito antiga? Havia uma data que eu descobrira no sobrado: 1761 ou 1767. Algum velho “mineiro” a trouxera do Brasil. Um vasto jardim em frente, com um grande alpendre ao lado, um pinhal descendo do lado oposto até a ribeira, e adiante a montanha. (p.29)

É de impressionar que, desde o início, o narrador nos apresente uma casa tão rica em detalhes para uma topoanálise.³ De início já observamos o tema do tempo indiciado pela antiguidade da casa. Como se sabe, a passagem do tempo é um dos temas de *Aparição* e também do existencialismo. É nesse sentido que os verbos utilizados pelo narrador homo e intradieético são extremamente pertinentes: “E eu sendo, aparecendo, criando-me...” Não só a passagem do tempo está aí claramente indiciada, mas também o fato da existência do ser. Para os existencialistas, a existência precede a essência, ou seja, é no estar sendo que se é, que se cria, que se existe. E o fato de os verbos estarem no gerúndio acrescenta ainda uma noção de continuidade muito interessante. O ato de ser não é estático, mas contínuo. É óbvio que aqui temos uma imbricação do tempo com o espaço. Temos a casa retratada de forma inextricável com o tempo, e é nesse espaço-tempo que se é. Nesse trecho, temos um exemplo muito explícito daquilo que Bakhtin (1998) chamou de cronotopo.

Outro ponto que nos chama atenção é o posicionamento geográfico da casa paterna. Sobre sua construção, diz-nos o

³ Retiramos esse termo de Bachelard, no entanto, empregamo-lo em sentido diferente ao do teórico francês. Para nós, topoanálise é a análise do espaço, de todos os espaços, não só a análise dos espaços íntimos como pretende aquele teórico.

protagonista que se trata de um sobrado, conseqüentemente temos uma casa estruturada no eixo vertical, evidenciando a dialética alto versus baixo. Sobre essa dialética, confira-se o que diz Bachelard:

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão.

Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. (BACHELARD, 1989, p.36)

O fato de a casa paterna ser um sobrado é extremamente coerente com toda a narrativa, pois desde cedo temos Alberto se questionando a respeito do ser, de sua origem e finalidade na vida. Além disso, o quarto de Alberto se localiza justamente na parte superior da casa. Então, a partir desses índices todos, podemos afirmar que o protagonista simbolizaria o pólo do alto.

Em contrapartida, aparece a figura de Álvaro, seu pai, que é médico, uma área marcadamente materialista, uma profissão em que prevalece a anatomia, que evidencia o pólo do baixo, da matéria. Dessa maneira, percebe-se que a dialética entre alto e baixo é figurativizada na oposição das personagens Alberto e Álvaro, e esse confronto tem o espaço do sobrado como o mais apto a espelhá-lo.

Mas essa casa de Alberto, tão rica, oferece ainda mais efeitos de sentido ao topoanalista. Chama-nos igualmente a atenção o fato de a casa ter vindo do Brasil, como diz o narrador: “Algum velho ‘mineiro’ a trouxera do Brasil”. O que quererá realmente dizer esta oração? Parece-nos que se trata de uma característica muito particular da casa, isto é, suas partes (qual delas? Todas?) vieram do Brasil. Com isso concebe-se um traço muito interessante que é o fato de a casa ser estrangeira, ela ocupa um lugar que não é o seu de origem, há uma intromissão de um espaço no outro, tem-se uma subversão espacial. E será essa característica casual? Acreditamos que não. É nessa casa que Alberto termina seus dias. Ele a herdou dos pais. Mas Alberto representa aquela personagem que nunca está satisfeita

consigo mesma, que nunca se encontra totalmente consigo mesma. Enfim, é a personagem para quem os versos de Fernando Pessoa se encaixam perfeitamente: “ estrangeiro aqui como em qualquer lugar.” Nesse sentido, nesse estrangeirismo existencial, Alberto e a casa se aproximam, ambos não pertencem ao mesmo *tópos*. Que melhor cenário para um estrangeiro de si mesmo viver que uma casa estrangeira? A uma casa deslocada corresponde uma personagem também deslocada. Esse sentido de não pertencimento da personagem é assim homologado pelo cenário da casa, propiciando uma sinergia perfeita entre personagem e espaço, conferindo, outrossim, uma coesão bastante acentuada à narrativa.

O período final do excerto acima citado é, como os períodos anteriores, bastante significativo. Vamos dividi-lo em duas partes para a nossa análise. Numa primeira parte, diz o narrador que a casa possui “ um vasto jardim em frente, com um grande alpendre ao lado...”

Começemos a topoanálise desse excerto, salientando o valor simbólico da figura do jardim. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 513), o jardim possui uma simbologia muito rica. Das doudas palavras dos dois estudiosos franceses, destacamos o seguinte trecho:

Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente.

Como se vê, mais uma vez, a casa espelha a personalidade do protagonista Alberto. Como diz Durand (1997), “A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita”. Assim, as idéias de cultura, reflexão, ordem e consciência não definem apenas a simbologia do jardim, mas o próprio Alberto. Com efeito, durante toda a narrativa essa personagem está sempre refletindo sobre si, os outros e as coisas do mundo. Em toda sua trajetória exposta pelo enredo, não se observa nenhuma atitude irrefletida. Além disso, Alberto procura sempre e até desesperadamente a consciência, a sua consciência a que poderíamos chamar de consciência existencial.

A figura do alpendre reforça todas essas idéias na medida em que representa um lugar de descanso e proteção.

Outro dado bastante interessante no trecho anteriormente transcrito é que esses dois *tópos* recebem dois qualificativos semelhantes: a idéia de amplitude. O jardim é **vasto** enquanto que o alpendre é **grade**. Esses dois adjetivos, vasto/grande, introduzem no texto a coordenada espacial da amplitude (cf. BORGES FILHO, 2007, p. 104). Temos nesse trecho, portanto, a instauração da oposição axial vasto/restrito. E essa vastidão, cujo ponto de partida é a casa, o ponto restrito, aumenta significativamente com as figuras do pinhal, da ribeira e da montanha. Cada uma delas está também associada à idéia do jardim, reforçando os mesmos temas e acrescentando outros. Nesse sentido, a montanha é singular, visto que a ela se liga o eixo vertical, a idéia de altura e, por extensão, a idéia de transcendência, pois a montanha representa “... a morada dos deuses e objetivo da ascensão humana.” (CHEVALIER, 1999, p. 616)

Em toda essa descrição de sua casa, efetuada por Alberto, observamos um ponto de vista, uma ordem, um “olhar descritor” como diz Philippe Hamon. E esse olhar descritor, no caso que estamos analisando, é o do próprio narrador o qual instaura a espacialidade no texto. A essa maneira de construção do espaço, chamamos de *espacialização franca*. Observamos que esse olhar vai do restrito para o vasto e do horizontal para o vertical. As figuras da casa, do jardim, do pinhal e da ribeira representariam o eixo horizontal. A montanha, o eixo vertical. Essa visão geral forma um verdadeiro toporama que nos remete ao espaço idílico, ao *locus amoenus* tal como descrito por Curtius (1995) em sua famosa obra.

Finalizando nossos comentários a respeito dessa casa de Alberto, achamos de suma relevância refletirmos a respeito dessa passagem de Bachelard (1990, p. 93):

Jung, empenhado em fixar uma dessas al-mas apátridas que estão sempre em exílio na terra, aconselhava-a, para fins psicanalíticos, a adquirir um terreno no campo, um can-to no bosque, ou, melhor

ainda, uma pequena casa no fundo de um jardim, tudo isso para fornecer imagens à vontade de se enraizar, de permanecer. Esse conselho visa a explorar uma camada profunda do inconsciente, precisamente o arquétipo da casa onírica.

É impressionante essa passagem pela sua coerência com o protagonista da narrativa de *Aparição*. De fato, parece-nos que o adjetivo “apátrida”, apesar de seu pedantismo, é bastante apropriado para Alberto, personagem que vive a se procurar, sendo vítima de equívocos e mal entendidos que obstruem seus planos. Assim, são muito pertinentes essas idéias de enraizamento e permanência de que nos fala o trecho antes transcrito.

Vejamos agora um outro trecho do romance que no encaminhará para uma análise mais interior da casa.

Regresso a férias pela primeira vez, depois que o meu pai morreu. Natal. Possivelmente, não haverá ceia este ano. Minha mãe vive só no vasto casarão, Evaristo, provavelmente, consoará com os sogros, na Covilhã. (...) A minha memória está cheia. Da janela do comboio olho a montanha ao longe, branca de espaço, olho as matas de pinheiros, o chão trágico de pedras. Tento reconhecer aí o que é vivo e lembra, o que dura e aparece nos instantes do alarme. Fecho os olhos, raivosos, e busco a verdade inicial, a que se sabe a minha presença no mundo, o que eu sou, a música irredutível que às vezes me visita. Ah, o Natal não é de nunca, porque nunca foi do presente. A alegria que procuro é de um outrora absoluto, desde antes da infância, do eco que me transcende do passado ao futuro, me vibra com o som de uma harmonia que não sei. (p.117)

Com a morte do pai, parece que o pólo baixo perde a força e permanece apenas a reflexão existencial. No trecho citado, essa reflexão vem bem explícita e ligada ao toporama, o mesmo antes descrito. Alberto reflete sobre a realidade da vida que, para ele, vai além do imediato concreto, pautando-se muito mais pelas passagens significativas que marcaram o seu ser e que hoje o acompanham. É de interesse notar que essa reflexão é feita quando o protagonista se encontra em um comboio. Portanto, em um espaço interior e fechado,

porém, em movimento. Desse espaço instaura-se o exterior. E aí temos a janela como uma moldura para o quadro que aparece aos olhos do narrador homo e intradiagético e que ele irá descrever. Mais uma vez, então, temos uma espacialização franca, isto é, a instauração do espaço pela descrição do narrador. Ele descreverá as figuras da montanha e dos pinheiros. Observamos novamente a presença do traço espacial da amplitude. Tanto a montanha quanto os pinheiros são mostrados de forma a representarem uma superfície imensa, vasta, a amplidão enfim. É nesse espaço que o narrador pretende reconhecer “... o que é vivo e lembra. O que dura e aparece nos instantes do alarme.”

Mas a casa, para o final da fábula, vai tornando-se um espaço marcado pela solidão. Tal é o que se percebe primeiro por uma das visitas raras de Alberto a sua casa.

Chegamos enfim a casa, o tinir alegre dos guizos enche todo o pátio. Mas não vejo ninguém. Há um silêncio quase tão audível como o de quando o comboio pára nos apeadeiros pelo meio da noite. Entro em casa e é o mesmo silêncio pelos salões abandonados. Finalmente aparece uma criada. Perguntei por minha mãe, ela levava-me ao seu quarto. Sentada na cama, um xaile pelos ombros, minha mãe abraça-me numa aparente indiferença. Mas que tinha? Porque não me avisara? Dissera sempre que estava bem de saúde!

- Estou bem - confirmou. - Senti-me hoje cansada, apetece-me ficar na cama.

- É preciso avisar o Tomás!

- Estou bem. Levanto-me daqui a pouco. Amanhã parece que vamos consoar com ele. Falou-se nisso, pelo menos. O Evaristo não vem. (p.119)

Através das figuras: *ninguém, silêncio, salões abandonados* evidencia-se o ambiente de solidão que povoia o espaço da casa paterna. Releve-se o efeito de sentido causado pelo narrador ao opor dois gradientes sensoriais⁴, aparentemente opostos, mas que no fim reforçam a idéia

⁴ Por gradientes sensoriais, entendemos os sentidos humanos: visão, audição, olfato,

de solidude. Quando o protagonista chega, ele ouve o “tinir alegre dos guizos que enche todo o espaço”, no entanto “não vê ninguém”. Assim, enquanto a audição preenche o cenário, a visão mostra-o vazio. Temos assim uma dialética entre cheio e vazio, representada pelos sentidos da audição e visão respectivamente. O pátio está cheio de som, mas vazio de pessoas. Essa dialética, como apontamos, enfatiza sobremaneira a idéia de isolamento que, de resto, no sentido existencialista, sempre foi o *leitmotiv* do protagonista.

A casa paterna é também o espaço final em que se encontra Alberto. Na partilha da herança dos pais, coube-lhe a velha casa. Assim reafirma-se a estrutura circular do romance e também lembra o Novo Testamento com a parábola da volta do filho pródigo, significando no contexto do romance, não a concordância de Alberto com as idéias do pai, mas sim a diminuição da inquietação de Alberto ao final de sua vida. Tal diminuição é evidenciada no final da narrativa quando a esposa toma as mãos de Alberto ‘e as molda, à luz da lua, na flor breve e miraculosa de uma profunda comunhão...’ Há já, nesse final, uma certa conformação com os fatos da vida, há uma certa paz. Note-se ainda, nesse final, a estrutura circular a que referimos. Com efeito há uma coincidência nessa narrativa construída em analepse, segundo a terminologia de Genette. Trata-se do espaço que ocupa o narrador. Tanto no início quanto no fim, o protagonista se situa numa mesma sala vazia. “Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro.” Dessa forma há o espaço da narração e o espaço da narrativa, e eles não coincidem. O espaço da narração é a sala vazia em que Alberto se senta. O espaço da narrativa será os espaços por ele habitado na estória que conta. No entanto, essa não é a única casa, moradia, presente na jornada de Alberto durante a narrativa.

tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sentido-espaço. (BORGES FILHO, 2007, 109)

Outra habitação significativa também aparece se bem que brevemente. Referimo-nos à pensão em que Alberto vai morar algum tempo assim que chega a Évora. Podemos, dividir as moradias de Alberto em dois blocos diferentes. Em primeiro lugar, temos a moradia de sua vila que é a casa paterna. Em segundo lugar, há as moradias em Évora que são duas pensões e a casa localizada na região chamada de Alto de S. Bento. Portanto, observamos que toda a narrativa se divide, em primeiro lugar, em dois grandes espaços que são a vila de origem da personagem e a cidade de Évora. E cada um desses espaços é povoado por inúmeros subespaços dos quais as moradas de Alberto é o tema deste trabalho. Dessa maneira, como a narrativa é povoada de espaços, pode-se dizer que estamos diante de uma narrativa politópica.

Aprovado em concurso para o magistério, Alberto sai de sua vila e vai para Évora e, evidentemente, a primeira decisão que toma é arranjar um lugar em que pudesse se hospedar. E ele vai até a uma pensão que descreve da seguinte maneira:

Sobe-se por uma escada íngreme e estreita, selada de frios muros como os de uma prisão. No primeiro andar há uma tabuleta de um médico dentista. No segundo andar, um velho abre uma porta com o cabaz das compras. A pensão é no terceiro. (p.14)

Notamos mais uma vez que, tal como sua casa natal, a pensão potencializa a dialética alto versus baixo. A pensão fica no terceiro andar e o acesso até ela é feito por uma ‘escada íngreme e estreita’. Esse aspecto talvez simbolize a dificuldade de acesso aos pensamentos de Alberto. Com efeito, ninguém em Évora compreendeu suas idéias e, por isso mesmo, o trataram com aversão. Sua estada nessa pensão também é marcada por desentendimentos constantes com o proprietário. Daí a interessante comparação da pensão com uma prisão, lugar onde os conflitos são constantes. Além desse traço negativo, observem-se também as seguintes figuras: “íngreme, estreita e frios muros”. Todas essas figuras mostram como será a relação de Alberto com esse cenário. Em outros termos, essa relação afetiva de

Alberto com o cenário, isto é, essa topopatia é caracterizada por uma topofobia. Em forma de prolepse, já se percebe que Alberto passará por maus momentos na pensão, inclusive terá de conviver por algum tempo com a falsidade do dono da pensão. Após essa primeira morada, Alberto vai residir em uma outra pensão, a Eborense:

Instalei-me, pois, na Eborense, para onde levei as minhas coisas. Mas nesse mesmo dia tentei saber quem era o dono da casa do Alto. E, para a execução completa do meu projeto, pensei numa escola de condução que me desse carta em breve para comprar um carro. Era um projeto que eu trazia de férias, desde o sorteio dos bens. Alto de S. Bento, o vento da planície e os meus olhos perdidos na lonjura... Agora, porém, arrumado o problema da pensão, queria era ver Sofia. (p. 144)

Ao contrário da pensão anterior, esta tem nome: Eborense. Como se percebe no trecho, a passagem por essa segunda pensão não possui qualquer traço importante. Foi somente um espaço de transição entre a primeira pensão e a casa do Alto de S. Bento. Esta sim, muito importante para o desenrolar da narrativa. Passemos então à sua análise.

-Para o Alto de São Bento. Alugo lá uma casa. Se cá ficasse, comprava um moinho.

Toda a gente se interessou pelo meu projeto. Sofia pergunta-me logo, a meio do seu diálogo com o Bexiguinha:

- Quando muda?

- Logo que tenha carta de condução. Sim, tenho de comprar um carro.

- No Alto de São Bento? - estranhou Ana. - Que idéia!

Porque, Ana? Estou longe, estou só. Largar-te-ei à tua liberdade, eu o 'demônio' que te irrita, largarei Sofia, a minha vida é criminosa, vós mo fazeis acreditar. E, no entanto, não há verdade alguma fora dela. Chico pareceu ouvir-me:

- Mas é um sítio ideal para ele - disse a Ana. - Está isolado, pode meditar em sossego sobre 'o espantoso milagre de estar vivo e o incrível absurdo da morte'.

Mas tu não riste, Ana. E perguntaste-lhe a ele o que tinha ele a dar aos homens. Chico foi claro como um murro:

- Pão e orgulho.

- Orgulho de quê?

- Deles mesmos. Para não consentirem que lhes ponham a pata em cima. (p. 150)

Parece-nos que o trecho transcrito nos mostra já a principal temática ligada à casa do Alto de São Bento. Chico o revela sem rodeios e confirma a coerência entre o cenário a ser habitado pela personagem e suas idéias. Como as preocupações de Alberto estão relacionadas com a transcendência do ser, nada mais coerente que ele ter uma casa localizada no 'alto', onde poderia meditar sobre suas idéias em tranquilidade. Aliás, como se percebe pelas outras moradias de Alberto, a presença do traço semântico 'alto' é constante. Em sua casa natal, ele dormia no primeiro andar, nas duas pensões em Évora, seu quarto se situa sempre nos andares superiores e, na casa do Alto de São Bento, como o próprio nome do bairro indica, ele também está no 'alto'. A predominância desse traço semântico, obviamente, não é casual, é uma homologia intencional entre as características da personagem e a espacialidade que ela habita. Trata-se, portanto, de uma isotropia espacial, como diz Bertrand (1985, p. 126-127):

C'est dire que l'espace présentera les mêmes propriétés dans toutes les orientations et dans tous les usages pour lesquels le discours le mettra à contribution.

Outro traço axial de espaço importante na caracterização da morada do Alto do S. Bento é o eixo da prospectividade que se divide nos traços semânticos perto/longe. Observa-se, pela análise do texto, que o lugar escolhido para residir é afastado de Évora. Metaforicamente, temos aí representada a mesma distância em que vivia Alberto em relação aos eborenses no nível das idéias, pois, pela narrativa, observamos que nenhum dos habitantes partilhou de suas

preocupações ou pelo menos o compreendeu. Nem Ana, nem Sofia, nem Carolino, nenhuma personagem.

Ainda no trecho transcrito, percebe-se o confronto mais uma vez entre as idéias de Chico e de Alberto, que exemplifica o embate entre existencialismo versus comunismo. Há ainda várias outras idéias que se opõem às de Alberto. Trata-se, portanto, de um romance polifônico, para seguirmos a terminologia proposta por Bakhtin.

Vejamos um outro trecho do romance que é uma síntese do que dissemos:

Eis que me instalo enfim na minha casa do Alto. Tomado o desvio para S. Bento, sobe-se depois aos moinhos: a casa fica ao lado direito. Uma vizinha trata-me dos arrumos, tomo na cidade quase sempre as refeições, mesmo as ligeiras, que, todavia, por vezes eu próprio preparo. No pátio em frente há um toldo de glicínias que começam a florir, e, debaixo, bancos de madeira apodrecendo. Sob os beirais da casa há sempre um frêmito de asas: as primeiras andorinhas. Ao lado, para lá de um caminho rústico, um alto pano de velho muro abre-se em ruínas, mostrando no interior as pedras brancas de sombra. Atrás há um quintal semeado que não arrendei e onde crescem favas novas, uma mesa de pedra e bancos junto à casa para os grandes calores de Verão. Para longe, ondulam linhas brandas de colinas, salpicadas de casas brancas, donde sobem vozes anônimas de gente, cânticos de galos que vibram no ar com um sinal antigo de terras solitárias. Fixo três grandes pinheiros de vasta copa redonda, não longe dali, a cuja sombra eu me iria estender nas tardes de grande sol. Mas o que eu sobretudo gostava de olhar era a cidade. E eu a revejo agora do meio da minha noite, plácida e branca, cercada de infinitude. Instala-se na colina, cisma para a lonjura, onde me abismo também, veste de branco a acumulação dos séculos como de um luar de morte. O espaço esvazia-se até ao limiar da memória, onde alastra o meu cansaço, o afago quente de um choro, o aceno de sinais que se correspondem como ecos de um labirinto. Num oblíquo aviso afloro o que estremece sob os gestos enfim apaziguados. Évora, Évora. Para o meio da planície, uma inesperada toalha de água de represa lembra ao longe os poços do deserto. Uma ou outra casa branca, perdida na planura, descansa-me os olhos da vertigem da distância. Quedo-me longo tempo ao

meu mirante, evoco, no vasto céu, o eco de um coral alenteja: essa voz para o deserto donde nunca se responde... Fecho a jan enfim, regresso à minha presença. Que busco na minha solidã (p. 175-176)

No âmbito da toponímia, um item interessante é a toponímia. Como estudado em outro trabalho (BORGES FILHO, 2007, p.11) a toponímia não se restringe à observação exclusiva de nomes próprios, mas também à preocupação com os nomes comuns. Tanto uns quanto outros podem ser utilizados pela narrativa na caracterização do espaço. A esse recurso de caracterização pelo nome chamamos, naquele trabalho, seguindo a terminologia de Tomachevski, de máscara. Nesse sentido, cumpre perguntarmos se o fato de o protagonista ir morar em um local denominado Morro de São Bento não seria um caso de máscara espacial. Acreditamos que sim. Explicitemos melhor esse ponto. Os religiosos da ordem de São Bento são chamados beneditinos. Segundo a Enciclopédia Larousse Cultural, há duas acepções que nos interessam a esta toponímia. Diz a enciclopédia que beneditino significa: “1. sábio muito laborioso; 2. Fig. Trabalho de beneditino, trabalho longo e penoso que exige muita paciência por referência aos longos trabalhos de erudição dos beneditinos.”

Como se vê, o tema da erudição, do saber está diretamente relacionado com a Ordem de São Bento. Ora, é fácil verificarmos que esse tema está totalmente coerente com a personagem Alberto. Ou seja, a toponímia reforça aqui as características da personagem estabelecendo uma homologia entre personagem e espaço mais uma vez.

Finalizando nossos comentários ao trecho antes transcrito, cumpre notar que ele corrobora o que expomos e salienta bem o traço espacial da distância, quando o narrador se refere à casa do Alto como *mirante*.

3. A CASA DE ALFREDO: UMA ANTÍTESE ESPACIAL

L'espace, c'est le sujet. (BERTRAND, 1985, p. 111)

Uma outra casa igualmente importante do ponto de vista da construção narrativa no romance *Aparição* é a casa de Alfredo. Igualmente ao caso de Alberto, percebemos facilmente que a casa dessa personagem é bem adequada à sua forma de ser, especialmente a casa da quinta. Vejamos um trecho em que o narrador descreve essa casa:

A quinta da Sobreira fica na estrada do Espinheiro. Mas vira-se à direita, a certa altura, por um caminho estreito, bordado de valados e piteiras — e perdi-me. Descobri enfim a casa, aonde já viera com Alfredo numa tarde vazia de Dezembro, porque Alfredo gostava de levar os amigos às herdades, mostrar a sua familiaridade com os camponeses, como quem admite que a generosidade é uma forma evidente de poderio. Lembro-me de lhe gabar a casa para seu gosto. Ele massacrou-me logo com a explicação miúda dos confortos da vivenda. Filho único, herdara uma interessante fortuna. Mas Ana, infelizmente, não podia dar-lhe filhos: desarranjo no ventre ao primeiro parto falhado, uma operação eliminatória. Evoco a quinta ao sol cálido de Inverno. A casa tem um alpendre à largura da fachada, no estilo colonial, para o lado de nascente. Uma sala térrea de mosaico abre-se em frescura, lembra já lá fora a violência do Verão. Filas de plantas bordam as alamedas, um aroma de mimosas desvanece-se no ar com uma lembrança de estradas longínquas. Uma piscina vazia escava-se no terreiro, com um ar de ruína nas folhas secas, depositadas no fundo. A um topo estende-se um pano de cimento colorido: um vago frêmito de linhas de água, a rosa e cinzento, âncoras-algas boiando, afogando-se no ondedado límpido. Alfredo explicara-me que era um muro do Cardoso, seu amigo de Lisboa. Cheguei quase à hora do almoço, todos mostraram interesse pela minha demora. (p. 168)

Como observamos a casa acima descrita se enquadra bem no modo de ser de Alfredo. Até o momento em que o narrador se situa

para lembrar a quinta de Alfredo é propício: 'sol cálido de inverno'. Durante a narrativa, fica evidente que Alfredo é uma personagem que não se preocupa com os questionamentos existenciais de Alberto e nem com os pensamentos comunistas de Chico. Alfredo parece se preocupar apenas com seu bem estar, ele é, para nos utilizarmos de um vocábulo de cunho marxista, um alienado, preocupado com os fatores mais imediatos da vida. Dessa forma é natural que a herdade apareça sob o signo do calor. Com efeito, é fácil qualificarmos a casa de Alfredo como uma casa solar. O sol e seus efeitos são as principais figuras utilizadas pelo narrador para caracterizar a casa de Alfredo. Note-se que a casa se situa virada para o nascente e que a sala térrea lembra o verão. Além disso, para reforçar ainda mais esse traço semântico, recorde-se que o próprio momento em que o narrador se situa é sob 'um sol cálido de Inverno'. Essa isotopia do traço solar homologa a personagem Alfredo que não se preocupa com os questionamentos existenciais nem comunistas. Alfredo se preocupa com o seu presente, com o seu conforto e o de seus familiares. Ele é, enfim, um homem prático. Essa idéia de conforto se coaduna com a figura do calor expressa pelas metáforas solares que envolvem a casa de Alfredo.

Esse motivo solar é também salientado por outras figuras que aparecem no trecho. O primeiro deles é o fato de a casa possuir um alpendre 'à largura da fachada', ou seja, é uma casa convidativa, amigável, festeira assim como o seu dono. Outro dado espacial que reforça esse último é o fato de a casa possuir alamedas em que há plantas e mimosas, mesmo o muro que cerca a quinta é predominantemente verde. Dessa maneira, percebe-se que a casa retoma o *locus amoenus* o qual, por sua vez, reitera a personalidade tranqüila de Alfredo.

Se formos traçar um paralelo entre as casas de Alberto e Alfredo no que tange à temática a elas ligada, podemos facilmente verificar que as duas moradas formam uma antítese. Tomando emprestada a terminologia de Durand (1997), poderíamos dizer que

a casa de Alberto está sob um regime noturno, enquanto que a casa de Alfredo se encontra sob um regime diurno.

Como se vê, mesmo que o existencialismo seja uma filosofia eminentemente preocupada com a questão do tempo, é impossível numa obra de ficção, fugir da questão do espaço. Aliás, como diz, Cassirer (2001, p. 73)

O espaço e o tempo são a estrutura em que toda a realidade está contida. Não podemos conceber qualquer coisa real exceto sob as condições do espaço e do tempo. Nada no mundo, segundo Heráclito, pode exceder suas medidas – e estas são limitações espaciais e temporais.

Dessa maneira, torna-se impossível fugir da categoria narrativa do espaço em uma obra literária. Ela pode aparecer com menos ou mais detalhes, mas sempre estará presente. Esta categoria da narrativa se mostra tão importante como qualquer outra na construção do texto literário. É essa consciência que fez surgir nos últimos quinze anos vários trabalhos tematizando o espaço na literatura. Neste trabalho, analisamos apenas a questão da casa. No entanto, no romance em questão, existem muitos outros itens espaciais que merecem uma análise mais atenta a fim de explorar um número muito maior de efeitos de sentido que a narrativa propõe ao leitor atento. Pela dimensão de nossa análise, nosso objetivo aqui foi analisar apenas o espaço da casa.

Finalizando, pode-se afirmar que, no romance *Aparição*, a casa assume um caráter muito importante na construção e determinação da personalidade das personagens bem como no desenrolar da narrativa. Ela se apresenta sempre em consonância com o caráter da personagem. O espaço da casa reflete e influencia sobremaneira a atuação das personagens, reforçando seus traços psicológicos e propiciando a ação das mesmas.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: M. Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: M. Fontes, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: UNESP, 1999.
- BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*. Paris: Hatier Benjamins, 1985.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franco-Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem – introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: M. Fontes, 2001.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Petrópolis: J. Olympio Editora, 1999.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: EDUS, 1995.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: M. Fontes, 1997.
- FERNANDES DA SILVEIRA, Jorge. (org.) *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MENDONÇA, Aniceta de. *O romance de Vergílio Ferreira – existencialismo e ficção*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

CLIO E CALÍOPE EM BOA VIZINHANÇA – A NARRATIVA NA LITERATURA E NA HISTÓRIA

Gerson ROANI

Universidade Federal de Viçosa

RESUMO: Este artigo estuda as relações entre Literatura e História a partir da constatação de que esses dois discursos adotam uma forma comum: a narrativa. Postula-se, assim, uma aproximação entre o discurso literário e o histórico, sobretudo, na atualidade. Como percurso teórico e crítico, é destacada a contribuição da *Escola dos Annales* e, conseqüentemente, da Nova História, na abertura do discurso histórico a outros sistemas de conhecimento e também na consolidação da reflexão contemporânea sobre a narratividade como propriedade discursiva compartilhada pela história e pela literatura.

PALAVRAS-CHAVE: narratividade; literatura; história.

ABSTRACT: This article studies the connections between Literature and History taking for granted the premise that both discourses adopt a common form: the narrative. Therefore, it is assumed that the literary and the historical discourses converge, especially in the present time. The contribution of the School of Annales, and consequently of the New History, is visible as a theoretical and critical framework not only in the opening of historical discourse to other knowledge systems but also to the consolidation of contemporary thought about narrativity as a discursive property shared by history and literature.

KEYWORDS: narrativity; literature; history.

Canta para mim, ó Musa (...)

Deusa, filha de Zeus, conta-nos, a nós também, algumas façanhas, começando onde quiseres.

Homero, Odisséia.

A história é filha da narrativa. Não se define por um objeto de estudo, mas por um tipo de discurso. Dizer que estuda o tempo não tem de fato outro sentido que dizer que dispõe todos os objetos que estuda no tempo: fazer história é contar uma história.

François Furet, *A oficina da história.*

Nas primeiras manifestações discursivas da civilização ocidental constata-se o entrelaçamento de duas formas de conhecimento da multiplicidade humana: a Literatura e a História. Trata-se de um entrecruzamento entre duas produções da linguagem que enraízam suas origens remotas na epopéia e compartilham um solo comum: a narrativa (SCHOLE; KELLOG, 1977, p. 1-39). É esta consciência de habitar o terreno fértil da narrativa que orienta a postulação do diálogo entre a Literatura e a História, pois, na esteira da lição de Paul Ricoeur (1997, p. 177), vislumbra-se a temporalidade como um fenômeno partilhado tanto pela narrativa ficcional, quanto pela histórica, pois ambas possuem, como núcleo deflagrador da discursividade, a potência de realizar a *refiguração* do tempo.

A lição do pensador francês expressa a capacidade intrínseca à narrativa literária e à histórica de transfigurar a experiência humana, quanto a essa realidade fugidia e evanescente que é o tempo vivido, tempo humano, em suma, sob o qual estamos inexoravelmente assinalados. É a convicção da proximidade entre Literatura e História, como desdobramentos e representações das experiências humanas no e com o tempo que faz Paul Ricoeur circunscrever os caminhos do seu percurso reflexivo de discussão das relações entre a temporalidade e a narratividade, no âmbito da ficção e da historiografia, insistindo na necessidade de discutir a *historicidade* desse diálogo, ao longo dos séculos, da Antigüidade Clássica à contemporaneidade.

Nesse desenrolar, observa-se que as trajetórias das duas disciplinas oscilaram constantemente, entre a separação ou a aproximação definitiva. Ao olhar atento não escapa que, em muitos momentos dessa caminhada, foi atribuída à Literatura a condição de discurso veiculador da historicidade. Em outras palavras, a linguagem poética, através da sua novidade, da sua originalidade, da ficcionalidade, da verossimilhança, se caracteriza pelo poder de *singularização*. Isto é, a arte literária torna possíveis relações sempre novas entre linguagem e realidade (CHKLOVSKI, 1973, p. 22). Assim, a Literatura teria a capacidade de proporcionar ao leitor, não somente o gosto pelo fantasioso e imaginário, mas, também, o conhecimento e a reflexão sobre a condição humana determinada pelo signo e pela ação inclemente da temporalidade. Isso atribuiria à Literatura um caráter documental semelhante ao da História, no que concerne à representação e explicação dos acontecimentos inerentes à experiência humana com o tempo vivido.

Ora, se a Literatura reivindicou para si essa potencialidade de *dizer* o passado, a História, por sua vez, não escapou ao *fardo*, segundo a elucidativa explicação de Hayden White (1994, p. 39-65), de estar, alternadamente, circunscrita ao rol das realizações ficcionais, atendendo indistintamente ao gosto pelo fantasioso e pelo imaginativo e ao âmbito da prática científica objetiva, estando radicalmente desvinculada do fenômeno estético.

Essa focalização das possíveis convergências entre essas duas modalidades discursivas, instiga-nos a discorrer brevemente sobre o problema das relações entre Literatura e História, também, em termos históricos. Com base em tal enfoque, a interlocução entre a História e a Arte literária era impossível para os historiadores do início do século XIX, os quais rejeitavam a prática escritural dos romancistas partidários do romance histórico. Mesmo considerando os fatos como imagens produzidas pelo observador direto, o historiador deveria formar imagens com elementos exatos, imaginando os fatos como os teria visto se ele pudesse observá-los, calculando os elementos

reais dos que figuram nos documentos, substituindo os elementos falsos por outros mais precisos. Onde não havia documento não havia História, aponta Jacques Le Goff (1996, p.535-549), pois, paradoxal e contraditoriamente, o historiador se obrigava a asseverar que os fatos por ele imaginados não eram imaginários, fantasias, bem como devia eliminar todos os elementos literários para chegar ao fato *preciso e pleno*.

Segundo essa abordagem, documentos considerados verdadeiros produziram, conseqüentemente, fatos autênticos. Tal postura positivista consolidou a crença na impossibilidade de uma interlocução ou diálogo da Literatura com a História, pois as obras literárias seriam o fruto da combinação entre elementos reais e imaginários, portanto, impossíveis de serem consideradas como fontes fidedignas de conhecimento ou de problematização do acontecimento histórico. Por serem fatos (re)inventados e transfigurados pela imaginação do autor, faltar-lhes-ia o ambicionado caráter documental, que a historiografia perseguia como um programa de consolidação do seu perfil epistemológico frente a outras formas de conhecimento (BURKE, 1992, p. 15).

A História procurava, pela aproximação do sujeito com o seu objeto de investigação, eliminar do seu discurso qualquer traço ou intromissão que lembrasse uma simples aproximação com a Ficção. Para o historiador, a Ficção privava-o da visão verdadeira dos fatos. Em conseqüência, isso prejudicaria a transparência, objetividade e a autenticidade do seu discurso, motivo pelo qual procurava, na observação rigorosa e no manejo das fontes documentais, confirmar que a imaginação comprometia o desejo de veracidade do seu discurso e que, portanto, qualquer elemento evocador da prática literária deveria ser banido da descrição científica. Para o historiador, os laços com a Literatura perturbavam e relativizavam o seu objeto de estudo, ocasionando a rejeição da Ficção e o maior afastamento possível de uma estrutura discursiva que lembrasse qualquer parentesco com a atividade dos escritores criativos e seus devaneios.

Contrariamente a essa atitude de exclusão da arte literária, por parte de uma historiografia de natureza positivista, o escritor, por sua vez, aceitou sempre de bom grado as *intromissões* da História na composição das suas tramas ficcionais. A Literatura recebia e continua a acolher a História não só quando essa oferece sugestões, motivos, argumentos e imagens para a composição do texto ficcional, mas também quando um determinado movimento, período ou época é convocado para explicar o discurso literário. Aos escritores, o texto de Ficção pode apresentar-se como uma outra leitura da História ou essa pode oferecer o contexto sócio-cultural que contribui para dar sentido à composição literária, sem que sua presença perturbe a especificidade própria do relato ficcional. Nesse caso, a Literatura sempre abraçou e deu a mão à História.

A perspectiva realista e positivista que engessava a História, transformando-a numa espécie de fala só, sem qualquer inclinação ao diálogo com outras modalidades de conhecimento sofreu um saudável revés, no final da década de 20 e início dos anos 30 do século passado, com o surgimento do grupo francês dos *Annales*, que revolucionou a História, no que tange aos métodos utilizados, aos objetos estudados, à consciência da discursividade da História e à defesa veemente do diálogo construtivo com outras ciências humanas e sociais. A partir dessa renovação, a dimensão da História como uma narrativa de ações de cunho político, na maior parte das vezes, identificada com o poder estabelecido, foi preterida em favor de uma História problematizadora, interpretativa e construída sobre correlações interdisciplinares. Assim, o horizonte escritural da História se ampliou pois incorporou a vida cotidiana, as crenças e representações, as atitudes e os sentimentos de coletividades anônimas, que, durante séculos de prática historiográfica, nunca foram consideradas dignas de figurar na *Grande História Política*. O mito do documento verdadeiro deixou de existir, pois a noção de documentalidade como ponto de partida para a escrita da história adquiriu uma nova conformação e uma amplitude maior, incorporando a oralidade, o gestual, a iconografia, as manifestações

lingüísticas, os mitos, os textos literários e poéticos. É essa mudança no conceito das fontes basilares que presidem a elaboração da discursividade na História, que José Carlos Reis descreve como a abertura a uma concepção da História como *problema*, que trouxe para esse campo de conhecimento uma saudável interrogação acerca da epistemologia histórica e, principalmente, como esse discurso sobre a experiência humana no tempo era codificado. Assim, a discussão sobre os métodos e objetos da História não está dissociada da problematização dos recursos disponíveis para a expressão escritural dessa experiência humana, como assevera Reis:

Se para Langlois e Seignobos “sem documentos não há história”, para o *Annales*, “sem problema não há história”. É o problema e não a documentação que está na origem da pesquisa, isto é, sem um sujeito da pesquisa, sem o historiador que procura respostas para questões bem formuladas, não há documentação e não há história. [...] o fato histórico não está presente bruto na documentação. O historiador não é um colecionador ou empilhador de fatos. Ele é um construtor, recortador, leitor e intérprete de processos históricos. O fato histórico não é dado, assim como o passado não é dado. A realidade do passado não é fixa e definitiva. Ela seria como uma imagem de holograma: dependendo do ângulo e da incidência da luz, a imagem do passado muda. Ângulo e incidência da luz significam que é o sujeito com seus problemas e orientação teórica que faz aparecer uma nova imagem do passado (REIS, 2000, p. 24-25).

Depreende-se do excerto de Reis que, ao proporem uma relação inteiramente nova do historiador com suas fontes, métodos e com o relato historiográfico, os *Annales* desconstruíram aquela postura positivista que defendia que a historiografia deveria ser uma espécie de réplica do real, um simulacro, um relato verídico. Essa nova orientação reivindicada pelos *Annales* encontrou ressonância no pensamento de Roland Barthes (1988, p. 145-157), o qual considerou, em *O discurso da história*, essas contradições inerentes à escrita da História como um problema de *representação*, análogo ao

experimentado pela ficção literária. Segundo o teórico francês, a História se negou, durante muito tempo, a aceitar que, no discurso sobre o passado, o real que se pretendia fazer emergir a todo custo, não era o real, mas uma *representação*.

Os *Annales* renovaram os estudos historiográficos e sedimentaram os caminhos para a problematização da *narratividade* da História, que surge associada a mais jovem geração dos *Annales*, popularmente conhecida como *Nouvelle Histoire* ou *Nova História*. De que Nova História se trata? Essa Nova História se interessa pelas mentalidades, pela vida privada e cotidiana, por sentimentos e comportamentos, por análise e descrição, por novas fontes (Literatura): diários, manuscritos, manuais, tratados de moral, poesia, teatro, romances. A *Nova História Narrativa* conta a História sob influência do romance e da Antropologia; explora o subjetivo e o simbólico; interessa-se por histórias pessoais obscuras e marginais. Esse ressurgimento ou adesão à arte da narrativa por historiadores como Georges Duby, Jacques Le Goff, Michel Vovelle, Carlo Guinsburg, Philippe Ariès, Jean-Claude Schmitt, Pierre Nora e Emmanuel Le Roy Ladurie deve-se, ainda, ao desejo de uma interlocução com um público leitor amplo, não necessariamente vinculado às universidades e aos centros de investigação especializada. Subjacente a essa intenção, procurou-se tornar as descobertas da História acessíveis a esse público. Para fazer isso, recorreram, com habilidade, à arte da narrativa. Isso assinala o fim da tentativa de criar uma explicação científica coerente sobre a transformação no passado. Atualmente, a História oscila entre a arte da narrativa, a inteligência dos conceitos e o rigor das provas. Quanto mais seguras e explícitas as fontes e provas, o conhecimento só ganhará com isso e a narrativa nada perderá.

A revitalização da narrativa testemunha a natureza performática do discurso histórico, o qual cria apenas um *efeito de real*, mas não chega a reproduzi-lo, como escreveu Barthes (1988, p. 156-158). Nenhuma linguagem é usada de maneira inocente ou

inconsequente e as fronteiras entre a Literatura e a História não são sólidas. Ambas, Literatura e História possuem um ônus discursivo comum: a transfiguração, sempre imperfeita, parcial e inacabada de um mundo total, no qual todo saber e todo fazer humano tem cabimento. A problematização da discursividade na História contribuiu para a adoção de uma outra atitude diante das fontes documentais que presidiam a construção do conhecimento histórico. Isto é, reconhece-se que a ressurreição integral do passado é vã, pois existem lacunas, fendas e silêncios que são irrecuperáveis. Por causa disso, o discurso histórico nasce de um trabalho com fontes selecionadas em detrimento de outras. Isso implica a presença de um sujeito comprometido com sua carga ideológica pessoal e com a carga ideológica do seu tempo. Assim, reitera-se a consciência de que, em história, tudo é discurso sobre algo que aconteceu ou que acontece, o qual é elaborado através de uma narração que, imaginariamente, no momento presente lança-se à tentativa de resgatar e delinear, mesmo que precariamente, o real do tempo passado. O discurso historiográfico nasce de um sonho apoiado em esteios conscientes, em marcas deixadas sobre o passado. Os vazios e silêncios são preenchidos pela matéria onírica, como argutamente enfatizou Georges Duby:

Eu já lhe disse que estou persuadido da subjetividade do discurso histórico, que esse discurso é o produto de um sonho, de um sonho que, entretanto, não é totalmente livre, já que as grandes cortinas de imagens de que é feito devem obrigatoriamente ancorar-se em esteios que são as marcas a que nos referimos. Mas entre os esteios, o desejo se insinua.[...] Por mais forte que seja o desejo de frieza objetiva, o controle não é total. E direi que existe em todo discurso histórico uma dose de lirismo, que deve estar sempre presente... (1989, p. 41).

O excerto de Duby reitera a idéia do discurso historiográfico como um sonho condicionado a esteios e marcas deixadas sobre o passado. Por essa razão, toda a História é contemporânea. As brechas

e silêncios existentes são preenchidos pela fantasia e pela imaginação. Esse exercício imaginativo faz a História satisfazer o desejo de evadir-nos de nós mesmos, do cotidiano que nos envolve e solicita. Como se vê no fragmento destacado, o autor de *O tempo das catedrais* destaca que o trabalho de pesquisa e investigação do passado, levado a efeito pela historiografia atual, postula o encontro com o literário, com o ficcional. Dessa forma, o resgate e a representação das formas assumidas pela vida humana nas eras pretéritas, aqui, opõem-se à reconstrução objetiva, pois pressupõem o lirismo, o sonho, a fantasia, a criatividade e a imaginação, caracteres essenciais do fazer ficcional. Vemos aí que, para DUBY, “a História tende para o literário, pois o historiador inventa um passado, no fundo do qual o presente se insinua e manifesta” (1989, p. 167).

Se a escrita da História manifesta essa aproximação ao literário, cumpre observar que a Ficção também empreende incursões no terreno da História, pois cria, segundo a lição de Barthes (1988), a *ilusão da verdade*, presentificando no leitor, além do fascínio do discurso engenhoso e criativo, o terreno do verdadeiro, que imaginariamente e ilusoriamente é capaz de criar. Refletindo, ainda, sobre a narrativa historiográfica de Jules Michelet, Barthes contempla, nessa estrutura discursiva, além da reabilitação do estilo na História o desejo subjacente de contar uma boa História. Essa motivação pode ser detectada pela presença, no discurso do historiador, de uma “rede organizada de obsessões”, o que, na perspectiva do teórico francês, “consiste em explicitar a presença de um sujeito habitando uma escritura na qual se cruzam ideologias e fantasmas pessoais” (1992, p. 15-25).

O desmascaramento da pretensa neutralidade e objetividade do discurso histórico gera a contemplação do historiador como o exemplo mais acabado de uma figura em que confluem, simultaneamente, o resgate do passado e a solicitação de escritura através da adoção de uma perspectiva que se aproxima da estruturação da narrativa literária, como se detecta na seguinte citação de DUBY:

Penso, efetivamente, que um livro de História, que a História, enfim, é um gênero literário, um gênero que depende da “literatura de evasão” - pelo menos em larguíssima medida, que a História satisfaz um desejo de nos evadir-nos de nós mesmos, do cotidiano que nos cerca. Dou enorme apreço à expressão, à maneira de escrever - neste caso, para mim, de escrever a História. Julgo que a História começa por ser uma arte, essencialmente literária. A História só existe através do discurso (1989, p. 45).

Considerações como esta de DUBY sintomatizam o debate contemporâneo sobre a *narratividade* como princípio constitutivo da História e de sua conseqüente aproximação da atividade literária. Percebe-se, nesse debate, não só a convicção de que a Historiografia, enquanto processo discursivo, procura não só resgatar e reconfigurar o real dos tempos passados, mas também, segundo Ricoeur (1997, p. 315-335), a *capacidade desdobrada* da Literatura de não só registrar e ficcionalizar os fatos históricos concernentes à vida dos povos, mas também de, na plenitude de sua potencialidade ficcional, *fazer História*.

Vimos que a Historiografia antiga, particularmente a do século XIX, não compartilhava da relação primordial, significativa e intrigante entre Literatura e História, mediante a atribuição de uma filiação comum às duas áreas, que as enraíza no seio da narrativa. Se as relações entre os dois campos de estudo remontam aos tempos iniciais da História cultural do Ocidente, contemporaneamente, a aproximação se estabelece de modo mais definitivo e intenso através da reabilitação da dimensão narrativa da História e, conseqüentemente, da promoção de uma *escrita criativa*, aproximando-se assim das coordenadas de fabulação da narrativa literária (PAES, 1996, p. 15-26). Contemporaneamente, o desenvolvimento da narratologia, no âmbito da Teoria da Literatura, contribuiu para entender a narrativa como um fenômeno textual muito amplo, o qual opera a emergência discursiva de uma *diegese*, constituída por uma pluralidade de personagens, cujas ações e trajetórias existenciais transcorrem num tempo e espaço determinados. Ora, com base nisso, o conceito de narrativa torna-se maleável e não se aplica exclusivamente a

modalidades ficcionais como o conto, a novela, o romance, a épica e outras formas consagradas como gêneros literários. Acerca dessa universalidade da narrativa, importa lembrar Barthes que detectou com argúcia o compartilhamento da modalidade narrativa por gêneros compostos por formas muito diversas, mas que, apesar das inevitáveis diferenças, interseccionavam-se em torno de um mesmo princípio nuclear de codificação discursiva, levando-o a postular que:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no faits divers, na conversação. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (1972, p. 19).

O excerto barthesiano, acima transcrito, considera a enorme variedade do discurso narrativo, seu florescimento em todas as culturas humanas, mas, aponta para a existência de um substrato comum a todas as modalidades textuais e orais assumidas pela narrativa: *a narratividade*. Por isso, a interlocução entre a Literatura e a História deve perceber em ambas, a circulação e presença da narratividade como aquele

[...] elemento essencial de um tipo de discurso em que se encontram representados elementos fundamentalmente dinâmicos: trajetórias humanas, tempos históricos e pessoais em mudança constante, ações cujo significado profundo transcende os seus protagonistas concretos, projetando-se sobre os receptores do discurso (REIS; LOPES, 1991, p. 78-79).

Com base nessa definição proposta por Reis e Lopes, a *narratividade* pode, então, ser definida como um fenômeno de sucessão de estados e de transformações inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido. Tal produção de sentido é indissociável das expectativas do receptor, de acordo com um conceito de narratividade que, significativamente, insiste na valorização da esfera receptiva. Deste modo, a narratividade pode ser concebida como qualidade discursiva que necessita ser atualizada e saturada pelo processo de leitura. A narratividade tem que ver com a capacidade do texto narrativo de facultar ao receptor o acesso a ações de dimensão humana, de matriz temporal e englobadas em universos inteiramente coerentes. Assim, a homologação receptiva que a narratividade solicita amplia os significados da narrativa para além das suas fronteiras implicando uma operação de refiguração, como estabelece Ricoeur donde a conclusão de que é possível “conceber qualquer coisa como um mundo do texto, à espera do seu complemento, o mundo de vida do leitor, sem o qual a significação da obra fica incompleta” (RICOEUR, 1997, p. 79).

A natureza e o sentido dessas reflexões sobre os caminhos e experiências empreendidos pela narrativa literária e sua autoconsciência discursiva encontram ressonância no debate atual sobre a reabilitação da narrativa na História, no que concerne à recuperação da narratividade como traço essencial da historicidade e da problematização interdisciplinar que dá à História um estatuto discursivo aberto, aproximando-a inevitavelmente da Literatura, como escreveu Barthes, ao refletir sobre a natureza dessas duas modalidades de conhecimento:

[...] a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente, em nossa cultura, desde os gregos, à sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”. Justificada por princípios de exposição “racional”, essa narração difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance, no drama? E, se esse traço – ou essa pertinência – existe, em que

lugar do sistema discursivo, em que nível da enunciação, deverá colocar-se? (1988, p. 145).

No entanto, os historiadores não têm a mesma consciência dos escritores e dos estudiosos da literatura sobre a natureza da narrativa, seus recursos de fabulação e sua essência ficcional. Dessa forma, para a História, nos dias atuais, narrativa quer dizer muitas coisas. Não existe uma confluência em torno de uma noção comum. Para uns, é uma simples forma de exposição discursiva que não deve ser problematizada ou discutida, pois o mais importante é o fato a ser descrito. Outros já defendem o contrário, por verem, no modo como o discurso sobre o passado é estruturado e apresentado ao leitor, o princípio constitutivo e diferenciador da História enquanto disciplina, responsável pela solução do impasse epistemológico que a dilacerava por fazê-la oscilar constantemente entre a Arte e a Ciência (PAES, 1996, p. 18).

Contemporaneamente, ao tratarmos das relações entre Literatura e História, não podemos mais nos ater à oposição entre Ciência e Ficção, pois estamos próximos de uma perspectiva que faz interagir esses dois discursos. O questionamento dessas oposições produziu fecundas reflexões acerca da escrita da História, as quais sintomatizam um processo de tensão entre a rigidez dos padrões intelectuais vigentes no campo da Historiografia e a abertura para o diálogo enriquecedor e produtivo com outras modalidades de conhecimento humano. Nesse sentido, verifica-se entre os historiadores a inclinação a abraçarem especializações delimitadas rigidamente por fronteiras disciplinares. Começa-se, porém, a perceber que alguns historiadores valem-se de outras formas de conhecimento, contemplando-as como referenciais teóricos e metodológicos que os auxiliam a redefinir e a compreender o próprio estatuto historiográfico, como escreve Hayden White:

É bem possível que a tarefa mais difícil que a atual geração de historiadores é chamada a realizar seja expor o caráter historicamente condicionado da disciplina histórica, presidir à

dissolução da reivindicação de autonomia que a História mantém com respeito às demais disciplinas e promover a assimilação da História a um tipo superior de investigação intelectual que, por estar fundada numa percepção mais das semelhanças entre a arte e a ciência que das suas diferenças, não pode ser adequadamente assinada nem por uma nem por outra (WHITE, 1998, p. 41).

Essa tendência apontada por White tem conduzido os historiadores a um diálogo produtivo com a Antropologia, a Psicologia, a Filosofia, a Teologia, a Sociologia, a Psicanálise e com a Literatura. No momento, essa interlocução da História com a Literatura é das mais vigorosas. Nesse sentido, disciplinas como a Teoria Literária, a Crítica Literária e a Literatura Comparada desvelaram aos olhos dos historiadores o papel ativo desempenhado pela linguagem, pelos textos e pelas estruturas narrativas na organização e descrição dos acontecimentos históricos. A ênfase na dimensão literária da escrita da História possibilitou uma abertura aos que desejavam ultrapassar as limitações tradicionais impostas à História pelo paradigma positivista, mas se tornou uma ameaça aos que queriam manter a disciplina dentro dos seus limites tradicionais. Essa atmosfera tensa aponta para uma espécie de conflito entre os adeptos de uma dimensão literária da História e os historiadores tradicionais.

A defesa de um estatuto discursivo que aproxima inevitavelmente a Literatura e a História encontrou em Hayden White um dos seus principais expoentes atuais. Ao incursionar com desenvoltura pelo terreno da Historiografia, da Crítica Literária e da Literatura Comparada, o teórico norte-americano sublinha a circunscrição do discurso histórico como uma prática eminentemente narrativa, portanto, literária (PAES, 1993, p. 15-26). Isso é exemplarmente representado por sua obra *Meta-História*, na qual discute a imaginação histórica do século XIX (WHITE, 1995). O aparecimento dessa obra se constituiu como um dos mais importantes marcos teóricos a apontar para o exame das relações de aproximação e de afastamento entre o discurso histórico e a narrativa literária. O

estudioso considera como estruturas verbais e formais, as histórias produzidas pelos *mestres* da Historiografia do século XIX: Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche e Croce. As obras desses luminares da Historiografia veiculam concepções radicalmente diferentes daquilo em que deveria consistir a obra histórica. Em outras palavras, White procura identificar as características dos diversos tipos de reflexão histórica produzidos pelo século XIX, esclarecendo em que poderia consistir a estrutura típico-ideal da escritura histórica. Uma vez elaborada essa estrutura, o teórico tenta determinar que aspectos de qualquer obra histórica devem ser considerados no afã de identificar seus elementos estruturais distintos, ou se quisermos, em termos de narratologia, os elementos de fabulação de enredo. É isso que ilumina a reflexão de White, ao percebermos nela, um exame apurado dos modos pelos quais os pensadores da história do século XIX caracterizam esses elementos escriturais e os arranjam numa ordem narrativa específica.

White reflete sobre a necessidade de expansão das fronteiras da História, no que concerne às suas definições e métodos de investigação e escrita. Esse desafio o induziu a examinar criticamente os fundamentos do conhecimento histórico, constatando que os historiadores relutam em abrir a visão para formas alternativas de compreender o mundo. Esses obstáculos, segundo White, impedem o uso de procedimentos e recursos teóricos, críticos e escriturais originários da Arte e da Literatura, pois obrigariam os historiadores a destacarem as distinções entre fato e ficção (HUNT, 1992, p. 136). Nesse sentido, tais distinções ignoram as novas perspectivas abertas pelos estudos literários, cegando os historiadores para processos reais de trabalho que poderiam ser incorporados e problematizados pela escrita da História:

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de

ficção. E chamá-la assim não deprecia de forma alguma o status das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento (WHITE, 1994, p. 102).

Entretanto, apesar desses limites, conscientes ou não, todas as descrições dos acontecimentos históricos fundamentam-se segundo o autor: “em narrativas que revelam a coerência, integridade, a plenitude e a inteireza de uma imagem de vida que é, só pode ser, imaginária” (WHITE apud HUNT, 1992, p. 136). A dimensão fictícia e imaginária dos relatos de acontecimentos não significa que eles não tenham acontecido, mas que qualquer tentativa de descrição desses acontecimentos deve levar em conta diferentes formas de imaginação. Na esteira de tal reflexão, isso equivale a considerar que, na escrita da História, é impossível não lançar mão da narrativa ficcional.

A abertura para uma maior diversidade de representação não implica a eliminação da evidência histórica. Dessa forma, os historiadores podem se valer de certos elementos narrativos como os diferentes modos assumidos pelo foco-narrativo, a cronologia ou mesmo a onisciência do narrador. Isso expressa a convicção de que a Ficção e a História dividem o mesmo ato de remodelamento ou de *refiguração* das experiências vivenciadas no tempo, por meio de configurações de enredo, as quais assumem a forma de uma narrativa, como postulou Ricoeur (1997, p. 315-335). Com isso, a escritura do passado, na Ficção ou na Historiografia, significa revelá-lo ao presente, impedindo-o de ser conclusivo ou acabado. É essa inconclusibilidade e abertura na transfiguração da experiência humana com e no tempo que levou Walter Benjamin a vislumbrar a escritura do passado, tanto pela Literatura, quanto pela História, como “citation à l’ordre du jour” (1994, p. 223).

Assim sendo, á medida que nos encaminhamos para a conclusão deste texto, merece destaque, na seqüência das posturas teóricas de Ricoeur, Duby, White e Barthes, a reflexão de Walter Benjamin sobre a narração, a qual vislumbra a Literatura e a História

como irmãs de longa data, por habitarem o solo comum e fértil do gênero narrativo. Benjamin lança mão da narrativa literária para atribuir à História uma vocação narrativa, apostando na caminhada comum empreendida pelos dois discursos. A reflexão benjaminiana indica a disposição de redefinir o papel da narrativa no âmbito da Ficção e da História. A resposta do filósofo da Escola de Frankfurt aos desafios enfrentados pela narrativa ao longo do tempo começa a ser esboçada com a referência à narrativa tradicional. Nessa perspectiva, lendo a *História* de Heródoto, o filósofo identifica, na obra do historiador grego, a presença de um narrador dotado do verdadeiro dom de contar, com excelência e encanto, histórias construídas sob o princípio da abertura e do desejo de interlocução com os ouvintes.

A referência à arte de contar, que atingiu um alto grau na *História* de Heródoto, está a serviço, no pensamento benjaminiano, da apologia do historiador como um cronista, cujo artefato de sua arte é o relato. Também é um contraponto à imagem do historiador, convencionalmente disseminada pelo cientificismo do século XIX e do neopositivismo reinante nos princípios do século XX. O pensador berlinense postula uma concepção de Historiografia e uma imagem de historiador que se voltam com a mesma atenção tanto para os grandes eventos históricos, quanto para os que foram marginalizados pela força do poder político opressor ou pelo paradigma epistemológico vigente:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l'ordre du jour- e esse dia é justamente o do juízo final (BENJAMIN, 1994, p. 223).

A reflexão benjaminiana enquadra a indagação ampla sobre a dimensão do ser humano enquanto codificador de um discurso acerca do tempo. É por isso que a escrita da História, no enfoque do autor da *Obra das Passagens*, assume o caráter de uma narração. A leitura de estudos benjaminianos como *O Narrador, Experiência e Pobreza* ou *Sobre o conceito da História* instaura um sintoma recorrente de busca nesses três textos que pode ser materializado sob a forma de uma pergunta cuja resposta interessa tanto à Literatura, quanto à História: O que é o contar?

Em Benjamin, está presente a convicção de que a narração não está morta, mas que adquiriu uma nova conformação em função das novas experiências trazidas pela Modernidade. Dessa forma, a reflexão empreendida sobre a obra de Proust aponta para uma narratividade nova que o pensador alemão qualifica de sintética, pois o autor de *Em busca do tempo perdido* conseguiu consumir e levar a cabo uma experiência de narrar, de vivificação da memória que já não é mais a do narrador tradicional, mas que compartilha, com a narrativa antiga, dessa vitalidade e sugestividade possibilitada por sua estrutura (BENJAMIN, 1994, p. 165-197).

A abertura como traço fundamental da narrativa, como foi proposta por Benjamin, aponta para diferentes possibilidades interpretativas, bem como para uma outra experiência com o passado. Ao rejeitar as concepções historiográficas vigentes no seu tempo, tais como o Historicismo e a Historiografia progressista, Benjamin se insurgia contra uma elaboração de História baseada num tempo vazio e homogêneo, cronológico e linear. Sua perspectiva volta-se para a busca de um outro conceito de tempo: *tempo do agora* ou *agoridade* (*Jetztzeit*), caracterizado por sua intensidade e brevidade. Disso resulta a convicção de que a História é escrita a partir de uma dada experiência com o passado. É essa importância da experiência que confere à História o “tonus” de um discurso comprometido com o presente. É em função do presente que o historiador interroga o passado e não pelo passado em si mesmo.

As inovações experimentadas pela Modernidade personificam o abandono da narrativa e a incapacidade do ser humano contemporâneo de contar ou, se quisermos, de formular narrativas. No entanto, Benjamin não se limita a constatar irreversivelmente a nossa incapacidade de contar uma história por inteiro. Subjacente a esse diagnóstico do fim, está latente o desejo de uma nova narrativa. O impasse vivenciado pelo homem moderno de não contar mais não se configura, na ótica benjaminiana, como um *mal*, mas como uma ausência de experiência, ausência de uma habilidade que nele deveria estar e não está. Nessa medida, o declínio da aura da narração em Benjamin é uma solicitação, um apelo de busca por alguém que nos conte ou nos reabilite pelo ato de contar, uma faculdade suspensa, adiada, mas nunca perdida irremediavelmente. Benjamin preconiza, nos seus textos sobre a narração e o discurso da História, uma revitalização da dimensão inventiva, nomeadora da linguagem, cifrada na abertura da História de Heródoto, do contar sedutor de Sherazade, dos romances e contos de Leskov. Trata-se de legar ao discurso da História o retorno a uma criatividade original, paradisíaca e fundadora, que ele identifica no narrador tradicional, cuja expressão declina na Modernidade. Entretanto, como constata Benjamin, esse processo está em ruínas, degenerando-se ao longo do tempo e não constituindo um fenômeno eminentemente moderno, mas próprio das modificações sofridas pelos meios de produção na esfera do trabalho humano. Na esteira da consolidação burguesa, a ascensão triunfal do capitalismo fez periclitat e diminuir a praticidade e a sabedoria inerentes à narrativa, assentada na oralidade.

Segundo Gagnebin (1994, p. 63-83), os textos benjaminianos impressionam, à primeira leitura, pela melancólica constatação de que a narrativa agoniza. No entanto, tal leitura é simplista, não abarcando as intenções subjacentes à proposta benjaminiana, que, ao circularem pelos textos sobre a narração e a História remetem ao desejo de uma nova narratividade. A alusão à decadência da arte narrativa apresenta a constatação de que a única experiência que pode se dar hoje é da impossibilidade, da proibição da memória. Isto

configura-se como uma tentativa de pensar, de um lado, o fim da experiência e das narrativas tradicionais, e, de outro, a possibilidade de uma forma narrativa diferente das baseadas na vivência individual da qual o romance é o exemplo, pois consagra a solidão do autor, do herói e do próprio leitor ou como a informação que diminui as longínquas distâncias temporais e espaciais. Textos benjaminianos como *O narrador*, *Experiência e pobreza* e *Sobre o conceito da História* colocam alguns marcos para definir uma atividade narrativa que saberia rememorar e recolher o passado. O tema dessas páginas não é o da harmonia perdida. Atrás dessa idéia, aparece outra motivação, ou seja, não se trata de lamentar o fim de uma época e de suas formas de comunicação, mas detectar, na figura do narrador, uma tarefa sempre atual de recolhimento do passado, que o narrador realiza através da codificação da narrativa e que caracteriza o esforço do historiador e do romancista.

A reflexão de Benjamin acerca da extinção da arte de narrar aponta para o desejo e a necessidade de refletir sobre a narratividade tanto na Literatura quanto no âmbito da História. Benjamin busca, sobretudo, promover um outro encontro com o passado, no qual todas as experiências possam aflorar por inteiro. A experiência com o passado e a sua transfiguração sob a forma da narrativa apóia-se na perspectiva de um novo presente. O passado só nos lega fragmentos que não permitem reconhecê-lo em sua inteligibilidade total. Reabrir o passado significa retomar seus fragmentos, interpretando-os de acordo com o presente. Escrever histórias significa atribuir sentido a documentos esparsos, descontínuos, fragmentários. Nesses textos, o autor enfatiza o significado da salvação da memória e a importância da superação dos domínios do esquecimento. Movido por tais exigências, Benjamin busca a narrativa literária para propor uma nova narrativa histórica. Enquanto discursos abertos a todas as possibilidades.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Michelet*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Pesquisas semiológicas. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, P. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- CHKLOVSKI, V. *Sur la théorie de la prose*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.
- DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a Nova História*. Tradução Teresa Meneses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- FURET, François. *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, 1985.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Coleção Estudos).
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- HUNT, L. *A nova história cultural*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- PAES, F. M.. Sobre a História narrativa: (n)a promoção da escrita criativa. *Letras*, Santa Maria, RS, v.6, p.15-26, 1993.
- REIS, C. LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1991.
- REIS, J. C. *Escola dos Annales*. A inovação em história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- SCHOLES, R.; KELLOG, R. *A natureza da narrativa*. Tradução Gert Meyer. Rio de Janeiro: MCGRAW-Hill do Brasil, 1977.
- WHITE, H. *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX*. Tradução José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995. (Coleção Ponta; v.4).

- WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre Crítica da Cultura*. Tradução Alípio de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura; vol.6).

VIAJANDO PELO BRASIL, NUM CONTO DE LIMA BARRETO

Irenísia Torres de OLIVEIRA
Universidade Federal do Ceará

RESUMO: Este artigo propõe uma análise do conto *Como o “homem” chegou*, de Lima Barreto. Parte da construção narrativa, fortemente satírica, para compreender como os elementos dispersos ao longo do conto chegam a compor uma visão concatenada do país. Também aborda o tratamento no conto de instituições como polícia e política, e de assuntos centrais, como progresso, ciência, saber e loucura.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto; sátira; conto

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the tale *Como o “homem” chegou*, by Lima Barreto. It examines the construction of the satirical narrative to understand how the elements scattered throughout the history come to compose an coordinated view about Brazil. It also focuses the treatment, in the tale, of institutions, such as politics and police, and central issues, such as progress, science, knowledge, and madness.

KEYWORDS: Lima Barreto; satire; tale.

O conto de Lima Barreto, *Como o “homem” chegou*, é uma sátira muito direta, de ataque às instituições (polícia, política, imprensa, ciência) e à sociedade de maneira geral. Pouco se salva. Foi escrita em 1914, num momento difícil da vida do autor, logo depois de sua primeira internação em hospício, levado num carro forte da polícia, a chamado do próprio irmão.

É uma narrativa um pouco dispersa, cuja razão de ser está na tentativa de alinhar as mazelas, mostrá-las em série, um pouco à

maneira do *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Neste, entretanto, ainda temos o fio do projeto nacionalista de Policarpo, que leva o leitor a conhecer os problemas do país. O que dá seqüência aos problemas, neste conto, é a viagem de Manaus até o Rio de Janeiro, opondo a mentira em que todos vivem ao isolamento honesto do “homem” do título.

O conto é a história da prisão de Fernando, o astrônomo um tanto excêntrico que mora em Manaus com o pai e é tomado como louco, por conta da ignorância da família e das maquinações de Barrado, um doutor da mesma cidade que inveja seu grande conhecimento. A polícia do Rio, para atender ao pedido de um político influente, manda buscá-lo em um carro forte, puxado por dois burros. A viagem dura quatro anos, passando por lugares do interior do país, até a chegada ao Rio, com Fernando já morto.

As únicas figuras positivas no conto são o astrônomo, o professor de um dos lugarejos onde a caravana pára e um dos burros. Todas as outras são satirizadas. O delegado é, ao mesmo tempo, autoritário e subserviente; o alto funcionário da polícia é irresponsável e arbitrário; a família na cidade pequena é supersticiosa e influenciável; os profissionais liberais e classe média são deslumbrados e servis; o doutor é um cavador charlatão, pernóstico e inescrupuloso, que se faz acompanhar de um jornalista enganador e de um antropólogo charlatão. Em linhas gerais, pode-se perceber que as personagens são caricaturas. Mesmo Fernando, tratado a sério, não chega a ser propriamente uma individualidade. É o homem sério e bom, num mundo dissoluto.

1 RIDICULARIZAÇÃO E SÁTIRA

O conto é uma sátira da sociedade brasileira, com uma grande diversidade de tipos. Muitas personagens têm denominações genéricas ou nomes ridículos, como delegado Cunsono, chefes políticos Samambaia, Jati e Sofonias, senador Melaço, doutor Sili,

doutor Barrado, poeta Machino, jornalista Cosmético, antropologista Tucolas e ministro Semicas.

Episódios e comentários cômicos se revezam, dominando o primeiro plano. Entretanto, a sátira é suspensa quando se fala de Fernando e, em certos momentos, há espaço para o tratamento sério das personagens. Ficam muito claros a posição e os valores do narrador satírico.

A narrativa começa com uma ironia bem direcionada: “A polícia da república, como toda a gente sabe, é paternal e compassiva no tratamento das pessoas humildes que dela necessitam.” (BARRETO, 1990, p.178) Depois passa pela imprensa, reclamando a falta de divulgação do caso que vai relatar, apesar de os jornais apreciarem os “*clichés* bem macabramente mortuários” e mais adiante desclassifica abertamente os partidos políticos do lugar: “O programa do partido de Melaço era não fazer cousa alguma e o do contrário tinha o mesmo ideal.” (1990, p.180).

O primeiro episódio narrado acontece na delegacia de um lugarejo pertencente à circunscrição de Cunsono e que este inspeciona de tempos em tempos; trata-se de um caso de defloramento. O delegado intervém para arranjar o matrimônio e, mais que isso, convencer o rapaz a votar no partido indicado por ele. Ao longo do conto, vai sendo estabelecida uma relação entre a polícia e a política.

No mesmo instante do acordo familiar, Cunsono recebe de Sili, assessor do chefe inacessível, a ordem para mandar buscar um louco em Manaus. O delegado debate-se com a dúvida acerca da legalidade da incumbência, mas termina vencendo os escrúpulos para mostrar serviço ao chefe, afinal “a lei era ele”. A única dúvida era qual transporte utilizar para trazer o louco. Pensa em mandar um couraçado, mas é convencido pelo ajudante Hane, que conhecia “os compassivos processos policiais”, a solicitar o carro-forte.

Somos informados de que Fernando havia sido vítima das calúnias de Barrado, “um catita do lugar, cheiroso e apurado no corte das calças. Conseguida a ordem para a apreensão daquele que encara

como um rival, Barrado apresenta-se para auxiliar na diligência. Seu intuito é agradar ao poderoso chefe político Sofonias, que também não gostava de Fernando, esperando obter dele o lugar de Diretor Geral das Estrelas de Segunda Grandeza. Aqui se satiriza, além de Fernando, a mania de se criarem órgãos e cargos os mais esdrúxulos, na época, para abrigar gente da família e aliados políticos. É conhecida a implicância de Lima Barreto com os “doutores”, mas essa má-vontade está bem fundamentada no conhecimento das mazelas do país, no período republicano.

...a aparência elegante, smart, torna-se um requisito imprescindível – se acompanhada do título de doutor ou honoríficos correlatos, tanto melhor – para uma forma de parasitismo espúrio grandemente disseminado, verdadeiro peculato, às expensas do orçamento público: a *cavação*. (SEVCENKO, 1985, p. 40-41)

O embarque do carro-forte para Manaus é ocasião para algumas situações muito cômicas, porque primeiro o doutor tem a idéia de enviá-lo boiando, já que os couraçados também são pesados e ficam em cima d’água, com os burros nadando na frente. A caixa de ferro obviamente afunda, “com grande desprezo pela hidrostática do doutor”. Depois resolvem embarcá-lo em um pacote, mas não sabem onde devem ficar os burros. Telegrafam ao doutor Sili e logo recebem a resposta clara e concisa: “Burros sempre em cima. Sili.” Ao episódio, se segue o comentário do narrador:

Opinião como esta, tão sábia e tão verdadeira, tão cheia de filosofia e sagacidade da vida, aliviou todos os corações e abraços fraternais foram trocados entre conhecidos e inimigos, entre amigos e desconhecidos.

A sentença era de Salomão e houve mesmo quem quisesse aproveitar o apotegma para construir uma nova ordem social. (BARRETO, 1990, p. 186)¹

¹ O comentário do narrador aproxima o “apotegma” de Sili da teoria do medalhão e do segredo do bonzo machadianos. Em todos os casos, a charlatanice é convertida em sabedoria e sistema.

No pacote, a prisão blindada é alvo de verdadeira adoração dos viajantes. Um oficial, um médico, um advogado, um literato, um sicofanta e uma moça soltam expressões de admiração, ao saberem que o carro acompanha um recomendado de Sofonias. “Houve mesmo escala para dar ração aos burros, pois os mais graduados se disputavam a honraria.” (p. 187) Só o criado escapa ao fascínio; olha com desdém para a geringonça que lhe perturba o serviço.

Chegando em Manaus, a comitiva, sob as ordens de Sili, monta um verdadeiro trem de guerra para capturar o louco, mas não consegue prendê-lo. Um dia, por acaso, Barrado vai encontrá-lo sozinho em um café no centro comercial, conversa com ele um pouco sem reconhecê-lo, depois se dá conta de quem se trata e mete-o no carro-forte.

A viagem de volta é por terra, aos solavancos e sob um sol inclemente. Tucolas, nas paradas pelo caminho, captura inicialmente formigas para fazer medidas antropométricas, depois passa para as ostras, interessado em suas caixas cranianas. Durante o percurso, os dois falam sobre cargos e influências políticas.

Após dias de viagem, param em uma aldeia pobre, à margem de um rio, em busca de hospedagem e alimentação. Consultam Sili, para saber se podem tirar Fernando do carro, mas a resposta é negativa: segundo o regulamento, o ar fazia mal para esse tipo de preso.

No jantar, acontece o desentendimento entre Barrado e o professor público, por questões gramaticais. O professor é referido como ingênuo, cândido, manso, meigo e seguro, diante da arrogância do doutor. Os viajantes sentam-se à mesa com ele, que aproveita para falar sobre o lugar, a falta de interesse dos jovens pelo estudo, o desejo de progresso, a dependência da caça para viver, as dificuldades da agricultura. A cada frase diz “tirante isso”, “tirante aquilo” e também “a gente”. Barrado, que tem fumaças de gramático, vai-se irritando com o modo de falar do professor, “um falar de preto mina!” No fim, o professor traz uma gramática para mostrar que não havia cometido o solecismo de que lhe acusara Barrado e este vai embora, despeitado e furioso.

Eles continuam a longa viagem, passando por montanhas e rios. Numa travessia, acabam sendo atacados por jacarés. Um dos burros tem a pata arrancada, mas se recupera milagrosamente e continua acompanhando a comitiva. Barrado se salva por causa da pele muito dura.

Prosseguindo a viagem, o cocheiro avisa, em dado momento, que o homem deve estar morto. Já cheira mal. Mas Barrado não abre o carro porque é contra o regulamento. Levam meses andando, com o burro aleijado mancando atrás. Os urubus esvoaçam sobre a caravana e Barrado se encarrega de espantá-los.

Passados dois anos, acontece o último episódio satírico da viagem. Ao chegarem à aldeia dos Serradores, nas margens do Tocantins, está havendo uma grande disputa para preenchimento de uma vaga na Academia dos Lambrequins. Logo que sabe, Barrado trata de se candidatar. “- Moço, o senhor sabe fazer lambrequins? - Não sei, não sei, mas aprendo na academia e é para isso que quero entrar.” (p. 194). Barrado não é eleito, perde para um serrador mais hábil, e eles seguem viagem.

Ao fim de quatro anos, a caravana chega ao Rio de Janeiro. A porta do carro não abre mais com a chave, está emperrada devido aos trancos e acidentes da viagem. É chamado um serralheiro. O exame do doente, determinado por Sili, é feito “numa atmosfera de desinfetantes, (...) no necrotério público”.

A frase final ainda é dirigida ao delegado Cunsono. Este foi o destino do enfermo, pelo qual ele tão solicitamente se interessara.

Como se percebe, pela seqüência de episódios, os personagens mais diretamente satirizados são o delegado Cunsono, o doutor Sili, assessor do diretor de polícia, e o doutor Barrado. Os políticos são apenas mencionados, mas os três gravitam em torno deles, tendo sempre em mente prestar-lhes serviços para conquistar simpatia e favores.

A intenção de ataque das mazelas do país e de seus beneficiários, nesse conto, é mais forte do que a própria representação.

Por isso, pode-se até abrir mão do realismo, como no caso do burro que perde a pata no ataque de jacarés ou a extensão da viagem, feita em quatro anos. O mais importante é caracterizá-los, através de comentários e episódios, e puni-los com o ridículo. Um texto como esse visa principalmente ao presente, busca interferir na ordem estabelecida e seu forte é um profundo senso das circunstâncias. Nem todas as narrativas de Lima Barreto têm uma ligação tão forte com a ação imediata, embora em maior ou menor grau o autor tenha sempre desejado intervir. A crítica de sua época tendeu a ver na preferência pelo presente concreto uma condenação ao desaparecimento. Medeiros e Albuquerque, em uma crônica, e José Veríssimo, em carta ao escritor, fizeram críticas severas ao romance *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*, devido ao aspecto caricatural de seus personagens. Era o primeiro romance publicado por Lima Barreto. Os dois críticos importantes na época elogiaram o estilo, considerando-o já maduro, mas condenavam veementemente a proximidade “perigosa”, a coincidência muitas vezes, de seus personagens com pessoas reais. Num trecho da carta, José Veríssimo procura dar ao escritor estreante ao mesmo tempo um esclarecimento e um aviso.

A cópia, a reprodução, mais ou menos exata, mais ou menos caricatural, mas que se não chega a fazer síntese de tipos, situações, estados d’alma, a fotografia literária da vida, pode agradar à malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo, mas, escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras. (BARRETO, 1956, p. 204)

De certa maneira, o crítico tem razão. A obra literária precisa continuar fazendo sentido para a posteridade, se quer durar. A crítica mais atual vem mostrando por que Lima Barreto sobreviveu como escritor, com seus *romans à clef* e suas caricaturas. Outros autores da mesma época, que produziram uma obra de idealização e convenção, caíram no esquecimento. O maior exemplo é Coelho Neto.

Lima Barreto acreditava que, mesmo depois de esquecidas as pessoas nas quais se inspirou, as personagens sobreviveriam. É essa a resposta que dá, numa carta, à crônica um tanto dura de Medeiros e Albuquerque. (BARRETO, 1956, p. 198) Talvez o sucesso de Lima se deva a que selecionou bem as pessoas a retratar. Não representava qualquer um na rua, que lhe desgostasse pessoalmente. Procurou os tipos que adotavam formas de comportamento “grandemente disseminadas”, como a cavação referida pelo historiador Nicolau Sevcenko mais acima. Estas formas normalmente apontam para algum condicionamento forte, com enraizamentos estruturais.

O perigo maior, nesse caso, seria explicar com moralismo os problemas, esquecendo a dimensão das relações sociais. E isso o escritor não fez. Barrado é um canalha rabiscado em linhas grossas, mas, com as mesmas linhas, se delineia também, na profusão dos episódios, uma sociedade.

2 SUSPENSÃO DA SÁTIRA: ISOLAMENTO

O conto *Como o “homem” chegou* é fortemente satírico, mas em alguns momentos a veia corrosiva se detém e deixa espaço para a seriedade e o lirismo. O vilarejo remoto, que o delegado visita de vez em quando, é descrito idilicamente. Calmo, ordeiro, sem riqueza e sem ladrões, tinha espaço para todos que quisessem ali viver, mesmo que “em choças ligeiras sobre chãos de outros donos mal conhecidos” (p. 178). A delegacia praticamente não tinha movimento e os inspetores viviam esquecidos de “sua condição de sustentáculos do Estado”. Os únicos casos registrados eram os de defloração e mesmo assim a lei apenas “sagrava o que já havia sido abençoado pelas prateadas folhas das imbaúbas, nos capoeirões cerrados”. (p. 180) Num ritmo mais suave, o narrador descreve o lugar e sua pequena vida, ocupações e contravenções, a economia pouco complexa, as relações sociais quase espontâneas. Fora disso, há o delegado que vem de tempos em tempos certificar-se de que a lei e os regulamentos

estão sendo cumpridos e se chateia com a ociosidade de todo esse aparato na pequena comunidade. "... houve alguma prisão? não doutor; e a frente do doutor se anuviava, como se sentisse naquele desuso do xadrez a morte próxima do Estado, da Civilização e do Progresso." (p. 179)

O modelo de lugar sossegado e idílico parece ser o subúrbio do Rio do Janeiro, a julgar pela crônica publicada em 28.12.1914. Nesta, Lima Barreto faz menção a notícias de jornal que informam e reclamam das delegacias suburbanas, onde numa noite passada um delegado teria encontrado "comissários a dormir e soldados a sonhar". Como de fato a vida ali era muito tranqüila, quase não se tendo notícia de crimes, a conclusão da crônica é contrária à exigência dos jornais de maior atuação policial no subúrbio.

Os policiais suburbanos têm toda a razão. Devem continuar a dormir. Eles, aos poucos, graças ao calejamento do ofício, se convenceram de que a polícia é inútil.

Ainda bem. (BARRETO, 2004, p. 130)

Fernando é outro ponto de suspensão da sátira. Vive sozinho com o velho pai numa chácara nos arrabaldes da cidade e dedica-se à astronomia. "Abandonara, não de todo, mas quase totalmente a terra pelo céu inacessível." O personagem está num ponto distante do país. A chácara, a astronomia, a matemática, a inteligência pura constituem um refúgio tanto da ignorância quanto da mentira em que vivem todos os outros personagens. É como se, para estar fora do jogo, fosse necessário ser um pouco excêntrico, "descompassado", como se diz no conto.

O professor do sertão aparece valorizado também, vencendo o duelo contra a presunção de Barrado. No interior do país, sem apoio do governo, mas desejando o progresso, ele e o lugarejo mantêm-se longe das disputas do centro.

Outro personagem inesperadamente positivo é um dos burros, que fica aleijado depois de um ataque de jacarés. De toda a comitiva, é o único que tem piedade de Fernando, demonstrando mais humanidade que os humanos.

O vilarejo pacato, o estudioso isolado na chácara nos confins de Manaus, o professor no sertão e o burro aleijado são opostos aos que representam o Estado, a Civilização e o Progresso, com letras maiúsculas: o delegado, o doutor, o chefe de polícia, os políticos, literatos, jornalistas e antropologistas, além da sociedade de classe média deslumbrada com os poderosos.

As figuras positivas promovem a suspensão da sátira, no plano da narrativa, e representam enclaves no emaranhado de interesses das instituições republicanas. O lugarejo sem lei e sem crimes está fora porque ainda não foi afetado pela modernização e tem a possibilidade de desdenhar os aparatos policiais. O professor sertanejo também ainda não foi afetado pelo progresso, que espera chegar em forma de expectativa para os jovens e apoio à agricultura. Fernando também está excluído porque não deseja cargos, dedica-se à busca do conhecimento pelo amor ao saber; e o burro manco olha tudo de longe, porque se tornou inútil para o trabalho.

O isolamento assume um valor positivo em relação ao jogo viciado do poder, mas o progresso possui vários significados no conto. É bom quando ele ainda não chegou em forma de riqueza, trazendo consigo roubos e crimes, exigindo o endurecimento e o cumprimento das leis. Mas é desejado, no sertão, para auxiliar numa agricultura dificultada pelas condições naturais e para incentivar a educação. É possível perceber que Estado e progresso são pensados juntos. No primeiro, o Estado aparece como instituição repressiva, e é supérfluo; no segundo, é ausente, não apóia e não cumpre seu papel de trazer o progresso. O primeiro significa riqueza e propriedades; o segundo é o apoio ao mais fraco, propriamente civilizatório.

O isolamento de Fernando, confrontado com a mobilização de forças para prendê-lo e matá-lo, reforça a idéia de um sistema

viciado e intolerante para com os não-alinhados, que vai buscar seja onde for os seus dissidentes com os meios mais disparatados. Os anos turbulentos da República Velha e a Campanha de Canudos devem ter deixado na atmosfera essa impressão de intolerância e desproporção, que encontramos no conto de Lima Barreto.

3 A POLÍCIA

O ataque à polícia, ao que parece, é a motivação do conto, pois este começa e termina com ironias à instituição. É possível notar a antipatia do narrador pelo aparato policial, devida em parte, quem sabe, ao anarquismo difuso de Lima Barreto.

Como não se trata de qualquer uma, mas da polícia da república, as críticas resvalam também para o poder político. O delegado Cunsono, na intervenção junto ao casal de namorados, está mais preocupado em conciliar questões partidárias dos chefes locais do que com aspectos legais ou familiares. Além disso, Sofonias, o poderoso chefe político, apesar de ser apenas mencionado no conto, paira sobre toda a expedição a Manaus e temos a informação de que Fernando era seu desafeto. O conto estabelece uma clara ligação entre polícia e política, normalmente subordinando a primeira à segunda.

O narrador evita focar os pólos mais altos do poder, deixando o imbróglio nas mãos de auxiliares e subordinados, com poderes praticamente ilimitados e atuações arbitrárias. “Sili, o doutor Sili, bem como Cunsono, graças à prática que tinha do ofício, dispunham da liberdade dos seus pares com a maior facilidade.” (p. 183) Por outro lado, este poder direto e arbitrário, ligado à pessoa (a lei era ele!), se alia a uma espécie de indiferença protocolar e burocrática: “Era um contínuo trazer um ofício, logo, sem bem nem pensar no que faziam, sem lê-lo até, assinavam e ia com essa assinatura um sujeito para a cadeia, onde ficava aguardando que se lembrasse de retirá-lo de lá a sua mão distraída e ligeira.” (p. 183)

Lima Barreto deu muita atenção, em sua obra, às combinações geradas pela sociedade brasileira que se modernizava e significavam impasses duradouros, mazelas de nossa organização social, simbioses altamente nocivas para a maioria da população. A burocracia, que deveria ser um tributo a pagar à impessoalidade da lei, se converte em alibi para a indiferença com os desprotegidos do mando. No momento adequado, pode encobrir o assassinato dos desafetos: é para cumprir o regulamento que o carro-forte permanece fechado durante toda a viagem.

A técnica narrativa consiste em trazer os elementos aos poucos, em episódios e comentários curtos, dispersos ao longo do texto, mas que estabelecem relações. Por isso, consegue tratar da polícia sob vários aspectos, contemplando relações e evitando a simplificação de significados.

4 O CARRO-FORTE

A “prisão blindada” de Fernando tem uma existência quase autônoma e recebe muita atenção, sendo descrita e mencionada várias vezes ao longo da narrativa.

A inspiração para o carro-forte vem da experiência do autor de já ter sido transportado em um deles pela polícia, até o hospício. A referência é imediata. Tanto que a primeira descrição é feita de dentro do carro, enfatizando as sensações de desconforto e clausura:

... no tal carro feroz, é tudo ferro, há a inexorável antipatia do ferro na cabeça, ferro nos pés, aos lados – uma igaçaba de ferro em que se vem sentado, imóvel, e para a qual se entra pelo próprio pé. É blindada e quem vai nela levado aos trancos e barrancos de seu respeitável peso e do calçamento das vias públicas, tem a impressão de que se quer lhe poupar a morte por um bombardeio de grossa artilharia para ser empalado aos olhos de um sultão. Um requinte de potentado asiático. (p. 183)

A descrição insiste na onipresença do ferro por todos os lados, em contato com o corpo desamparado, sofrendo o próprio peso nos solavancos do caminho. Há também um sentimento de incompatibilidade e desproporção na oposição corpo humano/ferro. A própria frieza da pedra das masmorras é dita como meiga diante da “antipatia” do ferro. Por que o metal parece ainda mais intolerável do que a pedra, para o narrador, pode ser uma questão particular. O certo é que a masmorra, por mais dura e fria que seja, ao menos não chacoalha, não se bate contra o frágil corpo humano.

O conto aplica muitos termos ao carro forte, a cada vez que o menciona: prisão de Calístenes blindada, chapeada, couraçada; calistênica; bendegó feio e brutal, estúpido e inútil, como um monstro de museu; estafermo; almanjarra pesadona, ergástulo ambulante; meteorito; caranguejola; cárcere ambulante; forno ambulante.

As denominações prisão de Calístenes e calistênica prefiguram o destino de Fernando, já que Calístenes, cronista grego da expedição de Alexandre na Ásia, teria morrido na prisão, por maus tratos e inanição. O cronista era um homem sábio e altivo e se recusava à prostração exigida por Alexandre, que significava literalmente rastejar aos pés do poderoso. A referência, portanto, tem mais esta afinidade com a história de Fernando.

A presença do carro, na sua materialidade brutal, impõe-se durante a narrativa. Ele é o instrumento, a presença material do poder e da violência, no que estes têm de odioso e também de sedutor. No pacote, representa o poder de Sofonias. Os viajantes no barco e o governador em Manaus só têm olhos para ele, ficam extasiados. A almanjarra se torna um fetiche elogiado primeiro pelo engenho construtivo e a elegância das linhas e depois adorado religiosamente. “Nos últimos dias, quando um qualquer dos passageiros dele se acercava, passava-lhe pelo dorso negro a mão espalmada com a contrição religiosa de um maometano ao tocar na pedra negra de Caaba.” (p. 187)

Partindo de uma experiência individual, Lima Barreto desenvolveu, em ficção, a hipótese mais ampla de que os instrumentos de violência, identificados com o poder, tenderiam a ser não apenas aceitos, mas admirados e desejados, por mais brutais que fossem à primeira vista.

5 LOUCURA

O tema da loucura é recorrente na obra de Lima Barreto. No romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, encontram-se algumas de suas representações mais sensíveis, nas figuras do próprio Policarpo, desatinado e incompreendido no seu sonho de um país independente, e de Ismênia, a moça que perde o sentido de tudo depois de abandonada pelo noivo, não pela dor de amor, mas pela idéia fixa do casamento.

Fernando é mais um dos loucos tocantes de Lima Barreto, mesmo não sendo propriamente louco. Vive isolado do mundo, numa chácara, entregue à “inocente mania” da observação dos astros e ao estudo da matemática, não de qualquer maneira mas “com afinco e fúria de um doido ou de um gênio.” O vínculo entre conhecimento e loucura é muito comum, sendo tratado no conto com algumas implicações importantes.

Uma delas é o desligamento do estudioso de aspectos mais práticos da vida. O narrador diz que Fernando quase trocou a terra pelo céu. Era uma pessoa diferente, inclusive no sentido positivo de não se envolver nas bandalheiras locais. Por isso, foi tomando a fama de louco. “Certos gestos, certas despreocupações e mesmo outras manifestações mais palpáveis, pareciam justificar o julgamento comum” (p. 184)

Outro aspecto tratado, nesse caso, é o da reação da família, que se sente envergonhada pelo parente e na obrigação de tomar alguma providência para curá-lo. O veredito da loucura, numa

comunidade mais ou menos fechada, no meio da família, é implacável. É uma porta aberta para todo tipo de arbitrariedade, desrespeito e violência. A fragilidade do indivíduo considerado louco está bem representada no desamparo de Fernando no carro-forte, entregue a más intenções e regulamentos estúpidos, mesmo se levarmos em conta os exageros da sátira.

6 SABER E CIÊNCIA

Em parte, a crítica relacionada com a ciência, neste conto, repousa sobre o fato de que os doutores não conhecem tanto quanto deveriam, aliás, são completamente estúpidos, desconhecendo noções elementares que mesmo pessoas sem estudo adquiriram pela experiência. Na linguagem direta do conto, são burros. Os episódios de embarque e desembarque do carro-forte são muito engraçados por causa das dúvidas de Barrado, sobre se o carro bóia ou não bóia e suas conclusões erradas a respeito, que terminam em confusão. O carro afunda “com grande desprezo pela hidrostática do doutor”.

Na mesma linha, aparecem as alusões à geografia e leitura dos mapas. As distâncias são interpretadas sem noção de escala, tomando-se grandes extensões como pequenas, devido ao tamanho da distância no mapa. A geografia dos doutores é um completo nonsense. Tanto que a caravana acredita que vai chegar logo ao Rio e demora quatro anos.

Em relação à antropologia, a crítica tem mais nuances. Há um antropólogo na comitiva, com um nome esquisito, Tucolas. Ele é amigo de Barrado e se oferece como guia para levar o carro até o Rio. Considera-se habilitado para isso, depois das viagens científicas que fez pelo interior do Brasil, a fim de recolher formigas para medições antropométricas.

Era sábio naturalista, e antropologista, e etnografista da novíssima escola do conde de Gobineau, novidade de uns sessenta anos atrás;

e, desde muito, desejava fazer uma viagem daquelas para completar os seus estudos antropológicos nas formigas e nas ostras dos nossos rios. (p. 190)

A narrativa, além de relegar a ciência ao absurdo de aplicar seus métodos sem qualquer critério, lança luz sobre a busca de novidade no exterior e a subserviência às suas imposições. No caso da antropologia, já em 1905 Lima Barreto previa os perigos a que podia levar. Em um escrito de diário, mostrava-se alerta para o sortilégio de se pretender estar lidando, não com um preconceito, mas com um conceito, quando se tratava de definir raças superiores e inferiores. Escreve, então, com grande acuidade a respeito das idéias científicas do período: “Atualmente, ainda não saíram dos gabinetes e laboratórios, mas, amanhã, espalhar-se-ão, ficarão à mão dos políticos, cairão sobre as rudes cabeças da massa, e talvez tenhamos que sofrer matanças...”. (1993, p. 71)

7 CONCLUSÃO

É possível perceber como o escritor aproveita as sugestões da própria experiência e das notícias de jornal, na história que vimos analisando. São as questões particulares expostas com espírito geral, que, para Antonio Candido, exprimem o ritmo profundo da obra de Lima Barreto (1989). Por isso, embora muitas vezes falando de si mesmo e do que via, o escritor pôde falar do país, de seus problemas, com conseqüências no futuro, onde estamos hoje, seus leitores.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. Como o “homem” chegou. In: *Contos reunidos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1990, p. 178-194.
- BARRETO, Lima. *Correspondência*. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. *Um longo sonho do futuro*: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

- BARRETO, Lima. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
 CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2a. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 39-50.
 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense: 1985.

O HOMOEROTISMO, SEGUNDO O EVANGELHO APÓCRIFO DE MÁRIO DE ANDRADE

Latuf Isaias MUCCI
 Universidade Federal Fluminense

RESUMO: Gozando de extraordinária fortuna crítica, a obra de Mário de Andrade (1893-1945) é, no entanto, rarissimamente estudada sob o prisma do homoerotismo, nela latente ou explícita. A que se deve o silêncio em torno desse ângulo do escritor de “300, 350” faces e disfarces, criador de *Macunaíma* (1928), ser protético por natureza? Terá sido o recalque inspirado nas próprias reticências católicas do escritor paulistano ou será fruto de uma postura pudica ou de um falso respeito diante do maior ícone do modernismo brasileiro? Este trabalho – vertente tardia de minha pesquisa de pós-doutoramento em Letras Clássicas e Vernáculas, na USP, tematizando Mário de Andrade – flana por ruas escuras do texto mariodeandradiano, aí perscrutando ecos daquele amor que, *in illo tempore* (vale dizer, na era vitoriana, que condenou Oscar Wilde – 1854 /1900), não ousava dizer seu nome, e que a crítica mais canônica quer, em vão, rasurar.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Homoerotismo; Modernismo brasileiro.

RÉSUMÉ: Ayant une extraordinaire fortune critique, l'oeuvre de Mário de Andrade (1893-1945), est, pourtant, très rarement étudiée sous l'angle de l'homoérotisme, qui y est implicite et explicite. Pourquoi le silence autour d'un écrivain aux “300, 350” faces et masques, créateur de *Macunaíma* (1928), un être protétique par nature? Est-ce à cause du reffoulement inspiré dans les reticences catholiques de l'écrivain de São Paulo ou est-ce fruit d'une attitude puritaine ou un faux respect vis-à-vis du plus grand icône du modernisme brésilien? Cet essai – fruit tradif de ma recherche de post-doctorat ès Lettres Classiques et Vernaculaires à l'USP, ayant comme corpus Mário de Andrade – flâne sur des rues obscures, du texte mariodeandradian, y recherchant des échos de cet amour qui, *in illo tempore* (c'est-à-dire, à

l'ère victorienne, qui a condamné Oscar Wilde, 1854-1900), n'ousait pas dire son nom, et que la critique canonique veut, en vain, effacer.

MOTS-CLÉS: Mário de Andrade; Homoérotisme; Modernisme brésilien.

Para S.M.

“Outra forma de amar no acerbo amor”
Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1985, p. 266).

1 DO CÂNONE APÓCRIFO.

Recorrendo-se à chave da semiologia, o significante “apócrifo” exibe um espectro de significações: sua etimologia grega – *apokruphos*, *apokruphtein* – traduz-se, em vernáculo, por “esconder”. Nessa esteira significativa, o signo “apócrifo” significa, literalmente, “escondido” e designa, segundo a mais antiga tradição, todo escrito guardado secretamente e furtado ao conhecimento do público; esse era o caso, em Roma, dos livros das sibilas, confiados à guarda dos decênviros. Entre os Judeus, um livro podia ser, ao mesmo tempo, sagrado e apócrifo, ficando depositado no templo e com acesso proibido ao público; na tradição judaica, apócrifo era o não-canônico, isto é, um livro não inscrito no cânon ou catálogo público das Escrituras. Já entre os cristãos, estendeu-se o sentido do termo “apócrifo”, na medida em que a canonicidade se tornou o critério da inspiração divina, isto é, a Igreja insere no cânon todos os livros inspirados por Deus, sendo considerado apócrifo todo livro sem a inspiração divina, o que não resulta, necessariamente, numa contestação da autenticidade ou veracidade desse livro. Todavia, aplicando-se à Bíblia, o signo “apócrifo” refere aquelas partes do Antigo ou do Novo Testamento, cuja autenticidade não foi suficientemente estabelecida, sendo, por conseguinte, rejeitadas pela Igreja. Fora da semântica religiosa, o

significante “apócrifo” contrapõe-se ao significante “autêntico”: incidia-se como apócrifo todo livro sobre o qual recaia alguma suspeita, qualquer desconfiância, uma dúvida. Na biblioteca babélica (BORGES, 1974, 1011-1012) dos livros apócrifos, escondem-se, além dos Evangelhos de São Tomé, São Filipe, Maria Madalena, ainda, por exemplo, *Ossian*, inventado por James Macpherson (1736-1796), as *Poésies de Clotilde de Surville*, forjadas por um dos descendentes da pretensa poetisa *Guzla*, o *Théâtre de Clara Gazul* (1825) imaginados por Prosper Mérimée (1803-1870). Quase toda uma biblioteca poderia abrigar livros apócrifos, incluindo “*Fragments de un Evangélio apócrifo*”, daquele Jorge Luis Borges (BORGES, 1974, 1011-1012), arquiteto imaginário e fantástico guardador de livros.

2 DO EVANGELHO MODERNISTA.

Se Manuel Bandeira (1886-1968) foi alcunhado de o “São Batista do Modernismo”, deve haver um Jesus Cristo, porque o primo de Jesus, último profeta do Antigo Testamento, anunciou a vinda do Messias. Mário de Andrade pode ser, com todas as honrarias e opróbrios, considerado o Jesus Cristo do Modernismo. Assim sendo, este trabalho vai mapear, na fecunda produção literária de o criador de *Macunaíma* (1928), um aspecto que, por ser negligenciado pela inexaurível fortuna crítica do polígrafo paulistano, merece ser designado como apócrifo; almejando encarar um mito das letras brasileiras, apresentamos, portanto, um traço fundamental da obra de Mário de Andrade, traço ao mesmo tempo rasurado pela crítica mais canônica e que confirma a natureza vincadamente humana tanto do criador quanto de suas criaturas.

Como outro fundamental poeta do modernismo, esse da geografia portuguesa, Fernando Pessoa (1888-1935) que jamais se declarou homossexual, no entanto disseminou por toda a sua infinda obra, a começar pelos poemas em inglês (língua então fortemente cifrada para um público coetâneo seu) vestígios do amor que, naquele

tempo – *in illo tempore* do conservadorismo católico e da Rainha Vitória – não ousava dizer seu nome (expressão do julgamento infame de Oscar Wilde – 1858-1900 -, mártir da homossexualidade inglesa), Mário de Andrade, embora guardasse um católico sigilo – ele era congregado mariano - quanto ao seu homossexualismo, compôs textos em que o homoerotismo é, às vezes, implícito e, outras vezes, explícito, bem ao feitio daqueles tempos modernos paulistanos, quando a repressão sexual e a vigilância moral tinham uma desumana intensidade. Outra aproximação ainda possível do homossexualismo mariodeandradiano pode ser estabelecida com a de Roland Barthes (1915-1980), como assinalado por nós (*Culture, cultures*) no Congresso de Professores de Francês, realizado em 2005, na UFMG. O autor de *Incidents* (1987), diário terminal e tristíssimo de um senhor à busca de prazeres com jovens marroquinos, jamais, até por uma questão de *star*, negou sua condição homossexual, declarando-se à imprensa e em seus textos, que deslocam sentidos e sensações. Em Michel Foucault (1926-1984), seu amigo homossexual declarado, terá talvez Barthes visto um espelho e um horizonte de trabalho.

Como iniciação de uma pesquisa *in progress* e que deriva, tardiamente, de nosso pós-doutorado na USP em torno de Mário de Andrade, recortamos signos homoeróticos nos poemas “Soneto do adolescente” e “Cabo Machado”, duo mais que suficiente para demonstrar que, na constelação do “papa do Modernismo”, há lugar esplendoroso para a galáxia homoerótica.

CABO MACHADO

Cabo Machado é cor de jambo,
Pequenino que nem todo brasileiro que se preza.
Cabo Machado é moço bonito.
É como si a madrugada andasse na minha frente.
Entreabre a boca encarnada num sorriso perpétuo
Adonde alumia o Sol de ouro dos dentes
Obturados com luxo oriental.

Cabo Machado marchando
É muito pouco marcial.
Cabo Machado é dançarino, sincopado,
Marcha vem-cá-mulata.
Cabo Machado traz a cabeça levantada
Olhar dengoso pros lados.
Segue todo rico de jóias olhares quebrados
Que se enrabicharam pelo posto dele
E pela cor-de-jambo.

Cabo Machado é delicado, gentil.
Educação francesa mesureira.
Cabo Machado é doce que nem mel
E polido que nem manga-rosa.
Cabo Machado é bem o representante duma terra
Cuja Constituição proíbe as guerras de conquista
E recomenda cuidadosamente o arbitramento.
Só não bulam com ele!
Mais amor e menos confiança!
Cabo Machado toma um jeito de rasteira...

Mas traz unhas bem tratadas
Mãos transparentes frias,
Não rejeita o bom-tom do pó-de-arroz.
Si vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em dança!
Por isso cabo Machado anda maxixe.
Cabo Machado... bandeira nacional!

(ANDRADE, 1987, p. 144).

Este poema está inscrito em *Losango cáqui*, livro de 1926, que tem como título alternativo *Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* e registra as experiências do poeta quando cumpria o serviço militar. Referenciando, portanto, uma etapa da vida de Mário de Andrade, o poema “Cabo Machado” remete a que se sabe que em instituições onde convivem encerrados apenas homens, como colégios, seminários, casernas, são freqüentes os casos de casos homossexuais, como retratam, paradigmaticamente, entre outros, os

romances *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897), *O ateneu* (1888), de Raul Pompéia (1863-1895), *Manbã submersa*, (1953, ano em que ingressei no Seminário Menor de Mariana-MG), de Vergílio Ferreira (1916-1996), *Les amitiés particulières* (1945), transformado em filme, de Roger Peyrefitte (1904-2000), cognominado “*le pape des homossexuels*” e o chocante filme *A má educação*, 2005, de Pedro Almodóvar.

Em trinta e três versos, as cinco estrofes apresentam um retrato com cores e sabores do objeto de desejo do eu lírico, nitidamente em êxtase diante desse que prefigura aquela “Garota de Ipanema”, mais tarde descrita por Vinícius de Moraes (1913-1980) e cantada por Tom Jobim (1927-1994). Se a garota dança a caminho do mar, o cabo não marcha, mas dança maxixe. A garota é a coisa mais linda e o jovem é “moço bem bonito”. O corpo dela é dourado, enquanto que o dele “é cor de jambo”, sintagma que fecha a segunda estrofe, concluindo ser essa cor a causa principal de sua sedução. Diferentemente do poema ipanemense, o poema paulistano insiste nos signos sensoriais e sensuais do garoto da caserna; depois de compará-lo, belamente, a uma perambulante madrugada, o eu lírico extasia-se diante de partes do corpo de tez de jambo: boca, dentes, olhos, mãos, unhas; elogia sua “educação francesa mesureira” (durante muito tempo, a fineza francesa foi identificada a um maneirismo homossexual), sua maquiagem com pó-de-arroz, além de confirmar sua delicadeza, gentileza, virtudes que convivem com uma firmeza: “mais amor e menos confiança!”. Sabores intensos não faltam nesse retrato de um modelo “cor de jambo”: o mel e a manga-rosa. Brilha um sol no “ouro dos dentes/obturados com luxo oriental”, versos que reenviam a um discurso coloquial e ao mesmo tempo decadentista, na medida em que são valorizados o ouro e o luxo de uma região exótica (MUCCI, 1994). Se o poema de Vinícius termina com um “Ah” exclamativo triste e solitário, o hino em torno do Cabo Machado conclui-se exaltante, elevando o moço à condição de (seguem-se significativas reticências) “bandeira nacional”. Altissonante. Mas falta, nesse epílogo glorioso, um epíteto, que preencheria a lacuna dos três

pontos: Cabo Machado: bandeira *gay nacional*. O derradeiro verso reenvia a este terceto de Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta decadentista checo:

orgulha-te: eu levo o estandarte
 não te preocupes: eu levo o estandarte
 ama-me: eu levo o estandarte

(Apud RUAS, 2005, p. 5)

No poema, o Cabo Machado consagra-se, pelas mãos do protagonista do modernismo brasileiro, como “bandeira nacional”, quando, na verdade da ficção, lê o próprio poeta quem empunha o estandarte *gay*.

Ao retrato *gay* do colega de caserna de Mário de Andrade, contrapomos um soneto, de 1937, metalingüisticamente designado:

SONETO

(Dezembro de 1937)

Aceitarás o amor como eu o encaro?...
 ... Azul bem leve, um nimbo, suavemente
 Guarda-te a imagem, como um anteparo
 Contra estes móveis de banal presente.

Tudo o que há de melhor e de mais raro
 Vive em teu corpo nu de adolescente,
 A perna assim jogada e o braço, o claro
 Olhar preso no meu, perdidamente.

Não exijas mais nada. Não desejo
 Também mais nada, só te olhar, enquanto
 A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... A evasão total do pejo
 Que nasce das imperfeições. O encanto
 Que nasce das adorações serenas.

(ANDRADE, 1987, p. 320-321).

Esse petrarquiano soneto insere-se em *A costela do grã cão*, revelando, ao mesmo tempo, um caráter clássico do nosso maior poeta modernista e sua poética transgressora. Inscreve-se o soneto mariodeandradiano numa linhagem, onde encontramos, por exemplo, António Botto (1897-1959); em uma de suas mais belas *Canções* (1941):

Não. Beijemo-nos, apenas,
Nesta agonia da tarde.

Guarda –
Para outro momento,
Teu corpo viril trigueiro.

O meu desejo não arde
E a convivência contigo
Modificou-se – sou outro...

A névoa da noite cai.
Já mal distingo a cor fulva
Dos teus cabelos. – És lindo!

A morte
Devia ser
Uma vaga fantasia!

Dá-me o teu braço: - não ponhas
Esse desmaio na voz.

Sim, beijemo-nos, apenas!,
- Que mais precisamos nós?

(BOTTO: www.secrel.com.br/jornal).

Essa canção, tão explicitamente erótica quanto delicada, insere, de maneira espetacular, o signo da morte, tratada como ficção literária e reenvia ao “Soneto” mariodeandradiano, não só pelo tema do homoerotismo, sonhado face a um adolescente, quanto pela forma

em aberto: termina com uma interrogação desejosa, que trava um contraponto com o soneto, estrutura fixa; mas Mário de Andrade inscreve, no *incipit* do seu “Soneto”, uma interrogação, signo que abre o discurso poético, onde o “eu” lírico acaricia uma dúvida, sanada no corpo do poema e sonhada no corpo desejado.

Outro intertexto será o poema “Rapto”, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), do livro *Claro enigma* (1951), onde o poeta mineiro, habitante do Posto 6, em Copacabana, no Rio de Janeiro, via, perplexo, as ondas de homossexuais:

Se uma água fende os ares e arrebatada
esse que é forma pura e que é suspiro
de terrenas delícias combinadas;
e se essa forma pura, degradando-se,
mais perfeita se eleva, pois atinge
a tortura do embate, no arremate
de uma exaustão suavíssima, tributo
com que se paga o vôo mais cortante;
se, por amor de uma ave, ei-la recusa
o pasto natural aberto aos homens,
e pela via hermética e defesa
vai demandando o cândido alimento
que a alma faminta implora até o extremo;
se esses raptos terríveis se repetem
já nos campos e já pelas noturnas
portas de pérola dúbia das boates;
e se há no beijo estéril um soluço
esquivo e refochado, cinza em núpcias,
e tudo é triste sob o céu flamejante
(que o pecado cristão, ora jungido
ao mistério pagão, mais o alanceia),
baixemos nossos olhos ao desígnio
da natureza ambígua e reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,
outra forma de amar no acerbo amor.

(ANDRADE, 1985, p. 266).

Discurso enigmático e cerrado, encerrado em uma única estrofe, como um jorro, esse poema drummondiano remete à mitologia grega, que narra a metamorfose de Zeus em águia a fim de arrebatá-lo o jovem Ganimedes, ao mesmo tempo que, em surdina, bate o *mea culpa* do cristianismo mineiro, que denuncia o homoerotismo como “pecado”. Embora católico fervoroso, Mário de Andrade, que foi até congregado mariano, supera o recalque do pecado e deixa-se, qual Teresa de Ávila, extasiar-se face ao efebo, grego, paulistano, desterritorializado, enfim, pela literatura; o poeta de *Paulicéia desvairada* (1922), recusando, conscientemente, a mitologia grega, cultivada pelos árcades e pelos parnasianos, pulsa, no entanto, a cultura ática, na medida em que refere o amor dos jovens pelos mais velhos como emblema de felicidade. O “Soneto” do livro *A costela do grã cão* estabelece um diálogo entre o eu lírico e o objeto contemplado de seu desejo: há uma proposta de cumplicidade amorosa, descrita como “azul bem leve”, contraponto à banalidade do presente. Ao convite, segue-se a descrição plástica do adolescente nu, na cama do emissor, que se enamora e em cujo olhar absorto o efebo também se perde. Não se trocam promessas, juras, apenas a permissão para o olhar contemplativo, as “adorações serenas”, que ultrapassam o “pejo” e elevam-se à grandeza do amor e do poema.

Diferentemente do poema “Cabo Machado”, em que ocorre um retrato extremamente sensorial e plástico, este “Soneto” trava um diálogo, alicerçado no êxtase de um adulto face à beleza do adolescente. Mário de Andrade inscreve-se na tradição arcaica grega que elege o efebo como modelo. Terá Mário lido *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann (1875-1955) ou os poemas de Constantinos Kaváfis (1863-1933), poeta grego, nascido na egípcia Alexandria?

Se o homoerotismo de Mário de Andrade pode soar a ouvidos canônicos como apócrifo, convém, ainda, assinalar que existe um evangelho *gay*, este apócrifo, com certeza, todavia não menos interessante e talvez mais verdadeiro, em todo caso terrivelmente humano para o retrato de um deus feito homem.

“Jesus disse ao jovem o que devia fazer, e à noite este veio a ele com um vestido de linho sobre o corpo nu. E ficaram juntos aquela noite, pois Jesus ensinou-lhe o mistério do reino de Deus.” Esse trecho explosivo foi divulgado nos anos 70 por Morton Smith, pesquisador da Universidade da Califórnia. Morton afirma que organizava a biblioteca do mosteiro de Mar Saba, próximo a Jerusalém, em 1958, quando encontrou a citação copiada na contracapa de um livro. O trecho teria vindo de um certo Evangelho Secreto de Marcos, escrito pelo mesmo autor do Evangelho de Marcos. Especialistas confirmaram que o texto correspondia ao estilo do autor. Morton publicou dois livros polêmicos em que defendia a tese de que a conjunção carnal fazia parte da iniciação cristã. Seria uma grande descoberta, não fosse um detalhe: o único que viu o achado foi o próprio Morton. O livro sumiu do mosteiro. Portanto, uma dúvida insolúvel ronda o suposto evangelho homoerótico: seria verdadeiro ou uma fraude engendrada por um exímio conhecedor de textos antigos?

Apócrifo por apócrifo, fiquemos com a ficção, que produz, com certeza, a verdade do desejo, desejo homoerótico, no caso do nosso macunaímico Mário de Andrade, que trouxe o evangelho (“Boa nova”) do modernismo na cultura nacional.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: J. Olympio, I 1985
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Obra completa*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOTTO. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jornal>> acesso em: 21 maio 2006.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- RUAS, Tabajara. *O amor de João por Pedro*. São Paulo: Record, 2005.

DIMENSÕES DO DIÁRIO DE VIAGEM EM INOCÊNCIA E O TURISTA APRENDIZ

Olga Maria Castrillon-MENDES*

Universidade do Estado de Mato Grosso/Cáceres

RESUMO: O diário de viagem tem se constituído em elemento essencial nas discussões sobre a caracterização do Brasil nos diversos momentos históricos da busca do sentido de nação. Neste artigo, trago algumas reflexões sobre o espírito romântico de Taunay, na obra *Inocência*, e o espírito revolucionário modernista de Mário de Andrade, em *O Turista Aprendiz*, tendo por base a idéia deste sobre a similaridade entre a necessidade de “descentralização intelectual” e a “necessidade espiritual” que ultrapassa o estético na composição da paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: diário de viagem; romantismo; modernismo.

ABSTRACT: The travel diary has been an essential element in the discussion about Brazil's characterization. It is present along the various historical moments of the search of a sense of nation. In this article I bring up some reflexions over Alfredo d'Escragolle Taunay's romantic sense in *Inocência* and Mario de Andrade's modernist revolutionary sense in *O Turista Aprendiz*. The idea is based on the similarity between the claim of “intellectual decentralization” and the “spiritual necessity” which goes beyond esthetics on the scene composition.

KEYWORDS: travel diary; romanticism; modernism.

* Professora de Literatura da Universidade do Estado de Mato Grosso-Campus de Cáceres-MT. Sócia Efetiva do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres e do Grupo RG Dicke de Estudos em Cultura e Literatura de Mato Grosso (CNPq/UFMT).

Grande parte das representações sobre o Brasil foi produzida em decorrência da viagem, ou seja, os textos resultantes desse movimento formam um material heterogêneo que condicionou o modo de observar e de entender o mundo. O viajante na qualidade de *outro*, ou de *estrangeiro*, tem condições de perceber aspectos e incoerências imperceptíveis aos habitantes do local, tornando-se capaz de transmitir diferentes experiências, idéias e retornar motivos (incertos), como é o próprio tempo. Desse modo, a viagem traduz não só o trajeto, mas um projeto. Ao particularizar um mundo determinado, o viajante multidimensiona a geografia e inscreve-se no ciclo da produção das representações, criando imagens. A viagem, desta forma, adquire estatuto de texto passível de variadas leituras.

Integrando esse percurso, o diário suscita grande interesse nos estudos das ciências sociais e humanas, notadamente da literatura. Proponho, neste artigo, refletir sobre as obras *Inocência*, de Alfredo d'Escragolle Taunay (1843-1899) e *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade (1893-1945), representantes de dois momentos de tomada de consciência de brasilidade, numa espécie de esforço de modernização e atualização do Brasil. Busco nesse contraponto de leituras, discutir o *novo* espírito romântico de Taunay e o espírito revolucionário modernista de Mário de Andrade, tendo por base a idéia deste sobre a similaridade entre a necessidade de “descentralização intelectual” e a “necessidade espiritual” que ultrapassa o estético na composição da paisagem¹. No percurso dos diaristas vejo, como ponto nodal da discussão, a forma como os discursos são transpostos para a ficção na dialética entre o testemunho e a invenção.

Escrita em 1872, a obra *Inocência*, de Alfredo Taunay, parece ser o romance da plenitude do escritor. Surgiu um ano após a

¹ Cf. “O Movimento Modernista”. In: Mário de Andrade. *Aspectos da Literatura Brasileira*, pp. 231-55, em que discute a similaridade entre o espírito revolucionário romântico e o modernista como necessidade espiritual.

elaboração de *A Retirada da Laguna*, o relato do episódio da guerra do Paraguai (1865-1867), que prima pela fidelidade aos fatos históricos de um dos episódios mais sangrentos do conflito imperial. De maneira geral, representa o bem e o belo flagrados da realidade. Nela a observação supera a fantasia e a paisagem assinala um acordo com o sentimento das personagens. A natureza é vivida, não só contemplada, e os tipos saem desse *habitat* estranho e encantador, onde a lentidão da vida do sertão é transformada em estilo. O anão Tico, personagem chave que conduz a cena, é a outra metade do Pereira; Manecão é o homem da terra arraigado aos princípios ético-morais-religiosos e o alemão Meyer é um pouco Taunay e sua presença parece se explicar pelo fato de ser o veículo para perceber o romance com outros olhos, os do estrangeiro, cujo olhar contribui para enfocar a forma como se vê o Brasil. Ao unir todos esses pontos, Taunay vai além da mera representação, pois utiliza-se da pena como pincel, lembrando muito o estilo dos relatos do viajante alemão Alexander von Humboldt, figura emblemática do século XVIII, que fez escola na linhagem dos relatos de viagem. A sua obra *Quadros da Natureza* pode representar esse “modelo” estilístico e de escrita de viagem que une ciência, arte e poesia, atendendo a propósitos do geral e do cósmico. A natureza transformada em paisagem é meio para compreender, interpretar e criar uma imagem do mundo americano, semelhante ao estilo utilizado por Taunay.

Mário de Andrade viaja pelo rio Amazonas de maio a agosto de 1927 para conhecer o Brasil e suas manifestações populares. Na época, estava escrevendo *Macunaíma* e não foi por acaso que muitas das observações e sensações foram incorporadas nessa obra, recriando a forma de olhar e compreender a realidade brasileira, traçando novas possibilidades a partir do folclore e da cultura popular. Unindo a pesquisa livresca à vivência no campo experiencial, *O turista aprendiz* dimensiona o enfoque dialeticamente dinâmico de uma criação autêntica e inovadora para os padrões até então estabelecidos nas narrativas de viagem. A paisagem, além da experiência plástica, adquire estatuto de elemento de composição narrativa intrínseca à concepção

antropológica. É chão e espaço de representação, saber e sabor, jogo e criatividade.

1 DA CADERNETA DE CAMPO À FICÇÃO

Taunay viaja entre o cenário da guerra e da natureza exuberante de Mato Grosso. É tocado tão profunda e densamente por elas que, diz nas *Memórias* (TAUNAY, 1948), seu espírito se transforma a partir da experiência da viagem em terras tão distantes e inóspitas. Conseqüentemente sua obra se constituirá de essências: do natural dos sertões, da herança familiar de artistas renomados² e, talvez, do olhar múltiplo que reúne ciência, arte e literatura, por influência humboldtiana. Particularmente ligado às questões do império brasileiro, que buscava criar representações para imprimir certo tipo de *memória oficial*, Taunay produz imagens fundantes para interpretar a natureza do interior brasileiro, não como fenômeno natural, mas como elemento da cultura e da história do povo, ou emblema da nação. Ao lado da realidade, para a qual cumpria tarefa de relator oficial, a natureza constitui pretexto para a elaboração de uma narrativa componente do cenário de uma região e da idéia de nação.

A obra *Inocência* tem sabor pictórico. O primeiro capítulo é antológico:

Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso a estrada que da vila de Santana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapuã. Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso até ao Rio Sucuriú, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se

² Visconde de Taunay é herdeiro do espírito artístico dos renomados franceses que fundaram a Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro em 1816 (cf. a obra de Afonso de E. Taunay, *A Missão Artística de 1816*. Brasília: UNB, 1983).

comodamente de habitação em habitação mais ou menos chegadas umas às outras; depois, porém, rareiam as casas, mais e mais, e caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados páramos (...). Ali começa o sertão chamado bruto (TAUNAY, 1992, p. 23-24).

O estilo detalhado determina a verossimilhança da paisagem e do tipo humano que estão de acordo com a cena configurada como que num quadro, pelo que se pode inferir que Taunay possui sólida formação de pintor e forte capacidade de retenção dos fatos na memória. Note-se, por exemplo, as personagens do romance. Pereira é a representação do estilo de vida sertanejo: isolado em sua solidão casmurra, guarda os rígidos padrões de comportamento social. É a própria terra bruta, guardião dos espaços ditos “incivilizados”, como se atesta nas *Memórias*: “Foi lembrando-me da casa do Piquiri e de várias cenas daquela fazenda [...] que imaginei em meu romance *Inocência* a morada de Pereira, pai daquela meiga e modesta heroína dos sertões de Sant’Ana do Paranaíba” (TAUNAY, 1948, p. 142). Construir as personagens significa ter consciência da veracidade dos fatos narrados, fixos na experiência do escritor e cujas marcas a memória não apaga: “pensando por vezes e sempre com sinceras saudades daquela época, quer parecer-me que essa ingênua índia foi das mulheres a quem mais amei” (idem, p. 207).

Bosi (1988) diz que Taunay enquadrava a história de *Inocência* em cenário e conjunto de costumes sertanejos onde tudo é verossímil. Obra de pouca fantasia e muita observação, certamente anotada em cadernetas de campo, pois a paisagem surge não só como elemento de contemplação, mas de vivência da própria experiência. Nessa linha de análise, recorde-se *Os Sertões*, de Euclides da Cunha que, de forma semelhante irá descrever os tipos e a geografia do interior baiano, nos primórdios do século XX.

Taunay possui visão acabada da paisagem, que se impõe entre duas concepções: da descrição do real posta pelo diarista e da

postura idealizada, necessária à proposta de representação nacional. Não há propósito apenas de reproduzir, mas de fazer conforme um *modelo*; de certa forma, visão ancorada na tradição clássica³. Seu objetivo não é trazer o novo, mas recriar a tradição a partir do conhecimento do local observado e vivido, definindo o *caráter* próprio da paisagem interiorana, à época desconhecida dos centros irradiadores da cultura⁴.

Desta forma, à *missão* do viajante agregam-se questões de nacional e da imagem a serviço de um ideário. Estilo que funda o estético-literário do pensamento romântico, criando imagens que contribuem para interpretar o Brasil no período de constituição do sentido de nação.

A capacidade de interpretar tipos e pintar cenas faz de Taunay um dos mais fecundos escritores brasileiros do século XIX, quando utiliza-se da experiência imediata para conferir transcendência à arte. A popularização da obra *Inocência* levou-a à tradução em várias línguas sendo a primeira obra da literatura nacional a ser aproveitada pela cinematografia.

2 A “TRANSVIAGEM” D’O TURISTA

Mário de Andrade (1893-1945) representou um momento de tomada de consciência de brasilidade e suas obras são emblemas para se pensar o esforço de modernização e atualização da cultura e de caracterização do povo brasileiro. É incontestável a sua contribuição nos estudos dos elementos nacionais. Foi um viajante-pesquisador como todos aqueles que o sucederam nessa linhagem do trabalho de

³ Taunay estaria vinculado, como os membros da sua família, ao pintor neoclássico David, cuja obra é “pensada” no conjunto das particularidades e não do retrato coletivo (sobre David, cf. Starobinsky, 1988, p. 73-74).

⁴ Nesse aspecto ver História da literatura..., de Ferdinand Denis que propõe a desvinculação da literatura brasileira e a criação de uma estética própria.

campo, imprimindo, contudo, novos procedimentos, tanto nos registros, quanto na escritura que adquire dimensão estética e caráter nacional. É visível a vinculação com os textos de viagem, tendo sido um voraz leitor dessa literatura que escreveu boa parte da forma como se construiu o olhar estrangeiro sobre o Brasil. Daí o interesse do escritor modernista, na representação de um estado de espírito revolucionário e de um “sentimento de arrebentação”, convicto da necessidade de incorporar o clima do novo movimento estético-literário e fecundar as novas experiências (ANDRADE, 1974).

O *Turista Aprendiz* pode ser visto como a síntese dessa necessidade de transformação dos elementos nacionais em matéria-prima para a ficção. Vêem-se gestados na obra, os principais estudos para compreender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e, principalmente, a junção da pesquisa de campo ao conhecimento livresco. A dialética entre a experiência primitiva e a vivência de gabinete foi importante para plasmar o espírito do vanguardista e traçar as coordenadas da cultura nacional insistentemente perseguida pelo projeto literário do escritor. A convivência com o povo das regiões interioranas possibilita-lhe recriar casos advindos da narrativa oral, como se vê em *Macunaíma* e construir a sua poesia com elementos populares explorados nos poemas de *Paulicéia Desvairada*, principalmente, na posição claramente assumida no verso “sou um tupi tangendo um alaúde”.

Mário era avesso às viagens: “não fui feito pra viajar, bolas! Estou sorrindo, mas por dentro de mim vai um arrependimento assombrado, cor de incesto” (*O turista aprendiz*, p. 51). No entanto, algumas vezes trocou o gabinete pelas aventuras em terras desconhecidas. Em 1924 percorreu o interior de Minas Gerais acompanhado do poeta francês Blaise Cendrars e de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e o filho Nonê, D. Olívia Guedes Penteadado, Paulo Prado entre outros, numa incursão denominada de “viagem de descoberta do Brasil”. O programa *Pau-brasil* surgiu dessa experiência de viagem e os poemas de *Clã do Jaboti* sintetizaram o

conhecimento primitivo com a prática de validade estética da consciência de Brasil proposta pelo projeto nacionalista.

Em 1926, projeta uma viagem para o nordeste, que não se concretiza e, no ano seguinte, a “caravana da descoberta do Brasil” parte para o Amazonas, buscando compreender um Brasil que já estava delineado nas leituras fecundas que fazia em obras do folclore regional. Preocupa-se, então, com a observação e a pesquisa mais sistemática de que resultará, em 1943, a publicação de *O turista aprendiz*. As anotações da viagem, apesar de consideradas “sínteses absurdas, apenas para uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso” (idem, p. 64), serão fundamentais na gênese do processo criativo e no amadurecimento do projeto *bem brasileiro* de Mário. No misto de registro e de poesia, aliado às experiências vivenciadas numa região ainda hoje não totalmente conhecida dos brasileiros, Mário será ponta-de-lança, “espírito novo” de “reverificação e remodelação da inteligência nacional que marcou o movimento das primeiras décadas do século XX (id. Ib.)

Desta forma, comporta-se como um viajante no sentido estrito da palavra. Sua obra encarna um leitor voraz dos relatos de viagem dos naturalistas e dos clássicos diaristas das viagens reais ou imaginárias como Goethe (*Viagem à Itália*), Xavier de Maistre (*Viagem à roda do meu quarto*), Rilke (*Diário de Florença*) e Garrett (*Viagens na minha Terra*) que, em tempos históricos específicos, refletiram sobre a poética do fragmento e a arte dirigida ao interlocutor. Da experiência da viagem Mário de Andrade fará várias publicações em revistas e jornais, transformando-se em cronista das suas observações, na qualidade também de correspondente do jornal Diário Nacional.

Além das *crônicas* de *O Turista Aprendiz*, a viagem ao Nordeste trará excelentes resultados nas pesquisas que vinha realizando sobre o Brasil. Reuniu, com isso, farto material sobre danças dramáticas, melodias do boi, música de feitiçaria, religiosidade popular e crenças, superstições e poesia popular, enfim, “no decorrer de sua vida irá aproveitando muitos elementos dessas pesquisas em artigos, ensaios

e conferências” (LOPEZ, 1976, p. 21). Organizou, também, um grande acervo de mais de 500 fotos em cujas legendas explora aspectos do observado e do vivido, entremeados pelo humor e pelo discurso poético, deslumbrado que estava com as possibilidades da fotografia.

Em contato com o material dessas viagens, no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, deparamo-nos com folhas colecionadas minuciosamente em pastas de cartolina verde-clara, manuscritas a tinta pelo escritor: “O Turista Aprendiz/(Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia/por Marajó até dizer chega)/1927) – uma paródia aos longos títulos dos relatos de viagem dos cronistas. São os originais de *O Turista Aprendiz*, que surpreende pela criticidade da escrita e pela organização de hábil pesquisador. São inúmeros papéis anotados, esboços, lembretes, fontes, recortes de jornais e um diário (uma pequena caderneta de bolso) em letra muito miúda, marcando os movimentos do viajante (regular e caprichada quando escrito sobre a mesa ou tremida quando no trem ou no automóvel): “As literatices são jogadas noutro caderninho em branco, em papéis de carta, costas de contas, margens de jornais, qualquer coisa serve. Jogadas, sem o menor cuidado. Veremos o que se pode fazer com isso em São Paulo” (dos originais).

Por que o interesse no destaque da feitura de *O Turista Aprendiz*? Talvez porque traz elementos importantes para se compreender não só o pensamento do autor dentro da prosa modernista, mas como uma obra (ou um projeto literário) vai surgindo e se solidificando a partir das anotações da viagem, esta que consideramos como fundante para se pensar a formação da literatura brasileira, passando pelo movimento dos escritores românticos (como Taunay) até a consolidação da idéia de Pau-Brasil e discussão do nacional no movimento da Antropofagia. A opção pela narrativa de viagem, vista no hibridismo do texto (a narrativa do cronista e o misto de real e ficcional manipulados esteticamente), marca a posição do cronista do século XX, de incorporar o Brasil à vivência crítica.

Apesar de não ser a obra maior de Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz* realiza a compreensão global do seu conjunto, daí o valor intrínseco, perpassado, sobretudo, pelo humor dentro da prosa modernista. Interessa o decalque do primitivismo, reconhecendo beleza e dignidade do popular trazido para o erudito, como se vê no léxico (milhor, ruim, si, sinão), nos brasileirismos (alumeia, alama chakra, gusparada, malinconia, varsas) e na pontuação, (re)inaugurando uma espécie de esforço de modernização e atualização do Brasil. Mário de Andrade parece reconhecer o espírito moderno com o *afinamento* das expressões romântica e do desejo de descentralização intelectual, relevando e sistematizando uma cultura nacional. De certa maneira, revisitando o projeto de Taunay.

A obra é constituída de duas partes. A primeira mantém o longo título paródico do manuscrito – “O turista aprendiz: viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega” – que retira a solenidade dos relatos dos viajantes e tenta uma visão tropicalizada do Brasil. A segunda parte é intitulada “O turista aprendiz: viagem etnográfica” (1942), condizente com o conteúdo mais objetivo, diferentemente do tom ficcional e jocoso da primeira parte. Numa análise de Ancona Lopez (1976, p. 38), é um “misto de narrativa de viagem e diário, portanto, texto ligado à intimidade do autor e à elaboração poética”. Essa composição caleidoscópica mescla personagens e subjetividade, compondo um mecanismo de fabricação que ultrapassa o limite da escrita mais pessoal da primeira parte.

Como modernista e nacionalista, o diário do *turista* Mário é um espaço de liberdade para repensar novos paradigmas da criação porque a narrativa centra-se no real experimentado e explorado nas dimensões do inusitado: “Vida de bordo. Os botos brincam brincando na tarde, comem peixes. Os botos comem peixes assim, de-tardinha só por brincadeira. A noite já entrara quando partamos num porto de-lenha. Céu de equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci.. (O *turista aprendiz*, p. 97). Por outro lado, no plano cósmico, permi-

a inserção do sentimento de paisagem como centro de convergência: “As vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n’água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calma cumprindo o seu destino de flor” (idem, p. 86).

A solenidade, contudo, é rompida pelo humor, pela linguagem telegráfica, pelos múltiplos discursos que misturam reportagem, cientificidade e memória, resultando num estilo irreverente próprio do escritor. Dessa multiplicidade de elementos narrativos surge a grande marca da viagem, vista por Ancona Lopez como “transviagem”, aquela que rompe com a tradição ao colar o insólito, o maravilhoso e a invenção.

À primeira leitura, o diário d’O *Turista Aprendiz* causa estranheza se o paradigma adotado for o dos relatos dos séculos anteriores. Estes, correspondendo ao espírito da época, traduzem a necessidade da viagem como experiência insubstituível. Pressupõem conhecer o distante e o maravilhoso para explorar ou fazer ciência. O viajante é espectador de fora que, em contato com o outro, analisa e elabora estudos sistemáticos que circulam para construir uma imagem de terra exótica e passível de ser conquistada e povoada. Num segundo momento, a obra se mostra em toda a sua singularidade enquanto parte do projeto literário do escritor. Mário é o viajante-protagonista que, conhecedor da tradição, faz literatura⁵. Não esquadrinha, mas dimensiona a possibilidade de uma virada na trajetória linear dos relatos. Não é um turista *en passant*, mas aquele que retira da obscuridade a realidade cultural do Brasil, escondida nas fontes do povo. Mário tem consciência dessa realidade dentro de uma linha de força universal, no momento de transformação do

⁵ Mário de Andrade foi leitor dos relatos de viagem do descobrimento e dos naturalistas, (conforme se pôde observar no acervo do escritor no IEB/USP), e dos clássicos diaristas das viagens reais ou imaginárias como Goethe, Xavier de Maistre, Rilke e Garrett que, na época, já refletiam sobre a arte dirigida ao interlocutor e sobre a poética do fragmento.

mundo e de “desenvolvimento da consciência americana e brasileira”.⁶ Neste aspecto parece próximo à concepção de Taunay, de que a arte não se dirige apenas aos olhos, mas à alma.

Transformado em livro em 1943, haverá, entre o registro e a escritura, o transcurso de mais de uma década que transformará o texto em um laboratório de impressões anotadas no calor dos dias e imagens recriadas pela memória. Possibilita, portanto, diversidade de leituras pela múltipla reescritura que corresponde a uma variação genérica. As notas permitem estabelecer a confluência entre o autobiográfico e o ficcional, conforme discute VIOLLET (2001) sobre os dossiês genéticos e a metamorfose do diário em obra de ficção. Essa liberdade inventiva de formas e o descompromisso com a linguagem levam-nos a pensar a obra na perspectiva do tempo imemorial e do espaço desgeograficado⁷.

Nesse (des)limite, o olhar andradiano sobre a paisagem não se esgota no deslumbramento plástico. O lirismo é explorado até o maravilhoso quando é (re)construído no espaço e no tempo da própria criação, alternando o estilo elevado rompido pelo humor e pelo *non-sense*, lugar onde se afasta da criação literária de Taunay.

Nessa configuração de dois momentos da história literária brasileira temos, por um lado, a carga transcendente de imagens visuais da viagem que deságuam na elaboração mental do sentimento de paisagem, onde a categoria do estético parece sustentar seminais olhares sobre a nascente necessidade de imprimir sentido a uma idéia de nação e de romantismo; de outro, o sublime da paisagem sem exaltação, rompida pelo humor, o espaço cósmico tratado pelo viés da irreverência própria do modernista. Em ambos, portanto, a consciência do objetivo do fazer literário estrutural e estilístico,

⁶ Cf. Mário de Andrade, op.cit.

⁷ Cf. a proposta de Bernardo Silvestre. In: Curtius (1996) que parece estar na gênese do pensamento de Mário de Andrade sobre o nacional a partir da idéia de desregionalização do espaço. Confere, ainda, Lopez (1994).

fecundando ideais. Taunay almeja a sua obra como base para novos estudos e percursos ao interior do continente. Mário não intenciona divulgação da obra como fonte de conhecimento, mas cumpre com ela o ideal estético da recriação do real e o propósito do exercício da literatura pela linguagem, de certa forma já ensaiada por Taunay na escolha do vernáculo sertanejo. Dois movimentos anti-acadêmicos, pois apesar das fortes sensações experimentadas, Taunay não registra cenários, mas constrói *cenários*, *quadros* da natureza experimentada; não regionaliza o espaço geográfico, dá-lhe uma abrangência cósmica, perspectiva que reporta à visão humboldtiana de natureza. As imagens não se acumulam, unem-se para compor o universo harmônico – ousaríamos dizer, desgeograficado, como em Mário de Andrade.

Estaria Taunay antecipando a visão modernista? Em outras palavras: os modernistas renovaram os temas românticos? Como leitor da tradição dos relatos de viagem e, particularmente, dos relatos de viagem de Taunay, Mário de Andrade parece reconhecer o espírito moderno como *afinamento* das expressões românticas e do desejo de descentralização intelectual, relevando e sistematizando uma cultura nacional.

Enquanto para Taunay a nação é *modelo* para idealização, para Mário é a *síntese* de um sentimento consciente de recriação da cultura. Por um lado o projeto do Estado; por outro, a aproximação da sociedade e dos seus problemas; um projeto popular. Ambos, entretanto, preparadores de estados revolucionários similares que ultrapassam o simples sentido estético.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. A. "Movimento Modernista" In: *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1974.
- ANDRADE, M. A. *O Turista Aprendiz*. Texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura e Tecnologia, 1976.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.

- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teódo Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996.
- GOETHE, J. W. *Viagem à Itália: 1776-1788*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GUILHERMINO CÉSAR. *Historiadores e Críticos do Romantismo: contribuição européia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. USP, 1978.
- IANNI, O. *A metáfora da viagem*. Revista Cultura Vozes. Nº 2 – Ano 9 Volume 90, março/abril de 1996.
- LOPEZ, T. P. A. *Amazônia e Utopia em Mário de Andrade*. In: Mar Lúcia Aragão e José C.S.B. Meihy (Coord.). *América, ficção e utopias*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; SP/EDUSP, 1994.
- MAGALHÃES, J. V. C. de. *Diário Íntimo*. São Paulo: Companhia das Letras 1998.
- MAISTRE, X. *Viagem à roda do meu quarto*. Trad. Marques Rabelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- MORAES, J.A. L. *Apontamentos de Viagem*. São Paulo: Companhia das Letras 1995.
- RILKE, R. M. *O diário de Florença*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Nov Alexandria, 2002.
- STAROBINSKY, J. *1789: os Emblemas da Razão*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TAUNAY, A. d'E. *Memórias*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1948.
- TAUNAY, A. *Inocência*. São Paulo: FTD, 1992.
- TAUNAY, A. *Irecê a Guaná*. Org. Sérgio Medeiros. Coleção Vera Cruz. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- VIOLET, C. *Petite cosmogonie des écrits autobiographiques: genèse et écritures de so*. Gênesis 16, 2001.

CONCEPÇÕES INOVADORAS DE JORGE LUIS BORGES

Maria Helena da NÓBREGA
Universidade de São Paulo

RESUMO: Jorge Luis Borges (1899-1986) é considerado um dos maiores autores da literatura hispano-americana. Sua vasta produção literária continua sendo muito lida, além de ser objeto de análise de pesquisadores. Este artigo demonstra a atualidade das concepções de Jorge Luis Borges em relação à produção literária, sobretudo no tocante à noção de autoria, leitor e tempo. Esses conceitos são preponderantes na obra e revelam a originalidade do autor, cujas reflexões são respaldadas por teorias que analisam o texto do ponto de vista literário e lingüístico. Utiliza-se o método comparativo para cotejar trechos da obra do autor com conceituações teóricas. Como resultado, comprova-se que a leitura dos textos sempre se renova não apenas porque as temáticas permanecem atuais, mas também porque a maneira de conceber os temas é muito particular e inusitada.

KEY WORDS: Borges; author; reader; time; innovation

ABSTRACT: Jorge Luis Borges (1899-1986) is considered one of the greatest author of American Hispanic literature. His large literary production is still much demanded for readers, and his texts are objects of analysis for researchers. This article shows how his conceptions are up-to-date, especially those concerned author, reader, and time. These concepts are important in his texts and they reveal the originality of the author, whose considerations take part in theories which analyses texts from the literary and linguistic point of view. Comparative method is used to put together passages from his texts and theoretical concepts. As a result, it is proved that the reading of his texts always renew not only because of its themes are up-to-date, but also because there is a particular and unexpected way of thinking about them.

PALAVRAS-CHAVE: Borges; autor; leitor; tempo; inovação

1 INTRODUÇÃO

A literatura encontra nas obras de Jorge Luis Borges uma de suas mais altas expressões. Os textos freqüentemente remetem uns aos outros, compondo intermináveis labirintos e quebra-cabeças criados pelo autor. No que diz respeito aos temas, não há fronteiras claramente demarcadas entre ficção, realidade, ensaio, crítica, filosofia, metafísica, poesia, mitologia, biografia.

Por conseguinte, a apreensão da complexidade textual borgiana exige tato, poros, respiração. Inicialmente o texto requer ser visto, sentido, tasteado, numa leitura intersemiótica, para só depois ser reconhecido como discurso verbal.

A leitura de Borges, portanto, requer uma vivência sensorial do leitor com o texto. É uma leitura que atravessa todo o corpo e, só depois, insere-se no âmbito cognitivo. Essa intersemiose ocorre devido à interação de elementos pictóricos e verbais: o texto parece pintado, desenhado, musicalizado. Conseqüentemente, a leitura dos textos borgianos não é das mais fáceis, pois nela não há obviedades ou interpretações claras e inquestionáveis.

Além de criar uma arquitetura verbal muito singular, Borges também gerou concepções muito particulares sobre o tempo, a literatura, o ato da leitura e o papel do leitor na apreensão do texto. São essas concepções que este artigo resgata, mostrando como elas ainda são atuais.

O objetivo é demonstrar a atualidade das reflexões borgianas e o caráter inovador delas no momento em que são criadas. Utiliza-se, portanto, o método comparativo, estabelecendo um diálogo entre as concepções borgianas e teorias sobre o ato de ler e o papel do leitor. O cotejamento dessas proposições lingüísticas e literárias evidencia que a criação de Borges inova ao conceituar temas de forma singular.

A estrutura deste artigo mostra inicialmente como Borges relaciona-se com a linguagem. Depois são analisados os aspectos

que permitem a negação da autoria do texto, o que conduz à centralização atribuída ao ato da leitura e ao leitor. O tópico seguinte apresentado diz respeito à forma como Borges concebe o tempo, percepção que influencia toda a sua obra. Finalmente, ilustra-se o caráter inovador das concepções borgianas, comparando-as com modelos teóricos atuais.

2 A LINGUAGEM DOS TEXTOS

Há em Borges uma paixão humildemente confessa pela linguagem. Sem nunca ter negado sua condição de intelectual, ele sabia que o poeta não pode ignorar os problemas da linguagem, os fenômenos estéticos, as questões retóricas. Por isso, o lado poético espalha-se por toda a obra, inclusive pelos artigos de crítica.

Para Foucault (2007), Borges tudo contesta ao questionar a sintaxe, a gramática, a linguagem. É claro que, para atuar no tipo de manifestação mais formalizada da língua, o escritor precisa conhecer profundamente o código e saber usufruir dele com segurança, sua ferramenta básica para semear bons textos. Apesar dos muitos procedimentos lingüísticos bem-sucedidos, Borges sempre cultivou a humildade, como se observa no texto *Un lector*:

Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído. No habré sido un filólogo, no habré inquirido las declinaciones, los modos, la laboriosa mutación de las letras, [...] pero a lo largo de mis años he profesado la pasión del lenguaje. (1989b, p. 394)

Em Borges, toda a construção verbal forma um jogo que convida e seduz o leitor ao indominável do texto. O recurso tipicamente borgiano é a perspectiva de textos que remetem a textos e remetem a textos *ad infinitum*. Essa arquitetura complexa conduz a um verdadeiro labirinto lingüístico ainda mais difícil de ser rastreado devido à circularidade dos textos: o autor mistura diferentes planos

da realidade e, assim, o cotidiano aparece ao lado de lembranças, fantasmas, sonhos, formando os vários caminhos do labirinto.

Convém frisar que toda ficção se constrói como um labirinto pois todo fato tem projeção ulterior, numa completa abolição do acaso. Em Borges, o texto se dá para ser descoberto, à medida que diversas partes do labirinto vão sendo desvendadas.

O próprio Borges é um ser labiríntico, preso no infinito da cegueira. Em 1938, ao subir correndo uma escada, bateu a cabeça em uma janela semi-aberta, e teve septicemia, que quase o matou. Antes do acidente, ele escrevia poemas e críticas, mas depois e ressurgiu como arquiteto de fascinantes labirintos verbais e ganhou projeção internacional.

Borges utiliza a construção verbal como jogo, brincando com o leitor. Quando vê o aleph (1989a, p. 617-628), por exemplo, não consegue descrever devido a limitações da linguagem. O aleph ser um dos pontos do espaço que contém todos os pontos. O lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, visto de todos os ângulos. *Aleph* significa fonte do fogo, de onde tudo foi criado. Questionando a linguagem, eis o relato do autor sobre o aleph e outros comentários de Borges sobre o trabalho com a palavra:

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivamente porque el lenguaje lo és. *El aleph* (1989a, p. 625)

Hablar es incurrir en tautologias. *La biblioteca de Babel* (1989a, p. 470)

Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escrita es un arte. Pasar de hojas e pájaros es más fácil que pasar de rosas a letras. *La busca de Averroes* (1898a, p. 584)

A humildade explícita de Borges leva-o a rejeitar a autoria do texto e todas as honrarias decorrentes dela.

3 A NEGAÇÃO DA PATERNIDADE TEXTUAL

Borges nega a noção de autoria literária. Para ele, não existe o autor, mesmo porque não existe a personalidade individual, como ele explicita em *La forma de la espada*: “[...] cualquier hombre es todos los hombres”. (1989a, p. 493-494)

Em muitos momentos da obra, Borges refere-se à identidade pessoal para negá-la. Os personagens aparecem sempre divididos em múltipla identidade. Ora herói, ora covarde, ora vítima, ora vitimador, criador e criatura etc. Instala-se sempre a fragmentação do homem.

Em *El inmortal* (1989a, p. 533-544), por exemplo, o personagem descobre que fora Homero e que será um de seus tradutores no século XVIII. Também será um romano, um troglodita, um judeu e o próprio autor do conto. São muitas as referências ao fato de que um homem é todos os homens nos textos borgianos.

A visão literária de Borges põe por terra o pai, o autor primeiro, a análise mais adequada de um texto. Para ele, o texto não possui um autor, mesmo porque não há o eu individual.

Negando a paternidade literária, Borges afirma que a literatura universal foi escrita por um único autor. Enfim, ele vê a literatura como um espaço inominável e intemporal no qual as particularidades individuais e as precedências cronológicas não têm nenhum sentido.

Como o espaço proposto por Borges é despersonalizante, ou seja, não há nele lugar para personificações individuais, a busca do outro é, na verdade, o encontro consigo mesmo, pois a identidade pessoal é rechaçada para dar lugar à máxima de que um homem é todos os homens. Portanto, o outro também é ninguém e também é todos os homens.

A abolição da personalidade individual traz projeções maiores com relação à autoria literária. Naturalmente, se individualmente nenhum de nós existe, o autor também não existe. Ocorre então o parricídio literário. A voz perde sua origem e o fato passa a ser contado como mero exercício do símbolo. Em *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*,

encontra-se: “Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare”. (1989a, p. 438)

Na verdade, o afastamento do autor, personagem produzido pela descoberta do prestígio do indivíduo após a Idade Média, já vinha sendo lentamente conquistado. O surrealismo, por exemplo, contribuiu para a dessacralização da figura do autor ao aceitar a experiência do texto coletivo. Mallarmé também compactua com essas tendências ao afirmar que não é o autor que fala, mas a linguagem. As novas concepções sobre o discurso e a obra literária desenvolvidas pelos lingüistas também prenunciaram o deslocamento do autor do centro para as posições periféricas. Mesmo porque, a linguagem não conhece uma pessoa, mas apenas um sujeito.

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1988, p. 65)

Uma vez que não há paternidade literária, Borges não cessa em suas referências a autores que seriam os verdadeiros (?) autores dos textos borgeanos, não se furtando a atribuições errôneas, anacronismo deliberado, numa espécie de brincadeira erudita.

Se não existe o autor, ele, Borges, também não existe. Então ele aproveita-se desse lugar periférico dado ao autor para revelar toda a sua modéstia, herdada do pai, que, em suas palavras, queria ter sido invisível. Exemplifica-se com *Fervor de Buenos Aires* (1989a, p. 11-15), síntese da teoria borgeana sobre a nulidade da personalidade, teoria da impessoalidade.

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor. (1989a, p. 15)

Ou ainda no prólogo de *Elogio de la sombra*:

La poesia no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros. (1989b, p. 354)

O rechaço da autoria projeta importância máxima ao leitor, visto como o verdadeiro produtor do texto. Há, portanto, uma maneira muito singular de conceber a literatura.

4. CONCEPÇÕES BORGIANAS SOBRE A LEITURA

Para Borges, a originalidade do texto não está na escritura, já que o ato de produção é sempre reprodução. Se todo texto é cópia de algum texto anterior, num processo infinito que torna intangível o original, surge a pergunta: como a obra consegue se renovar e se atualizar ao longo do tempo?

Na concepção literária borgiana, a renovação da obra encontra-se no ato de ler. O leitor é o verdadeiro produtor do texto. A leitura surge, então, como a mais importante operação que contribui para o nascimento e renovação de um livro.

Sem dúvida, as regras que integram o ato de escrever são diferentes das regras da leitura. Aquelas foram herdadas da retórica aristotélica e tendem a um modelo dedutivo, racional, enquanto estas dispersam, servem-se da lógica do símbolo, que trabalha basicamente com associações: outras idéias, outras imagens, lembranças etc.

O sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele, de nariz dentro dele, ousaria dizer, como a criança fica colada à mãe e o namorado suspenso ao rosto amado. (BARTHES, 1988, p. 48)

Aprofundando a análise sobre a maneira como ocorre a leitura: é ainda Barthes quem esclarece sobre três tipos de leitura:

1. leitura metafórica ou poética: o leitor tem, com o texto lido, uma relação fetichista, pois ele tira prazer das palavras;
2. o leitor é de certo modo puxado para a frente do livro. O livro vai se abolindo pouco a pouco e é nesse desgaste impaciente arrebatado, que reside o gozo (prazer metonímico de toda narração
3. a leitura como condutora do desejo de escrever. Não que necessariamente desejemos escrever como o autor; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve: desejamos o ame-me que está em toda escritura. (1988, p. 49-50)

É exatamente ao colocar o leitor como verdadeiro criador do texto que Borges nega a possibilidade de uma leitura melhor ou mais completa e definitiva do que outra.

Todo texto é escrito na sua leitura e não há nenhum sentido dogmático ou teológico nele, mesmo porque o Autor-Deus não existe nessa visão impessoal da literatura.

Quando se afasta o autor, a pretensão de decifrar o texto também se encontra afastada. E, paradoxalmente, quando se atribui um autor a um texto, fecham-se os significados, travam-se os múltiplos sentidos.

O leitor, então, não decifra, não decodifica, apenas produz e apreende linguagens que se encontram intersemioticamente deitada ao longo do texto. Não há uma leitura verdadeira, “porque ela não pode captar a multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas”. (BARTHES, 1988, p. 51)

Todo julgamento é relativo, e mesmo a leitura que possa se chamada como inteiramente subjetiva obedece a algumas regras conforme Barthes esclarece:

A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. [...] Essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes do nascimento, desse imenso espaço cultural que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem. (1988, p. 42)

É fácil verificar a confessa paixão de Borges pelos livros. Na impossibilidade de vê-los com perfeição (devido à acelerada cegueira que o perseguiu pela vida afora), Borges diz senti-los fisicamente. Ao entrar na biblioteca, o autor sente a magia da conservação do tempo ali representado pelas obras de vários autores. Há uma ordem, uma cronologia, uma história inferida a partir da junção de vários livros reunidos todos no mesmo local. Essa maneira de descrever uma biblioteca já permitiu que Borges fosse citado como o autor que profetizou a internet (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. D11).

Não resulta novidade a afirmação de que Jorge Luis Borges foi um dos grandes intelectuais contemporâneos. As numerosas citações, presentes em seus textos, palestras e mesmo em entrevistas que se pretendiam descontraídas, revelam a erudição de alguém que dedicou a vida aos livros, seja como leitor seja como autor.

Os dados biográficos revelam que, desde muito cedo, Borges sentiu-se fadado a se tornar um escritor de projeção internacional, realizando o sonho dos pais. Incansável leitor da vasta biblioteca familiar, já aos oito anos escreveu seu primeiro conto: *La viscera fatal*. Aos nove anos, traduziu Oscar Wilde para o espanhol, valendo-se dos conhecimentos de sua primeira língua, aprendida com a avó paterna e os textos de Shakespeare.

Nem mesmo o acidente de 1938 refreou-lhe os ânimos literários. Com septicemia e uma gradual cegueira, Borges continuou a devorar livros que amigos – e principalmente a mãe – liam para ele, aprimorando cada vez mais a memória para fixar versos e histórias oportunamente ditadas para alguém.

Apassionado por leitura, confessando até conhecer as coisas primeiramente em livros, Borges figura entre os grandes intelectuais e até mesmo filósofo, ainda que suas obras costumem ser mais procuradas por seus aspectos ficcionais, sem dúvida dignos de mérito. Porém, o inegável valor literário de suas obras acaba embaçando a visão que esse grande pensador tem sobre temas muito atuais, o que faz dele um pensador inquieto, criador de conceitos próprios, um filósofo.

Obras como *Discusión* (1989a, p. 177-288), *Historia de la eternidad* (1989a, p. 351-426) e *Otras inquisiciones* (1989b, p. 11-156) revelam a contundente penetração filosófica do autor.

A leitura de Borges como filósofo não inibe o reconhecimento literário do autor, mesmo porque a maior representação de sua obra é ficcional. Desse modo, Borges acaba por trabalhar os temas filosóficos pelos viés da literatura, o que não impede que ele seja lido, em alguns momentos, apenas pela ótica filosófica.

A grande genialidade de Borges como filósofo revela-se em sua ótica muito particular para ver o mundo e as coisas do mundo, a vida e os fatos da vida, a metonímia temporal. O próprio autor não recriminaria esse tipo de leitura. Talvez até o fascinasse, conforme as seguintes citações:

Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero del ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga. (1989b, p. 459)

BORGES, JOSÉ FRANCISCO ISIDORO LUIS: [...] Sus preferencias fueron la literatura, la filosofía y la ética. (1989c, p. 505)

O percurso filosófico que Borges realizou levou-o a conhecer muitos autores nos quais ele se baseou para negar o tempo.

5 O TEMPO: ESSA DELUSÃO

As conceituações expressas até aqui – sobre a linguagem, a leitura e a ausência de paternidade textual – são temas decorrentes da assertiva maior em Borges: a negação do tempo. Refutando-o e atribuindo ao tempo a essência do homem, o autor nega também a personalidade individual e, conseqüentemente, a paternidade dos textos.

Se o tempo não existe, também se pode facilmente fazer com que o real e o ficcional se entrelacem numa teia, sendo impossível (e inútil) o reconhecimento de um e de outro. O próprio real se desreferencializa.

A negação do tempo é um dos conceitos que figura como central na obra de Borges. Em quase todos os textos, sempre ressoa o tempo em sua mais profunda negação, como evidência, por exemplo, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1989a, p. 472-480). Nesse texto, o autor sai à procura de um livro e de um labirinto criados por seu bisavô. Ao final, descobre que o livro e o labirinto são a mesma coisa. Nos dois aparecem os diversos futuros, os diferentes tempos.

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Tsui Pên. A diferencia de Newton y de Shopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. (1989a, p. 479)

Na atualidade, o próprio avanço da tecnologia, contribui para destemporizar e anular distâncias físicas. Essa forma de articular a sociedade satisfaz plenamente os sistemas capitalistas, que sobrepõem o quantitativo ao qualitativo, promovendo uma ruptura do passado com o presente: homens sem passado também não têm futuro.

No dia-a-dia, até que ponto é possível diferenciar o tempo físico (cronometrado pelo relógio) do tempo psicológico (vivido interiormente)? Empiricamente, o que é o tempo físico? Cada um percebe o tempo por meio da sucessão de eventos da sua própria história. Por isso pode-se considerar o tempo físico como uma mera abstração matemática sem conexão com o real. Ainda que haja uma divisão temporal em passado, presente e futuro, não se consegue desagregar esses três momentos em três séries individuais.

Do ponto de vista filosófico, a noção de tempo também não é das mais unívocas. Ao contrário, desde os primeiros filósofos até os contemporâneos, sempre houve diferentes concepções de tempo ora excludentes, ora complementares. Dessa forma, a rejeição do tempo no universo borgiano tem suas raízes assentadas na filosofia.

Textos como *La noche cíclica* (1989b, p. 241-242), *Baltasar Gracián* (1989b, p. 259-260), *El hambre* (1989b, p. 299), *Milonga de Manuel Flores* (1989b, p. 348) ou *Un lobo* (1989c, p. 409) não permitem falar sobre início e término, pois neles a última linha, ou mesmo a última estrofe coincide *ipsis literis* com a primeira, mostrando a circularidade temporal.

Um dos pensadores que influenciou Borges foi Schopenhauer, que não acreditava no senso comum de que o tempo possui começo e fim, plano e desenvolvimento. Ao contrário, para ele as partes do tempo estão ligadas. O futuro e o passado, meros conceitos da consciência, ficam embaçados devido à distância que há deles; só o presente é real.

Sólo el presente es verdadero y efectivo; es el tiempo realmente ocupado, y en él se funda exclusivamente nuestra existencia. (SCHOPENHAUER, 1973, p. 125)

Portanto, Schopenhauer e Borges fazem com que o tempo recue, eternizando todas as coisas. Os dois raciocínios são norteados pela crença de que o tempo é absoluto. Assim, tudo sempre existiu e sempre existirá.

Além de Schopenhauer (1973), Borges baseou-se em vários filósofos para formar a sua própria concepção de tempo. De Bergson (1984), Borges utiliza a tentativa de dissociar tempo de espaço. Em Agostinho (1987), a corroboração de que não existe passado, nem presente, nem futuro. Em Borges e Santo Agostinho, a eternidade é perpetuamente imutável. No eterno retorno de Nietzsche (1983), a iluminação de que o instante vivido agora já ocorreu e novamente ocorrerá. A idéia de Heidegger (1983) de que o tempo é a essência do homem, somada à de que o tempo não existe, permite inferir que o homem individualmente também não existe. A partir disso, Borges conduz essa reflexão às últimas conseqüências e comete o parricídio literário. Em Aristóteles (1984), ele apreende a noção do tempo como avaliação de um antes e um depois, que leva à conclusão de que o tempo é eterno e não tem um início. Enfim, é na filosofia que Borges capta subsídios para formar o vigoroso conceito de tempo que ele, inquietamente, busca alcançar.

Mesmo do ponto de vista lexical, a obra de Borges é abarrotada de termos que remetem à temática do tempo: eternidade, infinito, imortal, remoto, passado, presente, futuro etc.

O passado e o futuro são extremos insuspeitados. Analisando-os separadamente, há semelhanças entre eles. O passado mistura-se nas lembranças, sempre intemporais, e as esperanças futuras, ainda quando contraditórias, também se misturam em convivência às vezes harmônica.

E do presente, o que falar? Mal é mencionado, ele, que era futuro, já vira passado e deixa de ser. Aquilo que não era (futuro) deixa de ser (passado) na passagem ligeira pelo presente. E o tempo só existe nessa fugacidade intangível do presente. Ou seja: o tempo não existe.

Por mais penosas que resultem as incursões sobre o tempo, ou talvez por isso mesmo, essa temática fascina o homem e o coloca frente ao insondável desconhecido. Entre os limites vida/morte, encontra-se todo o misterioso tempo.

Assim, não apenas os filósofos questionaram o assunto, mas também vários autores literários usaram-no em suas criações. Adolfo Bioy Casares (2006), por exemplo, escreveu *A invenção de Morel* e, dedicando a obra a Borges, construiu uma narrativa na qual passado, presente e futuro se misturam e fazem com que se dissolva a tênue distância entre realidade e ficção. Umberto Eco (1997), em sua segunda produção ficcional, *O pêndulo de Foucault*, também fez algumas considerações sobre o tempo, e nelas encontram-se inclusive similaridades às concepções borgeanas.

Raduan Nassar (1989) também navegou nas águas do tempo em *Lavoura Arcaica* e produziu reflexões sobre o tema que valem ser lembradas:

O tempo é o maior tesouro de que o homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo [...] (1989, p. 53-54)

Esses exemplos comprovam o fascínio que o tema provoca em outros autores. Em Borges, essa obsessão pelo tempo invade o próprio fazer poético e muitos são os textos nos quais o passado se modifica, passado, presente e futuro fundem-se em uma só dimensão, ou ainda a circularidade do tempo permite subdividi-lo até o infinito e negá-lo.

O leitor enfronhado na obra de Borges acostuma-se com a inversão das horas, a ilusão da linearidade, a repetição das ações dos personagens.

Tudo isso permite ler Borges como um renovador de conceitos.

6 CONCLUSÃO

Comprova-se o caráter inovador das reflexões borgianas, cujas concepções encontram respaldo em teorias que têm como objeto de estudo o texto.

A análise do discurso, por exemplo, não considera que a leitura dependa apenas da decodificação, ou seja, que o mero conhecimento lingüístico possibilite a apreensão do texto. Isso equivaleria à crença de que o texto tem um sentido único, que pode e deve ser apreendido pelo leitor.

Para a análise do discurso, no entanto, o texto deve ser observado em seu processo de produção, o que inclui a significação dada pelo leitor.

[...] o leitor não apreende meramente um sentido que está lá; o leitor atribui sentidos ao texto. Ou seja: considera-se que a leitura é produzida e se procura determinar o processo e as condições de sua produção. Daí se pode dizer que a leitura é o momento crítico da constituição do texto, o momento privilegiado do processo de interação verbal, uma vez que é nele que se desencadeia o processo de significação. (ORLANDI, 2006, p. 37-38)

O leitor é, como Borges já havia anunciado, o criador do texto. É ele quem dá o sentido, a partir das suas referências prévias e da sua habilidade de estabelecer relações entre o texto e os demais textos lidos por ele, o texto e as situações por ele vividas etc. Sem o leitor, o texto permanece adormecido, sem sentido.

É por isso também que não há a possibilidade de insistir em uma leitura única como sendo mais verdadeira do que outra. Entretanto, essa concepção incomoda porque, muitas vezes, as pessoas alegam-se em reconhecer autores e aquilo que elas acham que *o autor quis dizer*.

Essa postura acaba resultando em inevitáveis críticas a adaptações de filmes baseados em livros. Exemplo recente é o livro

NÓBREGA, M. H.

O perfume, de Patrick Süskind (2006) e a versão para o cinema dirigida por Tom Tykwer. A acusação dos insatisfeitos com a adaptação normalmente recai sobre a falta de fidelidade ao texto, como se o conteúdo tivesse apenas uma possibilidade de interpretação. Ignora-se também que, além de a leitura de cada pessoa ser singular, a maneira de narrar é diferente na literatura e no cinema, pois os meios de produção da mensagem são bastante diferentes.

Sem ser estudioso da literatura, as concepções de Borges no encontro das teorias lingüísticas sobre o ato de produção textual

Hoje sabemos que toda e qualquer interpretação depende de referenciais que sustentam o pensamento de quem interpreta. Há as indistintas diferenças entre as interpretações francesas, alemãs, as italianas e as norte-americanas, entre outras (SANTAELLA, 1996, p. 64)

Quando se consideram as tecnologias modernas, fica ainda mais evidente que é difícil associar um autor a um texto. Na internet a reprodução das obras cresce vertiginosamente, e vários autores têm textos atribuídos a eles, mas negam a autoria. Luis Fernando Veríssimo é um exemplo.

Embora seja uma poderosa fonte de informação, a internet também possibilita o aumento de fraude. Qualquer pessoa pode criar um *site* e nele divulgar o que julgar conveniente. Isso compromete consideravelmente o critério de seleção do ponto de vista da veracidade informacional e dilui a noção de autoria, já preconizada por Borges. A mensagem passa a ser coletiva, e dela pode fazer uso quem quiser.

Os textos, por sua vez, encontram-se desterritorializados, sem suporte – o meio virtual eletrônico – não tem a limitação física do papel, e isso lhes permite a reconstrução coletiva, favorecendo assim a autonomia na difusão de mensagens. (AMARAL, 2003, p. 10)

Aliás, muitas são as referências a Borges na internet. Uma busca rápida permite localizá-lo em artigos biográficos

bibliográficos, livros dele e sobre ele que podem ser adquiridos no comércio eletrônico, *sites* sobre o autor etc. Há até referências incorretas, como a atribuição do poema *Instantes* como sendo de autoria dele, embora na realidade seja texto apócrifo.

Como este artigo demonstra, as concepções borgianas continuam vigentes. O caráter inovador delas ajuda a justificar a atualidade dos textos, pois Borges continua sendo reverenciado pela crítica mundial. Considerado um dos grandes escritores literários, seus textos ainda são bastante lidos e relidos.

O jogo temporal criado por Borges é um dos aspectos que eternizam seus textos. Além de toda a construção esteticamente de grande valor, a eternização da obra borgeana sustenta-se também no fato de conteúdo e forma unirem um tema que nunca envelhecerá: o tempo.

Os textos fascinam e se eternizam no jogo que embaralha forma e conteúdo de maneira atemporal. Os textos borgianos são eternos e Borges também o é: basta ter existido em um só tempo para existir em todos os tempos. As metonímias borgianas envolvem também o próprio Borges, parte de um todo infinitamente perdurável.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AMARAL, S. F. do. As novas tecnologias e as mudanças nos padrões de percepção da realidade. In: SILVA, E. T. da. (Coord.) *A leitura nos oceanos da internet*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 107-114.
- ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERGSON, H. *Os pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BORGES, J. L. *Obras completas: 1923-1949*. Barcelona: Emecé, 1989a.
- BORGES, J. L. *Obras completas: 1952-1972*. Barcelona: Emecé, 1989b.
- BORGES, J. L. *Obras completas: 1975-1985*. Barcelona: Emecé, 1989c.
- CASARES, A. B. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ECO, U. *O pêndulo de Foucault*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HEIDEGGER, M. *Os pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NIETZSCHE, F. W. *Os pensadores*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ORLANDI, E. P. *Discurso e leitura*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, L. Profeta da web, refém do presente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 2007. Cultura, p. D11.
- SANTAELLA, L. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- SCHOPENHAUER, A. *El arte de bien vivir*. Buenos Aires: Editorial Central, 1973.
- SÜSKIND, P. *Perfume: the story of a murderer*. New York: Vintage Books, 2006.

UM MERGULHO CÓSMICO: RITO E SACRIFÍCIO EM OS MORTOS NÃO QUEREM VOLTA

Otávio RIOS

Universidade Federal do Rio de Janeiro*

Socorro Fonteles PINHEIRO

Universidade Estadual do Ceará

RESUMO: Buscar o sagrado pressupõe movimentos que transportem o homem do caos ao cosmos. Esta análise da obra *Os mortos não querem volta*, um romance na esteira do fantástico, almeja investigar comportamentos ritualísticos e sinais sacrificiais empreendidos nessa procura que se tornam evidentes no texto de Airton Maranhão: a edificação da capela, a construção e o transporte do cruzeiro escarlate, o momento eucarístico, a imolação com o prego, a revelação da nudez e a destruição do espaço sacro. Este artigo se fundamenta nos ensaios de Mircea Eliade e Georges Bataille e se utiliza, em segunda ordem, de uma discussão acerca da literatura fantástica.

PALAVRAS-CHAVE: Caos; Profano; Sacrifício; Sagrado; Cosmos.

ABSTRACT: Searching for the sacred one assumes movements that carry the man from chaos to cosmos. This analysis of the book "Os mortos não querem volta", a novel on the edge of fantastic literature, aims to investigate ritualistic behaviors and sacrificial signals put forth in the search that becomes evident in the text of Airton Maranhão: the edification of the

* Otávio Rios é Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) e, atualmente, cursa Doutorado no mesmo Programa de Pós-Graduação e Universidade. Socorro Fonteles Pinheiro tem graduação em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas. Para contatar os autores, escreva para: otavorios@gmail.com e/ou maofonteles@yahoo.com.br

chapel, the construction and the transportation of the scarlet cross, the eucharistical moment, the immolation with the nail, the revelation of the nudity and the destruction of the sacred space. This article draws its theoretical basis from the essays of Mircea Eliade and Georges Bataille and from the discussion concerning fantastic literature.

KEYWORDS: Chaos; Profane; Sacrifice; Sacred; The cosmos.

Qual seria o mistério de Sete Pedras? Uma povoação com um campo santo sem flores e sem sepultura? Freguesia profana e religioso repovoada de sacrifício e presságio de pecadores que esperam caminho do céu? (MARANHÃO, 1999, p. 27)

A publicação de *Os mortos não querem volta*, terceiro livro de Airton Maranhão¹, após *Deusurubu* (1977) e *A dança da caipora* (1994) veio a termo em 1999. É uma obra que, pautando sua construção em elementos sobrenaturais e fantásticos, conduz o leitor pelos labirintos de questões ontológicas: a temática da vida e da morte, a batalha entre o bem e o mal, a representação do sagrado e do profano, manifestação da benção e da maldição. Utilizando-se de tipos humanos emblemáticos e insólitos, delineia relações bizarras, numa escritura carregada de símbolos e metáforas.

O livro apresenta-se em terceira pessoa, o que confere à narração um caráter de (pseudo)testemunho dos fatos acontecidos em Sete Pedras. Suas personagens, mesmo quando secundárias para o enredo, são seres misteriosos, multifacetados e cheios de conflito

¹ José Airton Maranhão Ribeiro da Silva (Airton Maranhão) nasceu em Russa CE, no dia 09/09/1950. Formado em Direito pela Universidade de Fortaleza UNIFOR (Cf. MAGALHÃES, 2003), reside em Fortaleza e atua como advogado criminalista e civil há vinte e cinco anos. Dedicar parte de seu tempo à atividade literária, estando com uma quantidade significativa de originais aguardando oportunidade de publicação.

Citando uma delas, a menina Arsênia, cujo nome, evocando o poderoso veneno, faz contraponto com sua natureza sagrada, demonstra a dialética arquitetura utilizada.

Os mortos não querem volta é um romance contemporâneo pouco conhecido do grande público, mas de aguçado valor estético, como assevera José Alcides Pinto, escritor e crítico, na quarta capa da *editio princeps*, em que se faz ler sobre o livro: obra “completa, altamente significativa e dramática em todos os sentidos”. Interessa notar que Airton Maranhão é um dos notórios representantes de certo grupo de autores cearenses conhecido por sua produção polêmica e de cunho maldito. Esse aspecto é comentado pelo poeta e ensaísta Dimas Macedo (2006), em apresentação² ao livro de Maranhão que o homenageia, *O hóspede das eras – nonas ao poeta Dimas Macedo*, publicado em 2005, segundo aquele “uma leitura do imaginário popular, vasada (*sic*) no metro do cordel, sobre a minha personalidade e os sentidos da minha escritura literária” (p. 46):

(...) o autor deste livro é uma legenda viva da literatura do Ceará e do Nordeste. (...) Airton Maranhão, apesar de possuir uma obra gigantesca inédita, não lamenta a desventura ou o destino cruel a que foi relegada a sua obra de ficcionista. Pelo contrário, valendo-se da sua condição de escritor insumisso e maldito, vai estruturando e personificando os lineamentos e as paródias do seu imaginário. E convertendo em tintas duradouras o que em nós é apenas ilusão e entretenimento. (MACEDO, 2006, p. 46)

Airton Maranhão e Alcides Pinto, este sobretudo nas narrativas que compõem a *Trilogia da maldição* (1999), por meio das aproximações que se delineiam em suas produções literárias e pela troca de peritextos públicos³, parecem integrar um mesmo círculo

² A apresentação ao livro de Airton Maranhão está publicada em *A letra e o discurso* (2006).

³ O peritexto enquanto conceito estabelecido por Gérard Genette (1987) alcança os elementos que circundam o texto autoral propriamente dito. Funciona como

intelectual, num exemplo bastante profícuo de sociabilidade literária e influências.

A ausência de estudos críticos, evidenciada após consulta ao mais representativo dossiê da literatura cearense (AZEVEDO, 1982), além das pesquisas efetuadas na obra capital de Dolor Barreira (1962) e em sites de busca da internet (que resultou em pouquíssimas alusões ao autor e à obra em artigos sobre literatura) constitui elemento assaz dificultador para a elaboração desta investigação. Contudo, temos aqui a oportunidade de estabelecer um estudo acadêmico enquanto Airton Maranhão ainda figura, indubitavelmente, à margem do cânone literário: o que ressalta o ineditismo e a originalidade deste trabalho.

Isso posto, mais que se justifica o nosso interesse em estudar a obra do poeta e romancista que, a nosso ver, parece produzir uma ficção anticonvencional e arrojada. Como evidenciado anteriormente, escolhemos para *corpus* desta pesquisa o livro *Os mortos não querem volta*, opção que entendemos bastante adequada por representar, conforme nos diz José Alcides Pinto em citação apresentada, a força característica da escritura de Airton Maranhão. Pretendemos analisar as manifestações do sagrado e do profano à luz das concepções que Mircea Eliade propõe em *O sagrado e o profano* (1992), apoiados principalmente em seu conceito de hierofania (revelação do sagrado no cotidiano), como também dos textos teóricos de Georges Bataille, sobretudo *A literatura e o mal* (1989) e *O erotismo* (1987), por meio de suas discussões acerca do *Mal*, do *interdito*, da *transgressão* e do *sacrifício*.

Quanto à organização retórica, o presente artigo se estrutura, fundamentalmente, em dois núcleos, a saber: 1) Pressupostos teóricos, em que explicitamos e debatemos os conceitos necessários ao estabelecimento de nossa análise literária; 2) Rito e sacrifício em *Os mortos não querem volta*, em que procedemos à leitura crítica aqui proposta. A seção de Considerações finais fecha o estudo.

chave de leitura que introduz o leitor na obra. São exemplos de peritextos: título, orelhas, ficha catalográfica, índice, sumário, prefácio, notas de rodapé, posfácio, colofão, quarta capa.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Alguns conceitos são primordiais para a estruturação de nosso pensamento. Desses, entretanto, é possível distinguir os fundamentais daqueles que aqui são apresentados *en passant*, idéias que servem de ponte para chegarmos aos alicerces desta investigação. É nesse contexto que dividimos esta seção em duas partes: 1.1) O *fantástico* na narrativa, de segunda ordem, e 1.2) Do profano ao sagrado, a verticalidade como transporte, núcleo teórico da pesquisa.

1.1 O FANTÁSTICO NA NARRATIVA

A composição narrativa do livro *Os mortos não querem volta* (1999) o situa temporalmente no século XVII e espacialmente na região cearense do Baixo Jaguaribe. Apesar disso, percebe-se que essas referências não são norteadoras do enredo, colocando-se apenas como mote⁴ para uma trama estruturada a partir de elementos místicos e meta-empíricos, que inserem a obra, à nosso ver, nos moldes das narrativas fantásticas⁵. Tal dedução se baseia não somente nos aspectos semânticos do livro, mas também na presença de uma característica elementar do gênero estudado por Tzevedan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o *leitor* a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas [ou seja, perceber o mundo ficcional como convincente] e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos

⁴ A razão do distanciamento proposital do tempo da narrativa em relação ao atual talvez resida na necessidade de evitar correlações com o mundo contemporâneo, o que privilegia os elementos imemoriais.

⁵ O povoado, espaço da narrativa, está totalmente desconectado de qualquer realidade conhecida, como atenta Ruy Câmara, na apresentação (orelha) que faz para a obra estudada, “Sete Pedras, um lugar esquecido do mundo, que tanto pode ser um povoado miserável do Nordeste, como um cenário lautreamoniano”, e se presta à perfeição como suporte para que o fantástico se estabeleça.

acontecimentos evocados. (grifo nosso). (TODOROV, 1992, p. 38-39)

Entretanto há reserva de alguns estudiosos quanto à atribuição do papel do leitor na percepção da hesitação evidenciada no texto literário apontada por Todorov (Cf. GARCIA; BATISTA, 2005), dos quais salientamos Filipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), quando examina os elementos internos do texto, também definidos como constitutivos do gênero:

(...) um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambigüidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a reflectir-se em todos os planos do discurso. (...) Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980, p. 40-41).

Considerando que a essência do fantástico é a temática sobrenatural, expressa pela dialética entre o extranatural e o mundo empírico, sem que o texto explicita a aceitação ou exclusão de uma dessas entidades, verifica-se na narrativa de Maranhão, o que Todorov define como sendo “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um conhecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31), tendo em vista que os episódios ocorridos em Sete Pedras, cenário de múltiplos duelos entre o real explicável e o inadmissível, não se deixam perceber por meio de quaisquer teorias que porventura expliquem seus mecanismos, mas apenas pelas sensações ambíguas que provocam no leitor.

Embora não seja nossa intenção introduzir aqui uma discussão acerca dos gêneros literários, nem problematizar a caracterização da obra em análise como exemplar da estética fantástica, entendemos que é pertinente mencionar essa vinculação. Tal relação é relevante para o estudo que desejamos empreender quanto às manifestações

do sagrado e do profano, uma vez que os elementos transcendentais e extraordinários, que integram o gênero fantástico, configuram-se, também, como reveladores dos *modos de ser no mundo*, para usarmos expressão cunhada pelo historiador das religiões Mircea Eliade, no texto que embasa o artigo.

Ao largo de considerarmos a literatura de Airton Maranhão na esteira do fantástico, também o escritor e crítico literário Nilto Maciel (2005), no ensaio intitulado “Literatura fantástica no Brasil”, insere-o entre os cultores da estética. Segundo Maciel (2005), é a partir do século dezenove que podemos pinçar do cenário literário brasileiro autores que enveredaram pelo fantástico. Para ele, o “primeiro momento notável da literatura fantástica no Brasil se deu em 1855, com a publicação de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo” (p. 3), sendo seguido por muitas outras publicações de diversos autores, malgrado historiadores como Sílvio Romero e José Veríssimo não lograssem defini-las como exemplares da estética. No panorama cearense, destaque especial cabe à Emília Freitas, considerada pelo ensaísta como autora do primeiro romance fantástico da literatura brasileira, *A Rainha do Ignoto*, publicado em 1899, e só recentemente redescoberto pelo pesquisador e crítico Otacílio Colares, que prefacia a segunda edição, de 1980; e a José Alcides Pinto, autor de romances como *O dragão*, *Os verdes abutres da colina* e *O criador de demônios*, no juízo de Dimas Macedo (2005), “um dos maiores nomes da literatura brasileira deste século.” (p. 3).

Ponderando-se a teorização do fantástico, parece-nos legítimo apontar *Os mortos não querem volta* como um exemplar dessa produção, delineada na obra, principalmente, pelos seus recursos de dualidade que confrontam, insistentemente, o sobrenatural e o comum e o sagrado e o profano, suscitando e mantendo o debate entre essas entidades, cuja coexistência é, aparentemente, irrealizável. Seu próprio título já inicia o leitor no jogo de ambigüidades ligadas à morte e à vida, envolvendo-o, no decorrer da narrativa, em perplexidades que não se dissipam ao final do texto.

1.2 DO SAGRADO AO PROFANO, A VERTICALIDADE COMO TRANSPORTE

Mircea Eliade, quando trata do fenômeno do sagrado, apresenta como sua premissa inicial a oposição deste em relação ao profano. Independentemente do tipo de transcendência buscada, é essa dicotomia que norteia a vida do *homo religiosus* em direção a uma “experiência total da vida em relação à experiência do homem privado de sentimento religioso, do homem que vive, ou deseja viver, num mundo dessacralizado.” (p. 19). Assim, quanto mais se afasta do profano, mais se aproxima do sagrado, que “é o ‘real’ por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade.” (ELIADE, 1992, p. 31). É por meio da hierofania, expressão que designa a manifestação da realidade sagrada em meio ao profano, que a comunhão do homem com a sacralidade se torna possível. Para Eliade, a hierofania revela uma realidade exterior ao mundo convencional

A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’. (ELIADE, 1992, p. 17).

e permite que o homem identifique as roturas operadas na homogeneidade do espaço, ou seja, os pontos de referência revelados, para que a partir destes ele possa constituir os eixos (*pontos fixos*) que orientarão sua existência.

Para o *homo religiosus* o espaço sagrado é qualitativamente diferenciado, ou seja, é heterogêneo, e está íntima e indissolúvelmente ligado à sua condição ontológica. O espaço sagrado, significativo e consistente, opõe-se ao espaço profano, extensão informe e sem referência. Tal oposição também se evidencia nos conceitos de Caos

e Cosmos, complementares para o pleno entendimento do pensamento eliadiano em relação ao espaço: o Cosmos se configura como território consagrado, por isso habitado pelo homem⁶, e o Caos como o território desconhecido e amorfo. A passagem de Caos a Cosmos é possível mediante rituais que repetem o modelo exemplar (*mito*) da Criação do Universo pelos deuses, ou seja, a cosmogonia.

A *cosmização* de um local equivale à sua consagração e centralização no mundo, pressupõe “uma ‘abertura’ para o transcendente” (ELIADE, 1992, p. 36) e torna evidentes os três níveis cósmicos: Terra, Céu e regiões inferiores. Para uma compreensão mais ampla dessas significações do espaço sagrado, Eliade diz ser necessário

(...) considerar uma seqüência de concepções religiosas e imagens cosmológicas que são solidárias e se articulam num ‘sistema’, ao qual se pode chamar de ‘sistema do Mundo’ das sociedades tradicionais: (a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; (b) essa rotura é simbolizada por uma “abertura”, pela qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior); (c) a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens referentes todas elas ao *Axis mundi*: pilar (cf. a *universalis columna*), escada (cf. a escada de Jacó), montanha, árvore, cipós etc.; (d) em torno desse eixo cósmico estende-se o “Mundo” (“nosso mundo”) – logo, o eixo encontra-se “ao meio”, no “umbigo da Terra”, é o Centro do Mundo. (ELIADE, 1992, p. 38)

A noção de cosmogonia, seguindo a linha das dicotomias observadas nos demais conceitos aqui evidenciados, pressupõe um antagonismo com a idéia de destruição. Eliade (1992) explicita essa oposição pelo mito da criação do mundo, onde os deuses tiveram que vencer a Serpente (ou o Dragão) primordial, símbolo das Águas

⁶ Segundo Eliade, o mundo habitado (nosso mundo) “é um universo no interior do qual o sagrado já se manifestou (grifo nosso)”. (p. 33).

cósmicas (Caos), “para que o Cosmos pudesse vir à luz.” (p. 47). Em contrapartida, a destruição percorre o caminho inverso, significa o retorno ao Caos, “equivale a uma desforra do Dragão mítico, que se rebela contra a obra dos deuses, o Cosmos, e se esforça por reduzi-la ao nada.” (p. 46).

De forma complementar às proposições precedentes, podemos acrescentar as concepções relativas ao Mal e ao Bem trabalhadas pelo pensador francês Georges Bataille em *A literatura e o mal* (1989), que condicionam a existência e a ação do primeiro às de seu contrário, o Bem: “O Mal parece compreensível, mas é na medida em que o Bem é sua chave. Se a intensidade luminosa do Bem não desse seu negror à noite do Mal, o Mal não teria mais seu encanto. Esta verdade é difícil.” (1989, p. 124).

O Mal e o Bem, pois, enquanto conceitos bataillanos, contrariam a característica de irreconciliabilidade das dicotomias maniqueístas, visto que se interpenetram em sua condição de entidades complementares⁷. Essa relação dialoga, a nosso ver, com o perfil que Eliade delineia para o par Caos/Cosmos, no qual a amorfia e a desordem se contrapõem e ao mesmo tempo se comunicam com a ordem cósmica.

Igualmente relevantes, também estabelecidos como dualismo, são os princípios do interdito e da transgressão. Para Bataille (1989), a sociedade, como condição distintiva da humanidade, funda-se na observação de interditos. Mas o interdito, embora guia do mundo da razão, é de caráter paradoxal⁸, pois, absurdamente, “existe para ser violado” (1989, p. 60). O homicídio praticado nas guerras, por exemplo, é uma clara violação a um interdito, mas não o anula como

⁷ Interpenetração visualizável por meio do símbolo Tai-chi: “círculo da Unidade (mônada) [que] representa o TAO, a unidade indissolúvel do cosmo e do homem a Ordem Suprema.” (JULIEN, 1993, p. 474).

⁸ Georges Bataille (1989) afirma que os interditos não são racionais, que neles há uma certa “indiferença à lógica” (p. 60).

instituição dessa mesma sociedade que organiza “movimentos de agressividade” (BATAILLE, 1987, p. 60). A transgressão coloca-se em posição contrária ao interdito, mas não o suprime de seu sentido:

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita. (1987, p. 61)

Temos aqui demonstrada uma outra relação simultaneamente contrária e complementar: a retração que o interdito impõe ao homem também o fascina, e esse fascínio o impele à transgressão. O teórico afirma ainda que “O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas.(grifos do autor)” (BATAILLE, 1987, p. 63), e que o objeto de um interdito está primordialmente ligado à sacralidade, daí a origem dos sentimentos de medo e temor presentes na religiosidade, muitas vezes convertidos em devoção, ou, em uma instância ulterior, em adoração.

Na esteira dessas reflexões, a concepção de sacrifício nasce fundamentando-se na polaridade entre interdito e transgressão, apoiada também pela noção de rito como representação mítica (no caso, a morte de um deus). Não obstante se tratar de uma oferenda religiosa, a imolação constitui, em verdade, “uma suspensão do interdito do assassinio” (1987, p. 76). Evidentemente, temos aí a transgressão de uma lei que proíbe um homem de suprimir a vida de outro, mas, como ato religioso, a morte ritual e violenta de um ser humano possui o objetivo de comunicação com o sagrado, “eleva a vítima acima de um mundo vulgar, onde os homens vivem sua vida calculada” (1987, p. 77) e proporciona à comunidade religiosa assistente a experiência divina da continuidade do ser⁹.

⁹ Bataille, em *O erotismo* (1987), explicita seus conceitos de continuidade e

O *homo religiosus*, na ânsia de completude que o caracteriza, necessita sentir que faz parte de uma realidade de primeira ordem, que exceda sua mera existência física individual, algo no qual ele reconheça um valor inestimável. As experiências religiosas empreendidas com o propósito de abrir vias de comunicação com o mundo dos deuses estão todas ligadas ao conceito de verticalidade: “nenhum mundo é possível sem a verticalidade, e esta dimensão, por si só, basta para evocar a transcendência.” (ELIADE, 1992, p. 109). Mircea Eliade esclarece a simbologia religiosa da verticalidade como meio de comunicação com o Céu, imagem exemplar e absoluta da transcendência:

A simples contemplação da abóbada celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. (...) A transcendência revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita. O ‘muito alto’ torna-se espontaneamente um atributo da divindade. As regiões superiores inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem o prestígio do transcendente, da realidade absoluta, da eternidade. (...) Aquele que se eleva subindo a escadaria de um santuário, ou a escada ritual que conduz ao Céu, deixa então de ser homem: de uma maneira ou de outra, passa a fazer parte da condição divina. (ELIADE, 1992, p. 100-101)

Assim, a busca da transcendência revela-se nos rituais e ações dirigidas verticalmente às regiões superiores do mundo natural, por meio de cúpulas e aberturas nos templos, altares, postes e colunas, árvores, montanhas, escadas etc. E seu movimento ascendente objetiva tão somente se aproximar e estreitar o relacionamento com o sagrado, tornar possível a comunicação com os deuses.

descontinuidade: para ele a reprodução humana gera seres distintos uns dos outros, inclusive dos que os geraram, daí existir entre eles a descontinuidade. No entanto, a nossa individualidade, razão de constituirmo-nos seres descontínuos, é precíval. Os movimentos de passagem da descontinuidade à continuidade do ser – “negação da duração individual” (p. 23), onde não mais sofreremos com nosso isolamento, pois será recuperada a intimidade perdida com o todo -, dentre eles a morte, são sempre compreendidos como violentos.

A partir das reflexões suscitadas pelas considerações teóricas aqui demonstradas, apresentaremos, a seguir, uma análise do texto de Airton Maranhão. Interessa-nos tentar evidenciar relações entre elementos presentes na narrativa e os conceitos de Mircea Eliade e de Georges Bataille estudados. A dicotomia sagrado/profano, apesar da dessacralização paulatina do homem moderno de que nos fala Eliade, é universal e perceptível no contexto proposto. Na verdade, o historiador nos diz que “o homem a-religioso *no estado puro* é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. (grifo do autor)” (ELIADE, 1992, p. 166). A experiência sagrada, que em seu modo de ver é sempre possível e sempre originada por uma cosmogonia, pode ser relacionada à *experiência anterior* de que nos fala o filósofo alemão Walter Benjamin, principalmente em seu ensaio “Experiência e pobreza” (1994): trata-se da experiência rica, significativa e ordenada. Também o par de princípios Caos/Cosmos, interligados à concepção de sagrado/profano, embasa nossa pesquisa, pois aloja as premissas de Eliade acerca do espaço sagrado e do espaço profano, e das vias que instauram o diálogo do *homo religiosus* com a esfera divina, caminho para a transcendência. As parcerias conceituais Mal/Bem e interdito/transgressão, ambas delineadas por Bataille, alicerçam a compreensão da noção de sacrifício, além de se configurarem idéias que também dialogam com a compreensão do sagrado.

Nossa investigação, contudo, não pretende esgotar as possibilidades de análise dentro do recorte proposto. Como nos diz o dramaturgo e sociólogo Ruy Câmara na apresentação (orelha) que faz à obra estudada: “Sete Pedras é o universo metafórico e o substrato temático que conduz a abstração por um conduto ontológico de crenças, que progridem para realçar a consciência falibilista da civilização deísta”, o livro de Maranhão é abundantemente simbólico, permite aprofundamentos vários mesmo dentro do tema elegido.

2 RITO E SACRIFÍCIO EM OS MORTOS NÃO QUEREM VOLTA

Os mortos não querem volta, como explicitamos na seção 1.1 deste artigo, é uma narrativa que se passa no século XVII, em um pequeno povoado cearense da região jaguaribana, onde a chegada do padre Vitorino, clérigo andarilho e piedoso, de origem desconhecida, munido apenas das santas escrituras e de um terço, mudou de forma decisiva o cotidiano do lugarejo.

O sacerdote foi recebido com frenesi pela população local, com exceção de Arsênia, menina com vocação para santa, que repudia, pois, em sonho, o associou à imagem da maldição e do catástrofe; e de Ananias, de epíteto o Serpente, “homem zinzino e estranho” e ateu, temido e execrado por ser considerado um ente demoníaco, e para quem a chegada do padre causou “um desespero de morte” (MARANHÃO, 1999, p. 10)¹⁰, combatendo-o com suas pedras atiradas diretamente em seu rosto. Entretanto, a rejeição iniciada por Ananias logo é driblada pelo sacerdote ensangüentado, que em um vigoroso duelo verbal, converte-o à sua religião, emergindo assim, em um combate sangrento empreendido pelos deuses contra a Serpente (ou Dragão) primordial na fundação do Cosmos. Padre Vitorino, na sua representação do divino, vence Ananias – o Serpente¹¹, símbolo do Caos. E o “povoado mágico-misterioso” (p. 5), desprovido de nome de igreja e de cemitério, “inferno de orações dos penitentes rogando a proteção de Deus” (p. 5), é batizado com o nome de Sete Pedras.

¹⁰ De agora em diante, quando não explicitarmos autoria e data, é porque se trata desta mesma obra em análise.

¹¹ Verifica-se que, além de sua caracterização grotesca e maligna, até mesmo a alcunha de Ananias o vincula ao atacante mítico, a Serpente (ou Dragão) primordial ou arquidemônio ligado às trevas, ao amorfo e ao virtual (cf. ELIADE, 1992, 46-47).

- (...) Neste povoado sacrossanto com o passar do tempo, ergueremos uma capela. Estas sete pedras que foram atiradas contra minha pessoa, serão a base do altar-mor. E como essa povoação ainda não tem nome, com a permissão dos penitentes, darei nome à confraria humana.

- Nome? – perguntou Mãe Rosa. – Qual?

- Sete Pedras. – respondeu o padre. (p. 23)

As pedras atiradas pelo ódio de Ananias e impregnadas do sangue do emissário divino assinalaram o local de construção da capela. Percebe-se aqui que, por meio de uma hierofania, revela-se ao padre o local que se tornará qualitativamente diferente dos outros do povoado; o espaço sagrado funda-se pela projeção de “um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano” (ELIADE, 1992, p. 59). Trata-se de um momento extremamente significativo: a quantidade de pedras utilizadas por Ananias para agredir o sacerdote foi sete, símbolo que, desde a antigüidade “aparecia como uma manifestação da Ordem e da Organização cósmicas” (JULIEN, 1993, p. 449), e todas elas feriram padre Vitorino defronte ao “atemorizante casebre” (p. 11) do Serpente, imagem do profano.

Liderados pelo presbítero, os moradores do povoado mobilizaram-se para a construção do primeiro templo da cidadela e, também, do primeiro cemitério. Aqui, estamos novamente diante da relação dual que perpassa todo o texto de Maranhão: vida, uma vez que a capela é o espaço onde acontecem os batismos e as grandes celebrações da existência humana (em um pensar religioso), e morte, pois o cemitério é o depositário dos restos mortais. O casebre de Ananias é demolido e, embora das paredes e vigas tombadas irrompessem insetos, cobras e outros bichos estranhos, a construção ali se instala, ao largo de toda espécie de representação profana. Em verdade, o sacerdote, no processo de reorganização religiosa do povoado, empreende a transformação do “território desconhecido, estrangeiro, (...) [que] ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do ‘Caos’” (ELIADE, 1992, p. 34) em Cosmos, a fim de possibilitar a

instauração do sagrado. Essa *cosmização* do espaço de construção da capela (e por extensão, de todo o lugarejo) constitui-se, a nosso ver, uma consagração, reiteração da obra exemplar dos deuses, uma cosmogonia.

Um fato interessante ocorre durante a demolição da choupana de Ananias. Em meio aos voluntários que trabalhavam naquele serviço, o Serpente começa a ter um comportamento estranho: além de não ser importunado pelas “milhares de serpentes” (p. 27) que, juntamente com a “praga infernal” (p. 26) dos insetos, infestaram o local, “gargalhava a escavar o resto dos monturos do casebre” como enlouquecido, até encontrar, no fundo de uma cova, “uma arca de cristal brilhoso” (p. 31). Desaparece da aldeia, isolando-se no Morro das Almas, lugar onde afirmavam ter sido vista “a alma do demônio numa simples flor” (p. 35), ressurgindo somente depois de quarenta dias e quarenta noites, quando já era tido como falecido. Transportava um imenso cruzeiro escarlata, com dificuldade e sem aceitar qualquer ajuda. A demonstração de coragem e fé emocionou os habitantes de Sete Pedras, assim como comoveu os galileus o retorno de Jesus de sua experiência com as tentações no deserto, também por quarenta dias e quarenta noites (cf. BÍBLIA, 2006, p. 1287), “cheio de força do Espírito, (...) aclamado por todos” (BÍBLIA, 2006, p. 1351). Ananias, agora imbuído do firme propósito de se tornar “um cristão verdadeiro” (p. 29), instaurando o sagrado no microcosmos de seu ser, embora ainda sob o estigma do Mal, era saudado por todos:

Mãe Rosa chorava de alegria. O povaréu delirava em pranto. Padre Vitorino, no meio das lágrimas abriu os braços à luz da verdade. Ele gozava profundamente de religioso prazer e confiança na fé do Serpente. (...) O calor era intenso e devorador. (...) Porém com toda fornalha, Serpente arrastava a pesada cruz de fogo. A multidão perseguia o penitente. Sem insultos e ultrajes, o respeito pela dignidade moral da fé e da coragem, carregava o homenzinho de atenções. (p. 36)

O imenso cruzeiro é fincado no meio praça, diante das fundações da capela, e, em seguida, uma chuva caudalosa cai sobre o povoado, em plena estação seca. Vislumbra-se aqui uma referência ao sacramento do batismo: em primeiro lugar, pela presença das águas, que “em qualquer conjunto religioso em que as encontremos, (...) conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, ‘lavam os pecados’, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram.” (ELIADE, 1992, p. 110); em segundo, porque era aquela chuva um sinal celeste dirigido a Ananias:

Naquele momento, o céu vermelho, sem nuvem, escureceu num redemoinho assombroso. O alarido de trovões invadiu o Baixo-Jaguaribe. Coriscos e relâmpagos, de momento em momento, clareavam a imensidão. Era uma ordem divina. O primeiro chuvisco caíra sobre o Serpente. Depois, uma chuva torrencial despençou em corredeira pelo casalejo, em pleno estio. (p. 36)

Importa evidenciar que a cruz “é um dos mais antigos símbolos cósmicos. Indicando os quatro pontos cardeais, é a base de todos os símbolos de orientação: terrestre, celeste, espacial e temporal. (...) Tradução cristã da árvore da vida, do eixo ligando o céu à terra” (JULIEN, 1993, p. 122). Ananias, em sua ânsia de alcançar a transcendência, é quem provê a cidadela do veículo de comunicação com o divino, marca da verticalidade (*axis mundi*) que permite uma abertura entre os dois mundos: o profano e o sagrado.

A partir daí, o Serpente começa sua *via crucis* de penitências e orações a fim de ser honrado com a primeira eucaristia (e, destaque-se, não interessava a Ananias receber uma comunhão que não fosse a primeira a ser oferecida) de Sete Pedras, a ser ofertada por ocasião da missa inaugural da capela. Durante muitos dias, debaixo de sol e de chuva, Ananias permanece ajoelhado aos pés da “cruz de fogo” (*passim*), orando ritualisticamente com o peito voltado para os céus, em “seu bizarro autoflagelo” (p. 39). Era por meio do devotamento que pretendia se tornar merecedor da eucaristia.

Mãe Rosa, no entanto, reiteradamente, insistia junto ao cur: para que a primeira comunhão da região fosse dada à sua filha Arsênia contava coisas terríveis a respeito de Ananias, implorava, exaltava a virtudes da garota. Assim, a pretensão do estranho homenzinho mesmo apoiada pela maioria dos moradores do lugarejo, ficava seriamente ameaçada, pois o padre pouco a pouco se convencia que a menina era quem deveria receber a disputada regalia.

As imagens das personagens Ananias e Arsênia compõem uma importante polaridade na trama. Enquanto a menina era a “mais bonita da aldeia” (p. 25), “gozava da mais excelente reputação. Era virgem. Santa canonizada pelo povo.” (p. 42), o Serpente era causado de medo e estranheza, e possuía uma feiúra sem igual:

Infeliz assistido pela eternidade – cento e onze anos – era o que diziam de sua idade de mistérios e maldição. Se nascera do fogo! Se fora varrido dos infernos! (...) Na pele enrijecida do homenzinho ameaçava crescer escama de sereia. O escalavrado corpo magro sardento, pescoço longo, nariz aquilino, olhos de javali, afunilado numa cabeça pequena, olheirosa, estatura baixa, adunco de perna arqueadas, era assombroso. Serpente ora caminhava encurvado para o chão, ora de peito aberto para os céus. Os braços desciam aos pés. (p. 28)

Arsênia além de bela, era pura e crente, encarnava o Bem, e nessa condição, exaltava o Mal representado pelo Serpente, segundo os habitantes de Sete Pedras, a “víbora do demônio” (p. 13), o “espantalho do apocalipse” (p. 14), o “conde da maldição” (p. 8) que, fazendo o percurso inverso, também exaltava o seu oposto. “Não saímos do imbróglio em que o Mal se dissimula senão ao se perceber a união dos contrários, que não podem se passar um sem o outro.” (BATAILLE, 1989, p. 126). Esse movimento que Georges Bataille descreve se repete por todo o enredo, contrapondo as personagens mesmo diante do esforço de Ananias em se ligar à sacralidade, pois ainda assim, o “funesto homenzinho” (p. 8) não superava de todo a desordem, não se desvencilhava totalmente do Mal.

O Bem e o Mal coexistem na personalidade de Ananias, figura grotesca, absurda, fantástica e, até mesmo surreal (presenças que traspassam a narrativa), que conduz, por meio de sua obsessão pela eucaristia (comunhão com o Cosmos), a narrativa de *Os mortos não querem volta*. Seu paradoxo é delineado quando o narrador, as personagens ou próprio protagonista afirmam: “Serpente é a serpente maldita do mal insinuante da divindade” (p. 13), “Ananias tem estímulo e criatividade para o mal” (p. 42), “a serpente é o demônio do bem e do mal. É o animal mais poderoso da face da terra.” (p. 51), “as serpentes são entidades do mal” (p. 83); ou ainda: “se o Serpente tem certos poderes divinos e profanos, é possuidor, mas não é proprietário de tais poderes.” (p. 21), “a divindade surgiu em Sete Pedras agulhada pelo sacrossanto Ananias.” (p. 37), “-Sou um redentor – gaguejou Ananias – glorifico-me na visão de Deus, a purificação da alma, suspiro na confissão de meus pecados a comunhão do céu.” (p. 152). Ademais, paralelo à oposição estabelecida entre Arsênia e Ananias, percebe-se que em cada personagem há um conflito que não se dissolve ao longo do texto de Maranhão, que não se define, uma luta infinita e ancestral entre as forças cósmicas a que nos arremete Eliade (Caos e Cosmos).

Quando chega o grande dia, padre Vitorino anuncia, durante a missa, que a primeira eucaristia será privilégio de Arsênia. O Serpente, desesperado, busca, às pressas, o seu segredo hereditário, o prego caibral mágico encerrado na pequena arca de cristal, e com ele paralisa a garota antes que esta receba a hóstia sagrada. Como a imobilidade provocada não é suficiente para fazer com que o padre mude de idéia e transfira a Ananias a prerrogativa de Arsênia, esse também transforma em “estátuas vivas em estado sonambúlico” (p. 136), pouco a pouco, todos os habitantes do lugar e todos os animais, até que somente ele e o sacerdote continuam a se mover pela face dessa terra. Foram meses e meses de desespero para o clérigo que, quando recebe de Ananias a revelação de que ele próprio era o autor daquela desgraça, aceita negociar o desencantamento de todos em troca do obsedante sacramento:

- Padre, os penitentes, os anfíbios, os répteis, os insetos e as aves, poderão voltar ao normal da vida, sem envelhecer.

- Como? - perguntou o cura.

- Com a eucaristia.

.....
- O desterro da existência é a morte. Não sou ofertório!

- Esse é o meu pedido: a eucaristia. (p. 144)

Quando o Serpente conclui o trabalho de reavivamento, são reiniciados os ritos da festa litúrgica, ainda não levada a cabo. Todos estão comovidos e Ananias espera piedosamente, ajoelhado ao lado de Arsênia, a sua consagração de cristão. Contudo, na hora exata da eucaristia, padre Vitorino, embevecido pela iluminação súbita da menina-santa, dá-lhe a tão sonhada comunhão, que o Serpente, já confessado, em pranto, espera de olhos fechados e boca aberta. Completamente transtornado com a traição, corre à torre da igreja, sua moradia desde o início das paralisações – em uma outra tentativa de aproximação do sagrado pela proximidade com a cúpula do templo –, retira novamente de dentro de sua pequena arca o objeto modal responsável pelo desaparecimento de seu pai e, diante de toda aquela gente, “cravou lentamente o enorme prego caibral no meio do crânio (...), assim como fizera o lendário Zé Bizira” (p. 156). Depois furou a veia jugular com o mesmo objeto e despiu-se. No seu corpo todo piscava uma estranha luz, desconhecida e sobrenatural, e, quando lançou seu “grito animalesco e estarrecedor” (p. 157), com os braços para cima, todos puderam ver seus dois pênis fosforescentes, marca dos descendentes da extinta Atlântida. Quando padre Vitorino, “num impulso bestial” (p. 158), corre a cobri-lo e examina seu pênis duplo, revela a Ananias o orifício no ápice de sua calvície (“[que] mais parecia um olho-de-vidro no meio da cabeça”, p. 158), que denuncia então

sua verdadeira identidade: o padre era seu pai, o imortal Zé Bizira, também descendente dos atlantis. É o momento crucial da narrativa.

Serpente, no auge da angústia por ter sido traído pelo sacerdote e ciente de que este era seu genitor, tenta como último recurso a auto-imolação: “Triste como quem impera um luto” (p. 156), sacrifica-se em um ritual marcado pela dor e pelo ódio, utilizando-se de um objeto – o prego caibral – que, tal como o cruzeiro escarlate e a torre da capela, constitui-se uma variante do *axis mundi*, símbolo da verticalidade necessária para abrir “a via para o mundo dos deuses”. (ELIADE, 1992, p. 36). Outrossim, o desnudamento revelador de Ananias não está destituído de significação. Eliade entende que a “nudez ritual equivale à integridade e à plenitude; (...) implica um modelo atemporal, uma imagem paradisíaca.” (1992, p. 114). O Serpente estava, pois, totalmente entregue ao desejo de passar de uma situação existencial profana a uma vida sacralizada, ainda que para alcançar esse objetivo estivesse transgredindo o mais grave dos interditos: arrancar de si a própria vida.

Em meio ao tumulto que se forma, padre Vitorino, numa última tentativa contra a maldição de sua imortalidade, retira o prego da cabeça de seu filho e o finca no alto de seu próprio crânio, excomunga o cálice bento e, como um Édipo invertido, extirpa os olhos das órbitas. O povo de Sete Pedras apavora-se, o céu estremece em trovões, Serpente retira-se para seu refúgio no Morro das Almas. Em seguida, raios fulminantes destroem a capela e uma terrível tempestade de areia sepulta “os fiéis, o abade e o povoado” (p. 163), transformando a cidadela em um imenso cemitério.

O espaço reordenado com a chegada do clérigo (que, como vimos, instaura, a partir de uma hierofania, o Cosmos no povoado), convulsiona-se, retornando ao Caos original, desfazendo todo o esforço norteador empenhado na edificação do *locus* sagrado. É a força destruidora, reverso da cosmogonia, a arruinar Sete Pedras: “toda destruição de uma cidade equivale a uma regressão ao Caos” (ELIADE, 1992, p. 47), a fechar, em círculo, o destino daquele povoado maldito.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os mortos não querem volta chama a atenção de leitores e críticos pela riqueza simbólica semeada ao longo da narrativa. Observa-se que esse contingente semântico está articulado com os procedimentos estilísticos da utilização de vocabulário incomum e elaborado (que contribui para reforçar o distanciamento temporal e despertar um estranhamento no leitor do texto), das descrições exacerbadas, dos diálogos teatrais, que, por vezes, se assemelham ao coro presente nas tragédias clássicas, e na construção de uma literatura surpreendentemente plástica.

O repertório de personagens alegóricas, em especial Anania e Padre Vitorino/Zé Bizira, longe de caricaturar a representação de seres humanos no interior da obra, intensifica-lhe o ambiente fantástico e surreal. A imortalidade atribuída aos dois personagens sob a forma de maldição hereditária, um como pai e o outro na condição de filho, e depois a todo o povo de Sete Pedras pelo uso do prego caibral, é responsável, parcialmente, pelo clima apocalíptico que perpassa a trama. Zé Bizira, possuidor de uma tatuagem do signo (ou selo) de Salomão no lado esquerdo da testa – símbolo descrito por Julien como “formado por dois triângulos equiláteros entrecruzados, um branco, outro negro”¹², em que o primeiro remete à “Deus, ou [às] forças de evolução”, e o segundo como o seu “oposto e complementar”, ou seja, “a involução, as forças terrestres.”, é a face atormentada dessa condição de imortal. Se um busca incessantemente a eucaristia (capela), o outro, encarnando Zé Bizira, contrapõe-se com sua obsessão pela morte (cemitério), constituindo-se ambos, no entanto, como ordenadores de um espaço em sacralização.

A leitura do romance evoca as imagens projetadas por Walter Benjamin em seu *Origem do drama barroco alemão* (1984), em que alarga

¹² As citações que se seguem neste parágrafo são de Julien, 1993, p. 443–444.

a idéia de barroco, assimilando-lhe os caracteres do grotesco, do trágico e do risível; alinhando-os às obras em drama. Na esteira do mesmo Benjamin (1984), pensamos os símbolos apresentados por Airton Maranhão em seu livro também como alegorias, sobretudo o Serpente, personagem que confere à narrativa uma ligação com o passado histórico (mesmo que ficcional) e com a redenção futura da humanidade (aqui o vilarejo de Sete Pedras), pela qual todos os agentes (da história, seja ela real ou inventada) serão resgatados à memória.

Também em *Os verdes abutres da colina*, de José Alcides Pinto, um dos livros da trilogia anteriormente referida, juntamente com *O dragão* e *João Pinto de Maria (Biografia de um louco)*, uma maldição cai sobre a vila, que é completamente destruída, pelo fogo, ao final da narrativa, igualmente configurando o retorno ao Caos. Além disso, a longevidade das personagens e a presença de um sacerdote como uma das figuras centrais são outros pontos de contato entre as duas obras. Merece destaque, ainda, as semelhanças nos projetos gráficos dos livros, em especial o fundo preto das capas e quartas capas, em que avultam imagens malignas e funestas, deformadas na Trilogia e enigmáticas em Airton Maranhão.¹³

Os mortos não querem volta figura como um dos representantes da nova safra de romances modernos - na acepção narratológica do termo -, escrito por um autor cearense que rompe as fronteiras territoriais na tentativa de se lançar como expoente da nova literatura brasileira. Moderno também é o tempo em que nós, leitores, nos deparamos com o esforço de deslindar os segredos do livro de Maranhão, no princípio do século vinte e um, período conturbado e contraditório em que as faces do sagrado e do profano se emaranham para instaurar nossa experiência de vida. Qual é o mistério de Sete Pedras? É a força literária da narrativa, que em meio aos ritos e

¹³ Para um aprofundamento no estudo da *Trilogia da maldição*, sugerimos a leitura de Chaves, 1999.

sacrifícios que se desnudam, num ritmo cósmico, oferece à leitura o veículo de transporte que nos leva ao mundo ficcional que se debate entre o Caos e o Cosmos, o sagrado e o profano.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Sânzio de. *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1962. 4 v.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Experiência pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. 166. ed. Trad. do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 2006.
- CHAVES, Paulo de Tarso V. (Pardal). *O espaço alucinante de José Alcides Pinto*. Fortaleza: EUFC, 1999.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCIA, Flavio; BATISTA, Angélica M. S. *SOLETRAS*-Revista do Departamento de Letras da UERJ, Rio de Janeiro, n. 10, 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/10/11.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2007.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- JULIEN, Nadia. *Dicionário dos símbolos*. Trad. de Luiz Roberto Seabra Malta. São Paulo: Rideel, 1993.
- MACEDO, Dimas. *A letra e o discurso*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2006.

- MACEDO, Dimas. *Revista Oboé*. Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://www.oboe.com.br/index.asp?conteudo=texto&texto=dimas_macedo_02&sessao=revista>. Acesso em 3 abr. 2007.
- MACIEL, Nilto. *Revista BESTIÁRIO*-revista de contos. Porto Alegre, Ano 2, nº 14, 2005. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/14_arquivos/lit%20fantastica.html>. Acesso em 10 jun. 2007.
- MAGALHÃES, Zelito. *O romance cearense – origem e evolução*. Fortaleza: LC Gráfica & Editora, 2003.
- MARANHÃO, Airton. *Os mortos não querem volta*. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1999.
- PINTO, José Alcides. *Trilogia da maldição* (O dragão; Os verdes abutres da colina; João Pinto de Maria – Biografia de um louco): romances. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda/Universidade de Mogi das Cruzes, 1999.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2001.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. Trad. de Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

OS CONTOS DE GRIMM NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO: TRADUÇÃO E RECEPÇÃO

Silvia TRUSEL

Universidade Federal do Pa

RESUMO: É conhecido o trabalho de Monteiro Lobato no campo de produção literária para o público infantil, como também o é seu esforço em emancipar o gênero dos cânones europeus. Contudo, sua tarefa de tradutor, ao realizar o traslado e a circulação de um grande número de obras estrangeiras para o ambiente nacional, parece contradizer seu projeto de fundar uma literatura infantil brasileira. A partir do exame da recepção da coletânea dos Grimm em sua obra, especialmente as adaptações *Contos de Grimm* e *Novos Contos de Grimm*, pretende-se, pois, vislumbrar o modo pelo qual Lobato teria conciliado os propósitos, que parecem, à primeira vista, antagônicos. (não está claro!!).

PALAVRAS-CHAVE: tradução; leitura; recepção.

ZUSAMMENFASSUNG: Die Arbeiten von Monteiro Lobato sind vor allem im Rahmen der Kinderliteratur bekannt, wobei seine Bemühungen diese Literaturgattung von den europäischen Kanonischen Vorgaben zu lösen, besondere Beachtung finden sollte. Dennoch scheint seine Aufgabe als Übersetzer, der eine grosse Anzahl von ausländischen Werken der nationalen Publikum zugänglich macht, seinem Projekt zu widersprechen eine brasilianische Kinderliteratur gründen zu wollen. Vor diesem Hintergrund wird versucht zu zeigen, in welcher Form Lobato diese anscheinend widersprüchlichen Ansprüche gerecht werden kann und sie zusammenführt. Dabei steht die Rezeption der Werke der Grimms, vor allem die Übersetzungen *Grimm's Märchen* und *Neuen Grimm's Märchen* im Mittelpunkt der Betrachtung.

SCHLÜSSELWÖRTER: Übersetzung; Lektüre; Rezeption.

1 TRADUÇÃO E LEITURA

Falar sobre tradução implica esclarecer previamente o rumo adotado frente a um vasto número de posturas teóricas que recobrem desde questões tão pragmáticas como direitos autorais, até problemas relativos à formação de identidades culturais (VENUTI, 2002, p. 129 e passim). Convém, assim, esclarecer que o olhar lançado sobre essa atividade é o do comparatista, que, não descurando dos problemas dos estudos da linguagem, preocupa-se com a tradução como operação necessária e previamente ancorada na leitura. Esta afirmação tem de antemão duas implicações significativas para o exame a que se quer proceder

A primeira delas, aponta não só para a difusão no tempo e no espaço dos signos, - aspecto bastante explorado pelo *After Babel*¹ de Steiner - da qual o verbo alemão *übertragen* pretende dar conta, como também assinala o poder fundador da linguagem na constituição do sujeito e seus modos de apreensão da realidade. Significa isso dizer que a tradução efetiva-se não só nos processos de resignificação - com todas as possibilidades advindas do confronto entre as línguas/ culturas, mas também como operação inerente aos atos de comunicação. De fato, conquanto reconheça que o sentido mais restrito da tradução resida no contato entre idiomas distintos, Steiner sustenta que, se entender está diretamente associado ao ato de decifrar mensagens, no limite, “el ser humano se entrega a un acto de traducción en el sentido cabal de la palabra cada vez que recibe de otro un mensaje hablado.” (STEINER, 2001, p. 50)² A força retórica da argumentação do *After Babel* erige-se, em parte, sobre a observação da movimentação no espaço e no tempo de uma ou mais línguas, de

¹ Utilizar-se-á para as citações do livro, sua tradução para o espanhol.

² Optou-se por manter as citações na língua do texto lido, traduzindo-se apenas os trechos em alemão.

tal modo que o ato da tradução se faz necessário, por exemplo, para lidar com as transformações no seio de um mesmo idioma.

El proceso de traducción diacrónica en el seno de la propia lengua es tan constante y es llevado a cabo de modo tan inconsciente, que sólo en muy raras ocasiones hacemos una pausa para observar su complejidad o para reparar en el papel decisivo que desempeña en la existencia misma de la civilización. (loc. cit.)

O viés dado por Steiner permitiu, por sua vez, ao pensador espanhol Larrosa enlaçar tradução e leitura, reivindicando, a partir deste par conceitual, o valor metafórico da tradução. Desse modo, acentua, nesta operação, a carga semântica de transformação.

Translado, transformación mutua, familiarización de lo extraño, extrañamiento de lo familiar, intermediación. En la traducción, como en la lectura, siempre es cuestión de un juego de diferencias. Entre las lenguas entre el libro y el lector, entre cada lengua y ella misma por mediación de la lengua extranjera, entre el libro y él mismo a través del lector, entre el lector y sí mismo gracias al libro, entre las palabras y las cosas, entre la biblioteca y la productividad permanente del sentido. La traducción, como la lectura, tienen su lugar en un entre. (LARROSA, 1996, p. 303)

O trecho citado, apesar de longo, tem para a investigação da recepção do acervo dos Irmãos Grimm diversas conseqüências. Em primeiro lugar, porque permite ao pesquisador situar o trabalho de Lobato como atividade que repousa sobre o ato de leitura, que não se reduz ao trânsito entre idiomas distintos, mas se situa também no âmbito da própria língua; em segundo, porque acentua - aspecto fundamental, como se verá - a dinâmica da transformação neste jogo do qual participam leitor e texto.

Do enlace tradução/leitura, retira-se ainda uma segunda implicação, especialmente relevante para quem lida com os problemas do comércio ente as literaturas. Com efeito, não são poucos os que têm anotado a função da tradução com mecanismo indispensável de

circulação literária. De fato, o texto traduzido, situado na difícil fronteira entre duas línguas, transita de um público a outro, viabilizando o contato e as transformações nos sistemas literários a que pertencem. Em outros termos, isso significa dizer que, também considerada no âmbito interlingual (JAKOBSON, 1995, p. 63), a tradução implica um processo de reconhecimento dos horizontes de leitura do novo público receptor, implicando, pois, uma modificação do texto de partida.

Com efeito, recorrendo à estética da recepção de Jauss, o comparatista Chevrel observa que o problema da tradução reside justamente no fato desta se movimentar entre dois horizontes de leitura distintos (CHEVREL, 1989, p. 57 e passim). Se o original já se define pela tensão criada entre a expectativa de seu leitor e a dada pela obra, seu tradutor irá lidar com um público, cujo idioma configura um horizonte distinto do que preside o texto-emissor. Consequentemente, argumentam os autores de *Que é literatura comparada*, “as traduções pertencem à literatura que as acolhe e se integram no seu patrimônio. Julguemo-las, pois, pela necessidade que as faz nascer.” (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1990, p. 134) Nesse sentido, a prática da tradução desvela e põe em xeque noções caras ao ocidente moderno, como autoria, originalidade, cânone, literatura nacional. E, no limite, não só relê o texto de partida, como obriga ao sistema literário que o recebe a modificar-se. De fato, se é inegável que a tradução se veja compelida a ajustar-se às diferenças culturais e lingüísticas do texto estrangeiro, tampouco é menos verdade que o traslado possa favorecer, ou reprimir, a heterogeneidade na cultura de chegada. As relações de tensão entre público-alvo e texto de partida, sobre as quais erige-se a tradução, mal escamoteiam, entretanto, as escolhas calculadas de certos textos estrangeiro (em detrimento de outros), as estratégias tradutórias para confirmar ou modificar paradigmas de criação literária (como por exemplo, os que regem a literatura para o público infantil) e, com menos pudor ainda, as estratégias mercadológicas de venda. Com efeito, e o exemplo de Monteiro Lobato ilustra-o bem, a tradução não foge aos mecanismos

que, ao longo da modernização dos meios de produção e divulgação de literatura, fazem do livro um bem de consumo, premido pelas leis de oferta e procura. O escritor Monteiro Lobato, como se verá, parece conhecer bem os liames que unem leitura e tradução - com operações, ambas, presididas por uma dinâmica de transformação - tanto quanto o empresário-editor estava atento à demanda do mercado brasileiro, na passagem entre a Velha e Nova República.

2 LOBATO: TRADUTOR, EMPRESÁRIO, ESCRITOR

Com efeito, o jovem nascido em Taubaté que acalentara os mesmos sonhos dos senhores de café, ao mudar como tantas vezes e faria o rumo de sua vida, não desconhece o estreito vínculo que une investimento e mercado. Significa isso dizer que sofrer as oscilações de um mercado, típicos de um país em processo de desenvolvimento requer para Lobato, um domínio de táticas literárias que combatam os prejuízos daí oriundos. Se a criação de uma literatura infantil nacional voltada ao público infantil é uma delas, a tradução o é igualmente, e mantém com a primeira um vínculo extremamente profícuo.

Nitidamente influenciado pelo modelo norte-americano, confiante nos benefícios da livre-iniciativa, Lobato empreenderá uma campanha pela modernização do país, que inclui, como bem observou Marisa Lajolo, o projeto de capacitar, pela propaganda e melhor distribuição, um sistema de produção e circulação de literatura. Sua ambição será, portanto, a de inserir a arte literária nos parâmetros da modernidade. Em outros termos, o escritor “inaugurou uma concepção de literatura que incluía a noção de livro como objeto sem áurea: como linguagem, como texto, como mercadoria.” (LAJOLO, 1983, p. 42) Numa época em que o censo demográfico contabiliza para uma capital como a de São Paulo uma população total de 579.003, dos quais 58% eram registrados como alfabetizados, contando apenas com 02 editoras capazes de ultrapassar a marca de

publicação superior a 30 obras e de apenas quatro que atingiram a cifra de 100.000 exemplares lançados (FIORENTINO, 1982, p. 115), Lobato reconhece, no descompasso entre público potencial e real, a inexistência de um mercado editorial eficiente que concebesse a literatura como bem de consumo. “Faço livro”, diz, “e vendo-os porque há mercado para a mercadoria; exatamente o negócio de que faz vassouras e vende-as, do que faz chouriços e vende-os.” (Lobato, 1964, II V, p. 211)

À par da provocativa comparação, nota-se aí a arguta percepção do lugar dedicado à literatura dirigida ao público infantil, ficcional ou de cunho didático, consciente que estava, fosse como editor ou escritor, do papel desempenhado por esta faixa do público consumidor, privilegiado no surto de urbanização e massificação da cultura. Assim, escreve ao amigo Rangel:

Estamos refreando as edições literárias para a intensificação das escolares. O bom negócio é o didático. Todos os editores começam com literatura geral e, por fim, se fecham na didática. (LOBATO, *ibid.*, p. 264)

Com efeito, a importância atribuída à empresa editorial, enquanto mecanismo imprescindível para a circulação do livro naquele século, advém da sua prática como autor de textos endereçados à infância.

O meu Narizinho, do qual retirei 50.500 – maior edição do mundo! – tem que ser metido bucho a dentro do público, tal qual fazem as mães com o óleo de rícino. Elas apertam o nariz da criança e enfiam a droga e a pobre criança ou engole ou morre asfixiada. Gastei 4 contos num anúncio de página inteira num jornal daqui. (LOBATO, *ibid.*, p. 230)

A larga tiragem, de fato assombrosa para as precárias condições de assimilação da época, escoou para um destinatário específico - cena que testemunha a sólida aliança mantida desde os

primórdios entre a narrativa para as crianças e a pedagogia. A instituição escolar com o benemérito ato de Washington Luis acolhe 30.000 dos 50.500 exemplares publicados. Donde, não é casual que tenha sido justamente no âmbito da literatura infantil que Lobato obteve seu maior êxito. Ele ilustra com clareza o processo de mercantilização da cultura e, de maneira significativa, da literatura infantil brasileira.

O ofício de tradutor tampouco parece destoar do quadro esboçado. Se coube ao romantismo romper com o cerco imposto pela censura portuguesa, trazendo ao país uma avalanche de traduções de livros quase que exclusivamente franceses, o século XX, acompanhando e amparando o desenvolvimento da indústria editorial, assistiu ao incremento de traduções (PAES, 1990). Mais uma vez, a sagacidade de Lobato percebe a aliança que faz da tradução um porto seguro para as editoras atentas a um mercado sôfrego por novidades.

A novidade era absoluta. Livros novos, arejados, cinematográficos, de cenários amplíssimos – não mais a alcova de Paris. Almas novas e almas fortes, violentíssimas, caracteres shakespearianos, kiplinguanos, jacklondrinos – novos, fortes, sadios. E delicioso com tanto novo, o público passou a pedir mais, mais, mais, até que se saturou, ou antes, que as editoras saturaram o mercado. (LOBATO, 1957, p. 125)

É, pois, diante da configuração de um mercado ansioso por lançamentos novos e sob o impacto de sua derrocada financeira que Lobato assume inteiramente o ofício de tradutor. Voltando dos EUA, onde perdera no *crack* de 30 da Bolsa de Nova Iorque o produto da venda de suas ações da editora Nacional, vê-se sem o soldo garantido pelo posto de adido comercial e sem os meios que a atividade empresarial de editor lhe assegurara. Remonta a esta época sua produção mais intensa no campo da tradução, que lhe agencia o sustento monetário necessário. Ao amigo Godofredo Rangel, escreve entusiasmado e relata, “Tenho empregado as manhãs a traduzir.

Imagine só a batelada de janeiro até hoje: Grimm, Andersen, Perrault (...). (Lobato, 1964, II V., p. 366)

3 OS GRIMM NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

Data, portanto, de 1934 o *Contos de Grimm*: tradução e adaptação de Monteiro Lobato. Neste volume, encontram-se vertidas para o público brasileiro onze das duzentas e dez narrativas provenientes da coletânea alemã *Contos maravilhosos para as crianças e para o lar (Kinder-und Hausmärchen)*³, como “A menina da Capinha Vermelha” (“*Rotkäppchen*”), “Cinderela” (“*Aschenputtel*”), “As enteadas e os anões” (“*Die drei Männlein im Walde*”), “O Príncipe Sapo” (“*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*”). A essa publicação, segue-se, dois anos depois, um segundo volume, *Novos Contos de Grimm*, onde aparecem o “Rumpelstiltskin”, (“*Rumpelstiltskin*”), “Os dois irmãozinhos” (“*Brüderchen und Schwesterchen*”), “Rapunzel” (“*Rapunzel*”), dentre outros. Contudo, ao leitor atento, não passará despercebido o sub-título dado aos dois volumes – tradução e adaptação de Monteiro Lobato – como também talvez lhe intrigue o idioma do texto de partida. De fato, quem esquadrinhar a correspondência do escritor com o amigo Godofredo Rangel encontrará indícios que sugerem o fato de Lobato ter feito sua “tradução e adaptação” com base em traslados anteriores. A seu favor, entretanto, é preciso advertir que o mercado brasileiro editorial, nesse movediço terreno da tradução, estava ainda se constituindo, e muitos tradutores, dado o pouco prestígio da profissão, acobertavam-se sob o anonimato. Lobato não desconhecia o menosprezo, e manifesta-o, escrevendo ao amigo, “(...) traduzi tão brutalmente que me acusaram lá fora de apenas assinar as

³ A coletânea intitulada *Kinder-und Hausmärchen* apareceu inicialmente em dois volumes, em 1812/15. A esta edição seguiram-se ainda outras sete. O estudo comparado das edições e manuscritos permite averiguar o processo de censura e filtragem inerente à adaptação para o público da *Haus* burguesa.

traduções.” (LOBATO, 1964, II V., p.366). Com efeito, não faltavam nas residências brasileiras do final do século XIX, e nos primeiros decênios do seguinte, um número considerável de traduções para inglês e o francês – idiomas que Lobato dominava bem - e mesmo para o português, a exemplo das coleções de Figueiredo Pimentel (*Contos da Carochinha*, 1894; *Histórias do Arco da Velha*, 1894; *Histórias da Baratinha*, 1896; *Histórias da Avozinha*, 1896). Também aqui, epistolografia de Lobato, bem como a pesquisa nos arquivos da Biblioteca Nacional, podem constituir vias de acesso importante para compreender a empresa de Lobato.⁴ Com efeito, evidencia-se não só a leitura lobatiana de coletâneas anteriores à sua, como também o projeto de “abrasileirar” as traduções. Assim, em um de seus artigos recorta o papel do tradutor – “a universalização do pensamento” – malgrado a baixa remuneração – como também o seu propósito “Estou a examinar os contos de Grimm, dados pela Garnier. Pobre crianças brasileiras. Que traduções galegas. Temos de refazer tudo isso – abrasileirar a linguagem. (LOBATO, 1961, p. 237)

Afora os trechos em que comenta a mímica adotada, em Novembro, para se comunicar com um companheiro alemão de jogos de xadrez, os títulos traduzidos que lhe sugerem que *Contos de Grimm* e *Novos Contos de Grimm* constituem traduções indiretas, que glosam no estilo direto de Lobato, na sua linguagem simultaneamente inovadora e transparente, a floreada prosa parnasiana das coleções anteriores. O novo estilo que Lobato imprime em sua adaptação salta à vista e quem faça o cotejo. Se o “Branca como a Neve” de Figueiredo Pimentel, versão nacional do “*Schneewittchen*”, abre a narrativa com

⁴ A pesquisa nos arquivos da Biblioteca Nacional permitiu a identificação das traduções aqui mencionadas. As coletâneas de F. Pimentel constituem, em realidade, uma reunião de contos retirados da tradição oral, adaptados para as famílias brasileiras, com edição da Livraria Quaresma; os contos publicados pela Livraria Garnier (*Contos dos Irmãos Grimm*, 1897) foram impressos em Paris e são traduções do alemão, informa-o a nota do editor, para o português, por Luiz Molland e Ernesto Grégoire.

uma sucessão de adjetivos, cuja função parece ser a de salientar e equiparar a nobreza de suas virtudes com o desejo de maternidade - “A rainha Laurinda era a soberana mais estimada do mundo, por sua bondade, virtude e bom coração. Para ser completamente feliz, só uma coisa desejava – ter filhos. (PIMENTEL, 1958, p. 199) o “Alva Neve”, lançado pela Garnier, explora a adocicada paisagem romântica:

Era no inverno e os flocos de neve caíam do ceo como fina pennugem. Uma rainha, nobre e bella, estava ao pé da janella aberta do palácio; bordava e ao mesmo tempo olhava os flocos balouçarem-se docemente no ar. (GRIMM, 1897, p. 201)

A tradução de Lobato adapta, de fato, o ócio nobre ao pragmatismo burguês numa linguagem clara e direta, contando que “Era uma vez uma rainha que pregava botões nas camisas do seu esposo, apoiada no parapeito do ébano da varanda do palácio. Estava nevando.” (LOBATO, 1958, p. 64). Se o estilo de Lobato rompe com a prosa ornamental dos textos precedentes e com a clara moral cristã, tampouco abandona o mesmo tom de zombaria que seria característico de sua obra – aquele que marcaria de modo implacável a voz da célebre personagem, Emília. “A rainha ficou furiosa”, conta o narrador de Lobato, “e quebrou quanta coisa havia no quarto, inclusive o espelho.” (LOBATO, *ibid*, p. 77). Não poderá deixar de sorrir o leitor, ou ouvinte, diante do destino dado ao objeto que, servindo emblematicamente à vaidade da madrastra, desempenhara na economia do conto a função de assinalar o amor narcísico. Lobato, embora preso às teias da tradução, não resiste à sua tendência a desconstruir a moral edificante, característica dessas narrativas. E, de fato, quem percorre a correspondência do autor sabe que a ruptura com o modelo instaurado não é fruto do acaso, mas de uma concepção aguda do papel do tradutor como leitor em trânsito entre culturas e linguagens. Onde, compelido a uma operação de subversão.

A tradução literal, isto é, de absoluta fidelidade à forma literária em que dentro de sua língua o autor expressou o seu pensamento trai

e mata a obra traduzida. O bom tradutor deve dizer exatamente a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da sua língua de tradutor, dentro de sua forma literária de tradutor. (LOBATO, 1957, p. 118)

Não é, pois, de se estranhar a arguta consciência do escritor quanto ao elo que une tradução e leitura, como operações indissociáveis, seja porque todo ato de leitura consiste numa operação de tradução, seja porque traduzir implica necessariamente ler e atualizar o texto a ser vertido. Com perspicácia, observa que “há muitas maneiras de ler. Talvez a mais profunda seja a de quem verte um livro para outra língua.” (LOBATO, 1961, p. 237) Reconhecendo, portanto, a operação de leitura como suporte que sustenta o exercício da tradução, Lobato identifica o fosso que separa as traduções portuguesas do leitor brasileiro. De fato, Dona Benta, espécie de *alter-ego* do leitor-Lobato, sabe traduzir os livros portugueses em linguagem adequada aos leitores que deseja formar.

A moda de D. Benta ler era boa. Lia diferente dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheios de termos do tempo do Onça ou só usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. (LOBATO, 1959, p. 191)

Desse modo, as personagens do acervo compilado pelos Grimm migram, pela leitura de Lobato, para o Sítio do Picapau Amarelo, lugar simultaneamente idílico e voltado à formação de leitores sagazes. O espírito de insubmissão, mal flagrado nas adaptações, assoma na obra criada para o público infantil brasileiro, desconstruindo claramente, em jogos intertextuais, qualquer sinal de reverência aos clássicos da literatura.

4 TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE NO SÍTIO

O primeiro capítulo do Narizinho Arrebitado lançado inicialmente em 1921, após situar o leitor nas terras do sítio de D.

Benta, transfere seu olhar para o pomar onde corre um ribeirão, local predileto para as divagações de Narizinho. O segundo capítulo vem encabeçado sugestivamente pela expressão “Uma vez...”. (LOBATO, 1959, p. 12). Riacho e título confluem rumo a uma experiência de deslocamento do imaginário para um outrora perdido na memória, em que um outro texto, esquecido, é recordado. A referência aqui é à primeira história que desde 1812 emblematicamente abre o acervo dos Irmãos Grimm – *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*. O conto principia, na versão de 1857, com a programática fórmula de Wilhelm Grimm.

Nos tempos de antigamente, quando os desejos ainda ajudavam, vivia um rei, cujas filhas eram todas lindas. Mas a mais jovem era tão bela, tão bela, que até o sol, que já vira tantas coisas, sempre se admirava quando ela diante dele surgia.⁵ (BRÜDER GRIMM, 1982, p. 29)

Se o texto de Grimm remetia o leitor para um tempo inalcançável, o de Lobato parece inserir-se numa curiosa convergência entre realidade-irrealidade. Narizinho sonha e é despertada pela voz rouca de Nastácia. O ambíguo estado entre a vigília e o sonho, marca da literatura fantástica (TODOROV, 1975; BRAVO, 1985) progride ao longo da obra, transgredindo cada vez mais a fronteira que separa realidade da fantasia. De fato, n’*O Picapau Amarelo*, encontram-se já plenamente abolidos os liames que separam uma e outra, num entrecruzamento ininterrupto de criaturas maravilhosas retiradas da mitologia grega, do conto de fadas européia, *das Mil e Uma noites*, e da ficção lobatiana. Mas é no “Reino das Águas Claras” que Narizinho começa seu percurso ficcional, encontrando-se com um outro ser

⁵ Trad. nossa de “In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat, lebte ein König, dessen Töchter waren alle schön, aber die jüngste war so schön, daß die Sonne selber die doch so vieles gesehen hat, sich wunderte, sooft sie ihr ins Gesicht schien.”

que, apesar de diminuto, intercomunica os espaços criativos. Afinal, ele possui uma bota que, para cada passo, adianta sete léguas. O Pequeno Polegar (na versão de Perrault, *Le Petit Poucet*, na dos Grimm *Der Daumesdick*) é por natureza um ser viajante, um aventureiro que graças ao poder de suas botas e de sua engenhosidade transpõe universos e fronteiras. Se ele se tornou o mensageiro da corte francesa (PERRAULT, 1981, p. 288) ou aquele que anuncia “– Pe eu devo e necessito sair pelo mundo” (BRÜDER GRIMM, 1982, p. 231)⁶, no “Narizinho Arrebitado”, ele exacerba o espírito de rebeldia que o tipifica. Fantasiado de bobo da corte, ele irrompe no reino do Príncipe Escamado, perseguido por Dona Carocha que reclama:

- Não sei – respondeu Dona Carochinha – mas tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladim queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato-de-Botas brigou com o Marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca-de-Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalho para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir e o Pequeno Polegar já deu o exemplo. (LOBATO, 1959, p. 18)

O conflito, que tem como estopim a fuga do Pequeno Polegar sugere ainda uma outra ordem de insubmissão.

Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta idéia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. (LOBATO, *ibid.*, p. 57)

⁶ Trad. nossa de “Vater, ich soll und muß in die Welt hinaus”

A insurreição desloca-se de fato para o plano ficcional, onde o texto lobatiano debela-se contra o academicismo cerceador da criação brasileira, arquitetando novas e irreverentes aventuras. O diálogo intertextual funda-se, assim, sobre uma tensão criativa que reorganiza a memória de leituras passadas, mergulhando-as num espaço outro: o Sítio do Picapau Amarelo. Visita-o Cinderela (*Aschenputtel*) anunciada como “a princesa das botinas de couro” (LOBATO, *ibid*, p. 170) que ao antepor a letra *c* rompe e debocha do que servira de símbolo e testemunho da nobreza de quem portara a célebre botinha de ouro⁷. O leitor de Lobato torna-se assim sabedor, graças à indiscreta Emília, que Cinderela trocara os desconfortáveis sapatos de cristal por sapatinhos de camurça, mais confortáveis, segundo, alega, pois os outros lhe faziam calos. A irreverência manifesta no diálogo entre Emília e a personagem permite ainda outros esclarecimentos.

-Há outro ponto que me causa dúvidas, continuou a boneca. Que é que aconteceu para sua madrasta e suas irmãs, afinal de contas? Um livro diz que foram condenadas à morte pelo Príncipe: outro diz que um pombinho furou os olhos das duas...⁸

-Nada disso aconteceu – disse Cinderela. Perdoei-lhes o mal que me fizeram – e hoje estão curadas da maldade e vivem contentes numa casinha que lhes dei, bem atrás do meu castelo. (LOBATO, *ibid*, p. 171)

Este trecho parece ratificar algo que igualmente se nota nas traduções de Lobato - sua tendência a atenuar as passagens que julgava

⁷ No texto de Grimm, a heroína calça “botinhas de puro ouro”. Cf. “Nun warf ihm der Vogel herab, das war so prächtig und glänzend wie es noch keins gehabt hatte, und die Pantoffeln waren ganz golden. (*Aschenputtel*” GRIMM, 1982, 142). A par da intenção paródica do trecho, ele serve também para testemunhar o afirmado anteriormente: a tradução de Lobato do *Kinder-und Hausmärchen* foi intermediada por versões anteriores.

⁸ Esta versão encontra-se no *Kinder-und Hausmärchen*.

inadequadas aos temores infantis. A crítica aí expressada não se limita à personagem saída do borralho para os salões reais, mas se verifica igualmente no elenco de visitas que chega ao Sítio de Dona Benta, a exemplo de Capinha Vermelha. No *Histórias diversas*, o consórcio entre a menina e os habitantes do Sítio efetiva-se plenamente. O lugar onde vive “A Floresta dos Tucanos Amarelos” (LOBATO, 1965, p. 304), o *hobby* de colher no campo uns malmequeres” (LOBATO, *ibid*, p. 318), o Lobo que se ocupa agora de perseguir a D. Benta, sempre afugentado pela Nastácia, que lhe dá “três boas vassouradas no focinho” (LOBATO, *ibid*, p. 279), delatam uma prática cunhada no manifesto oswaldiano. De fato, já notou parte da crítica brasileira (pode-se tomar o trabalho de Yunes como siônimo da crítica brasileira?) (YUNES, 1982; LAJOLO, 1985) certo aspecto pouco explorado na obra lobatiana, inter-relacionado com a questão da antropofagia e que, antes de Oswald, já se manifestava nos textos infantis de Lobato, ainda que sem o conteúdo programático e o experimentalismo do manifesto de 1928. Com efeito, o autor de *Reinações de Narizinho*, apodera-se pela prática intertextual das personagens da tradição folclórica europeia – Branca-de-Neve, Chapeuzinho Vermelho, Pequeno Polegar – e as mergulha um espaço geográfico eminentemente nacional: o Sítio do Picapau Amarelo. No processo de transcrição, observa Horácio Dídimo (VIEIRA, 1991, 279), Lobato entrelaça a sua ficção não só à memória de narrativas e personagens do acervo do *Kinder-und Hausmärchen*, mas igualmente da literatura universal e de outros sistemas semióticos. Usando o recurso da intertextualidade, promove o diálogo entre a sua escrita e as que lhe antecederam, consumando no texto a nacionalização do acervo herdado.

5. RETOMANDO O FIO DA MEADA

O percurso deste estudo iniciou com algumas reflexões sobre o trabalho do tradutor, compreendido como operação

necessariamente ancorada na leitura. Lobato, tradutor experiente, não desconhecia os liames que unem uma(não seria um, o tradutor) e outra, atualizando, em D. Benta, a figura do leitor/tradutor competente. Assim, quem atravessa o umbral do sítio ingressa em ambiente onde se confraternizam a literatura nacional e a europeia, em espaço simultaneamente cosmopolita e local. O trânsito entre o maravilhoso e o empírico ocorre com a mesma naturalidade como o fluxo entre as nacionalidades literárias. O mesmo projeto, que fundamenta sua criação para o público infantil – atento de um lado, às questões do mercado e, de outro, à necessária inovação da escrita e concepção dos textos dirigidos à infância –, parece, pois, nortear os traslados do acervo pré-existente. Com efeito, se nas traduções que concebe como leitura, Lobato estiliza o texto que lhe serve de partida, na obra criada, parodia o acervo legado, numa atitude claramente insubmissa e rebelde frente ao que se erigira como clássico do gênero.

Há algo de Polegar em sua escrita – espécie de impressão digital, marcando o gosto pela insubmissão, pela irreverência, e pela abolição das fronteiras – o trânsito sem pouso e rebelde.

REFERÊNCIAS

- BRAVO, Victor. *Los poderes de ficción*. Caracas, Monte Ávila, 1985.
- BRÜDER GRIMM. *Kinder –und Hausmärchen*. Stuttgart : Philipp Reclam, 1982.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A-M. *Que é literatura comparada*. São Paulo : Perspectiva, 1990.
- CARVALHAL, Tânia Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 85-92, 2000.
- CHEVREL, Yves. Le texte étranger: la littérature traduite. In: CHEVREL, Yves ; BRUNEL, Pierre (orgs.). *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. p. 57-83.
- FIORENTINO, Teresinha Aparecida del. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1922)*. São Paulo : Hucitec, 1982.

- GRIMM. *Contos dos Irmãos Grimm*. Trad. de Ernesto Grégoire e Lu Molland. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1897.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 20. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1995. p. 63-72.
- LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. 2. ed. Barcelona : Laertes, 1996.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. 2v. V.2
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Conferências, artigos e crônicas*. 2. ed. São Paulo : Brasiliense, 1961.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Contos de Grimm*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1958.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Fábulas e estórias diversas*. 13. ed. São Paulo : Brasiliense, 1965.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Mundo da lua e miscelânea*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.
- PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris , Galimard : 1981.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1958.
- STEINER, George. *Después de Babel*. 3. ed. Tradução de Adolfo Castañón e Aurelio Major. México: Fondo de cultura económica, 2001. Título original: After Babel.
- TODOROV, Victor. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Castello do *Introduction à la littérature fantastique*. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Trad. de Lauruano Pelegrini Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Baur de Gali, EDUSC, 2002. Título original: *The Scandals of Translation*.

necessariamente ancorada na leitura. Lobato, tradutor experiente, não desconhecia os liames que unem uma(não seria um, o tradutor) e outra, atualizando, em D. Benta, a figura do leitor/tradutor competente. Assim, quem atravessa o umbral do sítio ingressa em ambiente onde se confraternizam a literatura nacional e a européia, em espaço simultaneamente cosmopolita e local. O trânsito entre o maravilhoso e o empírico ocorre com a mesma naturalidade como o fluxo entre as nacionalidades literárias. O mesmo projeto, que fundamenta sua criação para o público infantil – atento de um lado, às questões do mercado e, de outro, à necessária inovação da escrita e concepção dos textos dirigidos à infância –, parece, pois, nortear os traslados do acervo pré-existente. Com efeito, se nas traduções que concebe como leitura, Lobato estiliza o texto que lhe serve de partida, na obra criada, parodia o acervo legado, numa atitude claramente insubmissa e rebelde frente ao que se erigira como clássico do gênero.

Há algo de Polegar em sua escrita – espécie de impressão digital, marcando o gosto pela insubmissão, pela irreverência, e pela abolição das fronteiras – o trânsito sem pouso e rebelde.

REFERÊNCIAS

- BRAVO, Victor. *Los poderes de ficción*. Caracas, Monte Ávila, 1985.
- BRÜDER GRIMM. *Kinder –und Hausmärchen*. Stuttgart : Philipp Reclam, 1982.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A-M. *Que é literatura comparada*. São Paulo : Perspectiva, 1990.
- CARVALHAL, Tânia Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 85-92, 2000.
- CHEVREL, Yves. Le texte étranger: la littérature traduite. In: CHEVREL, Yves ; BRUNEL, Pierre (orgs.). *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. p. 57-83.
- FIORENTINO, Teresinha Aparecida del. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1922)*. São Paulo : Hucitec, 1982.

- GRIMM. *Contos dos Irmãos Grimm*. Trad. de Ernesto Grégoire e Luiz Molland. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1897.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 20. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1995. p. 63-72.
- LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. 2. ed. Barcelona : Laertes, 1996.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. 2v. V.2
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Conferências, artigos e crônicas*. 2. ed. São Paulo : Brasiliense, 1961.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Contos de Grimm*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1958.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Fábulas e estórias diversas*. 13. ed. São Paulo : Brasiliense, 1965.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Mundo da lua e miscelânea*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.
- PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris , Galimard : 1981.
- PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1958.
- STEINER, George. *Después de Babel*. 3. ed. Tradução de Adolfo Castañon e Aurelio Major. México: Fondo de cultura económica, 2001. Título original: After Babel.
- TODOROV, Victor. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Castello do *Introduction à la littérature fantastique*. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Trad. de Lauruano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002. Título original: *The Scandals of Translation*.

VIEIRA, Horácio Dídimo. Reinações de Narizinho: ficção e memória cultural. In: Congresso Abralic, 2, 1990, Belo Horizonte, *Anais*. Belo Horizonte: Abralic, 1991. v. 3.

YUNES, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro : Divulgação e Pesquisa, 1982.

ZILBERMAN, Regina. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*. São Paulo, 1985.

STEPHEN CRANE AND THE NOVEL OF THE GREAT WAR

Tom BURNS

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO: Neste artigo, procura-se estabelecer alguns parâmetros para os romances de guerra, especificamente o subgênero romance de combate cuja narrativa emprega, de modo geral, uma estrutura livre de narrativa e segue uma ênfase psicológica focalizando alguns poucos homens, pessoas indiferentes às conseqüências maiores da guerra na relação que mantêm com seus camaradas mais próximos. Demonstra-se que esses padrões foram utilizados eficazmente em *The Red Badge of Courage* (1895), o romance clássico de Stephen Crane do século XIX sobre a Guerra Civil Americana. São também discutidos outros exemplos de romances que tratam da Primeira Guerra Mundial (a Grande Guerra).

PALAVRAS-CHAVE: narrativas de guerra; Stephen Crane; romance de combate.

ABSTRACT: This article attempts to establish some parameters for war novels, specifically the sub-genre of the combat novel, whose narrative generally employs a loose narrative structure and follows the psychological emphasis on a few men indifferent to larger outcomes in their dependence on their immediate comrades. These patterns are shown to have been used to effect in Stephen Crane's classic nineteenth century novel about the American Civil War, *The Red Badge of Courage* (1895). Subsequent examples of novels that came out of the First World War (the Great War) are also discussed.

KEY-WORDS: narratives of war; Stephen Crane; combat novel

1 INTRODUCTION: THE PATTERN OF THE COMBAT NOVEL

The novel of war famously escapes generic parameters. The actuality of the two world wars extended far beyond the men at the front to nearly everyone, soldier and civilians, belonging to a nation involved in a total world war. Joseph WALDMEIER's broad definition of a World War II novel, "one in which the war—on land, sea, or in the air, in any branch of the services, in any theater of operations or on the home front—plays an integral, motivational, decisive role," shows clearly the problem of over-inclusiveness (W, 1971, p. 12). Such a category, as he admits, is too broad for a study of specific works and as a result he had to focus on what he calls "ideological novels" of the Second World War. An example of a panoramic fictional work that takes in a war, in this case, the First World War, as well as a segment of British society during wartime, is Ford Madox Ford's modernist classic, *Parade's End* (1924-1928), an undertaking that required four novels to follow the career of one man.

The combat novel, a sub-genre of the all-inclusive "war novel," has a much narrower focus: the individual's experience of battle. Typically, it consists of a first-hand account of a young, inexperienced male, who undergoes the dangers, rigors, and stresses of combat and lives to tell the tale: male, because women have only exceptionally been combatants; young and inexperienced, because young men for their physical vigor make up the lists of those sent off to do the fighting, and, for better or worse, war has often been regarded as a kind of ultimate test of manhood, a coming-of-age for youth, resulting in a personal account of someone who "went through hell" and survived. In the combat narrative of modern technological war—survival depends, as the combatant recognizes, through no merit of his own, nor does he fully understand why he came to be there in the first place, since his original impulses—whether patriotism and moral righteousness in the service of a cause, on one hand, or escape from banality and a desire for adventure, on the other—have been

lost or irreparably modified by what he has endured. The combat novel has therefore become primarily a narrative of problematic experience. This article will attempt to establish some parameters.

One might begin with the basic socio-psychological pattern of the combat novel, which has been summarized by Catharine BROSINAN as one of "Manichean" opposition, with the possibility of the internal conflict of the psychological novel and contextual conflicts of the novel of manners—with the crucial difference from those kinds of fiction being that in the combat novel such conflicts are acted out violently (B, 1991, p. 10-13). Such novels, in their insistence on personal experience, typically attempt two things. The first is to be an unsentimental and yet emotionally involved account of war's human devastation, an attempt to communicate to those who have no direct experience of battle, its terrible physical and psychological costs, what one might call the *didactic* function of the combat novel. The second aspect—what one might call the *socio-psychological* function—is to chart the mental, emotional, psychological, and spiritual conflicts of the individual in war, as well as the young soldier's relation to his superiors and his comrades, and to deal with questions of maturity and the meaning of manhood.

2 THE CONCENTRATION ON A SMALL GROUP

The notion of combat as a testing-ground, a rite of passage, for young men derives from the fear naturally inspired by violent death, dismemberment or agonizing wounds. Courage in this environment, where everyone is at more or less equal risk and only chance and the astuteness of one's leaders may determine who will be afflicted, depends on a basic conflict: the individual soldier's desire not to let his fellow soldiers down, balanced against his own intense desire for physical survival. It was found in studies of men in combat during the Second World War that while fear is experienced by all, individuals are unwilling for their fear to be expressed in specific acts

that their comrades will recognize as cowardice (KEEGAN, 1976, p. 76). While men in combat will not ordinarily take unusual risks or perform heroic acts, neither are they willing to be “considered the least worthy among those present” (KEEGAN, 1976, p. 76).

This view is corroborated by a study of combatants of the American Civil War. Following the military historian John Lynn, James T. McPherson posited three distinct motivations for soldiers in combat: the initial motivation that makes the soldier enlist, the sustaining motivation that keeps him serving in the ranks, and the combat motivation that steels him for actual fighting (WYATT-BROWN, 1997, p. 43). The first motivation (“cause”) is the most ideologically inspired; the second and third (“comrades”) have more to do with the soldier’s self-esteem. The personal sense of honor, or, more pragmatically, the fear of dishonor, of letting down one’s comrades with the concomitant negative stimuli of scorn and loss of respect, tends to override a soldier’s natural fear of death and mutilation. In such a psychological climate, a man will risk his life for another, in the well-founded expectation that others will do the same for him.

The concentration of the combat novel on small, well-defined, and comradely groups is, therefore, not only a result of the preference of fictional authors for a manageable group of characters but also reflects the psychological reality of men in war. In the first systematic study of how men behave in combat, mentioned above, one of the most important revelations was that soldiers in the midst of a battle do not think of themselves as members of a formal military organization whose authority they are subject to, but as equals within a small group—typically, a squad, platoon, or company. The members of this group will fight both for personal survival, which they recognize at the same time to be bound up with the group’s survival, and “for fear of incurring by cowardly conduct the group’s contempt,” which explains the extreme cohesion of small infantry units and the importance of the interrelationships within it (KEEGAN, 1976, p.53).

The group solidarity and the deep friendships that evolve among soldiers in the stress of battle are attested to in virtually all combat novels.

Owing to this emphasis on personal experience, the combat narrative sacrifices a larger vision of the war—what might be called a more “strategic” point-of-view, the war as seen by the commanding general, for example—for the limitations but greater emotional intensity of the particular point-of-view of a relatively insignificant participant. The “well-ordered and clear-cut vision” of the commander is absent to such a participant, who finds himself in a chaotic environment with his emotions at the height of intensity and the “win-or-lose” concept of those who direct battles may even be irrelevant to him, since his main concern is personal survival (KEEGAN, 1976, p. 47). The fundamental principle is “that fiction does not show the historical event *qua* event but *qua* impact, depicting the collective experience through the actions and sufferings of individuals” (KLEIN, 1984, p. 12).

3 CRANE’S NOVEL AS PROTOTYPE

With these notions in mind, one may posit that the prototype of the combat novel, at least in American literature, is Stephen Crane’s *The Red Badge of Courage* (1895), whose historical context was the American Civil War. Crane’s novel has been cited as an important example of literary Naturalism, an artistic approach to reality grounded in the belief in the determining power of natural forces like heredity and the environment. Naturalism found fertile soil in the reformism of the late nineteenth century, and developed its own conventions, such as depictions of the more unpleasant aspects of life that were formerly overlooked or consciously ignored. In the attempt to give a more socially relevant picture of life, Naturalism also resorted to symbolic structures, such as, for example, the association of a particular entity with the main character, whose significance evolves along with the

fate of the character. In the *Red Badge of Courage*, for example, it is the protagonist's head wound from a blow from the rifle butt of a fellow soldier as he runs in panic from the battle. After his return to his unit, where in the confusion of the battle the others had not perceived his flight, his wound ironically marks him as heroic in the eyes of his comrades.

In Crane's novel, important themes that will become typical of the twentieth century combat novel are introduced: (i) the question of the courage or cowardice of the individual combatant; (ii) the combatant as spectator and war as a spectacle; (iii) the combatant's separation from and membership in a male group (BROOKE-ROSE, 1986, p. 29). It is evidence of the innovative nature of Crane's work that these three themes are problematized in his novel. As to (i), courage or cowardice, is it cowardice or merely blind panic that makes the Young Soldier flee the scene of battle? He continuously tortures himself with his giving in to fear and running away, but subsequently he will rush forward and lead an attack without realizing what has happened. It seems that, in the view of Naturalism, the blind, irrational impulse to run into the enemy or away from him is emotionally similar in quality. (ii) As for war as spectacle, the Young Soldier at one point finds himself removed from the battle, which he watches from a distance, but after it is over he realizes he has still not clearly understood what has really happened. (iii) Group membership: although the Young Soldier feels solidarity with some of the men of his company, and their relationships undergo subtle changes in the course of the novel, he also experiences another aspect of Naturalism when marching into battle in military formation, namely, that he is a part of a "blue machine" (a reference to the blue uniforms of the Union troops) trapped amidst a blind, impersonal force over which neither he nor any of the others has any control.

Another important aspect of the combat novel concerns the narrator. The protagonist may be the central focus or "subject" of the narration, or he may be the narrator himself (i.e. first-person

narrator), and the difference here proves to be crucial. The narrator of *The Red Badge of Courage* is "objective" (no intervention, no moralizing on the narrator's part) and yet not omniscient. The narrator is knowing but impersonal, a circumstance that allows for the constant employment of irony. There is no wide-angle panoramic view of the action. The data are given in "impressionistic" increments and the reader perceives the "strokes" of the brush, i.e. segments of events, images, and impressions that seem to be disconnected but may be linked together through cross-references.

The importance of this technique for the novel is seen in the many critics who misread the novel as a "coming-of-age" story, in which the protagonist gets through the ordeal of war and so becomes a "man." Even so learned a critic as Stanley COOPERMAN, for example, thinks that, despite Crane's irony, war "is still the magnificent proving ground, an area where cause is internal rather than external" (C, 1967, p. 47), but the idea that war is a proving-ground for manhood is not Crane's but his protagonist's, which is shown by the discrepancy between young Fleming's self-satisfaction and the reader's perception that this feeling, like so many others he has during the course of the narrative, is not justified. And yet, the Young Soldier (Fleming) is so relentlessly exposed by the narrator's ironic observations of his constantly shifting fear, elation, bitterness, and self-justification, it is doubtful in the end whether he has learned anything at all about the meaning of war, as opposed to feeling a certain, mostly undeserved, self-satisfaction in having faced it. The emphasis on internal will that Cooperman mentions is, as I have been laboring to prove, the whole point of the combat novel. While Crane, the author, was no doubt aware of the external (i.e. social, economic, and political) causes of the war, Fleming, his protagonist, like most soldiers then and now, is not.

In *The Red Badge of Courage*, the Young Soldier is often surprised by the discrepancy between his own intense but individual experience of combat and the actual results of the battle. The novel radically

withholds factual information, so that the reader cannot even tell from the text, except for a few vague place names and the colors of the uniforms, *which* war he/she is reading about. This feeling of radical disorientation widely reported by veterans may also be the reason why the combat novel generally eschews a well-defined narrative structure. BROSANAN posits a generally sequential narration, with the relation between subject and object one of “will” or “purpose” rather than desire, but a weak plot structure may result from the will of the subjects’ being directed toward the war itself or toward mere survival (BROSANAN, 1991, p.10-13). On the other hand, lack of structure may also be in the interest of authenticity, which is perceived as demanding an episodic or even chaotic narrative. The narrative, that is to say, must follow the unforeseen contours of battle itself. Typically, as will be seen below in the discussion of examples, the loose overall structure has intense episodes of battle interspersed with peaceful intervals.

While the late nineteenth century philosophical notions of Naturalism have only partially survived in later examples, the experience depicted tends to be the experience of men in the ranks everywhere. The main point is that *The Red Badge of Courage* typifies the sub-genre of the combat novel by exploring the psychology of an unreflective subject while it portrays a deterministic environment in which that subject can do little but be bent and swayed by incomprehensible forces. Troop movements, for example, are never explained to the men in advance (nor are they explained to men in real armies), who therefore thrive on rumor. The men only move when ordered to and they have little realization of where they are going.

The limited point of view in war narratives is here to the point. Novels with a first-person, naive narrator—what are often “autobiographical fictions”—are perhaps as common in the combat novel as the focus on the protagonist from the outside. The motivation is presumably a greater intensity and attempt at “authenticity.” Yet,

war fiction is as intertextual as other kinds of fiction, so that even the narrator as survivor-who-bears-witness is not necessarily a matter of authenticity (despite the proliferation of novels of this type written by unsophisticated writer-veterans) so much as a well-established convention. Here, the trajectory is from innocence to experience, but very often, as in Crane’s novel, the notion of war as the site for the formation of manhood—a *bildungsroman* of action—is problematic, and the autobiographical “I-was-there” claim of even contemporary writers is called into question. The author publishes his novel at the age of twenty-four without ever having experienced combat, at a time when the Civil War was already thirty years in the past. Nevertheless, he acknowledged in letters that while former combatants thought that he must have been a veteran of the Civil War to write so realistically about it, he in fact “wrote intuitively” after absorbing many stories of the war from veterans while he was growing up (HOFFMAN, 1957, p. viii-ix). His novel turned out to be so convincing that he found himself in demand as a war correspondent.

4 THREE EXAMPLES FROM THE GREAT WAR

It remains to show how important the basic parameters established by *The Red Badge of Courage* are for the examples of a later war. There need be no question of “influence,” because it has been argued that both the loose narrative structure and psychological emphasis derive from the circumstances of modern wars, of which the American Civil War is said to have been the first. These parameters are not limited to the Great War but are also present, for example, in the combat novels of the Second World War—such as Harry BROWN’s minimalist *A Walk in the Sun* (1945) or Norman MAILER’s more ambitious *The Naked and the Dead*, (1948)—as well as a large number of combat novels of the Vietnam War, such as John DEL VECCHIO’s *The 13th Valley* (1983) or Robert ROTH’s *Sand in the*

Wind (1974). For reasons of space, however, the discussion in this article will be confined to two or three examples from the First World War.

The two most influential novels of that war were Henri BARBUSSE's *Under Fire* (1917) and Erich Maria REMARQUE's *All Quiet on the Western Front* (1928), originally published in French and German, respectively. Barbusse's novel was based on the trench diaries of the author and written while he was in the hospital. Like other combat novels, it concentrates on the members of a single squad, who are varied in age, occupation, and regional background, but, perhaps because of their greater number, are neither "types," as in Crane's work, or as individualized as much as the characterized members of the protagonist's squad in Remarque's novel.

Beginning with the unit in reserve, *Under Fire* is essentially plotless—episodic and aimless—which, as I have suggested above, formally represents the aimlessness and uncertainty of purpose of the lives of the combat soldier, who is kept in ignorance of the directions of the war and his own part in it, while at the same time his emotional moods are carefully recorded. The men eventually take part in an attack, during which several die or are wounded (the battle has been said to be the Battle of Verdun, the major action of the French army, although once again the historical context is not made explicit). The men have a brief respite, after which, while on a work-detail, they undergo an artillery bombardment that destroys the trenches and makes the battlefield a flood of water and mud in which drowned men are found. As they observe the mess made of the landscape and exchange reflections on the futility and meaninglessness of the war from various points of view, the earth opens up and a twisted corpse is revealed sitting among them. The "meaning" of the war seems to them to be epitomized by this macabre figure, not only the physical presence of death, but also war as "a production of death" rather than an opportunity for glory that non-combatants seem to think of it. As the men await the dawn and yet another

attack, the novel ends, but closure is refused. The war seems (as it often seemed to the actual men fighting it) to go on forever.

The realism of *Under Fire* is in its details. Although the men are stoical about the war itself, what they constantly grumble about in barracks slang is the ordinary vicissitudes of their situation: cold and rain, the stench and mud of the trenches, insufficient food, the falsity of newspaper reports, the constant rumors of movement, and the endless waiting: "In a state of war, one is always waiting. We have become waiting-machines," says one man (BARBUSSE, 1926, p. 17). In another novel of the same war by a British author, the protagonist will comment on the "whimsical fortitude of the men who accepted an intense bombardment as all in the day's work and then grumbled because their cigarette ration was one packet short" (Sassoon 1937:140). As in the British novels, Sassoon's characters have no particular grudge against their enemies ("I don't know...if at bottom they're not men pretty much like us" (BARBUSSE, 1926, p. 13) is a typical comment. They reserve their irony and venom for complacent, rear-echelon non-combatants:

...all those individuals fiddle-faddling and making believe down there, all spruced up with their fine caps and officers' coats and shameful boots, that gulp dainties and can put a dram of best brandy down their gullets whenever they want, and wash themselves oftener twice than once, and go to church, and never stop smoking, and pack themselves up in feathers at night to read the newspaper—and then say afterwards, "I've been in the war!" (BARBUSSE, 1926, p. 109).

As this passage shows, it is not only pretensions of these people to acts they have not earned that are galling, but the simple comforts enjoyed and taken for granted that are denied the combat soldier.

The original title of Remarque's novel, *Im Western Nichts Neues*, means "nothing new in the west," an ironic reference to the presumed lack of something to report on the Western front even while men

were anonymously dying, a nuance perhaps less clearly suggested in English translations, whose title is *All Quiet on the Western Front*. The novel purports to be the first-hand account of a common soldier, Paul Baumer, and is evidently based on the author's personal experience (Remarque was wounded five times in the conflict, which would indeed make him exceptional as a survivor). While both *Under Fire* and *All Quiet on the Western Front* are concerned with showing the horror of the Great War, what makes the latter more interesting is its consideration of the ideological question of why men go to war at all, a question that also is not considered in *The Red Badge of Courage*.

It is to be recalled that the historical details of the combat novel are often so insignificant that, *mutatis mutandis*, one war could quite easily be substituted for another in the narrative. In these novels of the First World War, it is not being French or English or German that counts to the narrator but his condition as an infantryman in the trenches (nationality, of course, does count in the works of the Second World War, a conflict fought primarily to stop the Fascism of the Axis powers). It is striking how Barbusse's and Remarque's narrators offer no historical references within which the reader can situate himself. Like Crane's narrator, they give no dates and hardly any place names; they do not mention the names of any battles or seem at all concerned with chronology. What might place these novels in their historical context, beyond any mention of place-names, dates, military units and so forth, is that psychological states and social attitudes also change in time, which means that history does after all enter the narrative even if only unconsciously.

Like Crane's and Barbusse's novels, *All Quiet on the Western Front* offers the reader the day-to-day life of a few characters and the give-and-take between them—Baumer, his friend Kropp, and their leader, Kat, among a few others—in battle and at rest. The devastation of the real war, as opposed to the strategic fantasies of the elders, is illustrated by Baumer's loss, one by one, of the members of his squad, many of whom only a short while ago were his adolescent school-

mates. In the descriptions, all the full panoply of horrors are present: the blue heads of men killed in a gas-attack, bloated bodies rotting in no-man's-land, wounded and dying men crying out at night in agony, body parts hanging in a tree, the sheer terror of lying under an incoming artillery barrage.

The plot again is simple: the Second Company has just been relieved from the front, with nearly half of their numbers killed. They await a rumored attack, which finally comes. Within this bracketing of two battles, the characters show their personal solidarities and conflicts, their need to cope with the death of comrades and find workable solutions to deal with their fear. All these things take on more importance than any "official" participation in a national (in this case, German) effort against an enemy. In fact such values are associated with civilians and are ridiculed. Baumer admits, for example, that his reasons for joining the war were, at first, with so many other young men, sentimental, and he has become unsentimental only after becoming irretrievably hardened by suffering. This effect on his personality is part of his story, as he relates in an unrelentingly bitter tone how the war has also permanently damaged the mentality of the once idealistic German youth. When he obtains leave from the front and goes home to visit his family, a sense of "strangeness," of being out of place and no longer belonging there will not leave him, a condition commonly reported by veterans of all modern wars, not least those who fought in Vietnam.

This example, like many subsequent ones, goes beyond the basic elements identified in Crane's work, especially in this concern with ideology. Baumer puts the blame for his shattered ideals and his alienated spirit on the false teachings of his elders: "The idea of authority, which they represented, was associated in their minds with a greater insight and more humane wisdom. But the first death we saw shattered this belief" (REMARQUE, 1958, p. 12). The wrong people, therefore, have to do the fighting. As one of Baumer's mates jokingly proposes:

...a declaration of war should be a kind of popular festival with entrance-tickets and bands, like a bull-fight. Then in the arena the ministers and generals of the two countries, dressed in bathing-drawers and armed with clubs, can have it out among themselves" (REMARQUE, 1958, p. 41)

This type of bitter joke, in which the people really responsible for wars should be the ones who have to pay the price for them, will be repeated in war novels and films ever after. It was in fact the boys' schoolmaster, Kantorek, who drilled them and lectured them on the "virtues" of war, even leading them all down to the District Commandant to enlist in the army. In his case, they have their revenge when the patriotic schoolmaster eventually joins the "territorials" and comes under the command of one of his students, who mercilessly harasses him.

All Quiet on the Western Front thoroughly dismantles any notion of modern war as an arena for heroism. The anonymity of death is constant. Even apart from the danger of being killed or mutilated, the trenches are very unpleasant places to inhabit: the men are wasted from dysentery, the food is bad, and the trenches are filled with stinking mud and infested with rats. Death often comes not in heroic postures but at unexpected or even ludicrous moments, so that a man might be killed while frantically struggling for shelter or in some trivial, even ridiculous way. The troops in an attack move like inhuman "automatons" and survival depends wholly on acquired skills of avoidance (seasoned veterans, Baumer observes, can survey a battlefield and immediately pick out the minor irregularities in the landscape as places to hide their bodies from harm). British autobiographical accounts and letters confirm this feeling of unreality on the battlefield, as if the men are "zombies," images on a cinema screen or mere shadows (ELLIS, 1989, p. 41).

In one particularly macabre episode of the novel, an artillery shell has blasted open a buried coffin and Baumer crawls in and hugs the corpse to his body to escape harm from the incoming shells, a

literal embrace of death. In this ultimate uncertainty, the men become ruthlessly practical and oriented toward the immediate present. In the beginning of the novel, for example, they look on the bright side of having lost a great number of men in their company: as a result of the unexpected casualties, there will be extra food rations. And when one of their squad-mates lies dying in a field hospital, they frankly discuss at his bedside who will inherit his fine English boots this is no lack of respect for a comrade, Baumer insists, for the dying man would do the same if someone else were in his place.

A novel in English that displays most of the features discussed above and one that deserves to be better known is Frederick MANNING's *The Middle Parts of Fortune* focuses once again on experiences of the common soldier in the context of a small unit. It was published anonymously in 1929 under a pseudonym, "Private 19022," and republished the following year under the title *Her Privates We* (both titles, taken from *Hamlet* II, ii, pun on the expression "private parts" or genitals of the "strumpet" Fortune. Greatly admired by Ernest Hemingway, who thought it the finest war novel ever written, Manning's original version featured a language that reflected the rich profanity of soldier's talk, which, despite the author's protests, would be censored out of the text and only later restored Manning generally omits the gruesome descriptions of mutilations that Barbusse and Remarque thought were necessary for telling the truth about the war, perhaps because, unlike those authors, he is not engaged in the ideological project of writing an anti-war novel but attempting to give a straightforward account of the daily lives of combatants, describing their self-contained world without questioning the war's ideology (BERGONZI, 1996, p. 181).

The Middle Parts of Fortune concentrates, as usual, on a small infantry unit in order to involve the reader in the fates of the individual characters, and precisely like *All Quiet on the Western Front*, the simple structure begins with the unit greatly devastated from a recent battle and looking forward to a rest before a final attack, with a series of

unconnected episodes between the opening and closing actions. The protagonist Bourne and his mates also spend a lot of time looking for food and alcoholic drink (though in this novel there are no women), but the narrative never leaves the front and there are no contrasting scenes of civilian life or soldiers on leave. In the end, the attack (presumably, the Battle of the Somme, but again not mentioned) is finally launched with nearly all the men being killed, including Bourne, who is struck by a bullet in the chest.

The absence of the first-person narrator to record how Bourne feels about it ensures that his death is not in any way a dramatic climax but occurs merely as one more unfortunate but insignificant event in a war made up of such events. The other men, who have throughout the novel regarded Bourne as a "good fellow," immediately detach themselves from his memory, no longer referring to him or even mentioning his name. The psychological mechanism at work here, in virtually all combatants, is what Robert Jay Lifton, in his book on Vietnam veterans, has called "psychic numbing," which is a form of "protection against overwhelming and unacceptable stimuli." The combatant's mind works in a way that is essentially irrational, but, given the circumstances, is a force for self-preservation that has its own psychological logic: "If I feel nothing, then death is not taking place"; "If I feel nothing, I cannot be threatened by death all around me"; and, with respect to other men killed: "If I feel nothing, then I am not responsible for you and your death" (LIFTON, 1970, p. 32).

5 CONCLUSION

It has been shown that the elements that form the bases of modern combat novel are already present in Stephen Crane's *The Red Badge of Courage*. Besides the basic narrative and psychological structures discussed at length above, several themes emerge that will characterize subsequent works: (i.) veteran vs. novice (or experience

vs. innocence), seen in Crane's episode where the clean uniforms of the inexperienced men make them objects of scorn to the bloodied veterans; (ii), imagined vs. real combat (or illusion vs. reality in battle), seen in the episodes of the Young Soldier's fantasies while hiding in the woods; and (iii), the close camaraderie of men who fight, seen in the fellowship of Crane's soldiers after they repulse an attack and their care for each other in the camp. The camaraderie of warriors is perhaps as old as Homer, but the experience of the trenches of the First World War, or the foxholes of the Second World War, took the intimacy of men to a new level, creating a sense of separation from civilian life and a common identity with those who shared their suffering.

At the same time, Crane's novel does not contain all of the important elements of the narrative literature of the two world wars. *All Quiet on the Western Front* and other World War I novels have added two more that are distinctly modern: the displaced feeling of the veterans on leave or after the war is over (magisterially displayed in Ernest Hemingway's short story "Soldier's Home"), which will constitute a major theme, for example, in Vietnam war literature; and the contrast between the grandiose language used to justify war in jingoist propaganda and the stark brutality of the actual experience, which is the basis of anti-war fiction and film. This latter contrast, however, is indirectly present in *The Red Badge of Courage* in the contrast between young Fleming's heroic fantasies and his inability to sustain them in his present experience. In all the important novels of the First World War, this theme becomes of primary importance. In *Under Fire*, for example, the squad members, walking about a city in a break from the trenches, have to listen to civilians talk to them about the glories of war:

How superb a charge must be, eh? All those masses of men advancing like they do in a holiday procession and the trumpets playing a rousing air in the fields! And the dear young soldiers that can't be held back and shouting, 'Vive la France' and even laughing as they die! (Barbusse 1926: 298-299).

Other elements present in *Under Fire* and *All Quiet on the Western Front* that will be characteristic of war fiction may be summarized as follows: the psychological anxiety and stress of combat and the emotional numbness it causes; the longing for home and peace, and yet the feeling that such a place and condition are not real; the relentless pursuit of food, drink, and women; the comradeship among fellow soldiers and the emotional strategies for coping with their deaths; the stupidity of the military hierarchy; and the disparity between combat and civilian life. This disparity, as I have suggested above, was especially galling to soldiers, since, while they were being killed and mutilated, life went on as usual only a short distance away (only 70 miles, for example, from the British lines in France to London): the shortness of the geographical distance was often an ironic contrast to the psychological distance of one world from another (FUSSELL 1975, p. 64).

Finally, a feature specific both to fictional and non-fictional accounts of the First World War is the “pastoral” or “bucolic” interlude (FUSSELL, 1975, p. 236), which in Barbusse’s novel is called “Sanctuary,” a peaceful break from the trenches that was made possible by the well-defined lines clearly dividing the “front” from the rear, or non-combat areas. These interludes are made both more pleasurable and more painful again by the ironic contrast with what the soldiers have been through and what they have to face on their return to the front.

REFERENCES

- BARBUSSE, Henri. *Under Fire: The Story of a Squad*. 1916. London: J.M. Dent & Sons, 1926.
- BERGONZI, Bernard. *Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War*. 1965. 3rd edition. London: Carcanet Press, 1996.
- BROSNAN, Catharine S. *Reading Behind the Lines: the Interpretation of War*. New Orleans: Tulane University Press, 1991.

- COOPERMAN, Stanley. *World War I and the American Novel*. Baltimore: Johns Hopkins, 1967.
- CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage*. 1895. New York: Harper's, 1957.
- DEL VECCHIO, John M. *The Thirteenth Valley*. New York: Bantam Books, 1983.
- ELLIS, John. *Eye-Deep in Hell: Trench Warfare in World War I*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- FORD, Ford Madox. *Parade's End*. 1924-1928. New York: Vintage, 1950.
- HOFFMAN, Daniel J. Introduction to *The Red Badge of Courage*. New York: Harper's, 1957, p. viii-ix.
- KEEGAN, John. *The Face of Battle*. New York: Barnes & Noble, 1976.
- LIFTON, Robert Jay, *Home From the War*. New York: Simon & Shuster, 1973.
- MANNING, Frederick. *The Middle Parts of Fortune*. 1929. London: St. Martin's Press, 1977.
- REMARQUE, Erich Maria. *All Quiet on the Western Front*. 1928. Trans. A.W. Wheen. New York: Fawcett Crest, 1958.
- ROTH, Robert. *Sand in the Wind*. New York: Miracle Books, 1974.
- WALDMEIER, Joseph J. *Novelists of the Second World War*. The Hague: Mouton, 1971.
- WYATT-BROWN, Bertram. America's Holy War. Review of *For Cause and Comrades: Why Men Fought in the Civil War*, by James M. McPherson. In: *The New York Review of Books*, Nov. 6, 1997, p. 43-47.

O ROMANCE MODERNO: ENTRE DETRATORES E DEFENSORES

Valéria AUGUSTI

Bolsista DCR CNPq/Sedect/Universidade Federal do Pará

RESUMO: O romance nem sempre foi aceito pelas elites letradas. Na Europa do século XVIII, filósofos, moralistas e beletristas consideravam-no inútil ou mesmo perigoso. Alegavam que na melhor das hipóteses sua leitura era uma perda de tempo e, na pior, um perigo à moral e aos bons costumes. As críticas sofridas pelo gênero tiveram resposta nas vozes de importantes nomes do campo literário europeu, como Madame de Stël e Denis Diderot. Ao contrário de seus detratores, viam no romance um poderoso instrumento de moralização do leitor. A discussão acerca da validade do romance não se restringiu à Europa do setecentos, tendo ecos no Brasil oitocentista. Preocupados em incutir nos leitores um sentimento de pertença à nação, os homens de letras procuraram atribuir uma finalidade nobre ao romance: auxiliar no projeto de construção da nacionalidade. Será, pois, dos debates a respeito da validade do gênero, bem como das finalidades que lhe foram atribuídas no Brasil que versará este artigo.

PALAVRAS-CHAVE: polêmicas literárias; história da literatura; teoria do romance.

RESUMÉ: Le roman n'a pas toujours été acceptée par les « élites lettrées ». En Europe du XVIII^e siècle, philosophes, moralistes et « gens de lettres » considéraient que sa lecture était une perte de temps et un danger à la morale et aux bons coùtumes. En contrepartie, Madame de Staël et Denis Diderot ont répondu aux critiques faites à ce genre : à l'inverse de leurs détracteurs, ils trouvaient le roman un puissant outil de moralisation du lecteur. Cette discussion à propos de la légitimité du roman ne s'est pas limitée à l'Europe du XVIII^e siècle, il a en des échos au Brésil du XIX^e siècle. Soucieux éveiller chez les lecteurs un sentiment d'appartenance au pays, les hommes de lettres ont cherché à attribuer au roman un rôle olus

noble: celui d'aider à la construction de la nationalité. Cet article va traiter, donc, des débats réalisés à propos de la légitimité de ce genre ainsi que des rôles qui leur ont attribués au Brésil.

1 O ROMANCE: ENTRE DETRATORES E DEFENSORES

O romance nem sempre foi um gênero bem visto pelas elites letradas. Quando surgiu¹, na Europa do século XVIII, desconfiava-se que pudesse surtir efeitos perniciosos sobre os leitores em geral e sobre as mulheres em particular. Rapidamente, homens de letras, filósofos e moralistas se puseram a discutir os perigos que poderiam resultar de sua leitura.

Os primeiros, representados sobretudo pelas autoridades religiosas, utilizavam os mais diversos argumentos no sentido de denunciar o perigo representado pela leitura de romances. Conforme acreditavam, o gênero podia desencaminhar os jovens e, particularmente, as mulheres, criando nelas expectativas fantasiosas sobre a vida, inspiradas nas aventuras dos personagens e nas soluções que estes davam a seus problemas. (HUNTER, 1996, p. 21)

Para os filósofos, o romance estava associado a um tipo de leitura considerada indesejável. Sentimental e “narcótica”, afirmavam, ela desviava o leitor dos assuntos “úteis”, capazes de promover a emancipação do homem, que deveria ocorrer por meio do contato racional e disciplinado com certos tipos de textos. Em lugar de ler para informar-se e formar-se, acreditavam, o público leitor de romances lia para se divertir e para passar o tempo, o que lhes parecia condenável. (WITMANN, 1999, p. 151; ABREU, 2003, p. 200)

Aos beletristas incomodava, por sua vez, o desrespeito do romance às regras de composição dos gêneros tradicionais. A

¹ Estamos nos referindo ao romance moderno, tal qual o caracteriza Ian Watt em *A ascensão do romance*.

introdução de assuntos e histórias familiares aos leitores parecia-lhes um problema, pois desrespeitava as preceptivas da arte poética, que propunham enredos elaborados a partir da mitologia ou da história, não cabendo, portanto, transpor para os textos ficcionais acontecimentos que diziam respeito à realidade mais próxima. (CANDIDO, 1989, p. 76)

As preocupações dessas parcelas da elite letrada com relação ao romance pareciam ter fundamento, pois o desempenho do mercado editorial europeu em fins do século XVIII, representado por feiras de livros como a de Leipzig, indicava que os exemplares de obras literárias em geral e de romances em particular começavam a dividir espaço com as obras teológicas, que desde a Reforma haviam desempenhado papel importante na afirmação das literaturas em língua vulgar. No período compreendido entre 1740 e 1800 a oferta editorial de romances passara de 2,6% do total das obras disponíveis para 10,4%, ou seja, em 60 anos ela havia quadruplicado. Na feira de páscoa de 1803, assinala Reinhard Wittman, o mercado editorial alemão disponibilizara 276 novos títulos do gênero, que abrangiam desde romances de cavalaria a romances sentimentais, sendo a maior parte deles traduções da língua inglesa. (WITTMANN, op. cit, p. 154)

Apesar de não haver um consenso dos estudiosos em torno de um perfil exato do leitor de romances desse período, supõe-se que ele tenha seduzido um sem número de pessoas das mais diferentes origens sociais. Nos discursos de seus detratores, que demonstravam serem leitores extensivos do gênero, figuravam sobretudo jovens e mulheres. Considera-se, no entanto, que o romance tenha interessado também aos leitores que a literatura tradicional não atraía, inclusive os pertencentes às camadas inferiores cidadinas, como as criadas, em meio às quais *Pâmela*, romance de Richardson, fez enorme sucesso. A esse grupo, acredita-se, somavam-se também soldados e homens de negócios. (HUNTER, op. cit, p. 19)

A despeito das dificuldades de definição desse público, é certo que por sua leitura não exigir conhecimentos prévios oriundos de uma tratadística, o romance tornou-se acessível a uma quantidade

maior de pessoas, como o demonstra seu desempenho positivo no mercado editorial. Isso fez com que parecesse ainda mais perigoso aos olhos das instâncias responsáveis por legitimar e controlar a produção e interpretação de textos. (ABREU, 2003, p. 274)

Apesar das inúmeras críticas advindas das instâncias responsáveis por guardar o respeito à tradição literária e à moral, o gênero encontrou resistência entre parcelas da elite letrada e, evidentemente, entre os próprios autores de romances, que se empenharam em encontrar argumentos capazes de justificar sua validade e, quiçá, obter-lhe reconhecimento por parte das Belas Letras, uma vez que o público leitor mais amplo já lhe havia garantido larga aceitação.

A defesa se deu particularmente nos terrenos em que o romance sofria os mais duros ataques: o da moral e o da tradição beletrística. No primeiro caso, tratou-se de alegar que, ao contrário do que se afirmava, ele seria capaz de servir como guia de conduta para o leitor, promovendo ações virtuosas; no segundo caso, procurou-se aproximá-lo dos gêneros literários já aceitos, alegando haver entre eles semelhanças formais.

De nomes firmados no campo beletrístico europeu do setecentos partiram inflamadas defesas. Madame de Staël, conhecida pela difusão do romantismo alemão na Europa Ocidental, publicou em 1795 a obra *Essai sur les fictions*, em que se propunha “provar que os romances que tomavam a vida tal qual ela é, com fineza, eloquência, profundidade e moralidade, seriam os mais úteis de todos os gêneros de ficções (...)”². Mesmo que no cerne de um século notadamente iluminista, Staël atribuía à razão e, por conseguinte, à filosofia, um

² (...) prouver que les romans qui prendaient la vie telle qu'elle est, avec finesse, éloquence, profondeur et moralité, seraient les plus utiles de tous les genres de fictions.(...), STAËL, Germaine de. *Essai sur les fiction suivi de l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Paris: Éditions Ramsay, 1979, p.27, 1. ed. 1795.

papel secundário na felicidade dos homens. Afirmava que embora a primeira glória coubesse àqueles que buscavam a verdade, ou seja, aos filósofos, os autores de ficção seriam os que mais trabalhavam utilmente pelo gênero humano:

O dom de emocionar é o grande poder das ficções; pode-se tornar sensíveis todas as verdades morais, colocando-as em ação. A virtude tem uma tal influência sobre a felicidade ou a infelicidade do homem, que se pode fazer depender dela a maior parte das situações da vida. Há filósofos austeros que condenam todas as emoções, e querem que o império da moral se exerça unicamente pela enunciação de seus deveres: mas nada é menos adaptado à natureza do homem em geral que uma tal opinião; é preciso animar a virtude para que ela combata com vantagem as paixões; é preciso fazer nascer uma espécie de exaltação, para encontrar o charme nos sacrifícios; é preciso enfim ornamentar a infelicidade para que ela seja preferível a todos os prestígios das seduções culpáveis, e as ficções tocantes que exercitam na alma todas as paixões generosas lhe criam o hábito por elas, e fazem com que tome sem perceber um engajamento com ela mesma, que ela teria vergonha de retratar se uma situação parecida se tornasse pessoal. Mas quanto mais o dom de comover tem poder real, mais importa expandir sua influência às paixões de todas as idades, aos deveres de todas as situações.³

³ Le don d'émouvoir est la grande puissance des fictions; on peut rendre sensibles presque toutes les vérités morales, en les mettant en action. La vertu a une telle influence sur le bonheur ou le malheur de l'homme, qu'on peut faire dépendre d'elle la plupart des situations de la vie. Il y a des philosophes austères qui condamnent toutes les émotions, et veulent que l'empire de la morale s'exerce par le seul énoncé de ses devoirs: mais rien n'est moins adapté à la nature de l'homme en général qu'une telle opinion; il faut animer la vertu, pour qu'elle combatte avec avantage contre les passions; il faut faire naître une sorte d'exaltation, pour trouver du charme dans les sacrifices; il faut enfin parer le malheur, pour qu'on le préfère à tous les prestiges des séductions coupables; et les fictions touchantes qui exercent l'ame à toutes les passions généreuses lui en donnent l'habitude, et lui font prendre à son insu un engagement avec elle-même, qu'elle aurait honte de rétracter, si une situation semblable lui devenait personnelle. Mais plus le don d'émouvoir a de puissance réelle, plus il importe d'en étendre l'influence aux passions de tous les âges, aux devoirs de toutes les situations. STAËL, Germaine de. *Ibidem*, p. 45.

De um lado, Staël desarticulava a argumentação dos filósofos – de que o romance era um gênero inútil –, atribuindo-lhe a finalidade considerada nem um pouco frívola àquela época: infundia sobre os valores morais. De outro, dava resposta aos moralistas afirmando que ao imprimir ação aos conteúdos morais o gênero conseguia emocionar o leitor e, assim, levá-lo a praticar ações virtuosas, a despeito dos sacrifícios que estas lhe poderiam requerer.

Tais crenças anunciadas por Madame de Staël encontraram parceria em outro personagem importante do cenário europeu setecentista: Denis Diderot. Em elogio fúnebre escrito por ocasião da morte do romancista inglês Samuel Richardson, o filósofo francês praticamente punha abaixo os trabalhos desenvolvidos por seus colegas de ofício, que se ocupavam em escrever livros de máximas destinados a servir de guia de conduta para os leitores. Tal qual Staël, Diderot duvidava que esse tipo de texto tivesse alguma eficácia pedagógica. Se comparados aos romances, argumentava, ficavam em desvantagem pois se reduziam a um conjunto de normas abstratas, as quais cabia ao leitor aplicar:

Uma máxima é uma regra abstrata e geral de conduta cuja aplicação nos é legada. Ela não imprime, por si mesma, nenhuma imagem sensível em nosso espírito: mas aquele que atua, nós o vemos colocamo-nos em seu lugar ou ao seu lado, apaixonamo-nos por ele ou contra ele, unimo-nos a seu papel, se ele é virtuoso, afastamo-nos dele com indignação, se ele é injusto e vicioso.⁴

Em lugar de oferecer tão somente um conjunto de regras de conduta, considerava Diderot, o romance apresentava os valores

⁴ Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible de notre esprit: mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, se passionne pour ou contre lui; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux. DIDEROT. « Éloge de Richardson ». In: *Oeuvres Esthétiques*. Paris: Éditions Garnier, 1968, p. 29-30. A edição original foi publicada no *Journal Étranger* em janeiro de 1762.

morais em ação, fazendo com que se encarnassem nos personagens e fossem envolvidos em uma trama, acabando, assim, por emocionar o leitor. Por meio desse estratagema, concluía, levava-o a identificar-se com os personagens virtuosos e a desejar agir como eles. Contribuía para esse processo o fato de o leitor encontrar no romance uma realidade de ordem semelhante àquela existente em seu cotidiano. Comentando a obra de Richardson, Diderot observava: “o mundo onde vivemos é o lugar da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro, seus personagens têm toda a realidade possível”⁵. A individualização dos personagens parecia-lhe admirável, permitindo estabelecer uma correspondência entre o universo do romance e o do leitor e, a partir dela, fazer da leitura fonte de experiência. Assim, Diderot observava que muito embora as obras do romancista inglês tivessem um grande número deles, em momento algum seria possível confundi-los, pois cada um possuía idéias e formas de expressão muito particulares, variáveis segundo as circunstâncias, os interesses e as paixões que os moviam. Por essa razão, após tomar contato com tais personagens seria inevitável deixar de “reconhecê-los” nas ruas e de procurar afastar-se das pessoas que se assemelhariam àqueles que teriam porventura causado aversão:

Eu fiz uma imagem das personagens que o autor pôs em cena; suas fisionomias estão lá: eu os reconheço nas ruas, nos lugares públicos, nas casas; elas me inspiram simpatia ou aversão. Uma das grandes vantagens de seu trabalho é que, tendo abraçado um campo imenso, subsiste sempre sob meus olhos alguma parte de seu quadro. É raro que eu tenha encontrado seis pessoas reunidas, sem lhes aplicar alguns de seus nomes. Ele me aproxima das pessoas honestas, ele me afasta dos viciosos; ele me ensinou a reconhecê-las com seus sinais imediatos e delicados. Ele me guia às vezes, sem que eu me aperceba.⁶

⁵ Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible. DIDEROT, *Ibidem*, p. 30-31.

⁶ Je me suis fait une image des personnages que l’auteur a mis en scène; leurs physionomies sont là: je les reconnais dans les rues, dans les places publiques,

Segundo Diderot, o romance permitiria que o leitor reconhecesse, na realidade concreta, as paixões que movem os homens, encarnadas nos personagens.⁷ Entretanto, ele seria estéril caso seus efeitos se reduzissem a isso. Além de apresentá-las ao leitor, possibilitando a ele discerni-las, seria necessário fazê-lo amar a virtude e repudiar o vício. É essa disposição moral que o romance, ao contrário dos livros de máximas, seriam capazes de criar: “A quem o caráter de um Lovelace, de um Tomlinson, não fez estremecer?”, observa Diderot, “quem é que não disse a si mesmo, no fundo do seu coração, que deveria evitar a sociedade ou se refugiar no fundo das florestas, se existisse um certo número de homens de uma dissimulação semelhante?”⁸ Em suma, quem seria capaz de manter-se indiferente ao caráter e ações dos personagens? Quem, após tomar contato com aqueles cujo comportamento seria moralmente reprovável, não temeria encontrar pessoa semelhante em sua vida? No decorrer da leitura, enfatiza Diderot, somos tomados pelas emoções – temor, compaixão etc-, que nos conduzem, necessariamente, à identificação com os personagens virtuosos e à ojeriza por aqueles cujas condutas consideramos imorais. De onde se conclui que, para o filósofo, a emoção constituía força matriz da qual o romance era capaz de extrair, em última instância, sua eficácia pedagógico moral.

dans les maisons; elles m’inspirent du penchant ou de l’aversion. Un des avantages de sont travail, c’est qu’ayant embrassé un champ immense, il subsiste sans cesse sous mes yeux quelque portion de son tableau. Il est rare que j’aie trouvé six personnes rassemblées, sans leur attacher quelque-uns de ses noms. Il m’adresse aux honnêtes gens, il m’écarte des méchants; il m’a appris à les reconnaître à des signes prompts et délicats. Il me guide quelquefois, sans que je m’en aperçoive. DIDEROT, *Ibidem*, p. 38.

⁷ (...)les éclats des passions ont souvent frappé vos oreilles; mais vous êtes bien loin de connaître tout ce qu’il y a de [secret] dans leurs accents et dans leurs expressions. DIDEROT, *ibidem*, p. 35.

⁸ Qui est-ce que le caractère d’un Lovelace, d’un Tomlinson, n’a pas fait frémir? (...)Qui est-ce qui ne s’est pas dit au fond de son coeur qu’il faudrait fuir de la société ou se réfugier au fond des forêts, s’il y avait un certain nombre d’hommes d’une pareille dissimulation? DIDEROT, *Ibidem*, p. 30

Toda a argumentação de Staël, assim como a de Diderot, semelhantes em inúmeros aspectos, contribuiu, evidentemente, para legitimar a existência do romance moderno, que teve como precursores Samuel Richardson, Henry Fielding e Daniel Defoe. No entanto, se a alegação da eficácia pedagógico-moral do gênero permitiu fazer frente tanto ao discurso daqueles que viam sua leitura como uma verdadeira ameaça à sociedade, quanto dos que a compreendiam como uma perda de tempo, o mesmo não se pode dizer a respeito dos que lhe negavam uma dignidade de natureza estética. Ao garantirem a identificação do leitor com a virtude e a aplicação dos ensinamentos morais na vida concreta, os defensores do gênero davam resposta aos moralistas e aos filósofos que a ele se opunham; porém, não respondiam ao beletristas, que reclamavam sua falta de *pedigree*.

Forma literária inovadora, não prescrita pelos manuais de retórica e poética que haviam atravessado os séculos, o romance não possuía uma tratadística que permitisse sua análise e valoração, como acontecia com os gêneros épico, lírico e dramático. Daí a franca oposição que encontrava em certos setores das Belas Letras, que atribuíam à leitura desses gêneros tradicionais funções bem específicas como formar o estilo e adquirir erudição. Em nenhum desses casos a leitura de romances se enquadrava, sendo, por isso, associada a um passatempo divertido.

Por essa razão, os romancistas acharam necessário encontrar novos argumentos em seu favor, de preferência capazes de lhe dar a dignidade necessária à aceitação pelos homens de letras. Com essa intenção, Henri Fielding fez dos prefácios de seus livros verdadeiros instrumentos de elaboração teórica sobre o romance. Partindo da tradição literária clássica amplamente aceita, - Aristóteles, Homero e Longino -, alegou que em *Joseph Andrews*, teria procurado criar um “poema épico em prosa”, semelhante à epopéia antiga, muito embora desprovido de métrica. Conforme argumentava, ambos os gêneros teriam em comum o fato de apresentarem as mesmas partes

constitutivas - fábula, ação, personagens, sentimento e dicção – e procurarem ser “um espelho realista e uma reflexão crítica sobre a vida de seu tempo”. (VASCONCELLOS, 2002, p. 87) Tentando aproximar o romance de um gênero muito prestigiado pelas elite letradas européias, Fielding se esforçava por garantir-lhe certa dignidade literária, filiando-o à tradição clássica. Por meio dessa estratégia, pretendia tirar do romance a pecha de *parvenu* do universo das letras. (VASCONCELLOS, ibidem, p. 87-100)

A despeito de todos esses esforços para enobrecer o gênero conta-se que para justificar oficialmente o título de baronete que o rei da Inglaterra pretendia dar a Walter Scott, tiveram que apelar para os poemas compostos pelo romancista na adolescência, pois a glória advinda de sua produção ficcional não cabia bem à titulação recebida (CANDIDO, 1989, p. 73) Ainda que anedótico, esse episódio encontra ressonância na recepção crítica do gênero junto a instâncias consagradoras da literatura, como a instituição escolar. Na França por exemplo, o romance esteve ausente dos programas de ensino durante todo o século XIX, entrando somente em 1923, na forma de excertos. (JEY, 1998)

2 VALIDADE DO ROMANCE NO BRASIL

Os debates acerca da validade do romance não se esgotaram no contexto europeu dos setecentos. Atravessaram o Atlântico juntamente com a prosa de ficção que, desde o período colonial começou a aportar no Brasil. Se a princípio as considerações sobre o gênero mantiveram-se restritas aos censores, responsáveis por julgar os pedidos de envio de obras à colônia portuguesa (ABREU, 2003 p. 114-137), que teve o funcionamento de tipografias proibido até 1808, na primeira metade do século XIX elas se tornaram públicas ganhando as páginas dos periódicos nacionais. Dizemos periódico porque até pelo menos a metade do século XIX o romance ainda não tinha prestígio suficiente para constar nas formas editoriais mais

respeitadas, como as Histórias da Literatura e antologias que compunham os currículos escolares. O processo de inserção do romance nas instituições de ensino brasileiras teve início somente na década de 60 do século XIX, momento a partir do qual passou a ser progressivamente incluído em obras e disciplinas escolares até ser compreendido como um modelo do vernáculo. Enquanto isso não aconteceu, foi mesmo nos jornais que se ensaiaram as primeiras considerações críticas sobre o romance. (AUGUSTI, 2006, p. 91-140)

Em termos gerais, pode-se dizer que até a primeira metade do século as detrações sofridas pelo gênero na Europa tiveram eco nos periódicos brasileiros, sobretudo quando se tratou de fazer referência a certa prosa de ficção que apresentava em seus enredos intrigas amorosas, as quais, se acreditava, ameaçavam as mulheres, oferecendo-lhes modelos de conduta considerados indesejáveis e tomando-lhes o tempo que poderia ser ocupado com conhecimentos e tarefas mais úteis. Uma das falas mais significativas nesse sentido partiu de Lopes Gama, redator de *O Carapuceiro*, periódico de caráter moralizador que circulou no Recife a partir de 1832. Em crônicas publicadas nesse jornal, o padre beneditino manifestava o incômodo que lhe causava o hábito de leitura de romances pelas mulheres, reproduzindo o que os moralistas europeus afirmavam sobre o gênero:

Em que se há de entreter esta santinha a noite inteira? Oh, essa é boa! E para que se compuseram as *Mil e uma noites*, os *Mil e um quartos de hora*, as *Adelaides*, o *Menino da selva*, as *Joaninhas*, e tantas novelas, cuja nomenclatura talvez exceda às bibliotecas do Vaticano e do Escorial? Em ler esses bons mestres de moral, na aquisição dessas idéias eróticas entretém-se a menina (muito proveitosamente) até meia-noite, hora da ceia, e daí para a cama. Em que se ocupa esta senhora toda a sua vida? Em nada. Pois não sabe coser, nem bordar, nem remendar? Nada disto: nunca tais grosserias lhe ensinaram. Saberá ao menos fazer torcida? É boa pergunta essa. Torcidas só fazem escravas, ou gente miserável. E sendo tão versada em novelas sentimentais, terá adquirido a habilidade de fazer charadas? Talvez que alguma mademoiselle Brumont lha tenha ensinado. (GAMA, 1996; 1ª ed. 1837, p. 197-198)

Essa perspectiva de viés moralista, que condenava o romance de maneira generalizada, não foi, no entanto, compartilhada pela crítica como um todo. Desde o aparecimento dos primeiros exemplares da prosa de ficção nacional na década de 20 do século XIX⁹, parcelas da crítica brasileira se ocuparam em estabelecer distinções no interior do próprio gênero, de modo a não condenar as possíveis contribuições que certo tipo de prosa de ficção pudesse trazer à literatura nacional. Nesse caso, as escolhas, orientadas pela leitura de exemplares estrangeiros, recaíram preferencialmente sobre as manifestações do gênero que se acreditava poderem auxiliar no projeto de construção da nacionalidade. Em textos de homens como Pereira da Silva e Dutra e Mello, representantes da primeira geração romântica, foram feitos inúmeros elogios à prosa de ficção de romancistas como Walter Scott, Fenimore Cooper, Alexandre Herculano, e René Chateaubriand.¹⁰

⁹ Em levantamento sobre os romances publicados no Brasil ao longo do século XIX, Germana Maria de Araújo considera *Niterói: metamorfoses do Rio de Janeiro*, o primeiro romance nacional, publicado em 1822. Essa obra é seguida de *Statira e Zoroastes*, publicada em 1826. Conferir: SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução – uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. 2003. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003.

¹⁰ No contexto de construção identitária das nações da América, como era o caso do Brasil, os romances de Chateaubriand provavelmente foram interpretados como uma espécie de discurso legitimador do Novo Mundo pela velha Europa. Além de *Atala* se passar na América, de modo a fazê-la conhecer pelo continente europeu – desejo de muitos desses homens de letras –, nele o autor procurou estabelecer uma espécie de linha de continuidade entre sua obra e um dos gêneros de grande prestígio da Antiguidade Grega – o Épico –, ancorando-se nas regras tradicionais de organização do discurso. Do gênero épico o romancista emprestou o dispositivo de apresentação da parte narrativa do romance por meio de títulos conformes aos assuntos tratados e, da retórica, a divisão da obra em três partes – prólogo, narração e epílogo – que tinham seus correlatos nas prescrições dos tratados de eloquência, os quais dividiam o discurso em Exórdio, Narração e Peroração. No prefácio de *Atala*, Chateaubriand afirma: “J’ai donné à ce petite ouvrage les forme les plus antiques; il est divisé en prologue, récit et épilogue. Les principales parties du récit prennent une dénomination, comme les chausseurs, les laboureurs, etc;

Em artigo denominado “Os romances modernos e sua influência”, publicado em 1837 no *Jornal de Debates*, Pereira da Silva declarava seu encantamento pelos romances de Walter Scott que, a seu ver, havia criado “certos tipos de bello ideal” e lamentava o fato de as mulheres brasileiras não terem “ainda lido os romances desse Homero escocês, porque ainda não se traduziram na língua portuguesa, aliás tão cheia de maus romances e de péssimas novelas”. (PEREIRA DA SILVA, p. 1837)

A preferência pelo romance histórico, ao contrário da prosa sentimental e folhetinesca, devia-se, provavelmente, a duas razões: de um lado, uma maior facilidade de aproximá-lo de gêneros consagrados como a Epopéia e a História, os quais tinham seu lugar garantido entre as Belas Letras; e de outro, o desejo de que o romance nacional se comprometesse com temas considerados elevados, como os que diziam respeito à história da nação. Por certo os críticos brasileiros apoiavam-se em discussões européias sobre o assunto, uma vez que no velho continente defendia-se o engajamento dos romancistas com questões relativas aos interesses nacionais. Em artigo publicado em julho de 1823 no periódico *La Muse Française*, Victor Hugo considerava que não era em mesquinhas intrigas e impróprias aventuras que Walter Scott empregava seu talento. Em seus “romances épicos”, observava, o romancista escocês aliava a minuciosa exatidão

et c'était ainsi que dans les premiers siècle de la Grèce, les Rhapsodes chantaient, sous diverses titres, les fragments de l'Iliade et de l'Odyssee. Je ne disimule point que j'ai cherché l'extrême simplicité de fond et de style, la partie descriptive exceptée; encore est-il vrai, que dans la description même, il est une manière d'être à la fois pompeux et simple. Dire ce que j'ai tente, n'est pas dire ce que j'ai fait. Depuis longtemps je ne lis plus qu'Homère et la Bible; heureux si l'on s'en aperçoit, et si j'ai fondu dans les teintes du désert, et dans les sentiments particuliers à mon coeur, les couleurs de ces deux grands et éternels modèles du beau et du vrai”. Conferir: François-René de CHATEAUBRIAND. Preface (Atala, 1801). In: COULET, Henri. (dir.) *Idées sur le roman: texts critiques sur le roman français XII^e – XX^e siècle*. Paris: Larrousse: 1992, p. 230.

das crônicas à grandeza da História, cumprindo seus deveres para com a nação:

Poucos escritores cumpriram como Walter Scott os deveres do romancista relativamente a sua arte e seu século, pois seria um erro quase culpável nos homens de letras se acreditarem acima do interesse geral e das necessidades nacionais, isentando seu espírito de toda ação sobre os contemporâneos e isolando sua vida egoísta da grande vida do corpo social. (HUGO, 1834 apud COULET, 1992, p. 244)

A expectativa de certos setores da crítica brasileira em relação à prosa de ficção nacional alinhava-se, pois, ao propósito que Victor Hugo atribuía aos romancistas. Nessas primeiras décadas pós-independência, em que parcelas da elite letrada estavam envolvidas com a elaboração de um discurso histórico sobre a nação, o romance foi, provavelmente, compreendido como um possível veículo de vulgarização dessa história e do sentimento de pertença à nação para além desse grupo restrito, em virtude do caráter popular que se lhe atribuía. No entanto, até pelo menos a década de 40 tinha-se a impressão de que o romance histórico ainda não encontrara voga nos exemplares nacionais do gênero, fato este que levava certos críticos a se lamentarem:

Entre nós começa o romance apenas a despontar: temos tidos esboços, tênues ensaios ligeiros que já muito promettem; mas ainda ninguém manejou, que o saibamos, o romance histórico e o romance filosófico; [...] E contudo o romance histórico pode achar voga entre nós; tem uma actualidade que não deve desprezar. As investigações históricas a que deve proceder quiçá trarão luz sobre alguns pontos obscuros que homens devotados à história do país buscam hoje elucidar; pode tornar-se de envolta moralizador e poético se bem cair no preceito – Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. (DUTRA E MELLO, 1844, p. 106-107)

Ao contrário do que afirmava Dutra e Mello na crítica acima já haviam sido feitas algumas tentativas no domínio do romance

histórico, como *O Aniversário de Dom Miguel* em 1828, e *Jerônimo Corte Real: Chronica Portuguesa do Século XVI*, ambos escritos por Pereira da Silva e publicados em 1839 e 1840, respectivamente. No entanto, tais narrativas não se ambientavam no Brasil, mas sim em Portugal. Tendo em vista que a intenção do romance histórico consistia em abordar a marcha geral das sociedades e das nações a partir da atuação de heróis nacionais, pode-se compreender porque a prosa de ficção de viés histórico produzida até então foi desconsiderada pelo crítico. Comprometida com a exaltação de personagens portugueses ilustres, não servia, por certo, aos propósitos que se imaginava serem adequados ao romance brasileiro. Por outro lado, a impressão de que o Brasil não possuía um passado histórico tal qual o de certas nações européias parece ter gerado, entre alguns dos que se iniciavam no gênero, a crença segundo a qual não era possível ambientar aqui esse tipo de romance¹¹. Imbuído dessa crença, Paula Brito alegava, no prefácio de *O Enfeitado*, que esse fato o levava a compor um enredo contemporâneo:

(...) custará a crer, que nos apresentemos ao público com tão singelas narrações, mas nós, cuja vida é de ontem, cuja história é toda contemporânea, cujos anais ainda não estão escondidos no pó dos velhos cartapácios no fundo das bibliotecas, contamos só com o que vemos e ouvimos, emprestando-lhes apenas alguns vestidos. (BRITO, 1839 apud SÜSSEKIND, 1990, p. 174-175)

¹¹ Segundo observa Jean Marie Bonnet, o problema do material americano como assunto romanesco preocupou também Fenimore Cooper: “Il pose le problème du materiaux américain comme sujet romanesque et montre bien la difficulté inhérente au romancier américain: prive de sources historiques, de légendes, de folklore, il doit cependant créer une oeuvre de fiction. (...) Cooper répondra em partie à cette question em utilisant les hauts faits de l’Independence, la personnalité de Washington – et il ne sera pas le seul -, et les indiens”. BONNET, Jean Marie. *La critique littéraire aux États-Unis: de l’Independence politique à l’Independence littéraire (1783-1837)* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, s.d., p. 149.

Por conseqüência, a crítica literária brasileira teve que lidar com uma prosa ficcional que se desenvolveu sobretudo em torno de enredos sentimentais, ao que parece, bem ao gosto do leitor, conforme o comprova o sucesso dos romances de Joaquim Manoel de Macedo, que os ambientou na corte, privilegiando enredos em que jovens tinham sua virtude ameaçada pelo ambiente mundano¹².

Em relação à prosa ficcional que se desenvolveu nesse sentido, o discurso crítico publicado na imprensa periódica não se mostrou indiferente. Em suas avaliações sobre o gênero, atentou particularmente para o decoro moral da narrativa, que foi erigido à condição de regra de ouro a ser respeitada pelos romancistas. Em comentário sobre o romance *Vicentina*, Joaquim Norberto enfatizava a finalidade moralizadora do gênero, bem como seu destino supostamente popular:

O romance é d’origem moderna; veio substituir as novellas e as histórias, que tanto delectavam nosso paes. É uma leitura agradável, e diríamos quase um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe chegar ao conhecimento de algumas verdades metaphysicas, que aliás escapariam a sua compreensão. (SOUSA E SILVA, 1855, p. 17)

¹² O sucesso dos romances de Joaquim Manoel de Macedo pode ser avaliado pela quantidade de edições que receberam ao longo do século XIX, bem como pelas adaptações musicais e teatrais feitas a partir de *A Moreninha*. No período compreendido entre 1844 e 1845, o *Jornal do Comércio* publicou anúncios de valsas para piano compostas tendo por inspiração o romance (1 de março de 1844); de representações teatrais (7 de dezembro de 1848); bem como de venda de edições ornadas “com finas estampas e letra de música” (20 de dezembro de 1848), entre outros. Sobre as diversas edições dos romances de Macedo, conferir: AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os Dois Amores*. 1998. (Dissertação de Mestrado) Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 1998.

Em última análise, a aceitação do gênero se dava em virtude da moralidade, a qual justificava sua relevância para um público considerado indolente ou mesmo incompetente para entender literatura séria. Como a prática de leitura de romances não requeria o conhecimento das artes retóricas e poéticas foi associada a uma atividade amena e relaxante que não demandava qualquer esforço ou reflexão por parte do leitor. (ABREU, 2003) Imaginando leitores desprovidos de instrução e desejando incutir-lhes conteúdos que interessavam à construção da nacionalidade, a crítica literária teve que esperar algum tempo para ver suas expectativas realizadas. Enquanto isso, contentou-se com possibilidade de o leitor encontrar nos exemplares do gênero modelos de conduta considerados edificantes.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia Azevedo de. *Os caminhos dos livros*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003.
- AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os Dois Amores*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 1998.
- AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista*. 2006. Tese (Doutorado) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2006.
- BONNET, Jean Marie. *La critique littéraire aux États-Unis: de l'Indépendance politique à l'indépendance littéraire (1783-1837)* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, s.d.
- BRITO, Paula. “O enfeitado”. Rio de Janeiro. *Jornal do Commercio*. 28 maio 1839. In: SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. “O Patriarca”, IN: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. “Preface” (Atala, 1801). In: COULET, Henri. (dir.) *Idées sur le roman: texts critiques sur le roman français XII^e – XX^e siècle*. Paris: Larrouse: 1992.

- DIDEROT. « Éloge de Richardson ». In: *Oeuvres Esthétiques*. Paris: Édition Garnier, 1968, p. 41-42. A edição original foi publicada no *Journal Étrange* em janeiro de 1762.
- DUTRA E MELLO. “A Moreninha”. *Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 24, p. 746-751, 1844.
- GAMA, Lopes. “O Vadiismo”. *O Carapuço*, Recife, 17 jun. 1837. In: (*Carapuço: Crônicas de costumes*. Cabral de Mello, Evaldo (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HUGO, Victor. “Sur Walter Scott” (1834) In: COULET, Henri. COULET Henri. (dir.) *Idées sur le roman: texts critiques sur le roman français XII^e – XX^e siècle*. Paris: Larrouse, 1992.
- JEY, Martine. *La littérature au lycée: Invention d'une discipline (1880-1925)*. Metz: Université de Metz, 1998.
- SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução – uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. 2003. Tese (Doutorado) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003.
- SILVA, Pereira da. “Os romances modernos e sua influência”. *Jornal e Debates*, Rio de Janeiro, 23 set. 1837. In: SOARES, Marcus Vinício Nogueira. “Um texto esquecido: Pereira da Silva e a gênese do romance brasileiro”. *Matraga: revista do programa de pós-graduação em Letras/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 15, p. 45, 2003.
- SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. “Vicentina, romance do Sr. D. J. M. de Macedo”. *Guanabara*. Rio de Janeiro, Tomo III, n. 1, mar. 1855.
- STAËL, Germaine de. *Essai sur les fiction suivi de l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Paris: Éditions Ramsay, 1979, p. 27. A primeira edição é de 1795.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. “Ensaio teórico: os capítulos introdutórios de Henri Fielding”. In: *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WITTMANN, Reinhard. “Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?” IN: CAVALLO, Guglielm; CHARTIER, Roger (orgs), *História da leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Editora Ática, 1999. vol. 1.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO NA REVISTA MOARA

A Revista MOARA aceita artigos originais para publicação e devem ser encaminhados ao editor responsável pelo número a ser organizado. Os textos serão submetidos ao Conselho Editorial da revista, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo. Seguem abaixo as normas para publicação.

1. Redigir o texto em português, inglês, francês ou espanhol.
2. Utilizar margens de 3 cm. à esquerda, 2 cm. à direita, 3 cm. na margem superior e 2 cm. na margem inferior em formato de papel A4.
3. O texto digitado deve ter entre 4 mil e 8 mil palavras, incluindo os anexos.
4. Digitar o texto em Word for Windows (edição 6.0 ou superior), fonte Garamond, corpo 12, espaçamento simples entre linhas e parágrafos, em modo justificado.
5. Entre partes do texto e entre texto e exemplos, citações, tabelas, ilustrações etc, utilizar espaço duplo. Para fazer isso, basta redigi-los na segunda linha após o parágrafo anterior.
6. Para texto citado com mais de três linhas, adentrar o texto em 2 cm. e utilizar fonte Garamond, corpo 10.
7. (L)Para texto citado com menos de três linhas, usar aspas no próprio corpo do texto.
8. Para notas de rodapé, usar fonte Garamond, corpo 10.
9. Utilizar paragrafação automática.
10. Apresentar o texto na seguinte seqüência: título do artigo, nome(s) do(s) autor(es), resumo na língua do artigo e em alemão, francês, espanhol ou inglês, palavras-chave em português e na outra língua do resumo apresentado, texto, referências e anexos.

11. Digitar o título do artigo centralizado na primeira linha da primeira página com fonte Garamond, tamanho 12, em formato negrito, todas as letras maiúsculas.
12. Os resumos devem ser antecidos pela expressão RESUMO em maiúsculas, seguida de dois pontos, na terceira linha abaixo do nome do autor e sem adentramento. O texto dos resumos segue na mesma linha e deve ficar entre 100 e 150 palavras. Digitá-lo em fonte Garamond, corpo 11.
13. As palavras-chave devem ser antecidas pela expressão PALAVRAS-CHAVE em maiúsculas, seguida de dois pontos, na segunda linha abaixo do resumo e duas linhas acima do início do texto. Utilizar entre três e cinco palavras-chave com fonte Garamond, tamanho 11, separadas por ponto e vírgula.
14. Digitar os títulos de seções com fonte Garamond, tamanho 12, em negrito. O título da introdução deve ser redigido na terceira linha após as palavras-chave. Os demais títulos, duas linhas após o último parágrafo da seção anterior (pular linha). Os títulos de seções são numerados com algarismos arábicos seguidos de ponto (por exemplo, 1. Introdução, 2. Fundamentação teórica). Apenas a primeira letra de cada subtítulo deve ser grafada com caracteres maiúsculos, exceto nomes próprios.
15. Digitar a primeira linha de cada parágrafo de texto com adentramento.
16. As referências no texto devem ser indexadas pelo sistema autor data. Para citar, resumir ou parafrasear um trecho da página 36 de um texto de 2005 de Pedro da Silva, a indexação completa deve ser (SILVA, 2005, p. 36). Quando o sobrenome vier fora dos parênteses deve-se utilizar apenas a primeira letra em maiúscula.
17. Citações no meio do texto sempre devem vir entre aspas e nunca em itálico. *Use itálico para indicar ênfase ou grafar termos estrangeiros.*
18. Exemplos de corpora analisados devem vir no padrão citação.
19. Caso seja necessária transcrição fonética, o autor deve em a fonte utilizada juntamente com seu artigo, a fim de qu mesma possa ser instalada para editoração do artigo.
20. Notas devem ser digitadas em rodapé em seqüência numér Se houver nota no título, marcar com asterisco (*). Não deve usar nota para citar referência
21. Tabelas, quadros, ilustrações (desenhos, gráficos etc.) dev ser entregues prontos para a editoração eletrônica. Não admitem ilustrações xerocopiadas. Elas deverão : devidamente escaneadas e inseridas no texto. Os títulos figuras devem ser digitados com fonte Garamond, taman 12, em formato normal, centralizado. Tabelas, quadr ilustrações devem ser identificados por legendas.
22. Os anexos devem ser entregues prontos para a editoraç eletrônica. Para anexos que se constituem de textos publicados, o autor deve incluir referência bibliográf completa.
23. As referências devem ser antecidas da expressão Referênc em negrito. A primeira referência deve ser redigida na segur linha abaixo dessa expressão. As referências devem segui NBR 6023 da ABNT: os autores devem ser citados em ord alfabética, sem numeração, sem espaço entre as referênc sem adentramento; o principal sobrenome do autor (maiúsculas, seguido de vírgula e iniciais dos demais nomes autor. Se houver outros autores devem ser separados uns c outros por ponto e vírgula; título de livro, de revista e de an: em itálico; título de artigo: letra normal, como a do texto; houver mais de uma obra do mesmo autor, seu nome de ser substituído por um traço de cinco toques; mais de u obra do mesmo autor no mesmo ano, use uma letra (a, b, após a data. Ordene referências de mesmo autor em ord decrescente.

Exemplos:

FERREIRA, M. *Morfossintaxe da Língua Parkatêjê*. Munique: Lincom-Europa, 2005.

FURTADO, M. T. A visão da Amazônia em Euclides da Cunha, Ferreira de Castro e Dalcídio Jurandir. In: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS – GELNE, 20., 2004, João Pessoa, *Anais...*João Pessoa, 2004. p.1869-1874.

MAGNO E SILVA, W. Estratégias de Aprendizagem de Línguas Estrangeiras – Um Caminho em Direção à Autonomia. *Intercâmbio*, São Paulo, v.15. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/lael/intercambio/pdf/silva_wpdf>. Acesso em: 5 set. 2007.

PESSOA, F. C. As relações interpessoais nos domínios do contar e fazer contar as narrativas populares da Amazônia paraense. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (orgs.). *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2007, p. 139-157.

SALES, G. M. A. . Um público leitor em formação. *Moara*, Belém, n. 23, p. 23-42, jan./ jun. 2006.

A desconsideração das normas especificadas acima resultará na não aceitação do artigo submetido.

Última atualização em 10/9/2007.

REVISTA MOARA
Curso de Mestrado e Letras
Campus Universitário do Guamá
Rua Augusto Corrêa, 1
CEP 66075-900 - Belém - Pará
Tel./Fax (91) 3201-7499
www3.ufpa.br/mletras
mletras@ufpa.br