

# UNILETRAS

DIVERSIDADE E PLURALIDADE NA LITERATURA, NA LEITURA  
E NA ESCRITA

## **UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA**

REITOR

João Carlos Gomes

VICE-REITOR

Carlos Luciano Sant'Ana Vargas

DIRETOR DO SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Jeane Silvane Eckert Mons

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

Marly Catarina Soares

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

Dilma Heloisa Santos

### **UNILETRAS**

EQUIPE EDITORIAL

Marly Catarina Soares

Larissa de Cassia Antunes Ribeiro

Lucan Fernandes Moreno

REVISOR ORTOGRÁFICO

Ubirajara Araujo Moreira

REVISOR LÍNGUA INGLESA

Thaís de Andrade Jamoussi

### **CONSELHO EDITORIAL**

Agnès Levécot - Sorbonne - Paris	Maria Marta Furlanetto - UFSC
Alexandre Soares Carneiro - UNICAMP	Maria Tereza Amodeo - PUCRS
Angélica Soares - UFRJ	Orna Messer Levin - UNICAMP
Clarice Nadir Von Borstel - UNIOESTE	Pedro Carlos Louzada Fonseca - UFG
Danglei de Castro Pereira - UEMS	Regina Dalcastagnè - UnB
Fernando de Moraes Gebra - UNILA	Rosane Cardoso - UNIVATES
Luciana Marino do Nascimento - UFAC	Rozana Aparecida Lopes Messias - UNESP/ASSIS
Luís Isaías Centeno do Amaral - UFPEL	Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC
Marcus Vinicius de Freitas - UFMG	Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - UFMG
Maria Cristina de Almenida Mello Laranjeira - UC	Valdirene Zorzo-Veloso - UEL
Maria Cristina Fernandes Salles Altman - USP	Vilson Leffa - UCPel

### **COMISSÃO DE AVALIADORES**

Allan Valenza de Silveira - UFPR	Keli C. Pacheco - UFSC
Antônio João Teixeira - UEPG	Luís Cristina dos Santos Fontes - UEPG
Clarice Nadir von Borstel - UNIOESTE	Maria Marta Furlanetto - UNISUL
Clóris Porto Torquato - UEPG	Naira de Almeida Nascimento - UFTPR
Daniel de Oliveira Gomes - UNICENTRO	Rosana Apolónia Harmuch - UEPG
Elódia Constantino Roman - UEPG	Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC
Genilda Azerêdo - UFPA	Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - UFMG
Jane Kelly Oliveira - UEPG	Ubirajara Araujo Moreira - UEPG

ISSN 0101-8698

# UNILETRAS

DIVERSIDADE E PLURALIDADE NA LITERATURA, NA LEITURA  
E NA ESCRITA

V. 34, N. 1

*Editora*  
UEPG

CAPA  
Guilherme Theodore de Oliveira

EDITORACÃO ELETRÔNICA  
Rubia Carla Dropa

TIRAGEM  
500 exemplares

---

UNILETRAS (Universidade Estadual de Ponta Grossa).  
Departamento de Letras Vernáculas e Departamento de Línguas  
Estrangeiras Modernas. Ponta Grossa, PR, Brasil, 1979 -

Anual de 1979-2007.  
Semestral 2008-.

ISSN 0101-8698 - impresso                      CCN 078192-4  
1983-3431 - on-line

---

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Periódico referenciado pelo Projeto Qualis-Capes  
Revista indexada em GeoDados: <http://www.geodados.utfpr.edu.br/>  
[www.unilestemg.br/bbl/per3-21-20.html](http://www.unilestemg.br/bbl/per3-21-20.html)  
[www2.univille.edu.br/biblioteca](http://www2.univille.edu.br/biblioteca)

CORRESPONDÊNCIA/DISTRIBUIÇÃO/PERMUTAS

Revista Uniletras  
Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Departamento de Letras Vernáculas  
Praça Santos Andrade, nº 1  
Ponta Grossa – Paraná – 84010-919  
Fone: (42) 3220-3376  
E-mail: [uniletras@uepg.br](mailto:uniletras@uepg.br)  
<http://www.revista2.uepg.br/index.php/uniletras>

**Permutas:** [intercambio@uepg.br](mailto:intercambio@uepg.br)

**VENDAS** - Editora e Livrarias UEPG  
Fone/fax: (42) 3220-3306  
E-mail: [vendas.editora@uepg.br](mailto:vendas.editora@uepg.br) / [livraria@uepg.br](mailto:livraria@uepg.br)  
<http://www.uepg.br/editora>

# SUMÁRIO

07 **Apresentação**

## **ARTIGOS**

11 SOBRE A CONSIDERAÇÃO FOUCAULTIANA DE NOME PRÓPRIO  
Daniel de Oliveira Gomes

25 BARTLEBY NO CINEMA: CORPO ESPECTRAL E TECNOLOGIA DA IMAGEM  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt

37 A POESIA TROVADORESCA E A IMAGEM DA MULHER NA CANTIGA DE AMIGO  
Márcia Maria de Melo Araújo  
Pedro Carlos Louzada Fonseca

49 CONFRONTOS: A HOMOAFETIVIDADE E A HEGEMONIA EM PELA NOITE (1983)  
DE CAIO FERNANDO ABREU  
Karine Passeri  
Silvio Ruiz Paradiso

59 LITERATURA E INTELLECTUALIDADE - AS FACETAS INTELLECTUAIS NA OBRA VIDA E  
MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ, DE LIMA BARRETO  
Cristiano Mello de Oliveira

77 INTERDISCURSIVIDADE E ORALIDADE EM “GABRIELA, CRAVO E CANELA DE  
JORGE AMADO: ALTERIDADES COM A TRADIÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL  
Anderson Carvalho Pereira

91 DELEUZE E A POLÍTICA DA LITERATURA  
ANTONIO Paulo-Benatte

97            PODER E DECADÊNCIA EM SÃO BERNARDO, LA CASA DE LOS ESPÍRITUS E  
                 O MANUAL DOS INQUISIDORES  
                 Josiane Franzó

113           TEMPO E ESPAÇO EM LAVOURA ARCAICA  
                 Deise Ellen Pilati

### **RESENHA**

125           BETTO, Frei - Minas do Ouro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora  
                 Rocco, 2011. 270 p. ISBN 978-85-325-2689-2.  
                 André Jorge Catalan Casagrande

## APRESENTAÇÃO

A Uniletras, revista do Departamento de Letras Vernáculas e Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas, traz, em seu volume 34, algumas novidades que complementam o pacote de inovações iniciadas em 2007, quais sejam: criação da Uniletras *on-line*, publicação semestral e adoção de dossiê temático, além, é claro, de continuar publicando artigos de temática livre, resenhas, traduções. Com o intuito de acompanhar as transformações decorrentes da evolução tecnológica, a equipe editorial empreendeu mudanças adotando um projeto gráfico moderno, mais arrojado. Todas as inovações empreendidas têm como única meta atingir a comunidade acadêmica da área de Linguística, Letras e Artes, assim como outras que têm estreita afinidade com as primeiras: Ciências Humanas, Ciências Sociais, entre outras.

O foco da Revista Uniletras é a publicação de trabalhos que apresentem rigor científico, solidez teórica e análise crítica. Os artigos devem resultar de pesquisas ou ensaios com reflexões originais, sobretudo que desenvolvam interlocuções entre os mais variados campos da ciência e do conhecimento. A originalidade, a interlocução entre as áreas, o rigor científico permeiam todos os artigos que foram e são publicados nos 34 anos de circulação ininterrupta da Revista Uniletras.

Para o dossiê temático deste volume “Diversidade e pluralidade na literatura, na leitura e na escrita”, a revista publica artigos e uma resenha submetidos por autores/pesquisadores de diferentes instituições de ensino superior do país, ligados a programas de pós-graduação da área de Letras e um deles da área de História.

Equipe editorial



**ARTIGOS**



## SOBRE A CONSIDERAÇÃO FOUCAULTIANA DE NOME PRÓPRIO

### FOUCAULT'S CONSIDERATIONS ABOUT PROPER NAMES

Daniel de Oliveira Gomes

RESUMO: Trabalhamos, neste ensaio, a questão pragmática do “nome próprio de autor”, atravessando alguns autores que focalizaram mais diretamente o tema. Propomos um estudo das diferenças de abordagem de Michel Foucault e suas inovações relativas tanto ao contexto das problemáticas efetivas do funcionamento do nome próprio, quanto ao próprio modo de falar com a qual ele, decididamente, articulava suas ideias.

PALAVRAS-CHAVE: Nome próprio. Foucault. Searle.

ABSTRACT: This article discusses the pragmatic issues related to proper names using the support of authors such as Searle, Derrida and others. The article studies the different approaches used by Foucault and his innovations concerning the context about the functioning of proper names as well as Foucault's own way of speaking and how he articulated his ideas.

KEYWORDS: Proper name. Foucault. Searle.

#### 1. NOME PRÓPRIO: UM VELHO TEMA, UM NOVO TEMA

“Nome próprio” é um tema milenar, da ontologia e mais tarde da filosofia da linguagem. Um tema que foi estudado desde Platão, já constante nos mitos sacros, nas narrativas do Velho Testamento, e que, sobretudo, passou como temática filosófica pela teoria russeliana. Foi, igualmente, uma questão do estruturalismo, quando

Saussure identificou o nome próprio como algo que funcionava somente dentro de um sistema de diferenças entre outros nomes. Vira um tópico da análise do discurso e vem a ser retomado por John Searle e Michel Foucault de modos distintos, em textos simultâneos de 1969. “Nomes próprios e Intencionalidade” (Searle) *versus* “O que é um autor” (Foucault). Estudaremos, neste artigo, um pouco dessas arguições, visando

---

\* Professor adjunto na Universidade Estadual do Centro-Oeste - Paraná. E-mail: <setepratas@hotmail.com>.

atravessamentos marginais entre alguns autores, considerando que é um tema que, apesar de ter virado uma espécie de tabu no fim da década de 1970, foi retomado, enfim, na década de 1980, por muitos foucaultianos (evidenciando que Foucault operou ele mesmo, neste tema, o que chamava de uma “instauração de discursividade”).

Giorgio Agamben, no primeiro capítulo de *Signatura rerum*, trabalha a questão do termo “paradigma”, de que Foucault faz muito uso em seus escritos arqueológicos, suas exemplificações. Explica-nos, então, a exceção onde o procedimento foucaultiano se coloca. Para ele, o paradigma caracteriza o próprio método discursivo foucaultiano, no sentido da energia deslocada para liberar-se do domínio historiográfico francês, que pesaria contextos metonímicos desde o séc. XVIII. Acerca do tema do nome próprio, Foucault se encontrava o mais paradigmático possível, o que gerou muitas confusões imediatas na recepção de suas investigações e hipóteses, as quais, depois, ficaram como que à margem das problematizações filosóficas e históricas por um certo tempo, até, quem sabe, irem atingindo certa maturação.

Hoje, o tema do nome próprio está se tornando uma preocupação bem comum como elo transdisciplinar das interfaces entre Linguística, Literatura e Filosofia. Como dirá o professor de literatura comparada em Nova Iorque, Niels Buch-Jepsen, em artigo de 2001:

Há uma geração o estudo dos nomes de autor representa um tipo de *tabou* na crítica literária. Uma das razões

pela criação deste *tabou* foi estranhamente a assimilação considerável do artigo de Michel Foucault “O que é um autor?” (1969) no mundo dos críticos. O texto bem conhecido é entretanto também um dos textos foucaultianos dos mais problemáticos. A famosa ‘função-autor’ que o artigo esboça tem perturbado e inspirado por sua vez toda uma geração de pesquisadores em história literária. No entanto, a função-autor não foi nunca explicitamente definida e mesmo o emprego da distinção entre autor e função-autor no pequeno texto não está sempre resultante.<sup>1</sup> (BUCH-JEPSEN, 2001, p. 48).

Pois bem, dentre esses leitores críticos que certamente passaram obrigatoriamente por Foucault, citaríamos o filósofo Jacques Derrida, que retoma a semântica do nome próprio a partir da metáfora de Babel e que (digamos de passagem) Foucault já havia citado no primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas*. Para Derrida, o nome próprio é uma unidade enunciativa que nos promove um pacto com a morte. O que é receber um nome próprio, para Derrida? É estar prometido à morte, receber um nome é receber um ferimento sem nome. E ao receber o sobrenome de meu pai recebo um “*status natal*” que não me pertence, nome falso, nome impróprio, promessa da morte. Derrida chamará de “luto pressentido”. Nomear, assim, é sempre *simulacrum* de um batismo que eu mesmo recebi. Tal como o nome próprio como tema é, filosoficamente, *simulacrum*, repetição de um tema milenar que passou por Sócrates, Russel, Saussure, Searle, Derrida...

<sup>1</sup> Tradução nossa.

O nome próprio de autor nasce quando se instaurou um regime de propriedade para o texto literário. (Foucault dirá que é com a transgressão, quando o autor passa a ser passível de ser punido, quando inventaram as regras estritas dos direitos autorais, no final do século XVIII.) Antigamente, o anonimato na Literatura era comum ou até uma condição. Já no discurso científico, o nome próprio era um atestado da legitimidade das fórmulas, Hipócrates disse isso, então é ciência..., Plínio disse... Mas houve uma inversão entre o século XVII e todo o XVIII, quando o anonimato passa a não ser mais suportável para o campo literário enquanto que o científico passa a se legitimar por si próprio e se tornar anônimo.

## 2. NATUREZA DA PROBLEMÁTICA

Para contextualizar a natureza da problemática do nome próprio, recordemos a frase com a qual John Searle abre seu célebre capítulo a respeito da relação entre Nomes Próprios e Intencionalidade: “O problema dos nomes próprio deveria ser trivial...” SEARLE, 2002, p. 321). No entanto, vários filósofos se dedicaram ao tema desde os tempos mais antigos, e resulta interessante que Searle inicie assim este seu estudo (Searle é um autor muito inovador: por exemplo, no que diz respeito a pressupor a tese de que a filosofia da linguagem apenas pode surgir como uma ramificação da filosofia da mente, sendo que os atos de fala e percepção são atos do cérebro humano). Bem verdade, Searle fala do nome próprio como um problema

trivial quando este problema aparenta ter sido tão exaustivamente trabalhado desde a Antiguidade e, no diálogo platoniano do *Cratyle*, Sócrates afirma que o estudo dos nomes não é uma pequena tarefa. Mas se por um lado a questão poderia ser trivial e, por outro, parece que não é uma pequena tarefa, vemos talvez menos um choque de posturas do que uma necessidade emergente de se explicar o prisma teórico dos nomes próprios.

Para explicar este prisma teórico teríamos que nos apoiar, teórica e expressivamente, muito mais na dimensão do texto “O que é um autor?” (onde em determinado momento Michel Foucault não pode deixar de citar *Speech Acts*, lançado no mesmo ano de 1969) do que nos métodos analíticos de John Searle. Também não poderíamos deixar de abordar os temas barthesianos sempre contemporâneos, ou seja, os que circulam sobre o nascimento do autor moderno juntamente com seu texto, a dessacralização da imagem do autor e a importância capitalista por sua pessoa. Igualmente, seria impraticável esquivar-se do alicerce temático estampado por Walter Benjamin, para quem o narrador vem morrendo porque a sabedoria está em extinção. Lembremos que, segundo o filósofo, a narração dos romances teria perdido o caráter da linguagem que comunica com valores que nem sempre precisam ser novos, para a tendência à supervalorização da difusão da informação (cujo valor só se dá no momento em que há novidade, e então morre). Assim, relatos como os de Heródoto e de outros narradores do passado, em que a oralidade não assimilava uma apenas

“novidade”, tendem a distanciar-se do romance hoje. A verdadeira narrativa é, para Leskov, uma arte artesanal (diria Bejamin). Como hoje, com os processos sofisticados da imprensa, já não é assim, a arte de narrar está extinta.

Entretanto, voltando ao texto de Foucault, veríamos que se destina a averiguar mais a função específica do nome de autor do que em estudar a natureza do nome próprio, ou dos nomes próprios em geral – se bem que ele mesmo afirmará que o nome de autor é um nome próprio, mas diferente dos outros, e que sofre os mesmos problemas dos nomes próprios. Apesar de ser Foucault quem estipula e arquiteta a função-autor, abrindo, deste modo, todo um novo panorama de compreensão da natureza dos nomes próprios, podemos afirmar que ele passa um pouco por alto na contextualização direta do problema do nome próprio. Não era essa sua missão. O que Foucault queria, obviamente, era legitimar todo um modo diferente de focalização do sujeito, e esse foi um artigo que desembocava, neste caso, no estatuto da autoria.

Ao mesmo tempo, o texto “O que é um autor” provavelmente foi mais longe do que se supunha. Um texto híbrido que se inspirou, notadamente, em vários estudos do nome próprio, e, também, em Searle. Ao que se sabe, Roland Barthes havia publicado, um ano antes, “A morte do autor”, e o filósofo estava neste âmbito de debates, um tanto quanto recentes, além disso, se destinava a reavaliar alguns pontos nascidos em “As Palavras e As Coisas”, redigido três anos antes, e que não havia deixado Foucault

completamente feliz. Foucault procura tornar manifesto que o nome de autor situa-se na cisão entre escritor e narrador, lugar e não-lugar, o que é talvez a investigação de uma experiência mais complexa do que a denúncia do afastamento (écart) histórico perante o peso de uma imagem de autor. Mas, em suma, no que se refere a uma contextualização e a um culto com toda uma tradição histórica dos nomes próprios, podemos dizer que Searle foi quem melhor colocou a questão às claras.

C’est la même objection que John Searle soulève dans son chapitre sur les noms propres, et c’est probablement ce que Foucault a dans l’idée quand il affirme dans le préambule de ‘Qu’est-ce qu’un auteur?’ ‘l’impossibilité de traiter [le nom] comme une description définie’. Il est donc surprenant que Foucault, malgré la référence explicite à *Speech Acts*, ne se serve pas du tout de la simple solution searleenne de ce problème bien connu. Même si aucune description particulière à propos de cet individu n’est analytiquement vraie, la *disjonction* de ces descriptions l’est. L’amélioration de Searle consiste donc à particulière, mais à un ensemble de descriptions qui s’entrecroisent, sans doute comme des ‘ressemblances de famille’ wittgensteiniennes. Le nom propre se référerait tout simplement à la personne qui satisfait au mieux à tous moments dans la lecture foucauldienne du chapitre de Searle. Ceci est particulièrement étonnant quand nous nous rendons compte qu’en fait la solution searleenne résoudra certains

des problèmes que Foucault rencontre dans sa théorie de la fonction-auteur. (BUCH-JEPSEN, 2001, p.54).

A armação de objeções constantes no final da apresentação do ensaio “O que é um autor”, as quais Foucault desliza com destreza, caminha para uma espécie de insatisfação coletiva para com um mesmo aspecto. Parece que os debatedores sentiram-se tocados com um traço específico, muito afiado e o mais complexo dentre os que foram enumerados no próprio texto: o nome de autor “não se define pela atribuição de um discurso ao seu produtor” (FOUCAULT, 1992, p.56). Quando se compreende a questão da autoria correspondente ao modo de ser discursivo de uma obra – é o que faz Foucault – formula-se uma instância funcional, de certo modo diversa da maneira a qual um simples nome próprio designa um indivíduo. O autor não condiz nem com aquele que produziu a obra, como também não pode estar no interior da obra (em primeiro lugar, como saber precisamente onde fixa-se a ideia de obra? O próprio Foucault põe de imediato: *não existe uma teoria da obra.*) O autor se localiza, então, não no lugar histórico ou no literário, mas mais propriamente num hiato entre o indivíduo que escreveu e o narrador da ficção, na cisão entre escritor real e locutor fictício: um *espaço vazio*.

O trabalho de Foucault dá-se justamente num momento crítico em que se intensifica uma necessidade: a afirmação teórica do tema *morte do autor*. O fenômeno da extinção da arte narrativa e, com ela, da morte da pessoa do narrador, já é notado por Benjamin em 1936 (BENJAMIN, 1996, p.197-221).

No debate final, lembremos que Lucien Goldmann aponta que Foucault estaria, centrado numa posição filosófica anti-cientificista, inserido numa moda de discurso da negação do sujeito da qual não é nem autor, nem instaurador. Foucault responde então, para sintetizar, que houve um desvio de entendimento de sua preocupação fundamental, a de analisar as regras de funcionamento da função autoria. Repararemos, portanto, no próprio texto, que ele efetua-se muito mais sobre a instância paratópica do autor literário, a investigação do *espaço vazio* onde quem escreve encontra *paragem*, do que, para dar um exemplo, Barthes em *O rumor da língua*:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa [...]. (BARTHES, 1984, p.49).

Problemática da interioridade, da “perda da origem”, da voz em presença “castrada”, na constituição textual. A presença da escritura aparece em detrimento da ausência, esvaziamento do sujeito em si, sujeito-escrevente dissociado do sujeito-autoria, onde “escrever assume a simbologia da castração, pois é a falta simbólica de um objeto imaginário, é necessário que o sujeito morra para que haja escrita.” (MALISKA, 2006, p.104).

## 3. ENTRE SEARLE E FOUCAULT

Efetivamente, Foucault não parece muito empenhado em deflagrar as antigas questões do nome próprio e não as define, não fala, por exemplo, em como os nomes próprios conectam-se com o objeto referido, ou em como os nomes próprios se proveem de sentidos. Já, por sua vez, o artigo de Searle transporta, desde o início, a preocupação direta e clara de como o nome próprio vem a ser uma função referencial em relação a seu objeto. Em resumo, são as repetidas referências a um mesmo objeto que lhe atribuem um nome, de modo geral. Outra coisa é que o nome próprio só compreende um significado num senso contextual com outros nomes associados a outras coisas, portanto, num sistema de diferenças com outros termos classificados no interior de uma dada língua. Mas isso é uma óbvia questão do estruturalismo.

Derrida determina, portanto, três níveis de violência na cena que ele intitula 'A batalha dos nomes próprios': o primeiro e mais primário, o mais fundamental, é o da instituição do nome próprio, que pode apenas *ser* nome próprio como uma função de sua diferença de outros nomes próprios. Um nome próprio em si nada significa, ele pode apenas desempenhar sua função de nomear em relação a outros termos numa dada classificação: 'o nome próprio nunca foi possível exceto por meio de seu funcionamento dentro de uma classificação: e, portanto, dentro de um sistema de diferenças'. É óbvio que o que Derrida está apresentando aqui é uma definição estrutural

do nome próprio que, ele nos lembra, o próprio Lévi-Strauss assume em outras partes de sua obra. Será lembrado que a definição de Saussure de linguagem era de que ela é um sistema de diferenças, onde os significados não residem nos próprios termos, mas nas relações diferenciais entre eles. Lévi-Strauss, será novamente lembrado, adotou o modelo de Saussure do sistema diferencial e aplicou-o aos sistemas de parentesco e classificação de sociedades tradicionais. Entretanto, a conceituação de Saussure e, após ele, a de Lévi-Strauss, de diferença em linguagem é *fonocêntrica*, segundo Derrida. Como ficamos sabendo acima, a definição preliminar de Saussure do escopo da ciência da linguística exclui e descarta a escritura como um auxiliar não-essencial da linguagem falada, como simples mediação externa do cerne autêntico e vivo da fala. De modo semelhante, o estruturalismo de Lévi-Strauss é um fonocentrismo na medida em que seus métodos de análise tomam como modelo os da fonologia, o ramo da linguística que estuda os sistemas de som de linguagens específicas ou de linguagens em geral [...]. (JOHNSON, 2001, p.31-32).

A problemática controvertida, em Searle, está no fato de esses objetos serem realmente invisíveis no nosso sistema de representação, cuja competência é, aparentemente, a de estratificar o mundo em objetos e nomes. Não é possível cobrar isso de Foucault, pois basicamente seu desejo não tinha a ver com o de Searle, que, por seu lado, se ligava a todo um projeto, no campo das análises da mente, a respeito da teoria

da Intencionalidade. Há quem pense que Foucault propunha um trabalho mais criativo do que investigativo. Não seria o caso dimensionar o grau de criatividade desses autores, isso sequer seria exatamente possível, talvez sim seria viável tentarmos notar seus distintos interesses. De todo modo, sabemos que Foucault queria mais era incitar outras questões operacionais no campo da estética, tal como Derrida que, naquele momento, sustentava agudas divergências com o método de Searle.

Dentre muitos outros textos que nos possibilitam o que podemos chamar de uma identidade por um prisma teórico, temos o *Tours de Babel*, traduzido em 2002 para o português por Junia Barreto. Seria impossível esquecer este livro. Babel é o nome próprio que condiz com a esfera mitológica da tradução e da origem dos nomes, da metáfora, da confusão do próprio, da proliferação do simbólico. Jacques Derrida vai, brilhantemente, neste livro, tratar diretamente da questão filosófica do nome próprio, situando-o como tema do tema, realçando a performance do nome mais próprio possível, o nome de Deus, o lamento de Deus sobre seu nome. Isso vai incitar alguns giros, alguns *tours* (torres, torções, contornos), sobre outras questões filosóficas do nome próprio.

No entanto, é graças, principal e historicamente, a Foucault que houve toda uma reabertura da questão semântica dos nomes próprios de pessoas, dos lugares enunciativos e seus confrontos, capacitando os atuais estudos estéticos da designação, entre filósofos, linguistas, historiadores, e outros mais. No Brasil, temos, destacando-se dentre outras, as recentes investigações

do semanticista Eduardo Guimarães, para quem “a capacidade referencial não é assim o fundamento do funcionamento dos nomes próprios” (GUIMARÃES, 2002, p. 42). Os nomes próprios de pessoa, segundo este autor, constituem um complexo processo de referenciação a partir de um acontecimento enunciativo. Tal acontecimento se localizaria no presente da enunciação e não no sujeito ou expressão, o que evoca outra aceção da temporalidade. Há toda uma gama de renomeações e outras designações, pela qual o sujeito passa, na cena social, e pela qual reconstrói enunciativamente a unicidade do nome que lhe é próprio. Diferentemente da visão de Ducrot<sup>2</sup>, para Guimarães o falante é “uma figura política constituída pelos espaços de enunciação”, tal como a pessoa que nomeia não está, unicamente, numa atividade psicofisiológica do nomear, mas é um sujeito enquanto determinado pelo processo discursivo de nomear.

Guimarães não cita diretamente Foucault mas está relativamente próximo dele, como vemos por exemplo quando, no começo de *A ordem do discurso*, Foucault supõe que:

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1998, p. 8-9).

2 Ver: GUIMARÃES, Eduardo. “Espaço de Enunciação”, in Id. *Ibid.*, p. 18.

Ou seja, no interior de toda sociedade, o espaço do discurso desdobra diversos micropoderes para efetuar sua autoproteção sistemática, impalpável, e os sujeitos, com seus nomes próprios, não são mais que pínos energéticos desse uso político.

Mas, voltando ao caso inicial de Foucault e Searle, notemos que eles escrevem de modo totalmente diferente, são dois nomes e dois estilos de composição. Nos confortando um pouco em produzir uma síntese enfraquecida do pensamento searleano, acreditamos que, mesmo achando-nos na linha diretiva de Foucault, não podemos nos omitir de explicar o artigo de Searle, para contextualizar a natureza da problemática dos nomes próprios. Eles “carecem de um conteúdo intencional explícito”, para Searle, mas devem depender, de algum modo, de uma causalidade intencional, um conteúdo intencional. Essa é sua grande questão. Para propor um cabide teórico a fim de entender a isso, Searle recorre às duas escolas filosóficas que se preocuparam, exaustiva e historicamente, em definir o processo de como os nomes próprios se ligam ao seu objeto referido: o descritivismo e a teoria causal.

Em suma, a escola da teoria causal (Kripke, Devitt, Donnellan) refuta o descritivismo e seus esquemas e, deste modo, insiste que, para se entender o elo entre os nomes próprios e as coisas, é preciso haver um certo quadro causal externo, uma cadeia exterior à comunicação. Os nomes, deste modo, sempre conotariam uma relação designacional externa entre as coisas do mundo mas chegam a elas de modo improfícuo. Kripke, por exemplo – um dos causalistas

mais citados por Searle –, defenderá uma cadeia causal nunca pura. Em síntese: cada vez que emite um nome próprio, o falante está mimetizando o processo daquele que lhe transmitiu o nome, pela primeira vez, daquela coisa, quer dizer, a busca seria sempre de se aproximar do batismo originário de um objeto ou sujeito. Porém, Searle fortemente o censura utilizando-se de vários contra-exemplos, um deles é o caso do nome próprio Ramsés VIII.

Suponhamos, apenas para argumentar, que temos um vasto conhecimento acerca de Ramsés VII e Ramsés IX. Neste caso, poderíamos empregar, sem sombra de hesitação, o nome ‘Ramsés VIII’ para nos referir ao Ramsés surgido entre Ramsés VII e Ramsés IX, ainda que as diversas cadeias causais do antigo Egito nos omitam Ramsés VIII. (SEARLE, 2002, p.331).

O que ocorre neste caso de Ramsés VIII, enxertado entre os Ramsés VII e o IX, é que, como nome próprio, indica mais a totalidade de uma rede da Intencionalidade. Conforme Antonio Campillo, para que cada nome próprio seja efetivamente “próprio”:

[...] tiene que ser citable y clasificable, esto es, tiene que ser diferenciable en relación consigo mismo y en relación con toda una red de nombres propios. En otras palabras, tiene que ser desapropiable, comunicable, separabe del yo/aquí/ahora de cada enunciación singular, atribuible a otros muchos ‘yo’, ‘aquí’ y ‘ahora’. Precisamente por ello el significado de un nombre propio puede ser nunca

del todo determinado, ya que no hace sino remitir a otros nombres propios, y éstos a su vez a otros, a lo largo de una red o cadea interminable. (CAMPILLO, 1992, p. 27).

Outro caso extremo é o dos numerais: cada número é apenas o nome de um número, o “um” é o nome do número um, dentro de uma cadeia reguladora que não se refere essencialmente a nada, a não ser ao modo de ser de um campo específico chamado matemático. Muito parecido com o pensamento foucaultiano. Quer dizer, para Foucault, no seu intuito (como Barthes) de derrotar a monarquia do autor, de dessublimá-lo, a rede seria a de “um certo modo de ser do discurso”. Enfim, para botar Kripke contra a parede, Searle supõe uma comunidade primitiva em que todas as relações de nome próprio sejam perceptíveis, diretas, onde todos se conheçam e participem dos rituais de batismo entre si. Nesse exemplo fictício, Searle mostrará rapidamente que sempre haveria então um conteúdo intencional satisfeito pelo objeto referido. De todo modo, Searle se aproxima um pouco mais de autores como Mill e Frege, para quem o nome próprio é mais uma função de referência e denotação do que uma conotação causal.

Searle começa explicando a segunda escola, a teoria causal, e não a primeira. Acreditamos que assim o faz porque possui um interesse de sublinhar, mais à frente, que os teóricos como Kripke e Donnellan, apenas são suficientemente eficazes, em seus argumentos, quando se aproximam do descritivismo. A teoria causal se colocou, historicamente, em contraposição à teoria descritivista quando, para Searle, ela apenas

é uma variante dela – eis uma das maiores contribuições do seu pensamento sobre esse assunto.

Ademais, o interessante é que há, de certo modo, uma justaposição bem grande da leitura foucaultiana do nome próprio, com o texto de Searle. Foucault, com toda sua sofisticação, também se aproxima dos propósitos de afastar o nome próprio do *topos* causal, pois está notadamente dedicado a mostrar que o nome de autor pactua-se mais com uma rede, um campo de coerência (de textos, de estilos, de estatutos sociais, de garantias de recepção, de sistemas jurídicos), toda uma intencionalidade neutral e invisível, do que com o próprio eu-escrevente. Foucault enforca o sujeito. E Searle, de algum modo, com todo seu epistemologismo, sua tentativa de traduzir, desembaraçar, as (in)tensões biológicas e intrincamentos do cérebro humano e não do poder microfísico, já havia dado um passo neste sentido, ao mostrar que é da natureza de todo nome próprio este liame com uma rede de conteúdos intencionais. Todavia, ainda se acha totalmente ancorado numa vontade de reabilitar uma investigação temporal. O que o estudo das hipóteses entre o perspectivismo mental e a natureza do nome próprio não o faz, é tornar extremamente acessível, como conseguiu Foucault, mesmo com todas suas obliterações, um debate novo – e ao mesmo tempo velho<sup>3</sup> – sobre a relação entre nome

3 Quem sabe, esta vem a ser a mais arrebatadora lição aspirada pelo ensaio “O que é um autor?”. Este texto, em peculiar, remonta a toda uma excentricidade que muito tem a ver com Blanchot. Inclusive, Anna Poca afirma que “tal vez sean los libros de M. Foucault, no cesamos de constatarlo, los que operan la inversión más radical de la

próprio e o espaço. Assim, podemos reafirmar que, no seio da indignidade, da desautoridade do nome próprio, a nossa problemática é de ordem foucaultiana.

#### 4. A LIÇÃO INVISÍVEL

Perguntemo-nos se não é isso mesmo o que Foucault parece querer fazer, ou seja, um artigo incompleto e, mais que isso, uma incompletude que faz da temporalidade do debate uma coreografia confusa entre passado e futuro – trazendo à superfície teórica algo que parece velho e, simultaneamente, algo que parece original. Ao invés de tentar-se pelo segredo dos nomes próprios – usando de sua escrita, de seu discurso, como operacionalidade para revelá-lo – ele cria uma instância de discursividade, abre um espaço heteromorfo de interpretação que, por assim ser, ainda mais soterra o problema. Ele mesmo parece ser o instaurador de uma maneira de discursividade que anula um ponto de convergência total, formulando assim toda uma desadaptação da noção de escrevente que igualmente o engloba. E a podemos entender, para além do esforço em definir o termo “função-autor”, como algo que não foi talvez suficientemente explicado: uma textualidade ambígua e hesitante no que concerne a uma visão dos nomes próprios, e que assim o é justamente porque ultrapassou certos deveres antigos, mas ainda continua lado a lado com eles.

---

imagen propuesta por la lógica de la producción literaria blanchotiana: su quehacer excéntrico, pues la imagen extraña la verdad y no la entraña. Su lección todavía resuena de este modo sigiloso: hacer funcionar ficciones en el interior de la verdad...” (POCA, 1992, p. 106).

A propósito do funcionamento do nome próprio e desse interesse por Pêcheux, Claudine Haroche explicará que:

O nome próprio, nome determinado por excelência, garantido pela unicidade do sujeito que o designa, é igualmente suscetível de remeter ao indeterminado. Assim, o funcionamento gramatical do nome próprio, longe de ser neutro e estritamente formal, isto é, de estar ao abrigo de toda ideologia, está na realidade intrinsecamente ligado ao funcionamento jurídico. (HAROCHE, 1992, p.203-204).

Niels Buch-Jepsen, estudando, e por vezes criticando, as profundas consequências do trabalho que Foucault realizou acerca dos nomes próprios, em seus “traçados duplos”, contestará este viés jurídico-estético.

Um dos argumentos que Foucault nos oferece em favor da tese que a função-autor é distinta do escritor real, e que é ao mesmo tempo sua justificação para descrever o autor como ‘produto ideológico’ repousa sobre um aparente desacordo entre a maneira a qual nós percebemos normalmente o autor como pessoa (quer dizer como gênio, como criador, como proliferador de sentidos) e a maneira a qual nós percebemos os textos que tem autores (ou seja, como constrangimentos em seu sentido e limitados em seus usos). Evidentemente, esse argumento está estreitamente ligado à renúncia foucaultiana da ideologia burguesa: ele discerne a noção que um texto autorizado é um texto que pode ser submetido a uma interpretação e que o sentido de um tal texto está

constrangido, e que sua unidade e sua coerência estão situados em um sistema de valores, e é esta noção que ele deseja por em questão mirando a função-autor. Mas, reduzindo o nome de autor a um predicado que indica um certo modo de discursos, os proprietários desta noção são vistos como fundados por concepções de literatura antes que pelas atitudes psicológicas individuais. Isto está bem. Mas aqui não há evidentemente mais nenhum papel a desempenhar para um autor-em-carne-e-osso com uma personalidade, uma biografia, e sobretudo com um estatuto jurídico e social, e se o autor é somente um ‘produto ideológico’ nessas concepções literárias, não se pode lhe repreender de reproduzir a ideologia burguesa. Quando Foucault lança um ataque ao texto autoral porque este conserva a ideologia burguesa conciliando uma autoridade quase-divina ao autor, é como se seu alvo fosse sempre o autor-em-carne-e-osso que informa o texto com um sentido secreto e interno. (BUCH-JEPSEN, 2001, p. 58).<sup>4</sup>

Acreditamos que Foucault, como mesmo diz em resposta a Lucien Goldmann, no debate após a apresentação de sua conferência, não está a “reduzir” o nome de autor sob um modo equivocado ou restrito de preconcebê-lo como simples produto ideológico ou estético. Como diz Maria Marta Furlanetto, “Foucault deixa claro que não está reduzindo o autor a uma função, mas apenas dando uma resposta possível a qual

seria o *modo de existência* do autor nas circunstâncias em questão – portanto presumindo sua existência.” (FURLANETTO, 2006, p.121). Teríamos que estar a ouvi-lo falar, para entender onde Foucault chega e Searle não chega, a ouvi-lo responder às questões do debate. Foucault pode ser menos epistemologicamente “confiante” que Searle, naquele fim dos anos 1960, coisa que denotamos, justamente, sob uma fala paratópica que arruína a tecnologia de produção de uma monarquia autoral. Acontece que seu próprio nome próprio entra em questão como assinatura e *performance* de fala. Talvez sua própria voz nos convencesse que está a vislumbrar problemáticas específicas do funcionamento do nome próprio com relação aos modos de funcionamentos discursivos que o englobam. Estes funcionamentos são alternantes, móveis, oscilantes, e assim Foucault procede em seu texto como que capturando em movimento de pensamento uma fluidez que estaria, no entanto, sob um rigoroso parâmetro prosódico. Se “O que é um autor?” se distingue da tendência investigativa, ou até historiográfica, de Searle ou Russel, e principalmente de muitos demais textos anteriores do próprio autor, se não é texto seguro e está cheio de aporias, variações de luzes, de vozes, de perspectivas, queremos crer que isso ocorre a partir de uma ordem mais proposital do que equivocada, ao falar sobre a questão do nome próprio. Pedro de Souza, ao investigar o trajeto da voz de Foucault – após ouvir mais de 500 horas de gravações de seus textos e entrevistas, na biblioteca francesa do Instituto da Memória das Edições

4 Tradução nossa.

Contemporâneas, IMEC – chega, em seu pós-doutorado, à conclusão que:

Ao escutar Foucault falando, nota-se certa alternância tonal, uma musicalidade entrecortando as frases para mostrar o quanto o dizer de uma não pode se reduzir ao de outra. Diria que ele não muda nunca, mesmo em conversas ocasionais, esta maneira de entoar proferimentos orais. É como se para ele, sempre enredado em uma espécie de função fática no ato de falar, ostentasse não só ele mesmo falando, mas sobretudo exibisse na voz o modo como as mudanças de regimes de poder e saber podem passar por nossas enunciações sem que nos deixemos inteiramente ser capturados pelo que se sedimenta nessa variação. Jamais se pode dizer que no jeito inventivo de falar fazendo história, o filósofo tenha alguma vez comprado gato por lebre, porque para ele não interessava a identificação legítima de um e de outro, mas sim experimentar, expor variações de luzes que ora obscurecem, ora iluminam os respectivos contornos das coisas. (SOUZA, 2009, p. 49).

Pois a questão do nome próprio, em paralelo com a ação escritural, parece conduzir a assinatura de Foucault, irresistivelmente, para esse percurso paradigmático e babélico. Começamos este ensaio explicando que em *Signatura rerum* Agamben enfoca o termo “paradigma” em Foucault. Para Agamben, o método foucauldiano é em si paradigmático, mas em determinado conceito de paradigma que é propositalmente aberto pelo olhar do próprio filósofo, tanto em *Arqueologia do Saber* quanto em *Vigiar e*

*Punir*, por exemplo. Foucault empreenderia um complexo sentido de paradigma, conceito analógico, onde ali está para resistentemente mostrar o próprio cânone do seu uso. Pablo Perera Velamazán, no artigo “Pensar de otro modo”, afirmava algo parecido ao dizer que o filósofo fazia nada mais que “pi-ruetas que exponen el pensamiento ante sí mismo.” (VELAMAZÁN, 1996, p. 111). Ora, Foucault foge da velha lógica das metáforas, das exemplificações modelares, onde o pensar está ante uma inabalável tradição metafísica, para propor uma voz mais propriamente paradigmática que seria

no sólo ejemplar y modelo, que impone la constitución de una ciencia normal, sino también y sobre todo exemplum, que permite reunir enunciados y prácticas discursivas en un nuevo conjunto inteligible y en un nuevo contexto problemático. (AGAMBEN, 2008, p. 26).

Foucault nos ensina, além de tudo, através de um novo contexto problemático, uma lição invisível: que só se pode discorrer sobre o tema dos nomes próprios, pós-historicamente, por uma escritura incompleta, ou intempestiva – variações de falas, vozes – cujas resoluções a serem determinadas sejam paradigmaticamente novas e, ao mesmo tempo, velhas, ditas e já-ditas; enfim, um texto que, deste modo, sabote o nome próprio, a assinatura tópica, daquele que busca escrever, falar.

#### REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**. Sobre el método. Traducción de Flavia Costa y

- Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **Michel Foucault tel que je l'imagine**. Paris: Éditions Fata Morgana, 1986.
- BUCH-JEPSEN, Niels. Le Nom propre et le propre auteur. «Qu'est-ce qu'une 'fonction-auteur?». In: JACQUES-LEFEVRE, Nicole; REGARD Frédéric. (Orgs.). **Une histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?** Saint-Étienne: L'Université de Saint-Étienne, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CAMPILLO, Antonio. El autor, la ficción, la verdad. **Daimon 5 Revista de Filosofía**. Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992. Disponível em: < <http://revistas.um.es/daimon/article/view/12311/11851>>.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DERRIDA, Jacques. **Otobiographies**. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre. Paris: Galilée, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Salvo o nome**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- DOSSE, François. **História do estruturalismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Bauru: EDUSC, 2007. v.2
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.
- FURLANETTO, Maria Marta. Função autor e interpretação: uma polêmica revisitada. In: \_\_\_\_\_. SOUZA, Osmar de. (Orgs.). **Foucault e a autoria**. Florianópolis: Insular, 2006.
- GOMES, Daniel de Oliveira; SOUZA, Pedro de. (Orgs.). **Foucault com outros nomes**. Lugares de enunciação. Ponta Grossa: UEPG, 2009.
- GUIMARÃES, Eduardo. O nome próprio de Pessoa. In: \_\_\_\_\_. **Semântica do acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.
- HAROCHE, Claudine. Análise crítica dos fundamentos da forma sujeito (de direito). In: \_\_\_\_\_. **Fazer dizer, querer dizer**. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- JOHNSON, Christopher. **Derrida**. A cena da escritura. Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.
- MALISKA, Maurício Eugênio. Algumas considerações acerca das implicações subjetivas da escrita. In: FURLANETTO, Maria Marta SOUZA, Osmar de. (Orgs.). **Foucault e a autoria**. Florianópolis: Insular, 2006.
- MILLER, James. **La passion Foucault**. Paris: Plon, 1993.
- PLATÃO. Cratyle. In: **Oeuvres complètes**. Paris: Les Belles Lettres, 1931. t.5.
- POCA, Anna. La latencia o la ficción de verdad. Sobre el método del discurso de M. Blanchot. In: **Daimon 5 Revista de Filosofía**, Edición de Compobell, Universidad de Múrcia, 1992.

SEARLE, John R. Nomes próprios e intencionalidade. In: \_\_\_\_\_. **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SOUZA, Pedro de. **Michel Foucault**. O trajeto da voz na ordem do discurso. Campinas, SP: Editor RG, 2009.

VELAMAZÁN, Pablo Perera. Pensar de otro modo: Dos variaciones en torno a Michel Foucault. **Revista de Filosofia Anábasis**. Madrid, ano 3, n. 4, 1996/1.

ZOPPI-FONTANA, Mônica; GUIMARÃES, Eduardo (Orgs.). **Introdução às ciências da linguagem**: a palavra e a frase. Campinas: Pontes, 2006.

Recebido para publicação em 21 set. 2012.

Aceito para publicação em 2 out. 2012.

## BARTLEBY NO CINEMA: CORPO ESPECTRAL E TECNOLOGIA DA IMAGEM

## BARTLEBY EN EL CINE: CUERPO ESPECTRAL Y TECNOLOGÍA DE LA IMAGEN

Rita Lenira de Freitas Bittencourt\*

RESUMO: A partir da leitura de “Bartleby, the Scrivener – a story of Wall Street”, conto do escritor norte-americano Herman Melville (1817-1891), do levantamento de suas montagens, para cinema e TV, e da análise de uma delas, de 2001, este artigo pretende refletir brevemente sobre a cena contemporânea, considerando algumas teorias da imagem e os impasses de passagem da literatura ao cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cinema. Imagem. Bartleby. Melville.

RESUMEN: Desde la lectura de “Bartleby, the Scrivener – a story of Wall Street”, cuento del escritor norte-americano Herman Melville (1817-1891), del elenco de sus montajes, para cine y televisión, y también partiendo de la análisis de una de ellas, hecha en 2001, este artículo piensa brevemente la cena contemporánea, considerando algunas teorías de la imagen y los impases de pasaje de la literatura al cine.

PALABRAS-LLAVE: Literatura. Cine. Imagen. Bartleby. Melville.

*Sospechava que el cine era el arte más  
engañoso de todos y el único en el que  
nunca nada era cierto.*

Enrique Vila-Matas, **Nunca voy al  
cine**, 1982, p.18.

Wall Street”, do escritor norte-americano Herman Melville. O conto foi publicado pela primeira vez em 1853, na revista *Putnam's*, de Nova Iorque, dividido em duas edições, a de novembro e a de dezembro.

Sua fama, entretanto, é tardia. Apenas as primeiras narrativas de Melville, de caráter romântico, descrevendo aventuras marítimas, obtiveram a admiração do público. As demais, mesmo a mais conhecida, *Moby Dick*, não alcançaram, em sua época, o

### 1. BARTLEBY

A personagem Bartleby pertence a um dos contos mais famosos do século 19, “Bartleby, the scrivener – a story of

\* Professora adjunta de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora no PPGLet área Literatura Comparada. E-mail: <rita.lenira@ufrgs.br>.

sucesso esperado, e o escritor, desiludido e empobrecido, acabou aposentando-se, num cargo de fiscal portuário da alfândega, e morreu no mais completo anonimato em 1891. Há quem afirme que Melville foi *Bartleby* – um estranho escriturário, que se recusa a cumprir as ordens que lhe são dadas –, antes de escrevê-lo<sup>1</sup>.

Atualmente, *Bartleby* e *Moby Dick* trouxeram Melville de volta, fazendo aparecer os contornos de uma escritura singular, deslocada no seu tempo, pois propunha uma visão da literatura em chave teórica moderna e antecipava os enigmas e as discussões formais do século 20. Por sua configuração espectral, reticente e catatônica, a personagem *Bartleby*, especialmente, irá alimentar os estudos das artes visuais, em relação à predominância e à especificidade de seus meios, e também as pesquisas experimentais, que conjugam linguagem e imagem.

Contemporâneo de Melville, o cinema caracteriza-se, basicamente, pela estética fragmentária, que, através de cortes e disjunções, produz uma trama visual mais vinculada à heterogeneidade do mundo moderno e auxilia na configuração de uma sensibilidade estruturada por choques e por rupturas espaço-temporais, como bem

apontou, ao analisá-lo em seus primórdios técnicos, o teórico Walter Benjamin.

Ao desenrolar, a partir de um fio bartlebiano, uma reflexão sobre a visualidade, tento abordar as transformações trazidas pelas experiências de dilaceramento do sujeito, provocadas, especialmente, pela conexão entre a guerra e o advento da técnica, tomada em tempos superpostos – de Melville, das vanguardas, da alta modernidade –, e que se desdobram, anacronicamente, no presente. Além destas passagens temporais, nada tranquilas, é preciso pensar outra, que vai da literatura ao cinema, e, ainda, a partir das teorias da imagem, entender uma forma artística que se dá por negação e por ausência. Os elementos da “teoria do Não” têm sido o suporte básico da produção visual de todos os tempos, mas tornaram-se o foco das discussões na pós-modernidade.

Antes, porém, é preciso citar alguns desdobramentos cinematográficos do texto literário.

## 2. NO CINEMA

A deriva bartlebiana, que utiliza “*Bartleby, the scrivener – a story of Wall Street*” como argumento, para produzir trabalhos visuais, é surpreendentemente rica e proliferante. Passa pela TV e pelo cinema, de curta e longa duração, e vai desde o campo experimental até o âmbito mais comercial.

No texto de apresentação da tradução do conto para o português, publicada no início da década de 1970, Olívia Krähenböld, em artigo introdutório, comenta o retorno a Melville e a amplitude deste interesse:

<sup>1</sup> Como o escritor espanhol Enrique Vila-Matas, por exemplo, autor de *Bartleby & Compañía* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000), uma narrativa que se estrutura por notas de pé de página, elaboradas por um corcunda, que comentariam um texto invisível. O narrador acredita que Melville tornou-se vítima do que ele denomina de “síndrome de bartleby” – uma profunda atração pelo “nada”, responsável pela produção do que ele denomina de “literatura do Não” – antes mesmo de este personagem existir. Melville teria sido, então, o primeiro *Bartleby*, o fundador desta estranha companhia de escritores.

Herman Melville começou a ressurgir entre 1924 e 1945; mas em 1960, nenhum autor, em toda a literatura norte-americana, era estudado com maior afinco ou mais ardente entusiasmo do que ele – da França à Alemanha, do Japão à Áustria, dos Estados Unidos à Austrália. A crítica moderna considera, dentre os contos, “Bartleby” e “Benito Cereno” autênticos triunfos literários. Ainda recentemente, nos Estados Unidos, “Bartleby” foi dramatizado e difundido com êxito pela televisão. Mas acredita-se que, em sua maior parte, os leitores do conto e seus fãs de vídeo não chegaram a inteirar-se do motivo para tal preferência: a obstinação do protagonista em afirmar a sua natureza individual, recusando-se, por meio da resistência passiva (no que se é levado a pensar em Thoreau, Gandhi e outros exemplos) a aceitar o insatisfatório estado do mundo. (KRÄHENBÜLD, 1969, p.28).

Associando as atitudes da personagem ao pensamento político, bem aos moldes daqueles anos, a tradutora menciona um quase lugar-comum, hoje, nas muitas análises críticas de Bartleby: a resistência passiva, algo que, de algum modo, vinha ao encontro dos desejos de superação de políticas e/ou regimes autoritários, seja nos EUA, com o fim da intervenção no Vietnã, seja na América Latina, com o crescimento e avanço das reações às ditaduras militares.

Antes, porém, desta versão televisiva norte-americana, citada por Olívia Krähenböld, houve outra, feita com uns vinte anos de antecedência, para a TV francesa,

na qual o personagem principal adquire o prenome “Pierre-Jacques”:

**Bartleby L'écrivain** (1957)

Direção: Claude Barma

Adaptação: Jacques Armand

Elenco: Pierre Moncorbier (como Pierre-Jacques Bartleby), Louis Seigner, Paul Préboist, Jean Bellanger, Léonce Corne, Marcel Carpentier, Jean Ozenne e Jean Berger<sup>2</sup>.

As informações a respeito destas montagens para a TV são escassas e descontraídas, mas as versões cinematográficas, por serem mais recentes, contam, na Internet, com alguns comentários e *releases*, de conteúdo crítico, embora predominem as descrições com o objetivo de promover a venda dos filmes, em cópias DVD ou VHS. Desconheço um estudo especializado, de crítica cinematográfica, sobre a filmografia de Bartleby. Com alguma sorte, às vezes se consegue acessar, nos endereços virtuais que tratam de cinema, descrições de cenas e raras análises pontuais.

Há uma produção inglesa bastante elogiada, considerada ao mesmo tempo dramática, engraçada, irônica e provocadora de perplexidade:

**Bartleby** (1970)

Direção: Antony Friedman

Adaptação escrita do conto de Melville: Rodney Carr-Smith e Anthony Friedman

Gênero: Drama

Elenco: Paul Scofield, John MacEneary

<sup>2</sup> Ver <<http://www.filmcritic.com/>>.

(Bartleby), Thorley Wlaters, Colin Jeavons, Raymond Mason, Charles Kinross, Neville Barber, Robin Askwith, Hope Jackman, John Watson, Christine Dingle, Rosalind Elliot e Tony Parkin.  
Duração de 78 minutos.  
País: Inglaterra<sup>3</sup>

Segundo Roger Greenspun<sup>4</sup>, o diretor Anthony Friedman move a ação do filme, de Nova Iorque, 1850, para Londres, 1970. E transforma a atividade do copista na de bibliotecário. A personagem Bartleby anda pela cidade, em seu tempo livre, tem um pouco de vida pessoal e transmite algo a respeito dos seus pontos de vista, o que não ocorre no conto de Melville, no qual a sua subjetividade e os seus dados de identificação permanecem incógnitos.

O crítico considera que estas mudanças, embora pareçam dar um tratamento inapropriado ao texto original, fazem com que o filme tenha o senso, ou a inocência, de fazer de si mesmo algo mais. Este “algo mais”, que torna Bartleby um alienado moderno e, ironicamente, inglês, revela-se eficaz. O bibliotecário senta-se à sua mesa e prefere não trabalhar; depois, prefere não se mover, até que a sua preferência chega à absoluta descrição da morte, conservando muito do seu enigma.

A partir da descrição de algumas seqüências, pode-se ter uma ideia das diferen-

ças com relação ao texto de Melville, nas quais, paradoxalmente, sem traição, se define a materialidade fílmica proposta por Friedman. Com relação aos atores, o olhar arguto do crítico percebe um trabalho cuidadoso, de quem se identifica com os personagens não apenas pelo que eles têm de evidente, enquanto tipos singulares, mas pelo que assinalam para além do conto, pelo que deixam em suspenso no espaço cenográfico.

Um longa-metragem francês, com o mesmo título, também desloca a ação, só que, desta vez, de Nova Iorque, nos anos 1850, para Paris, nos anos 1970. O filme é inicialmente produzido, em 1976, para a rede de televisão Antena 2. Mais tarde, sofre adaptação para o cinema, tendo um conhecido ator de comédias no papel de Bartleby:

#### **Bartleby (1978)**

Direção: Maurice Ronet

Adaptação de Melville: Yvan Bostel

Gênero: Drama

Elenco: Michael Lonsdale, Maxence Mailfort (Bartleby), Maurice Biraud, Dominique Zardi, Jacques Fontanelle, Hubert Deschamps, Albert Michel, Philippe Brigaud, Michel Fortin, Bruno Balp, Hervé Le Boterf, Florence Blot, Simone Chatelain, Henri Attal e Serge Bento.

Duração: 96 minutos

País: França

Colorido<sup>5</sup>.

Ainda na França, a romancista e roteirista Véronique Tacquin, seis anos depois, exhibe o experimental *Bartleby ou Les Hommes au rebut*:

3 Cf. <<http://query.nytimes.com/search/article-printpage.html>>.

4 No artigo “Melville’s ‘Bartleby’ transformed for the screen”, de 7 de janeiro de 1972, que, junto com a ficha técnica do filme, pode se acessado na página citada na nota anterior.

5 Ver <<http://www.filmcritic.com/>>.

**Bartleby ou Les hommes au rebut**

(1993)

Direção e Roteiro: Véronique Tacquin

Fotografia: Alain Levent

Elenco: Daniel Gélin, Manuel Gélin,

Marc Dudicourt, Jean-François

Perrier, Hugues Quester

34 minutos

Sépia Productions, 16 mm

Preto e branco<sup>6</sup>

Música: Jonathan Parker e Seth Asarnow

Produção de desig: Rosario Provenza

Realização: Parker Film Company

Duração: 82 minutos.

Elenco: David Paymer, Crispin Glover (Bartleby), Glenne Headly, Joe Piscopo, Maury Chaykin, Seymour Cassel, Carrie Snodgrass e Dick Martin.

País: EUA

Colorido<sup>9</sup>

Um curta-metragem australiano, bastante premiado em 2001<sup>7</sup>, leva as referências a Melville para além do espaço de leitura americana ou europeia, a partir da adaptação de um conhecido diretor, roteirista e crítico de cinema:

**Bartleby** (2000)

Direção e roteiro: Miro Bilbrough

Gênero: curta

País: Austrália<sup>8</sup>

Voltando à referência inicial, a série cômica “Bartleby”, exibida pela TV americana, na década de 1970, é importante mencionar que ela vai dar origem, em 2001, a um longa-metragem, para cinema:

**Bartleby** (2001)

Produção e Direção: Jonathan Parker

Roteiro: Jonathan Parker e Catherine di Napoli

Direção de Fotografia: Wah Ho Chan

Edição: Rick LeCompte

Esta montagem recebeu várias críticas à direção, que apela para uma saturação dos sentidos, na qual os elementos técnicos redundam os diálogos, que repetem, palavra por palavra, trechos do conto de Melville, o que, associado à trilha sonora, acaba provocando certo tédio.

Por outro lado, é um trabalho exemplar, se tomado em relação a alguns aspectos da cinematografia contemporânea, como a noção de corpo espectral, por exemplo, desenvolvida pelo filósofo, dramaturgo e romancista francês Alain Badiou, que me interessa discutir.

Sem a intenção de “contar o filme” em palavras, passo a descrever algumas cenas e a tecer alguns comentários de cunho geral, para, a partir daí, retornar às reflexões teóricas.

## 3. EM 2001

Pensando num tipo convencional de roteiro, no qual os elementos são expressos

6 Ver <<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/04Auteurs/Veronique-T.html>>

7 O filme recebeu Certificado de Mérito, no Festival Internacional de São Francisco, EUA; Prêmio de Distinção da Sociedade Cinematográfica Australiana; Segundo Lugar, Categoria Curtas, no Festival Internacional de Bilbao de Documentários e Curtas, Espanha, 2001.

8 Ver <<http://query.nytimes.com/search/article>>.

9 Página do Film Festival Review, que aconteceu no Museu de Arte moderna de Nova Iorque, assinada por A. O. Scott, em 23 de março de 2001.

dramaticamente dentro de uma sequência definida, com início, meio e fim, incorporando uma ordem substantiva, isto é, pressupondo que se trata de um personagem, ou de personagens, num lugar ou lugares, vivendo a sua “coisa”, que é a própria ação, percebe-se que a adaptação de Jonathan Parker se ajusta muito bem a este modelo, tendo, inclusive, a preocupação inicial de deixar evidente a sua origem literária.

Antes de o filme ter propriamente iniciado, uma fotografia de Melville, sobre um fundo preto, é exibida na tela, como efígie, acompanhada de uma pequena biografia escrita, dividida em três partes. Em seguida, entram os créditos, na seguinte ordem: o chefe do escritório, sem nome (David Paymer) e o funcionário Bartleby (Crispin Glover) – apresentam o título do filme: “Bartleby”; depois, aparecem os demais personagens e os nomes dos atores, e se cita a equipe técnica. A música, que será a marca mais evidente do personagem principal, de autoria de Jonathan Parker e Seth Asarnow, entra junto com a abertura, feita em computação gráfica: uma espécie de espiral, em roxo, que faz girar as imagens, como fotos recortadas, e também os nomes. Este efeito antecipa tanto a palheta de cores e as escolhas estéticas da direção de arte do filme, quanto à trilha sonora, cuja repetição será dominante e, por isso, alvo de muitas críticas. A trilha sonora é repetitiva, funcionando como uma espécie de “hino” bartlebianos de todos os trabalhadores deslocados, o que não a impede de ser incrivelmente irritante.

Nos primeiros segundos, vê-se o personagem principal, corretamente vestido, de terno escuro, gravata e camisa branca,

atravessando a pé uma espécie de passarela, que é toda metálica e ocupa o espaço inteiro da tela. O personagem encosta-se a ela, e o seu corpo assim, com os braços semiabertos, meio que crucificado por uma grade de arame, se desenha nas bordas da passarela, sobre uma rodovia. A imagem congela. Em seguida, o seu futuro chefe, de carro, passa logo abaixo e aí começa a sua apresentação. Vemos a sua posse, como diretor do arquivo público, e ele mesmo diz ser do ramo de negócios de administração de arquivos. Diferente do personagem melvillianos, que era um antigo advogado, este, ainda jovem, é um especializado guardador de memória.

O conto de Melville inicia justamente com a fala do advogado, que narra a história. Parker parece ter sentido necessidade de apresentar Bartleby antes, e cria a sequência inicial, antecipando os dados que Melville desenrolará ao longo do texto: anuncia a solidão, apresenta Bartleby fisicamente, e desenha a insularidade material e psicológica, em relação ao mundo, na qual ele se move. Os primeiros minutos do filme vão, junto com a abertura, portanto, criar o “clima” no qual este se desenvolverá.

O escritório é apresentado como um edifício quadrado, uma espécie de pirâmide desenhada em computação gráfica, situado num platô, cercado por múltiplas rodovias, com acesso difícil para pedestres. Sem janelas, pintado em verdes, amarelos e distintos tons de marrom, tem as paredes decoradas com paisagens enormes e falsas, mostrando florestas e veadinhos, que não impedem que se receba, de fora, a impressão barulhenta do lixo sendo recolhido, ou que o prédio seja sacudido, em alguns momentos, por uma

vibração sutil, que se torna uma constante ameaça de desmoronamento. A entrada e a saída de ar se dão pelo teto, por uma espécie de exaustor que irá adquirindo um enfoque especial no decorrer do filme.

As três personagens de Melville são conservadas, embora sofram modificações: Turkey vira Ernie, um funcionário lento, gordo e atrapalhado vivido por Maury Chaykin; Nippers é Rocky, um homem forte e um tanto violento, vivido por Joe Piscopo; e Ginger Nut, que em Melville é um menino de 12 anos, torna-se Vivian, uma secretária sonsa, sempre vestida de *tailleurs* vermelhos, vivida por Glenne Headly. Com Vivian, a história toma outros rumos, pois além dela manter um tipo de rivalidade com Bartleby, participa de um jogo sedução, nunca levado a termo, com o superior de todos, Mr. Waxman, vivido por Seymour Cassel. Para Bartleby, quando este responde a um anúncio e vai trabalhar no escritório, ela mostra a saída de ar do teto, afirmando que dali se pode ouvir o oceano. Este objeto se tornará o ponto de atração do personagem, que irá voltar-se cada vez mais para ele, permanecendo em pé, olhando-o fixamente, num alheamento crescente e perturbador.

A confrontação, ou o conflito, é introduzido pela primeira negativa de Bartleby em cumprir uma ordem do chefe, recebida com estranheza por todos, e segue num crescendo até a mudança de escritório, a última saída, para o personagem de David Paymer, já desesperado com a situação, que se livra de Bartleby por um tempo, deixando-o, como uma mobília, para que os próximos ocupantes da sala cuidem dele. Neste

processo, muitas trapalhadas acontecem, sendo que a mais interessante e que, obviamente, está completamente fora do texto de Melville, dá-se quando Mr. Waxman, após uma costumeira cena de sedução com Vivian, se retira, e ela, em dueto com Rocky, canta uma canção, acompanhada, por Ernie, numa viola *country*, que tem por refrão a frase de Bartleby “I would prefer not to”, e que também explora as diversas possibilidades do nome “waxman” – homem de cera – tanto para falar da indiferença e da palidez do colega, quanto para avaliar sarcasticamente as atitudes do superior. O episódio é constrangedor, tanto para Bartleby, quanto para o Mr. Waxman, que ouve a musiquinha e retorna. O chefe imediato – Paymer - acaba resolvendo a situação, que se apresenta, no filme, como o ponto alto da comicidade.

E aí talvez esteja um dos grandes problemas da direção de Parker: ele dispõe de bons atores, de tipos bem construídos, de uma boa história, e de um cenário especialmente criado para que a comicidade flua, mas a atuação de Crispin Glover, como um Bartleby triste e patético, muito próximo da de um doente, com dificuldades físicas de expressão, que inspira mais piedade do que riso faz com que os demais se tornem caricaturas um tanto ridículas. A música também contribui para um desempenho oscilante, entre o drama e a comédia, e o filme se suspende neste limiar.

No final, Bartleby é abandonado por todos, e trêmulo, sob um viaduto, se recusa a comer, a reagir, a fazer qualquer coisa, recuperando a cena da “carta morta”, exibida no início, na qual Bartleby apresenta-se para

o emprego entregando uma carta de recomendação, que menciona a sua ocupação anterior, num escritório encarregado de resolver o problema da correspondência extraviada, aquela que não chega aos destinatários. Em Melville, trata-se de um vago boato, que ajuda a construir o papel marginal do escriturário, nas linhas finais do conto. Em Parker, a “carta morta” participa de uma lógica circular, que une o começo e o fim do filme.

O personagem de Paymer, após pronunciar as palavras: “Ah, Bartleby! Ah, humanidade!”, diante do rapaz morto, dá a entender que o filme acabou, mas Parker, como bom diretor norte-americano, acrescenta um último suspiro: corta para uma cena na qual um texto, escrito pelo personagem de David Paymer, contando a história de Bartleby, é recusado por uma editora (Carrie Snodgrass), que só aparece nesta sequência. E então, como numa espécie de círculo vicioso e inevitável, o homem é capturado pela onda Bartleby e passa a repetir ininterruptamente “I would prefer not to”, olhando fixamente para um condicionador de ar. A parte frontal do aparelho, uma espécie sonora de grade, é a imagem final, com a fórmula repetida soando ao fundo.

Este final, que pertence apenas ao filme, reforça as preocupações de Parker com o deslocamento temporal. Se a imagem, em computação gráfica, do escritório e dos demais prédios da cidade, é a de um não-lugar contemporâneo, o deslocamento da visão para aparelhos, como exaustores e condicionadores de ar, além de reforçar o caráter tecnológico das instâncias de poder, traz uma dimensão ainda mais cruel das limitações impostas ao ser humano pelos lugares

fechados e frios, desconectados da natureza. Além disso, a certeza da impossibilidade, mesmo para um guardador da memória, de contar uma história, faz com que o estado de inadaptação, exposto em Melville, seja intensificado por Parker.

De certo modo, a inadaptação de Bartleby acaba assombrando o filme, cujo roteiro, ainda que tenha proposto inovações e atualizações, padece de uma inadaptação fundamental, entre o drama e a comédia, que funciona, por um lado, por captar com precisão a natureza complexa da literatura de Melville, mas que não funciona, por outro, como peça dramática, e se perde ao apontar, sem explorar, as suas próprias e várias possibilidades. Outro agravante é que não consegue desprender-se nem da lógica nem da sequência do relato, tornando-se uma ilustração deste, um mero suporte para o texto literário.

Alegoricamente, esta produção faz retornar o lugar-comum, sobre o cinema, que afirma que se o filme não convence como filme, ao menos dá suporte para pensá-lo, outra vez, em suas especificidades. Neste caso, a partir das instâncias do negativo, das quais a personagem Bartleby é o paradigma, pode-se entendê-lo como um corpo desconjuntado e espectral.

#### 4. UM CORPO ESPECTRAL

Em uma conferência, de 1994, intitulada “Os falsos movimentos do cinema”<sup>10</sup>, o filósofo Alain Badiou afirma

<sup>10</sup> Originalmente “*Le cinéma comme faux mouvement*”. In: *L’Art du cinéma*, n.4, Paris, 1994.

que “um filme funciona pelo que retira do visível” (BADIOU, 2002, p.103). Mais importantes que a presença das ideias, nas imagens, são os cortes, executados não somente pelos efeitos de montagem, como também pelos enquadramentos e pela depuração controlada e planejada do que se faz visível. O modo segundo o qual as coisas são aprisionadas pelo recorte cinematográfico faz com que elas, simultaneamente, se exibam como singularidades e sejam, em segundo plano, uma corporificação, distraída e visual, de uma ideia.

O cinema seria, então, uma arte que é visitada pelo passado, no sentido de que o passado se institui ao passar, mobilizando um sentido do que já se havia visto ou ouvido e que permanece enquanto passa, e que, ao mesmo tempo, tenta organizar esta passagem, do pensamento conectado ao visível, em operações cujas possibilidades são inventadas e reinventadas a partir das habilidades próprias de cada técnico e/ou artista.

Assim, o movimento, no cinema, poderia ser pensado de três modos diferentes. Por um lado, remetendo a ideia à eternidade paradoxal de uma passagem, de uma espécie de visitação e, neste caso, se trataria de um movimento global. Por outro lado, o movimento local, por meio de operações complexas, é o que subtrai a imagem de si mesma, ou o que faz com que ela, ainda que inscrita, permaneça não apresentada, porque é aí que se encarnam os efeitos do corte, especialmente quando a detenção aparente permite ver o esvaziamento do visível. Por último, o movimento impuro é a circulação,

a participação na totalidade das outras atividades artísticas, em uma alusão constante, contrastante e subtrativa.

Badiou denomina de “poética do cinema” ao enredo destas três acepções da palavra “movimento”, e cujo efeito é a visitação da ideia ao sensível. Insiste, entretanto, na expressão “visitação”, pois o cinema desmente a tese clássica de que a arte seria a forma sensível da ideia, no sentido platônico, posto que não possui, concretamente, nenhum corpo. Não é algo separável, na prática, e não existe, no cinema, mais do que em sua passagem: a ideia é, concretamente, a própria visitação. Esta relação se explicita como um “para fora” da relação direta entre a ideia e uma cópia, em imagem, que seria secundária, pois, segundo o teórico, “o cinema é a menos mimética das artes”.

O cinema faz aparecer o passar, a concretude mesma da visita, e nisto articula os três movimentos: o global, no qual a ideia nunca é mais que sua passagem; o local, pelo qual é, também, diferente de sua imagem; e o impuro, pelo qual se aloja nas fronteiras oscilantes, entre as áreas artísticas abandonadas. Assim como a poesia é uma suspensão na língua por efeito de um artifício codificado de seu manejo, os movimentos que compõem a poética do cinema são, certamente, também, artifícios, falsos movimentos<sup>11</sup>.

O movimento global é falso porque a ele nenhuma medida convém. A subestrutura

11 Alain Badiou associa os movimentos falsos, que configuram o cinema, ao filme *O movimento falso*, de Win Wenders comparando, em chave política, as duas poéticas; uma, digamos, filosófica e constituinte, e outra, artística ou prática.

técnica regula um desfile discreto e uniforme, e toda sua arte consiste em não considerar nada mais que isso. As unidades de corte, assim como os planos ou as sequências não se compõem na medida do tempo, mas na de vizinhança, de chamado, de insistência ou de ruptura, cujo verdadeiro pensamento é uma topologia mais que um movimento. De certa forma, filtrado pelo espaço de composição, presente desde a filmagem, se impõe como o falso movimento pelo qual a ideia não está dada senão como passagem. Pode-se dizer que há ideia porque há espaço de composição, e que há passagem porque este espaço se libera, se expõe como tempo global. O movimento global torna-se, então, um estiramento pseudonarrativo de alguns lugares.

O movimento local também é falso porque é, somente, o efeito da subtração de uma imagem, que, ao subtrair acaba dizendo-se a si mesma. Aqui, tampouco, há movimento original, movimento em si. O que há é uma visibilidade que, ao não ser reprodução de nada, cria um efeito temporal de já visto, já percorrido, para que este visível, de alguma maneira, seja testemunhado “fora da imagem”, pelo pensamento.

O movimento local orienta-se para o movimento impuro, que se instaura no limite entre o cinema como filme e o cinema como configuração, ou como arte; no limite entre o cinema, ele mesmo, ou como afetividade, algo do passado que parece retornar.

O movimento impuro, segundo Badiou, é o mais falso de todos, pois não existe, na realidade, nenhum meio para que se produza a transposição de uma arte a outra. Em muitos aspectos, as artes estariam fe-

chadas. Nenhuma pintura se transformaria em música, nenhuma dança em poema, e todas as tentativas diretas, neste sentido, seriam vãs. E ainda assim, o cinema é, certamente, a organização desses movimentos impossíveis. A alusão às outras artes, que o constitui, as arranca delas mesmas, e é justamente na mescla fronteira que se dá esta passagem como visitação, articulada por subtrações.

O cinema, nos filmes, constitui um nó de falsos movimentos, o espaço por onde vibra a mistura, a impureza que perturba. É uma arte impura, a “mais uma” das artes, parasitária e inconsistente. Mas a sua força de arte contemporânea consiste, justamente, em gerar a ideia de impureza de toda a ideia, no tempo de um passar, constituindo, como a personagem *Bartleby*, um corpo híbrido e de consistência espectral.

*Bartleby* é cinema quando se torna, por um lado, o sintoma da condição moderna, anestésica e saturadora dos sentidos, reversão do excesso devolvida em hesitação e silêncio, e, por outro, quando se relaciona à noção específica do discurso cinematográfico de “operação por subtração”.

Seria possível, então, aproximar a noção de “passagem” elaborada por Alain Badiou da teoria sobre a “suspensão” da linguagem, apontada, em relação à fórmula de *Bartleby*, pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, que leva adiante a discussão sobre a famosa frase pronunciada pelo escritorário, *I would prefer not to*, nas diversas possibilidades em que ela funciona – ou não funciona –, em sua capacidade de carregar as baterias dos sentidos da transgressão e de se exhibir como potência da linguagem.

Para Agamben, a frase *I would prefer not to* é o anúncio exemplar da potencialidade da linguagem. “Como um escriba que parou de escrever”, salienta o teórico, “Bartleby é a extrema figura do Nada da qual toda a criação deriva; e, ao mesmo tempo, ele constitui a mais implacável vindicação deste Nada como pura, absoluta, potencialidade” (AGAMBEN; DELEUZE, 1993, p. 87).

A partir da condição de desconectar-se, de estabelecer uma relação não mais com as estruturas montadas, pelos homens, para sobreviver, mas, ao contrário, de entrar em contato com o “outro lado”, o dos mortos, o da gagueira, o do balbucio, o da falta, aquele onde a ordem falha e prevalece o vazio, Bartleby permite recuperar uma discussão que se ocupa do pensamento como cifra e da linguagem como pura potência, em relação a tudo o que, neles, escapa da totalização racional do sentido e faz retornar ao indefinível.

Espectralidade desdobrada, o cinema “sobrevive”, descarnado, catatônico, nos interstícios que são cortes, recortes e montagens, no limiar de um visível que aponta, cada vez mais, aos limites de seu próprio fazer, a partir dos quais se postula a fuga da mensagem, o esvaziamento da ideia, supondo que as especificidades do meio mantêm juntas as disjunções entre o cinema e a literatura.

## 5. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Bartleby, or on contingency. In: \_\_\_\_\_. **Potentialities: collected essays in philosophy.** Ed. and translated by Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_.; DELEUZE, Gilles. **Bartleby, la formula della creazione.** trad. Stefano Verdicchio Macerata: Quodlibet, 1993.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética.** Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. **Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro.** Selección de textos y prólogo Gerardo Yoel; traducción María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sergio Paulo Rouanet, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Bartleby ou la formule.** Paris: Flammarion, 1989.

\_\_\_\_\_. Bartleby, ou a fórmula. In: **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo.** Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MELVILLE, Herman. **Collected prose.** Seleção e notas Harrison Hayford. New York: The Library of America, 1984.

\_\_\_\_\_. **Contos de Herman Melville.** Seleção, tradução e introdução de Olívia Krähenbüld. São Paulo: Cultrix, 1969.

\_\_\_\_\_. **Bartleby, o escriturário: uma história de Wall Street.** Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L & PM, 2003.

VILA-MATAS, Enrique. **Nunca voy al cine.** Barcelona: alertes ediciones, 1982.

\_\_\_\_\_. **Bartleby & compañía.** Barcelona: Anagrama, 2000.

Recebido para publicação em 20 set. 2012.

Aceito para publicação em 09 out. 2012.



## A POESIA TROVADORESCA E A IMAGEM DA MULHER NA CANTIGA DE AMIGO

### TROUBADOUR POETRY AND THE IMAGE OF WOMEN IN THE CANTIGA DE AMIGO

Márcia Maria de Melo Araújo\*

Pedro Carlos Louzada Fonseca\*\*

RESUMO: Este estudo objetiva investigar a poesia trovadoresca e a imagem feminina nas *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, reunidas por José Joaquim Nunes. Para o seu desenvolvimento, propõe-se uma aproximação das principais fontes de leitura sobre a visão da mulher na Idade Média, em especial sobre aspectos que apontam para a marginalidade feminina nos poemas trovadorescos. A remissão às cantigas pode permitir caracterizar e recuperar a dinâmica do percurso feminino dentro de um panorama literário exclusivamente centrado em prerrogativas androcêntricas. Assim, situar a mulher ou o espaço ocupado por ela na literatura, sua imagem e questionamentos através do gênero lírico, em que as cantigas servem de fonte para a análise desse perfil, contribui para a compreensão do pensamento medieval e seus resquícios na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Cantiga de amigo*. Imagem da mulher. Ideologia.

Abstract: This study aims at investigating troubadour poetry and the female image in *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, assembled by José Joaquim Nunes. The article compares the main reading sources on the view of women in the Middle Ages, especially on aspects that point out the marginalization of women in troubadour poems. Referring to the *cantiga de amigo* may allow us to characterize and recover the dynamics of the female path in a literary panorama exclusively centered on androcentric prerogatives. Thus, it may also allow us to place women or the space they occupy in literature, their image and questionings through lyric poetry. The *cantiga* acts as a source for the analysis of that profile and contributes to the understanding of medieval thought and its traces in the contemporary world.

KEYWORDS: *Cantiga de amigo*. Image of women. Ideology.

\* Professora Mestre Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg). E-mail: <marcimelo@gmail.com>.

\*\* Professor Doutor Titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: <pfonseca@globocom>.

As concepções dos trovadores provençais ramificaram-se para muitas regiões do reino da França e fora dele, passando a outros reinos e fazendo surgir uma cultura refinada que floresceu no Ocidente entre os séculos XII e XIII. Essencialmente aristocrática, profana e cortês, essa cultura abrigou o cultivo da lírica que ficou conhecida como trovadoresca, ou seja, a arte de trovar. Justamente nesse período, que envolve as chamadas cantigas de amigo galego-portuguesas, forma-se um imaginário sobre os lamentos da mulher apaixonada, o qual se pretende mostrar neste estudo, por meio de um esboço da influência da literatura na caracterização da imagem feminina.

O envolvimento da mulher nesse processo de criação literária trovadoresca foi considerável, principalmente como fonte de inspiração poética e reflexo de relacionamentos sociais. Duby (1995, 1997) acrescenta que houve um favorecimento por parte de damas da nobreza e da aristocracia no florescimento dessa cultura de cortesia lírico-amorosa. Reforçando esse pensamento, Umberto Eco (2010) reitera que a mulher se transforma em centro da vida social e artística que a época feudal havia ignorado. Com o surgimento da cavalaria e do amor cortês, os valores estéticos tornam-se valores sociais, entrando na literatura o elemento feminino.

Embora o ideal de cortesia coloque em evidência as mulheres, o que aparece como tema central é o amor, que integra a imagem da mulher no jogo intelectual dos poetas, acenando para um leque de mulheres de diferentes classes sociais, acentuando-se

valores do sentimento que a poesia transforma em declaração subjetiva. Assim, o ideal de cortesia realiza o tema do amor, abrindo a problemática da valorização da mulher enquanto imagem apenas.

A cantiga de amigo focaliza o outro lado da relação amorosa: a base do poema é representada pelo sofrimento amoroso da mulher, geralmente pertencente às camadas populares (pastoras, camponesas e outras). Quer como altamente idealizada, enquanto dama da corte, quer como mulher do povo em ambiente rural ou urbano, ela geralmente foi retratada por um eu lírico, cuja voz feminina pautava-se submetida a um discurso de autoria masculina. Especificamente nas cantigas, há uma voz do feminino que se mostra por meio um eu lírico que canta suas tristezas, sua solidão e suas emoções em relação ao amigo. Entretanto, a voz autoral pertence ao trovador, cujo imaginário se ramifica pela representação artística e pelo fingimento poético.

Se na cantiga de amigo a voz autoral é masculina, deve haver, em razão da impossibilidade de uma absoluta transformação do eu no *alter* do outro, um comprometimento da visão do trovador acerca da mulher, relativamente às suas prerrogativas ideológicas e políticas. Sendo as coisas mimeticamente assim representadas, pensamos que alguma reflexão deve ser dedicada ao fato de as imagens ou *topoi* das cantigas de amigo (natureza, espaço, descrição física da amiga), cunhadas pelo trovador, poderem possuir um tratamento estilístico e retórico que se compromete com a visão androcêntrica e, portanto, possivelmente preconceituosa em termos misóginos.

Além disso, a considerar a característica dualidade da mulher boa (virtuosa) e má (viciosa) no pensamento e na cultura medievais de herança patrística, é de se cogitar que as idealizações das cantigas de amor tendem para um retrato virginal e mariano da mulher. Ao passo que as cantigas de amigo, ainda seguindo o rescaldo negativo do platonismo, tendem a retratá-la mais realisticamente, portanto, de forma mais carnal e sensorializada: a sua face negativa enquanto corpo sinonimizado ao vício, à Eva propriamente dita. Desse modo, as cantigas de amigo, interesse principal deste estudo, parecem representar mais fielmente esse segundo termo da dualidade. Já que esse tipo de cantiga traz elementos que permitem o trato da relação analógica entre concreto e profano, um exame mais detalhado dessa problemática da dualidade merece ser feito.

No estudo da imagem da mulher na Idade Média, dois pontos de vista opostos coexistem e se sobressaem: o da mulher essencialmente má e outro da mulher invocada a ser perfeita. No primeiro, singularmente sobressai a imagem de Eva e, no outro, o de Maria. Na cultura cristã, são nos textos bíblicos que, geralmente, os moralistas, tanto clericais quanto seculares, buscam fundamento para, a partir de Eva e de outras mulheres malsãs, construir a sua postura misógina, não raras vezes de cruel derrogação. São Jerônimo, um dos pioneiros da patrística medieval, nutriu um desprezo doentio pelas mulheres, comentando em seu *Adversus Jovinianum* [Contra Joviniano], que elas são o princípio de todos os males, por seduzirem os homens aos prazeres viciosos e não virtuosos (BLOCH, 1995).

Entretanto, apenas aparentemente paradoxal, no período trovadoresco, essa ideia de São Jerônimo convivia com o culto incentivador da mulher à perfeição, encaixado pela inderrogável Virgem Maria. No Concílio de Éfeso, em 431, Maria foi proclamada “Mãe de Deus”, pois anteriormente era chamada de “Mãe de Cristo”. E a produção poética do período vacila na oscilação entre esses dois polos opostos de consideração. Ressoando esse paradoxo, no século XII, Santo Anselmo e Abelardo celebraram, com regozijo, essa nova reabilitação virginal de Eva. No tratado *Cur Deus homo*, Santo Anselmo encoraja as mulheres vítimas da queda da sua primeva progenitora, Eva, pela reabilitação redentora de uma nova Eva, saudada como Ave Maria. Essa extraordinária popularidade do culto marial depois do século XII é atestada nos sermões, tratados e poemas escritos em louvor da Virgem (MACEDO, 1999).

Em meio a essas fontes ora misóginas, ora redentoras, desenvolveu-se uma grande quantidade de obras literárias de vários gêneros como poesias, baladas e romances. Entre os séculos XII e XIV, no meio religioso, nas cortes aristocráticas e no meio urbano, desenvolvem-se, ao lado do trovadorismo do amor cortês, os cantares dos trovadores das cantigas de amigo, tendo Galícia e Portugal como centros de referência dessas composições galego-portuguesas. As cantigas de amigo galego-portuguesas representam o mundo das ações e emoções femininas, fruto de um fingimento poético porque a voz do eu lírico opera a sentimentalidade feminina por meio de

uma autoria masculina: é o trovador que oferece um perfil das relações amorosas e sociais, envolvendo a mulher do campo e a da cidade. É forte nesses tipos de cantigas a presença do diálogo, quer diretamente, ou disfarçado na sua forma de monólogo, apontando para a vida cotidiana da mulher, nos seus anseios alegres ou tristes, eufóricos ou decepcionantes, via de regra relacionados à satisfação amorosa.

Abdala Junior e Paschoalin (1990, p.15) afirmam que “a mulher é personagem principal, que vai se encontrar com o namorado junto à fonte, que vai à romaria e lá espera encontrar o amigo, que vai lavar as roupas ou os cabelos etc. Há, portanto, uma ação da personagem, não apenas o desabafo intimista”. Particularmente nas cantigas de amigo escolhidas para esta análise, é a pastora a personagem e a dona das ações narradas, sempre presente o ingrediente básico do diálogo.

Massaud Moisés (2005) garante que, nas cantigas de amigo, o drama é da mulher, mas quem compõe a cantiga é o trovador, espécie de narrador desse drama feminino. Reforça-se isso aqui pelo fato de ser ele, o trovador, precisamente o homem que presencia o sofrimento da mulher, e, segundo, por ser quase sempre um tradutor, visto que, na maioria das vezes, a moça não sabe ler e nem escrever.

Curioso, mas perfeitamente justificável em termos culturais e ideológicos, é o fato de o trovador viver uma dualidade amorosa, dividindo-se entre a espiritualidade das cantigas de amor e a concreta carnalidade das cantigas de amigo. Em

espírito e idealizações, dirige-se à dama da corte numa posição de vassalo; enquanto que com os sentidos, à pastora. Talvez seja essa dualidade responsável pelo fato de o trovador poder expressar, em termos de fingimento poético, com autenticidade os dois tipos de experiência amorosa. Ora como se padecesse por não ser seu amor correspondido ou por ser impossível; ora como se falasse pela mulher como uma pessoa outra perdidamente apaixonada.

Simultaneamente, essa dualidade aponta para os modelos que fixaram as bases das relações homem-mulher, cuja regra geral se funde no interdito sexual, em que o prazer, visto como impuro e pecaminoso, se contrapõe à superioridade do amor conjugal, destinado exclusivamente à procriação. Nesse sentido, constata-se o reforço da imagem dual da mulher, engendrada pela civilização cristã e fortalecida pela Igreja. A esse respeito, assim comenta Duby:

A Igreja – esse Estado que se fortalece a par dos reinos e dos principados, erigindo os emblemas da sua força, as catedrais, a polifonia que enche por completo as naves – acha que deve manter cativos os seus súbditos pelo sentido do pecado. Pela ameaça do inferno e dos castigos purgatórios. Daí a pressão, cada vez mais forte, sobre as representações da organização social que emana das gentes da Igreja, de uma definição, de uma classificação das intenções pecaminosas. Os critérios de culpa substituem-se, insensivelmente, aos critérios funcionais. (DUBY, 1982, p. 342).

A pressão exercida pela Igreja aliada a ensinamentos associados à boa conduta, baseada em preceitos religiosos da moral cristã, apontam para a hipótese de que, nas cantigas de amigo, o trovador assume a voz da mulher como um artifício poético para cantar o amor proibido. Nesse artifício, simbólico e metafórico, cuja significação só pode ser mais bem compreendida nos termos da própria cosmovisão medieval, notamos certo reforço moralista, clerical e secular, do amor como pecado, despertado no homem pela face negativa da mulher. Porque ela, a mulher, instituiu o pecado no mundo, segundo as tradicionais noções formadoras do pensamento e da crença judaico-cristã da Idade Média, assim, a voz é dada a ela, eximindo o homem da “culpa”.

Essa ideia da mulher como perdição, atrelada às três letras EVA, povoou a mentalidade masculina da Idade Média e ecoou por outras épocas até os dias atuais. Na introdução do *Tratado do amor cortês*, Claude Buridant comenta ser frequente na Idade Média o trocadilho AVE/EVA: “Eva, tuum nomen dic retro! Fiet: Ave [Eva, diz teu nome ao inverso! Será: Ave]”, prova incontestada da dualidade constante no juízo feito sobre a mulher. Para o homem medieval, a mulher representa características de Eva e da Virgem, simbolizando ora a perdição da humanidade, ora a doce imagem da redenção.

Geralmente percebe-se nessas cantigas a voz de uma mulher solitária, em contato com a natureza, sofrendo a dor do amor e lamentando a ausência do amado, como se pode ver na cantiga a seguir, da autoria de El-rei D. Dinis. Essa cantiga encontra-se

sob o n. 102 no *Cancioneiro da Vaticana* e sob o n. 519 no *Cancioneiro Colocci-Brancutti*, e faz parte das *Cantigas d'amigo dos trovadores ga-lego-portugueses*, reunidas por José Joaquim Nunes. Este se regulou pela forma como o assunto é tratado, ou seja, se é o namorado ou a namorada que fala primeiro, pela indicação nos apógrafos italianos e pelo sistema adotado nas poesias de D. Dinis.

*Ûa pastor se queixava  
muit'estando noutro dia,  
e sigo medês falava  
e chorava e dizia  
com amor que a forçava:  
“par Deus, vi-t'en grave dia,  
ai amor!”*

*Ela s' estava queixando,  
come molher con gram coita  
e que a pesar, des quando  
nacera, non fôra doita,  
por en dezia chorando!  
“Tu non és se non mia coita,  
ai, amor!”*

*Coitas lhi davam amores,  
que non lh'eran se non morte,  
e deitou-s'antr'úas flores  
e disse con coita forte:  
“Mal ti venha per u fores,  
ca non és se non mia morte,  
ai, amor!” (NUNES, 1973, p. 1-2).*

Uma pastora estava a queixar-se muito estando noutro dia, e consigo mesmo falava e chorava e dizia com amor que a forçava: “por Deus, vi-te em penoso dia, ai amor!”

Ela estava se queixando,  
como mulher com grande sofrer  
e que apesar, desde quando  
nascera, não fora ensinada,  
porém dizia chorando!  
“Tu és senão o meu sofrer,  
ai, amor!”

Amores causavam-lhe sofrimentos,  
que lhe eram como a morte,  
e deitou-se entre umas flores  
e disse com dor forte:  
“Maldito sejas por onde fores,  
porque não és senão minha morte,  
ai, amor!”.

Nessa cantiga, de autoria de Dom Dinis, o rei trovador, fala primeiro um eu lírico que narra a queixa de uma pastora, e ao mesmo tempo a observa. A pastora, que se diz forçada pelo amor e se encontra de coração roubado, monologa consigo mesma sobre o amigo ausente que a faz sofrer. Essas características, não encontradas na imagem da mulher das cantigas de amor, apresentam certa sinceridade psicológica, em termos de fingimento poético, representando um pequeno esboço do sofrimento amoroso e da vida do campo.

Assim, a voz do eu lírico parece identificá-lo no mesmo ambiente ocupado pela pastora, como se estivesse vendo-a naquele instante do flagrante campesino ou como um narrador onisciente que capta e traduz a alma da personagem. O nível das estruturas rítmicas tem relevância no nível de significado e podem fornecer a chave para uma tentativa de interpretação da cantiga.

Distingue-se a presença de certa estrutura narrativa muito próxima da tradição oral pela presença repetitiva do termo

aditivo “e”: “*e sigo medês falava/ e chorava e dizia*” [e consigo mesmo falava e chorava e dizia]; “*e deitou-s’antr’úas flores/ e disse con coita forte*” [e deitou-se entre umas flores e disse com forte sofrimento]. A repetição desse termo além de dar ritmo à cantiga a aproxima da oralidade, garantindo a musicalidade natural da língua. No dizer de Paul Zumthor (1993, p.74), “o homem vive também a linguagem da qual ele provém, e é só no dizer poético que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas e, ao mesmo tempo, significante dela mesma”.

Na cantiga a seguir, de Airas Nunes, clérigo possuidor de uma invulgar erudição, um cavaleiro se põe a ouvir as queixas da pastora. Dessa vez a queixa é feita em forma de canção, escondendo-se para ouvi-la sem que ela saiba de sua presença.

*Oi’ o’eu ùa pastor cantar,  
du cavalgava per ùa ribeira,  
e a pastor estava [i] senlheira,  
e ascondi-me pola ascuitar  
e dizia mui bem este cantar:  
“So lo ramo verde frolido  
vodas fazen a meu amigo  
e choran olhos d’amor.”*

*E a pastor parecia mui bem  
e chorava e estava cantando  
e eu mui passo fui-mi achegando  
pola oi’r e sol non falei rem,  
e dizia este cantar mui bem:  
“Ai estorninho do avelanedo  
cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:  
e d’amores ei mal,*

*E eu oi’-a sospirar enton,  
e queixava-s’estando con amores  
e fazi’ [ũ]a guirlanda de flores,  
des i chorava mui de coração*

e dizia este cantar enton:  
 “Que coita ei tan grande de sofrer:  
 amar amigu’e non ‘ousar veer!  
 e pousarei so l’avelanal.”

Pois que a guirlanda fez a pastor,  
 foi-se cantand’, indo-s’em manselinho,  
 e tornei-m’eu logo a meu caminho,  
 ca de a nojar non ouve sabor,  
 e dizia este cantar ben a pastor:  
 “Pela ribeira do rio cantando  
 ia la virgo d’amor: quen amores  
 á como dormirá, ai bel frol!”.  
 (NUNES, 1973, p.233-234).

Ouvi hoje uma pastora a cantar  
 enquanto cavalgava por uma ribeira,  
 e a pastora estava sozinha  
 e escondi-me para escutá-la  
 e dizia muito bem este cantar:  
 “Sob o ramo verde florido  
 bodas fazem ao meu namorado  
 e choram os olhos de amor.”

E a pastora parecia muito bem  
 e chorava e estava cantando  
 e eu muito devagar fui-me achegando  
 para ouvi-la e sozinho não falei coisa,  
 e dizia este cantar muito bem:  
 “Ai, pequeno pássaro da aveleira  
 cantades vós e morro eu e peno:  
 e tenho mal de amores.”

E eu a ouvi a suspirar então,  
 e queixava-se estando com amores,  
 e fazia uma guirlanda de flores  
 desde que chorava muito de coração  
 e dizia este cantar então:  
 “Que infelicidade tão grande hei de  
 sofrer:  
 amar amigo e não ousar ver!  
 e pousarei sob a aveleira.”

Depois, que a guirlanda a pastora fez,  
 foi-se cantando, indo-se de mansinho,

e tornei-me logo a meu caminho  
 porque de a molestar não houve desejo,  
 e dizia este cantar bem a pastora:  
 “Pela margem do rio cantando  
 ia a virgem de amor: como dormirá  
 quem amores tem, ai bela flor!”.

Nessa cantiga de Airas Nunes, a voz em primeira pessoa mostra o comprometimento do trovador com o próprio ato da enunciação: “*Oi’ o’eu ãa pastor cantar, / du cavalgava per ãa ribeira*” [Hoje, enquanto cavalgava por uma ribeira, eu ouvi uma pastora a cantar]. Entretanto é uma voz habilmente dissimulada que procura manter-se nos interstícios elocucionais, trazendo, por conseguinte, a voz de uma mulher (a pastora) lamentando a ausência do amigo: “*So lo ramo verde frolido / vodas fazen a meu amigo / e choran olhos d’amor*” [Sob o ramo verde florido bodas fazem ao meu amigo e os olhos choram de amor]. Em comentário sobre esses versos, J. J. Nunes (1973, p.229, v.3) diz parecer que o sentido é de que celebram o casamento do amigo da pastora e esta, não podendo conter-se, chora, por ver-se preterida, juntamente com o amor que lhe consagra. A expressão “*So lo ramo verde frolido*” alude, segundo J. J. Nunes (1973, p. 229), “aos arcos de verdura que, ainda hoje, é uso fazerem-se nas províncias, para, debaixo deles, passarem os noivos e seu séquito”.

A voz da pastora, nessa cantiga de Airas Nunes, é identificada pelas aspas, assim como acontece na de D. Dinis, ao passo que a voz do cavaleiro, em primeira pessoa, utiliza-se de um “eu” na figura do narrador: “*Oi’ o’eu ãa pastor cantar*”. O narrador, mesclado ao eu lírico, expõe a “coita” amorosa da pastora pela ausência de seu namorado.

Nessas cantigas é possível perceber o domínio da religiosidade (“*par Deus, vi-t'en grave dia, / ai amor!*”) e os estratos sociais representados tanto pelas pastoras (campeonas) quanto pelo trovador na figura do cavaleiro (nobres). A expressão “*par Deus*” é uma espécie de juramento, em que se invoca a Deus como testemunha de que o que se diz é verdade. Desse modo o vocábulo “amor”, no final da expressão, toma-se em sentido concreto, em vez da pessoa que é objeto do amor. De acordo com J. J. Nunes (1973, p.2, v.3), a frase soa como se a pastora dissesse ao namorado: Por Deus, maldita a hora em que gostei de ti.

A rigor, o aspecto que se destaca nessas cantigas é o amor concebido, paradoxalmente, como desejo e sofrimento: na primeira cantiga, o poeta observa a mulher queixar-se: “*par Deus, vi-t'em grave dia*”, “*Tu non és se non mia coita*”. Embora haja uma queixa, é esse “Tu” que ela deseja; na segunda, a pastora chora a perda do amado enquanto faz uma guirlanda de flores, numa declarada insinuação ao casamento. Todavia, essas ideias de sofrimento e desejo podem exemplificar a associação da mulher com os sentidos e, ao mesmo tempo, uma perspectiva do poeta que transfere para ela a sua voz: “*e dizia este cantar mui bem*”. O canto é apresentado da perspectiva do eu lírico, papel dado à mulher. Dessa maneira, ela é colocada numa posição sobredeterminada, representada pela voz que canta sua tristeza, dando-lhe autoridade para falar de si mesma. Sobre esse aspecto, J. J. Nunes assim explica:

Como é sabido, o cantar pertence a ambos os sexos e de-certo compete em

antiguidade com a fala; àquele costuma chamar-se a linguagem do sentimento, como a esta a da razão. Ora, se na mulher aquele em geral sobreleva a esta, não admira que ela cante mais do que o homem. Sendo a vida dêste muito mais activa, não é de estranhar que, absorvido pelos múltiplos factos que a constituem e lhe prendem a atenção, o canto o preocupe menos do que á mulher; esta sim, que, recolhida no interior da sua casa, para em certo modo amenizar essa quase solidão, se distrai cantando. (NUNES, 1973, p.5, v.1).

Entretanto, as diferenças entre o cantar e o falar sugerem a presença de um discurso dominante, cuja retórica é baseada num complexo sistema binário de hierarquia. Esse discurso revela-se marcado por sutis atitudes misóginas, comprometido com uma subjetividade cultural androcêntrica. As categorias de diferença podem ser percebidas nessas cantigas em que o canto é dado à mulher e a fala ao trovador, numa alusão de que o cantar, por estar relacionado ao sentimento, conforme explicita Nunes, encontra-se diretamente proporcional à voz da mulher, ao passo que o falar é atribuído ao homem, por ser discursiva e culturalmente tratado como resultado do raciocínio, ou seja, da razão. Estrategicamente, na Idade Média, o discurso androcêntrico se fundamenta em:

toda uma tradição literária do passado que se baseou na tropologia da naturalização da mulher considerada simplesmente como realidade vegetativa, desprovida de quaisquer faculdades mentais, inclusive do poder de

desenvolvimento da fala. Essa naturalização articulava outra tropologia igualmente derogatória do feminino: a infantilização, na medida em que o infante é aquele que não fala. E, não falar, para o código linguístico e cultural masculinista dessa época, era sinônimo de não pensar, não se organizar, segundo a lição aristotélica de ser o homem um animal racional justamente por ter a capacidade de se organizar intelectual e politicamente. (FONSECA, 2011, p.76).

Essa retórica faz parte de um longo processo cultural e envolve as concepções sobre a configuração do gênero masculino e feminino na mentalidade e na cultura do mundo ocidental, a partir de diferenças naturais e institucionais entre os sexos. A configuração dessa retórica contribui para o estudo da literatura e da poética na definição dos gêneros sexuais no Ocidente e uma ligação entre os escritos patrísticos e a literatura cortês dos séculos XII e XIII. Um elo definidor entre esses dois elementos é a castidade que, tanto entre os Padres da Igreja como entre os poetas, se situa como ponto crítico na história da relação dos gêneros porque representa tanto uma ruptura na articulação da sexualidade do cristianismo primitivo, como assegura Bloch (1995, p.18), como uma transformação do antifeminismo em adoração da mulher. Bloch ainda acrescenta que:

O aparecimento do amor romântico ocidental foi parte de um momento particular na história da misoginia – um momento no qual, devido a mudanças contemporâneas nas formas de propriedade e nas relações de

poder entre os sexos, a obsessão debilitante com a mulher como fonte de todo o mal acabou invertendo-se numa obsessão co-conspirante com a mulher como fonte de todo o bem. (BLOCH, 1995, p.18).

Para Bloch (1995, p. 18-19), a “relação dos discursos concorrentes sobre o feminino – o misógino e o cortês – é bem mais complicada do que a de uma simples oposição”.

Retomando os trovadores analisados anteriormente – D. Dinis e Airas Nunes –, ambos destacam-se pela contribuição ao lirismo popular e pela produção reinterpretabilidade das ações femininas suscitadas pelo amor, envolvendo as camadas sociais mais populares. Entretanto, destaca-se nas duas cantigas desses trovadores a visão do desejo da mulher pelo casamento, a exemplo da imagem da mulher deitando-se entre flores, na cantiga de D. Dinis, e da pastora que faz uma guirlanda de flores na cantiga de Airas Nunes.

Sobre essa visão do desejo da mulher pelo casamento, é pertinente ressaltar o que comenta Spina (1969, p. 15): “Na Galiza e em Portugal a mulher aparece representada principalmente pelas meninas casadouras, que nestas composições vibram de saudades pelo namorado que foi para as trincheiras (fossados ou feridos) combater o mouro invasor”. Contudo, essa imagem de “meninas casadouras” contrasta com a vida de muitas mulheres nobres que recusavam o casamento porque este transformava em dever o dom gratuito do corpo. (DUBY, 1995, p.73).

A rigor, o discurso dos religiosos sobre o casamento foi endereçado a uma plateia

feminina. Os homens eram vistos naturalmente como superiores e criados à imagem e semelhança de Deus, ao passo que a mulher, reflexo dessa imagem, deveria ser dominada pelo esposo e sofrer as dores do parto, entendidas, muitas vezes, como castigo (MACEDO, 1999). De qualquer modo, essas ideias exemplificam que a ordem social repousava no matrimônio, instituição culturalmente criada. Assim, a mulher é concebida como uma ideia e não como um ser humano e, de certa forma, empurrada para as margens da sua própria história.

É incontestável que, entre as numerosas investigações científicas consagradas aos mitos e às obras populares líricas e épicas, as cantigas de amigo ocupam um lugar modesto. Isso permite poder afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade dessa antiga arte não foi ainda, de todo, revelada. No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média eram consideráveis, conforme reportam Saraiva e Lopes (1995).

Nos dias atuais, para uma compreensão e (re)conhecimento, as cantigas de amigo exigem do leitor um esforço de adaptação e adequação das condições histórico-sociais do contexto em que se desenvolveram. É desse contexto que emanam as primeiras fontes do patrimônio lírico da Língua Portuguesa. Poetas brasileiros e portugueses, a exemplo de Manuel Bandeira e Fíama Hasse Paes Brandão, reportaram a essa fonte para exprimir uma revisão crítica e reinterpretativa de aspectos formais e contedúísticos e de temas consagrados pela tradição poética medieval portuguesa.

João Miguel Fernandes Jorge, recuperador das crônicas históricas de Fernão

Lopes, integra o universo dos poetas que buscam a intertextualidade com textos da tradição poética medieval portuguesa para compreender a própria razão de suas escritas e da cultura em que vivem. Esses poetas têm uma preocupação constante com a possibilidade e os limites da linguagem. Eis aqui novas perspectivas: escrever com penas dos outros e a ideia do mundo não apenas como uma subjetividade feita exclusivamente pelo pulsar linguístico, mas uma comunicação direta com a vida, aproximando o sujeito do mundo. Daí o valor das cantigas de amigo ainda hoje.

#### REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BLOCH, R. Howard. **Misogonia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BURIDANT, Claude. Introdução. In: ANDRÉ CAPELÃO. **Tratado do amor cortês**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUBY, Georges. Resistências parisienses. In: \_\_\_\_\_. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Damas do século XII**: Heloísa, Leonor, Isolda e algumas outras. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Damas do século XII**: a lembrança das ancestrais. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Trad. de Mario Sabino. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2010.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil.** São Paulo: Edusc, 2011.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na idade média.** 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2005.

NUNES, José Joaquim. **Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses.** Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. 3 v.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa.** Porto: Porto, 1955.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: era medieval.** 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval.** Tradução de Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido para publicação em 16 fev. 2012.

Aceito para publicação em 15 março 2012.



## CONFRONTOS: A HOMOAFETIVIDADE E A HEGEMONIA EM *PELA NOITE* (1983), DE CAIO FERNANDO ABREU

### CONFLICTS: HOMOAFFECTION AND HEGEMONY IN *PELA NOITE* (1983), BY CAIO FERNANDO ABREU

Karine Passeri\*

Silvio Ruiz Paradiso\*\*

RESUMO: A literatura homoerótica e a teoria queer analisam a sexualidade e o desejo nas relações sociais, principalmente a respeito do homossexual. Na novela *Pela Noite* (1983), de Caio Fernando Abreu, percebemos essa temática homoerótica. com base nesse tema, analisaremos o comportamento dos personagens quando estão em ambiente de público *gay* e quando estão em espaço predominantemente heterossexual; além disso, abordaremos também os momentos em que um dos personagens se encontra com o seguinte questionamento: é possível ou não haver amor entre dois homens? Diante disso, objetivamos estudar a influência da ideologia da sociedade machista e patriarcal na vida e no comportamento dos personagens. Como resultado, esperamos que os personagens, por estarem tão alienados em relação às “leis” sociais vigentes, se submetam inconscientemente a elas e por isso apresentem dificuldade a respeito de como se comportar em determinados espaços e sobre como amar outros homens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura homoerótica. Homoerotismo. Sociedade. Hegemonia.

ABSTRACT: Homoerotic literature and queer theory analyze sexuality and desire in social relations, especially homosexuality. In the novel *Pela Noite* (1983) by Caio Fernando Abreu, the homoerotic theme can be observed. Based on this theme, this article analyzes the behavior of characters in the novel when they are in a gay environment and when they are in a predominantly heterosexual space; in addition, the article analyzes the moments when one of the characters asks himself: “is it possible or not to exist love between two men?” Therefore, this study focuses on the influence of ideology in a patriarchal and sexist society in the life and behavior of the

---

\* Graduada em Letras português/inglês pelo Centro Universitário de Maringá. E-mail: <karinepasseri@hotmail.com>.

\*\* Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Especialista em Religião e Religiosidades nas literaturas pós-coloniais. E-mail: <silvinhoparadiso@hotmail.com>.

characters. As a result, it is expected that the characters that are so alienated with the social “laws”, unconsciously submit to them and they demonstrate difficulties in behaving in certain spaces and knowing how to love other men.

KEYWORDS: Homoerotic literature. Homoeroticism. Society. Hegemony.

## 1. INTRODUÇÃO

Os Estudos Culturais constituem uma área de pesquisa sobre comunicação e cultura. Seu objetivo principal é estudar a cultura como um campo em que ocorrem lutas entre várias culturas ligadas a determinadas classes sociais; em outras palavras, os Estudos Culturais propõem a análise das práticas culturais de grupos sociais marginalizados, como: a mulher, o negro, o *gay*, o novo. Dessa forma, pode-se contrastar a cultura do subalterno com a cultura dominante (PARADISO; PELINCER, 2007).

A partir dos Estudos Culturais surgiram os *queer studies* ou a teoria *queer* no decênio de 1980, nos Estados Unidos, com o objetivo de analisar a dinâmica da sexualidade e do desejo nas relações sociais, focando a hegemonia como objeto de estudo e análise crítica, pois as estruturas sociais hegemônicas criam sujeitos como normais e naturais e outros perversos ou patológicos (MISKOLCI, 2009).

O termo inglês *queer* pode ser traduzido por ‘estranho’, ‘esquisito’, mas também se constitui na forma pejorativa com que são designados os homens e mulheres homossexuais. Esta expressão foi escolhida pelos teóricos pois caracteriza a intenção de oposição à heteronormatividade, para eles *queer* significa colocar-se contra a normalização da sexualidade (LOURO, 2001).

Observa-se que essa temática homoe-rótica ganha mais espaço e mais força no campo literário. Diversos escritores a trabalham em sua obra, como João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho e Caio Fernando Abreu, por exemplo.

Consoante o pensamento de Thomé (2009, p. 32), a novela *Pela Noite* (1983) será considerado como “texto *gay*”, pois seu tema central é o sentimento homoafetivo. Chegamos a tal conclusão porque é sobre isso que os protagonistas – Santiago e Pérsio – discutem a maior parte do tempo; pelo fato dos personagens se assumirem como homossexuais e ainda revelarem suas experiências amorosas passadas; por eles frequentarem locais de público quase exclusivamente *gay* e, ainda, pelo fato de ao final eles terminarem juntos, o que culmina a relação homoafetiva.

Considerando esse assunto central, torna-se relevante a justificação do uso da nomenclatura homoerotismo ou homoafetividade ao invés de homossexualismo nesse contexto.

De acordo com Costa (1992, p. 11), “homoerotismo é preferível a ‘homossexualidade’ ou ‘homossexualismo’ porque tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX”. Quando o termo “homossexual” surgiu na língua corrente da época, carregava forte conotação pejorativa, pois o “homossexual” era visto como o

oposto do ideal masculino que a sociedade burguesa tanto pregava; o uso de tal palavra reproduz, automaticamente, todo o preconceito burguês patriarcal nela embutido (COSTA, 1992, p.24). Por tais razões, será utilizado o termo homoafetividade ou homoerotismo para designar qualquer relação de cunho “homossexual” e, ainda, concorda-se com a seguinte afirmação de Costa (1992, p.21): “homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented*. [...] exclui toda e qualquer alusão à doença, desvio, anormalidade, perversão”.

Em relação à novela, os dois personagens principais – Santiago e Pêrsio – são homossexuais e toda a ação da narrativa acontece ao redor deles. Ambos já tiveram relações sexuais com outros homens. Todavia, enquanto Santiago viveu relacionamentos duradouros, todas as relações de Pêrsio foram passageiras e superficiais. Assim, observa-se que esse personagem nunca nutriu um sentimento de amor por outro homem e, além disso, mostra-se contra a possibilidade de existir amor e afeto entre dois homens.

Com base nessa contextualização, nosso objetivo será analisar como essa atitude de Pêrsio contrária à homoafetividade está ligada ao preconceito social que essa ‘minoría’ de gênero sofre. Afinal, os homossexuais ocupam um lugar marginalizado e invisível na divisão de classes, isto é, os *gays* não possuem seus direitos civis porque “não existem” na sociedade, como afirma Foucault (2000, p.16): “os homossexuais não constituem uma classe social”. Este trabalho debaterá esse preconceito, muitas vezes sutil, existente não só entre indivíduos

homossexuais, mas também nos ambientes que frequentam.

A minoria homossexual possui, segundo Foucault (2000), essa invisibilidade social, pois a classe dominante não os considera como integrantes do sistema social. Pelo fato de eles terem afinidade com pessoas do mesmo sexo, a hegemonia que é regida segundo os padrões cristãos e patriarcais, os exclui da possibilidade de serem engajados em sociedade e reconhecidos como cidadãos que possuem uma comunidade e uma identidade.

Para entendermos melhor que o preconceito é fruto de um sistema social cristão e patriarcal, o qual rege indiretamente as atitudes dos personagens homossexuais, inicialmente, discutiremos a biografia de Caio Fernando Abreu e a fábula de *Pela Noite* (1983).

## 2. CAIO FERNANDO ABREU E *PELA NOITE* (1983)

O escritor gaúcho Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago, em 1948. Aos quinze anos sai da cidade e vai para um internato protestante americano em Porto Alegre (ABREU, 1983). Devido ao jornalismo, Abreu vai morar em São Paulo, onde trabalhou como redator e editor por quase toda sua vida e integrou a equipe de alguns importantes jornais e revistas do país. Em 1996, em decorrência de complicações da AIDS, Abreu falece (BESSA, 2006).

Na literatura, Abreu escreveu narrativa infanto-juvenil, crônicas, contos, novelas, romances e peças; e foi como contista que mais se destacou e ficou conhecido.

A respeito de sua obra, dizia que, como ele próprio, ela também caminhava à margem da literatura brasileira, porque ele não conseguia se encaixar no campo das letras, principalmente devido à utilização, em seus textos, de temas conhecidos como malditos pela sociedade majoritária (BESSA, 2006).

É de acordo com a visão da sociedade dominante – machista e patriarcal – que a temática “maldita” pode ser identificada na novela *Pela Noite* (1983); em outras palavras, o tema central é a homoafetividade, algo rejeitado, mal visto e ignorado pela classe dominante.

A novela relata o reencontro de dois homossexuais que passaram a infância na mesma cidade, mas nunca tiveram contato nesse período. Certo dia eles se reencontram e marcam um encontro para o sábado seguinte à noite; o que ocorre no apartamento de um deles. Ambos os personagens utilizam nomes fictícios: Santiago e Pêrsio; esses são escolhidos por eles mesmos e em nenhum momento são revelados seus reais nomes.

Após o breve encontro no apartamento de Pêrsio, eles saem frequentando diversos locais, inclusive alguns de público *gay*. No decorrer da noite, eles começam a relembrar seu passado e a discutir sobre a homoafetividade, e assim surgem diversas complicações que são resolvidas somente no amanhecer, com os dois terminando juntos.

### 3. CONFRONTOS: A HOMOAFETIVIDADE E A HEGEMONIA

Neste tópico, analisaremos como os espaços determinam as atitudes dos personagens e também os momentos em que um

dos personagens principais, Pêrsio, se mostra em conflito não só com a sua homossexualidade mas, principalmente, com o fato de poder existir amor entre dois homens.

Logo no início do conto, Pêrsio se apresenta como possuidor de um conflito interno a respeito de quem ele é: “Eu tenho uma sensação meio de amargura, de fracasso. Você me entende? Como se tivesse a *obrigação* de ter sido, ou tentado ser, outra pessoa.” (ABREU, 1983, p.111). Percebe-se que o personagem vive um conflito, pois tem a sensação de fracassado, ou seja, ele acredita que deveria ter sido outra pessoa e não um homossexual. Portanto, é fato que Pêrsio tem problemas com sua homossexualidade, e isso acontece porque a sociedade patriarcal elege o heterossexual como o modelo a ser seguido e valorizado, e, conseqüentemente, o fracasso do personagem é devido às regras que compõem o sistema social que o coloca na posição de marginalizado, “perverso”, “pecador”, “subjugado” e “inferiorizado”.

Adiante, o mesmo personagem revela um pouco de sua infância e acaba explicando a origem de seu conflito:

[...] Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam biiiiiiiiicha! Não, não era *bicha*. Nem *veado*. Acho que era *maricas*, qualquer coisa assim.[...] E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era superinocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos. E cheio de problemas, beijava de boca fechada.[...] Mas não vem ao caso, tudo *superado*. Ah, tão Maduro & Equilibrado. Cinco anos de terapia, sob controle. (ABREU, 1983, p.153).

Por meio desse outro excerto, podemos concluir que Pérsio, além de sofrer muito preconceito ainda jovem, também ficou traumatizado e teve de fazer terapia. Observa-se que a sociedade o tratou de forma tão injusta e o subjugou tanto que isso deixou marcas para toda sua vida, por isso se sente amargurado e fracassado. Esses excertos mostram claramente como a minoria homossexual é recriminada pelas leis sociais, em que tudo que foge ao padrão é discriminado.

É nesse clima entre se exporem como homossexuais ou não que os dois personagens principais acabam adotando nomes fictícios: “Você vai se chamar Santiago” (ABREU, 1983, p.114), e o dono do apartamento continua: “Pérsio, de agora em diante eu vou me chamar Pérsio” (ABREU, 1983, p.114). Com a nomeação, nota-se que eles não receberam só um novo nome, mas esconderam suas verdadeiras identidades e assumiram outra para justificar a relação homossexual: “Com um nome desses, você pode virar a noite impunemente [...] sem culpa alguma, rapaz” (ABREU, 1983, p. 118). Os fragmentos denotam que a escolha de outro nome é uma metáfora, a qual significa que na esfera social os homossexuais não podem revelar-se como realmente são, pois a heteronormatividade acaba “obrigando-os” a assumirem duas personalidades, ou seja, durante o dia ou no decorrer do trabalho, eles devem se apresentar como homens heterossexuais, de acordo com o padrão vigente, e à noite, ou às escuras, eles assumem a identidade homossexual – daí o título da novela – *Pela Noite*; é devido a todo esse preconceito existente na

sociedade que muitos passam a vida inteira marginalizados:

[...] o homossexual é duplamente marginal. É marginal no sentido de estar, como a mulher, à margem do centro. Mas é marginal, ainda, no sentido conotativo do termo, na acepção de *fora da lei*, de pervertido, de imoral, de pecador. (THOMÉ, 2009, p.22).

Ao decorrer da trama, os dois personagens principais frequentam diversos locais, e em todas as situações eles estão conversando e raramente se envolvem com outras pessoas. Em um dado momento, após Santiago contar que teve um relacionamento homoafetivo que durou dez anos, Pérsio confessa: “Eu nunca consegui ficar mais do que um mês transando com a mesma pessoa” (ABREU, 1983, p.160). Essa afirmação de Pérsio mostra que ele, realmente, nunca conseguiu atingir uma relação sentimental amorosa longínqua e estabilizada até o presente, tanto que cita o espaço de tempo em que transava e não o tempo de afeto. Pouco depois, ele ainda argumenta que o amor entre dois homens se resume ao sexo, e o que o sexo anal é nojento, porque faz-se pelo mesmo canal em que se eliminam as fezes do corpo. Desta forma, esse personagem vê o relacionamento entre homens como algo repugnante (ABREU, 1983, p.164).

Vale lembrar que tanto Pérsio quanto Santiago assumem-se como homossexuais, o que fica explícito nas palavras:

O que você quer que eles pensem de nós, de mim, aqui, a teus pés? E em qualquer das hipóteses as *mammas* cutucarão seus maridos ruins de cama

repetindo baixinho, escandalizadas, *guarda, amore, questi belli ragazzi, Dio mio, veados*. (ABREU, 1983, p.150).

Além disso, sabe-se também que Pérsio não simpatiza com o sexo feminino “Eu não gosto de mulher. Até já transei, mas não sinto nada” (ABREU, 1983, p.166), porém, esses fatores não o impedem de sentir asco pelo modo mais recorrente nas relações sexuais entre homossexuais masculinos: o coito anal.

Esse ponto de vista de Pérsio, de que o amor entre homens é nojento, constitui, na verdade, a visão da sociedade cristã e machista; pois é a hegemonia social que prega que qualquer manifestação homossexual é considerada perversa e nojenta. Pode-se dizer nojenta, pois a supremacia a vê como algo sujo, ilícito, de acordo com parâmetros religiosos e morais construídos a partir de ideologias dominantes até então. Durante séculos, o sexo anal foi chamado de sodomia, em alusão à cidade bíblica de Sodoma, na qual o magistério cristão, alegava que tal prática ocorria, sendo assim a cidade por Deus castigada (Gênesis, cap. 19), reforçando a ideia de ser considerado algo contrário à vontade divina. O pesquisador brasileiro Luiz Mott (2010) considera que a sodomia homossexual sempre teria sido muito mais reprimida que a heterossexual (qualquer relação sexual que não levasse à procriação), por serem dois homens a desperdiçarem o esperma, indo contra os projetos expansionistas, tanto de judeus, como cristãos e muçulmanos, como por representarem um estilo de vida incompatível com o modelo de família patriarcal (MOTT, 2010).

Logo após seus questionamentos, Pérsio chega a uma conclusão sobre o indivíduo *gay*:

Pois parece assim. Uma maldição. Para sempre. Só acaba quando amputam os pés da moça. Quando você perde um pedaço? Quando você se anula? Quando você *renuncia* e nunca mais trepa? (ABREU, 1983, p.166).

Nesse fragmento vê-se a presença de outra metáfora a respeito de uma maldição dos homossexuais; é como se a soberania – que determina as *leis* – tivesse amaldiçoado ou condenado todos os homossexuais, e eles só se livrariam dessa maldição se renunciassem ao sexo com outros homens. Na realidade, sabemos que é isso o que verdadeiramente acontece, pois, como afirma Thomé (2009), o homossexual é marginalizado, mas se ele deixar de ser o que é e se tornar um “heterossexual”, ele entra em sintonia com o padrão e deixa de ser inferiorizado.

Santiago e Pérsio ainda discutiam sobre a homoafetividade entre homens, quando Pérsio comenta sobre o amor e sobre si:

Mas e isso que falavam, amor? Essa sua história, eu não conheço. Eu só tive *vislumbres*, parecia prometido, preparado. E nunca aconteceu. Eu nunca consegui, eu nunca fui capaz, deve ser culpa minha. Ah, que banal. Até que ponto as circunstâncias não me favoreceram, ou eu é que não favoreço as circunstâncias? (ABREU, 1983, p.166).

Nesse momento, Pérsio deixa transparecer que, na verdade, nunca conseguiu amar outro homem e, decepcionado,

assume toda a culpa pelo fato. Após isso, Santiago argumenta que o amor vai além da higiene e do nojo e, segundo ele, isso é uma criação da sociedade burguesa e cristã (ABREU, 1983, p.168). Quando Santiago termina sua explanação sobre o amor, Pérsio se conscientiza do verdadeiro culpado pela sua incapacidade de amar: “O meu problema é um problema juvenil, de adolescente enrustido. Ou de *burguesinho* que fez a *primeira comunhão* e vai se sentir eternamente culpado com a possibilidade do prazer” (ABREU, 1983, p.169 – grifo nosso). Aqui Pérsio confessa que veio de uma família burguesa e que foi educado de acordo com o cristianismo. Temos, portanto, a certeza de que o que gera nele a dificuldade em amar outros homens e também de sentir prazer nas relações é a sua educação de acordo com a heteronormatividade. Assim, percebe-se mais uma vez que a sociedade cria regras discriminatórias para com as minorias homossexuais, transformando-os em pessoas naturalmente aptas a subverter moralmente a sociedade (COSTA, 1992, p.46).

Há na narrativa também outros contextos que deixam transparecer como o sistema majoritário influencia o comportamento dos homossexuais nas mais diversas situações. Neste caso, o espaço é algo importante de ser pontuado no decorrer da trama.

Pérsio e Santiago foram a uma pizzaria: “Daqui a umas seis quadras tem uma pizzaria *absolutamente* normal” (ABREU, 1983, p.145), e depois o narrador contextualiza mais esse espaço: “Santiago olhou em volta. Localizou três mocinhas feias na mesa ao lado e, mais além, um casal ente-

diado [...] cheio de criancinhas barulhentas” (ABREU, 1983, p.149). A partir dessas falas, percebemos que a pizzaria é caracterizada como “normal” porque é um ambiente de público heterossexual, mostrando isso que até os próprios personagens *gays* têm (pré) conceito contra si, pois quando ele afirma que aquilo é normal, quer dizer que eles não são normais, uma imagem criada pela sociedade hegemônica.

Nesse espaço “normal” surge Carlinhos, um conhecido de Pérsio, o qual se comporta o mais polidamente possível: “Carlinhos curvou a cabeça. Fez um ar tardiamente polido de não-querer-interromper-nada-entre-vocês, apertou a mão de Santiago, levemente cúmplice, e foi saindo entre as mesas.” (ABREU, 1983, p.163). Todo esse comportamento educado e tímido de Carlinhos entra em choque com as suas próprias atitudes que se estabelecerão num outro espaço, no bar *Deer's*, que é um local destinado ao público gay:

Não quero interromper nada. – Carlinhos estendeu a mão para os copos. – Posso dar um gole? [...] Desculpa eu ser indiscreto, longe de mim, mas. Vocês são *caso*? [...] Aliás, meu bem, me dá licença de dizer. De muito bom gosto, os dois. Umas gracinhas, uns gatinhos. Sabia que vocês são lindos? – Bebeu outro gole de vinho. E debruçou-se na mesa. – Ah, deixa de onda, qual é? Conta logo, vai. Vocês são mesmo *caso*? (ABREU, 1983, p.182).

Nesse momento fica nítido o contraste entre as atitudes de Carlinhos na pizzaria e no bar, ou seja, quando ele está num espaço

de público hétero, tenta manter a imagem de um homem heterossexual, mas, a partir do momento que ele se encontra no “gueto” – bar – ele se sente livre para agir da forma que desejar. Costa (1992) discorre sobre os guetos:

O gueto é formado por um circuito de locais de encontro exclusivo de homossexuais, que vão de praias a pontos de prostituição masculina. Nesses locais, alguns extremamente sórdidos, os indivíduos gozam da “liberdade” que a discriminação permite. Mas, justamente por tratar-se de uma liberdade vigiada e concedida, carrega todas as sequelas do preconceito. Os sujeitos sabem, mesmo quando não explicitam, que a liberdade vivida no gueto é precária e, num certo sentido, artificial. (COSTA, 1992, p.96).

Observa-se que a classe homossexual é vista com muito preconceito, já que nesses lugares restritos tem-se real liberdade; a busca por locais ou situações privadas de preconceito é um objetivo utópico em relação à sociedade vigente.

No final da novela, o foco volta para os personagens; e Pêrsio mostra certa superação a respeito de sua incapacidade de amar, o que fica claro na seguinte fala direcionada a Santiago: “Eu gosto de você, eu gosto tanto de você, garoto. Me dá outra chance. Me deixa guiar a nossa noite.” (ABREU, 1983, p.187). Nessa afirmação, nota-se que o personagem conseguiu transgredir todas as “leis” socialmente impostas e todo o preconceito existente e que, portanto, está começando a amar um outro igual.

Nas últimas linhas, o amor entre eles é concretizado com as palavras: “Provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que era bom.” (ABREU, 1983, p.210). Esse termo mostra que a homoafetividade, apesar de ser um obstáculo na vida de muitos homossexuais, é uma conquista possível, ou seja, ela pode ser atingida por todos que realmente desejam e acreditam no amor entre homens ou no amor entre mulheres e seus iguais.

#### 4. CONCLUSÃO

Concluimos que Pêrsio, por ser traumatizado pela discriminação e pelo preconceito da sociedade, possui problemas em aceitar a homoafetividade, pois inicialmente ele se mostra completamente contrário à possibilidade de haver o sentimento do amor entre dois homens; entretanto, com o desenlace da trama, ele acaba se apaixonando pelo amigo Santiago, e ambos vivem e passam a acreditar nesse amor como algo possível de ser realizado.

Além disso, pode-se inferir que o sistema social vigente realmente trata os homossexuais com muito desprezo e discriminação, e um exemplo disso é a formação de guetos, locais onde os *gays* tentam buscar uma liberdade de expressão, mas ainda assim, o fato desses lugares serem à parte do restante da sociedade, só ratifica a existência da discriminação e do preconceito.

#### REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

BESSA, Marcelo Secron. **Melhores contos:** Caio Fernando Abreu. São Paulo: Global, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício:** estudos sobre o homoerotismo. 3 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo.** BARRETO, Jorge Lima; CUPERTINO, Cristina Guimarães (Trad.), São Paulo: Landy, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normatização. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, jan./jan. 2009.

MOOT, Luiz. **Revolução homossexual:** o poder de um mito. Disponível em: <<http://culturagay.planetaclix.pt/>>. Acesso em: 21 jul. 2010.

PARADISO, Silvio Ruiz; PELINCER, Edilaine. Estudos Culturais: o boom teórico para as literaturas pós-modernas [apostila]. In: SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR DE EDUCAÇÃO, 5, 2007, Maringá. **Mini curso.** Maringá: Centro Universitário de Maringá, 2007. p.1-14.

THOMÉ, Ricardo. **Eros proibido:** as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural Editora, 2009.

Recebido para publicação em 29 out. 2010.

Aceito para publicação em 19 jan. 2011.



## LITERATURA E INTELECTUALIDADE: AS FACETAS INTELECTUAIS NA OBRA *VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

### LITERATURE AND INTELLECTUALITY: THE INTELLECTUAL FACETS IN THE NOVEL *VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ*, LIMA BARRETO

Cristiano Mello de Oliveira\*

RESUMO: O romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, apresenta diversas passagens que apontam características da faceta intelectual e erudita do protagonista Gonzaga de Sá. O escritor compôs um verdadeiro amálgama de situações que evidenciam as muitas leituras alusivas a variados escritores de época, assim como demonstra grande capacidade para inventariar inúmeros afazeres e gostos que denotam a opção intelectual desses homens. Primeiramente, iremos fazer uma análise no sentido de promover uma introdução do objeto e montarmos a nossa problemática. Num segundo momento, pretendemos esboçar algumas das principais particularidades do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Num terceiro momento, desenvolveremos a análise dos fragmentos selecionados buscando identificar aqueles que mais evidenciem a temática do sujeito intelectual. Como lastro teórico, iremos dialogar parcialmente com: Sartre (1994), Bobbio (1996) e Said (2008), cada qual ao seu modo. A contribuição desse artigo visa despertar novas pesquisas sobre uma obra literária pouco lembrada pela crítica literária.

PALAVRAS-CHAVE: Intelectual. Literatura Brasileira. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Lima Barreto.

ABSTRACT: The book *Vida e Morte de M. J. Gonzaga* (Life and Death by M. J. Gonzaga) de Sá has many passages that represent features of the intellectual and scholar protagonist Gonzaga de Sá. The writer Lima Barreto wrote a true amalgam of situations that indicate the readings of many writers of the time as well a great capacity to record the affairs and tastes that demonstrate the intellectual choice of these men. First, an analysis is done in order to introduce the object of study and the problem. Next, some of the main peculiarities of the romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* are outlined. The third step is the analysis of the fragments selected

---

\* Mestre em Literatura pela UFSC, doutorando em Literatura pela UFSC, pesquisador CNPQ. E-mail: <literariocris@hotmail.com>.

in order to identify those that best depict the thematic of the intellectual subject. The article develops a theoretical dialogue with Sartre (1994), Bobbio (1996) and Said (2008). The paper aims to stimulate further research about a literary work that has received little attention from literary criticism.

KEYWORDS: Intellectual. Brazilian Literature. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Lima Barreto.

## 1. ALGUNS PRESSUPOSTOS

O crítico literário e também romancista Osman Lins, no seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1978), especificamente no capítulo VII, intitulado “Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá”, aponta a relevância de compreender a obra de Lima Barreto, quando diz: “Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá oferece aspectos os mais atraentes ao amador de ficção, capaz de perceber certas soluções e singularidade” (LINS, 1978, p.113). Trata-se de erudição coberta de preocupações literárias instigantes e, ao mesmo tempo, constitui uma excelente sugestão investigativa para valorizarmos novas perspectivas da ideologia barretiana. Embora Osman Lins, autor de vários romances privilegie, em sua abordagem, elementos que caracterizam o espaço romanesco dessa obra, assim como as possíveis ligações com o contexto histórico da cidade do Rio de Janeiro (assunto que o pesquisador retoma ao longo de algumas páginas), percebe-se que seu texto oferece vários desdobramentos que buscam o alicerce daquilo que será a característica primordial na feitura do personagem Gonzaga de Sá: “O interesse de Gonzaga de Sá pelo estudo é também introduzido como um traço favorável da sua personalidade [...]” (idem, p.114). Em suma, é a partir desse mote enviesado que iremos para uma análise mais direcionada.

É difícil escapar à tentação de esmiuçar os escritos de Lima Barreto, o qual, possuidor de uma imbatível retórica militante e de um estilo um tanto de caráter social, mesmo no desempenho frenético de ser cronista de jornal de época, sabia fisgar novos leitores e compor a sua ficção em plena República Velha. Podemos crer, quando o assunto é levantar alusões às obras lidas e consultadas, que Lima atinge um grau bastante satisfatório, tendo em vista as variadas fontes de que se embebeu o seu discurso romanesco. “A habilidade de Lima Barreto em trabalhar com dados históricos é admirável. Em poucas linhas ele situa o leitor em uma realidade histórica rica que se esconde por trás de toda a atmosfera de **mistificação** que envolve o conto.” (MARINS, 2004, p.226). O escritor carioca era frequentador assíduo da Biblioteca Nacional e um contumaz leitor dos compêndios universais de filosofia, história universal e literatura. Não foi à toa que o seu último e póstumo livro *Diário no Hospício* recebeu fortes influências e correlações da obra *Recordações da Casa dos Mortos* (2008), do escritor russo **Fiodor Dostoievski**. E resta destacar que Lima foi uma espécie de intelectual autodidata e canalizador de muitos projetos culturais (linguagem suburbana, estilo caricato e cômico, entre outros) que antecipou muito daquilo

que outros escritores confeccionaram posteriormente nos seus romances.

A obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (BARRETO, 1969d), escrita no ano de 1918, impõe um olhar mais aguçado do pesquisador aos tipos intelectuais que formulam a conjuntura desse acurado romance. Publicada no ano de 1919 pelo escritor e editor Monteiro Lobato, a narrativa é, *grosso modo*, toda investida de lances memorialísticos e alusivos ao contexto histórico e social do último quartel do século XIX e do primeiro do século XX. No decorrer dos acontecimentos que entremeiam o romance são realizados intensos diálogos entre Gonzaga de Sá e o narrador Augusto Machado<sup>1</sup>. A obra não possui um enredo muito bem definido, e tudo acaba girando em torno da personalidade e das vontades particulares do personagem autocentrado Gonzaga de Sá. Muitos desses conflitos são narrados pelo seu fiel amigo Augusto Machado de maneira filosófica, buscando questionar a sobrevivência de um homem espiritual no meio de uma sociedade absurda e incoerente com seus próprios princípios. O romance possui como cenário a oleogravura dos variados rincões da cidade do Rio de Janeiro, ou seja, a pintura é fértil e o olhar sempre demasiadamente imagético e genuíno, pois Lima acrescentara com sua criativa imaginação toques de grande sensibilidade aos seus escritos. “Todo o Gonzaga

1 O trecho adiante esclarece o início da decisão do narrador Augusto Machado em contar os fatos da vida do protagonista: “De Gonzaga de Sá, vou contar-lhe as suas cousas íntimas e dizer-lhes, antes de tudo, como morreu, para fazer bem ressaltar certos trechos e particulares que serão mais tarde contados, de sua bela obscuridade. Narremos os fatos.” (BARRETO, 1969d, p.38)

de Sá decorre na cidade do Rio de Janeiro, onde nasceram e residem as personagens centrais.” (LINS, 1978, p.118). Enfim, o romance apresenta muitos tópicos históricos e sociais ao clima intelectual de época.

Na verdade, o protagonista Gonzaga de Sá perfaz aquele indivíduo que valoriza as crenças intelectuais, o culto à sabedoria como fator de crescimento espiritual. Novamente teremos as palavras de Osman Lins: “Gonzaga de Sá, livro acentuadamente intelectual, nada tem entretanto de um romance de tese, nada quer provar, não se resolve ao longo de suas páginas equação nenhuma.” (idem, p.116) Sá é devoto das crenças populares, das aproximações do povo e ao mesmo tempo muito desconfiado do casamento acabado e ajeitado pela sociedade. Paradoxalmente, Sá se apegava ao universo religioso por voluntariedade e a proximidade com Deus sem pretensão de ser reconhecido pelo público fiel da própria igreja, ou seja, era um homem “antimonástico”. De igual modo, Sá faz aquele tipo de personagem que busca uma contemplação nos livros e na sabedoria enciclopédica tão pregada pelo famoso protagonista Policarpo Quaresma. Em suma, o protagonista é um contumaz leitor de variados livros e revistas importadas, buscando ser aquele homem de letras que direciona sua vontade para algo inalcançável, messiânico e quase utópico. Para começar, pertence à Secretaria dos Cultos<sup>2</sup>, espécie de local burocrático

2 O fragmento que segue marca muito bem a caracterização dessa distinta secretaria: “Pouca gente conhece a Secretaria dos Cultos e tem notícia dos seus serviços. É de admirar que aconteça isso, porquanto, penso eu, se há secretaria que deva merecer o respeito

onde muitos partícipes apreciam o hábito exagerado da leitura e da procura por materiais inéditos sobre vários assuntos.

Pesquisar; ler; conhecer; analisar; observar; examinar; provavelmente esses seriam os verbos mais utilizados pela pena de Lima Barreto durante esse intenso relato da vida do protagonista Gonzaga de Sá, através das andanças pela cidade do Rio de Janeiro. O questionamento brota espontaneamente: como sobrepor tantos estudos e conhecimentos buscando uma aproximação com a sociedade de época? Revistas nacionais e importadas, jornais, livros, compêndios, cadernos de anotações são os variados meios culturais para percorrer esse itinerário intelectual serpenteado tão cansativo e longo. “O Rio de Janeiro oferecia pois um campo ímpar de atuação dos intelectuais em um país pobre e quase que totalmente analfabeto.” (SEVCENKO, 1983, p.94). Nesse sentido, nas leituras das revistas importadas francesas, magazines em língua estrangeira, Gonzaga de Sá, com sua alma erudita, alimenta boa parte do percurso de sua vida e repousa no descanso do seu pensamento, nos mais variados episódios e acontecimentos, buscando levantar profundos aspectos culturais. “Gostava Gonzaga de Sá muito de revistas. [...] Assinava a Revue, o Mercure, a Revue Philosophique; mas, de todas, a Revue des Deux Mondes é a que mais queria e citava.” (BARRETO, 1969d, p.51).

Ora, possivelmente foram mais de cinco livros lidos arduamente desses distintos meios culturais, mas, ao mesmo tempo,

transmissores de conhecimentos que vantajosamente serviram o protagonista Gonzaga de Sá no decorrer de suas longas etapas de sua vida espiritual. “Pelo livro, acompanhava o movimento das letras pátrias, com vivo interesse mas sem paixão. Lia o Figaro e repetia, em francês e de cor, várias pilhérias do Masque de Fer.” (ibidem) Mesmo pela tamanha curiosidade intelectual dos livros lidos, Gonzaga de Sá e seus confiáveis meios culturais não deixaram ou não isolaram a possibilidade de expandir seus vastos conhecimentos para com os seus pares. Enfim, utilizar com vasta curiosidade esses meios culturais como fonte de conhecimento e inspiração sem ao menos almejar o título de doutor significava para Gonzaga escapar das vaidades humanas burguesas, deixando de lado o reconhecimento e a notoriedade. Em suma, Gonzaga pavimenta ao longo desse caminho espiritual as contradições sociais de época estabelecidas na cidade do Rio de Janeiro, buscando uma possível solução para a libertação de seus méritos, tanto para a sua satisfação pessoal, tanto para o acervo cultural nacional.

O pesquisador Marcos Vinícius Scheffel, na sua tese de doutorado *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto* (2011), aborda as crônicas e os escritos da intimidade de Lima Barreto com o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. No acurado estudo, Scheffel busca rastrear as principais pistas contidas nesses escritos, focando nas possíveis relações contidas no romance, consequentemente envergando para perquirir sobre a fortuna crítica de Lima Barreto. A pesquisa de Marcos Scheffel faz uso de uma gama extraordinária de estudiosos. Dentro do nosso

---

e a consideração da nossa população é a dos cultos”. (BARRETO, 1969d, p.35).

raciocínio, o autor esmiúça e reitera alguns teóricos importantes sobre tal assunto, desde Osman Lins e Sonia Brayer, passando por Nicolau Sevcenko, atravessando Carlos Fantinati, entre outros importantes, para compreensão do tema. Acentuando os entraves criados por alguns teóricos, problematizando algumas leituras, ele delinea as reflexões mais expressivas, como exemplo, a questão da intimidade do autor carioca, mote específico de sua investigação e envergamento epistemológico de sua tese. De igual modo, ele escolhe como objeto de análise os desdobramentos teóricos de Walter Benjamin, João Hernesto Weber, entre outros. Uma reflexão do estudioso se faz importante na sua tese atendendo a pertinência aqui estabelecida nesse artigo. “Em Vida e Morte, a comparação com os fragmentos do Diário é produtiva já que o romance incorpora dados típicos das leituras praticadas por Lima Barreto e chega ao limite extremo de agregar objetos da ‘coleção’ do autor à sua estrutura final.” (SCHEFFEL, 2011, p.31).

Outra contribuição sobre a perspectiva do contexto histórico vivenciado por Lima Barreto, temos no acurado ensaio *Literatura como missão* (1983), de Nicolau Sevcenko, que estuda as obras dos escritores Euclides da Cunha e Lima Barreto para descrever problemáticamente como se entrecruzam a prosa desses dois intelectuais. O espaço da Primeira República, repleto de acontecimentos importantes conjugados com a densa modernidade em expansão na cidade do Rio de Janeiro, é o pano de fundo da análise de Nicolau Sevcenko. Historiador contumaz e perspicaz, Sevcenko aborda as

nuanças literárias que fizeram parte do frenético expediente de ambos os escritores, buscando evidenciar que tanto a História quanto a Literatura caminham no mesmo percurso narrativo. Ao concluir suas análises sobre o contexto dos séculos XIX e XX, Sevcenko escreve: “Os fenômenos históricos se reproduziram no campo das letras, insinuando modos originais de observar, sentir, compreender, nomear e exprimir. [...] Poucas vezes a criação literária esteve tão presa à própria epiderme da história *tout court*.” (SEVCENKO, 1983, p.30). Ao que tudo indica, o estudioso deixa nítido que o fio condutor do seu raciocínio é mostrar como que a literatura caminha em passos estreitos com a história, uma influenciando a outra, buscando diluir ao máximo suas fronteiras, fazendo uma favorável interação com o público leitor.

A aproximação do texto romanesco com personagens intelectuais sempre foi motivo para grandes escritores continuarem escrevendo e se entusiasmando cada vez mais com seus projetos literários. Romance com toques eruditos e ao mesmo tempo manejado com o espírito criativo, fortalecera o louvor de muitos romancistas que pregavam uma pureza mais sofisticada para o enredo de suas obras ficcionais. Na literatura brasileira uma safra de escritores ousou implementar fatores intelectuais no bojo das suas personagens, evidenciando também os seus gostos eruditos. Machado de Assis confeccionou citações eruditas, passagens bíblicas, imaginações frutíferas, através do gosto e da fala de suas personagens nos seus contos e romances. “Machado

buscava um público leitor ainda em formação e que tinha muitas restrições ao incipiente romance nacional. [...] Com Lima não foi diferente. Dirigindo-se a uma gama de leitores mais diversificada e incluindo em seus textos personagens de estratos sociais mais amplos, o escritor fez uso da língua portuguesa mais condizente com seus leitores/personagens.” (MARINS, 2004, p.215-216). Isto é, as semelhanças e as diferenças servem para angariar as possíveis hipóteses que podem ser refletidas sobre tais escritores, tarefa importante para uma aprofundada pesquisa. Por outro lado, de forma relativa, Lima Barreto focaliza personagens que possuem notórios conhecimentos eruditos e intelectuais, observaremos que estes aparecem nos seus quatro romances, buscando evidenciar uma vontade espiritual ao cultivar leituras e os hábitos de guardar livros na sua residência.

Uma breve digressão elucidativa faz-se necessária e urgente: a galeria dos personagens de Lima Barreto ilustra e ecoa bem aquilo que aqui estamos buscando exemplificar: o romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* apresenta de maneira irônica o personagem Policarpo Quaresma evidenciando a sede de manter em sua residência um acervo grandioso de livros. “Sentado na cadeira de balanço, bem ao centro de sua biblioteca, o major abriu um livro e pôs-se a lê-lo à espera do conviva.” (BARRETO, 2004, p.20), escreve o narrador barretiano evidenciando a natureza intelectual do protagonista Major Quaresma. Já no romance *Clara dos Anjos*, teremos o personagem Doutor Praxedes: “Por tê-la assim, julgou-se uma inteligência, um grande advogado, e pôs a frequentar

cartórios, servindo de testemunha, quando era preciso, indo comprar estampilhas, etc., etc.” (BARRETO, 1969a, p.23) – relata o narrador descrevendo as habilidades intelectuais do personagem. No romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* teremos o personagem Isaías buscando aprimorar os seus conhecimentos para construir um futuro mais próspero como migrante na cidade do Rio de Janeiro. “Dediquei-me açodadamente ao estudo. Brilhei, e com o tempo foram-se desdobrando as minhas primitivas noções sobre o saber.” (BARRETO, 1969c, p.02). Por último e exceção àquilo que aqui estamos exemplificando, no romance *Numa e Ninfa* observamos o personagem Numa envolvido com uma série de artifícios para fingir ser um intelectual atento: “Numa com a sua irremediável preguiça mental nem ao menos os autores que citava lia e deles compreendia alguma coisa. A sua atonia de inteligência requeria uma artificial alimentação intelectual e esta ainda não havia sido inventada.” (BARRETO, 1969b, p.100), escreve o narrador ironizando a má vontade e inércia erudita de Numa em relação aos estudos.

O presente artigo visa a investigar o acervo intelectual do personagem Gonzaga de Sá como fator preponderante da sua representação literária. Pretendemos ao longo desse percurso rastrear os principais liames do enredo dessa significativa obra seguindo a trilha do acervo intelectual, basicamente seguindo a personalidade intelectual de Gonzaga de Sá: cultivo ao conhecimento, vontade de aprimoramento constante, caráter da denúncia social, do intelectual combatente, da erudição e sede insaciável de adquirir conhecimentos humanísticos.

Embora haja uma fortuna crítica sobre esta obra, nenhuma se dispõe a analisá-la sob esse prisma tão original e profícuo. Diante de tal perspectiva, possivelmente podemos orquestrar a seguinte problemática: como o narrador barretiano consegue articular com tamanha habilidade toda essa conjuntura erudita nas suas personagens? Por que Gonzaga de Sá desejou ser um homem culto e aspirante das coisas de espírito? Quais seriam os trechos que evocam o enlace intelectual na obra *Vida e Morte de M. J. Gongaga de Sá*? Como é formado o escopo das principais características (aspectos linguísticos, históricos, denúncia social, aspectos urbanísticos da cidade do Rio de Janeiro) desse distinto romance? Como poderíamos interpretar esses diversos fragmentos? Como esses fragmentos se articulam e se desenvolvem no enredo da obra? Como o lastro teórico desenvolvido durante a análise dos fragmentos pode sofisticar e clarificar a interpretação? Por último, quais seriam as contribuições intelectuais de Gonzaga de Sá para a sociedade carioca de época? Ao longo desse percurso tentaremos responder essas indagações que se articulam como fio problematizador e ao mesmo tempo condensador de tais considerações.

## 2. CARACTERÍSTICAS DA OBRA *VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ*

O ilustre narrador Augusto Machado resolve narrar à história do seu grandioso amigo Gonzaga de Sá e expor ao público leitor suas lembranças de natureza biográfica e intelectual. Ao que tudo indica, Augusto é aquele tipo de pessoa que admira muito o inseparável companheiro Gonzaga. O mesmo

sabe como nenhum outro homem as variadas vaidades do próprio amigo, ora faz uma alternância entre as lembranças, ora sobre as profundas reflexões. A esse respeito, “A causa mais importante, todavia, prende-se à natureza mesma do romance, circunscrito à descrição dos encontros e deambulações de Gonzaga e Machado através do Rio de Janeiro, à transcrição do que pensam sobre a vida e a morte [...]” (LINS, 1978, p.128), observa Osman Lins. Por outro lado, o narrador Augusto Machado, de caráter extremamente social, ao oposto do protagonista Gonzaga, que era uma pessoa com caráter relacionado à própria situação da morte e à decadência, está preso à própria vida. Ao contrário do fiel amigo que sempre buscou o isolamento como forma de comungar seu conhecimento durante sua vida de funcionário público e silenciou-se em sua erudição, o narrador Augusto Machado quer fortalecer seus meios sociais e consequentemente manter contato com seus pares. Enfim, o substrato intelectual encontrado e refletido em ambos os personagens desse romance é material que merece uma investigação mais aprofundada.

Seguindo um raciocínio interessante teremos o livro *Lima Barreto e o fim do sonho republicano* (1995), da pesquisadora Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo. Canalizando seu objeto de estudo no contexto político republicano, especulando com grandes resultados, na explanação da obra barretiana, a estudiosa compõe um verdadeiro mosaico bibliográfico explicativo. A autora logo na introdução faz uma advertência, em que salienta a importância de estudar

a obra do romancista carioca sem cair nas tentações de cunho biográfico do próprio autor. O binômio humor/caricatura aparece demasiadamente nas suas reflexões evidenciando uma forte preocupação de Carmen em esclarecer tal perspectiva, apresentando várias exemplificações condizentes com o estilo da escrita barretiana.

As reflexões feitas por Gonzaga de Sá demonstram que, de um modo tão convincente quanto um filme com o seu ilusionismo, a realidade criara signos nos quais se projetam os atributos da personalidade humana. (FIGUEIREDO, 1995, p.80).

Compartilhamos com o fragmento da estudiosa que de forma acurada consegue angariar novas formas de enxergar o perfil interpretativo do protagonista do romance. Portanto, o conteúdo exercitado pela pesquisadora não chega a aprofundar tais dilemas da personalidade do protagonista Gonzaga, que seriam extremamente importantes para a investigação de outros estudiosos no assunto.

Reticências à parte, no âmbito da linguagem poética e do máximo das ricas potencialidades da língua portuguesa aplicadas à paisagem exótica e exuberante da cidade do Rio de Janeiro, Lima Barreto explora densamente tudo isso no seu *M. J. Gonzaga de Sá*. A começar pela variedade de detalhes pitorescos da poética Baía de Guanabara: “[...] calma face da Guanabara, ligeiramente crispada, naquela hora de efusão e confiança.”; “Villegagnon boiava na placidez das águas, com seus muros brancos e suas árvores solitárias”; “O negro costão do

Pão de Açúcar dissolvia-se nas massas ondas da enseada.”; “O mar espelhajante e móvel realçava a majestade e a firmeza da serra e, em face da sua suntuosidade...”; “O poeta tinha razão; era verdadeiramente a grandiosa Guanabara que eu via!” (BARRETO, 1969d, p.39). Não obstante, os aspectos contemplativos citados nos escritos de *M. J. Gonzaga de Sá* extraem a genialidade literária e linguística amalgamando os elementos poéticos do romancista carioca. Em suma, uma série de incrustações ousadas que partem da simplicidade do lado artístico e finaliza na observação da vida do Rio de Janeiro tão amada de Lima Barreto e suas personagens.

Outro aspecto relevante da linguagem poética entrelaçada aos fatos históricos de época seria o apelo aos dados e datas de um verdadeiro compêndio do Brasil. Episódios que revelam o forte apoio documental e as crônicas daquele período que terminam sumariamente ou mesmo iniciam alguns desses escritos literários de *M. J. Gonzaga de Sá*. Por esse motivo as linhas ficcionais de Lima Barreto ficam sempre guarnecidas de um espírito original e criativo de fazer literatura histórica. Ao leitor mais conhecedor do estilo e da própria linguagem do romancista carioca é comum verificar nessas passagens um profundo grau de conhecimento de outras obras, assim como a prosa inovadora de um escritor ousado e determinado a “queimar os seus navios”.<sup>3</sup> Diversas passagens do romance *Vida e Morte* de *M. J. Gonzaga de Sá*

3 Expressão contida na palestra “O destino da Literatura”, proferida na cidade de Mirassol, interior de São Paulo. Revista Souza Cruz, Rio de Janeiro, ns. 58-59, out-nov. 1921. Apud BARRETO, Lima. **Impressões de leitura**. Op. cit. p.55 56.

são enriquecidas pela linguagem de registro ou aquela que narra acontecimentos vivenciados sob um efeito nostálgico de sabedoria aos marcos mais importantes. Sendo assim, o efeito predatório da implantação do regime republicano em território brasileiro acontece de forma alusiva. “As suas reminiscências de história não lhe davam de pronto a ideia nítida do que fosse república.” Em outro episódio identificaremos o narrador diante de uma passagem bem ilustrada aos termos nacionalistas: “Vi regimentos, vi batalhões, luzidos estados-maiores, pesadas carretas, bandeiras do Brasil, sem emoção, sem entusiasmo, placidamente a olhar tudo aquilo, como se fosse uma vista de cinematógrafo.” (BARRETO, 1969d, p.51) Em suma, entre tantos outros aspectos históricos que ocupariam uma lista grandiosa de fragmentos que não certamente caberiam em um artigo tão breve.

Por outro lado, para garantir uma linguagem ainda mais distinta possivelmente denunciadora das facetas sociais que se diziam democráticas na época, as frases e os vocábulos do narrador barretiano não poupam esforços de inovar atingindo um grau da invenção e da militância intelectual. Muitas dessas palavras e expressões são lapidadas ao longo de sua maturação de escritor capaz de transformar sua voz e suas variadas observações dos aspectos sociais para uma maneira romanesca de demonstrar suas inquietações ao modelo vigente. É possível que Lima Barreto tenha inovado na linguagem durante alguns dos seus percursos de criação, facilitando assim sua invenção e criatividade que futuramente resultaria na

ampliação dos diálogos de caráter social existentes na prosa de *M. J. Gonzaga de Sá*. Alguns trechos: “A nossa insignificância nas artes do desenho é manifesta. Não pecará tanto quanto à execução, mas no que toca à imaginação criadora é cousa que não se discute.” (BARRETO, 1969d, p.53), escreve o narrador ilustrando a notória carência da falta de criatividade dos nossos artistas. Ora, o narrador e a matéria narrada se aproximam em demasia e ainda constrói uma crítica bastante construtiva sobre os efeitos nocivos da sociedade em apenas valorizar as profissões da elite e desprezar aquelas ligadas às humanidades. “Há muita gente que, sem queda especial para médico, advogado, engenheiro, tem outras aptidões intelectuais, que a vulgaridade do público brasileiro ainda não sabe apreciar, animar e manter.”, (idem, p. 48) novamente escreve o narrador barretiano com um olhar mais íntimo e realista dos problemas da sociedade tão hipócrita de época. Enfim, muitas dessas denúncias de Lima Barreto são indispensáveis para um bom historiador preocupado em compreender o Brasil de época, já que permanecem na resistência da passagem do tempo.

Essas denúncias de caráter social também atingem a amplitude jurídica do estado e o sistema político da época. Por esse motivo, é notável que Lima consiga articular de maneira disfarçada através da fala das suas personagens uma série de situações intransigentes ao gasto ineficiente do erário público da época, denunciando a péssima consciência desses políticos para o devido uso e investimento necessário a população. Muitas

dessas passagens ilustram que a literatura de Lima não cumpria apenas um olhar de deleite da sociedade de época, mas a função de questionar as instituições vigentes e problematizar de uma maneira mais consciente, outorgando a sua formulação de critérios e juízo. Por isso sua personagem Gonzaga explica que a maneira que o: “[...Barão do Rio Branco] faz do Rio de Janeiro a sua chácara... Não dá satisfação a ninguém... Julga-se acima da Constituição e das leis... Distribui o dinheiro do Tesouro como bem entende... É uma espécie de Roberto Walpole... O seu sistema de governo é a corrupção...” (BARRETO, 1969d, p.70). Ora, o fragmento apresentado demonstra um alto grau de descontentamento por parte de Lima e outros pares amigos da mesma época.

Portanto, Lima tinha certeza da problemática enfrentada e fazia o possível para denunciá-la sob a luz dos desafios enfrentados. O efeito dessa paixão e desse aspecto revolucionário como fio condutor para romper de forma desinteressada as contradições de época é muito bem explicado pelo fragmento transcrito abaixo, de Edward Said:

Os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos por paixões metafísicas e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita ou opressiva. (SAID, 2008, p.24).

A rigor, se fôssemos aqui explorar e abstrair algumas frases e fragmentos na obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, iríamos brevemente remontar a uma série de

correlações aos meios progressistas urbanísticos de época. Ao que tudo indica parece que o escritor Lima Barreto usa a fantasia e o figurino daquele urbanista e arquiteto sensato e determinado a verificar os problemas da cidade do Rio de Janeiro buscando pequenas soluções e elucubrações necessárias que poderiam ajustar e melhorar vários tipos de serviços públicos. O fragmento ilustra muito bem: “... Providência, Pinto, Nheco – ficam muito distantes do Campo de Santana, que está na vertente oposta; mas com aperfeiçoamento da viação, abertura de túneis, etc., todos os inconvenientes ficarão sanados.” (BARRETO, 1969d, p.65), escreve em tom profético retratando que no futuro haveria grandes túneis que sanariam os problemas. Ora, para bom leitor da geografia da *urbs* carioca, Lima antecipa e diagnostica uma espécie de premonição para futuras melhorias que de fato ocorreram em décadas posteriores. Em outro momento, teremos o imbricamento dessa questão bem explicado: “É que o Rio de Janeiro não foi edificado segundo o estabelecido na teoria das perpendiculares e oblíquas. Ela sofreu, como todas as cidades espontâneas, o influxo do local em que se edificou e das vicissitudes sociais por que passou, como julgo ter dito já.”, (idem, p. 66) observa o narrador justificando a problemática existente diretamente relacionada aos condicionamentos naturais da geografia urbana carioca como fator dificultoso para o estabelecimento de grandes melhorias. Em suma, tais fragmentos evidenciam a maneira progressista e poética de todo o pensamento de um autor preocupado em descrever as incoerências

de uma grande metrópole que se iniciava no seu processo de modernização.

### 3. ANÁLISE DAS FACETAS INTELECTUAIS DO PROTAGONISTA M. J. GONZAGA DE SÁ

Manuel Joaquim Gonzaga de Sá, homem determinado a cultivar o hábito da leitura e fazer disso a sua vontade espiritual, é cidadão comprometido com os conceitos de nação. Gradativamente, iremos observar no decorrer da linha evolutiva do romance que Gonzaga de Sá foi um sujeito que acumulou diversos tipos de conhecimentos, ou melhor, adquiriu sabedoria e habilidade para usá-la na medida certa e comungá-la com os seus discípulos de época. Em outras palavras, Sá foi um cidadão autodidata que compartilhava suas aptidões humanas buscando praticá-las no seio da sociedade em que vivia. O protagonista perfaz um perfil de caráter sábio e contestador das ideias vigentes daquele período. Algumas passagens, que iremos selecionar adiante, ilustram bem a vontade profunda do protagonista em conhecer os clássicos da literatura universal, da filosofia de época, das humanidades e expandir suas escolhas e conhecimentos para o progresso de sua vida espiritual.

Em um primeiro episódio, iremos verificar o narrador Machado tecendo alguns comentários nostálgicos sobre as preferências literárias universais do consagrado Gonzaga de Sá. Vejamos alguns desses detalhes que ilustram muito bem essa ótica de análise:

Logo me recordei, porém, dos meus autores – de Taine, de Renan, de M. Barres, de France, de Swift e Flaubert

– todos de lá, mais ou menos da terra daquela gente! Lembrei-me gratamente de que alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos. (BARRETO, 1969d, p.78).

Do fragmento transcrito acima é oportuno resgatarmos os nomes dos escritores ao qual o narrador faz menção em relação à leitura dos clássicos estabelecidos pela vaidade intelectual. Todos esses nomes evocados mantêm a finalidade de ilustrar acuradamente o gosto pessoal e o critério de valor remetido a esses escritores tão consagrados. Como podemos verificar a lista desse cânone completa de forma indispensável a “sagrada sabedoria” de qualquer intelectual mais exigente e consciente de ter como pressuposto essa grandiosa bagagem literária. Além disso, a safra desses escritores descritos comporta um olhar mais respeitoso pela formação clássica de uma excelente literatura estrangeira. Ora, por esse motivo o aproveitamento dessas leituras realizadas por Sá condiciona um espírito mais sofisticado e atento às condições já consagradas da busca do autoconhecimento e determinação para uma vida mais emotiva. Algumas linhas adiante, iremos encontrar novamente o narrador Machado descrevendo através de algumas minúcias o conteúdo espiritual do protagonista Gonzaga de Sá. Vejamos alguns desses detalhes:

Gonzaga era desses homens cujo pensamento se transmite mal pelo escrever ou por outro instrumento qualquer de comunicação criado pela

nossa humanidade. A sua inteligência não sabia dar logo um pulo da cabeça para o papel; e só a sua palavra viva, assim mesmo em palestra camarada, era capaz de dizer dele tudo o que lhe era próprio e profundamente seu. (BARRETO, 1969d, p.43).

A descrição, coberta de efeitos psicológicos, revela uma integridade com o espírito e a vida. A distinção do caráter de Sá faz ressoar aspectos comportamentais daqueles indivíduos que valorizam o culto e o hábito da leitura como fator nobre do progresso intelectual. Tirando o lado preocupado da insatisfação capitalista e consumista, Lima Barreto constrói uma personalidade exótica aos padrões do brasileiro de época, ironizando em forma caricatural, já que boa parte da população carioca não tinha nenhuma vontade ou aspiração ao conhecimento de sua história ou mesmo de sua memória. Tarefa um tanto complexa para os padrões de época? Obviamente que essa questão poderia ser relativizada, tendo em vista a forte vontade da maioria dos homens em atingir sucesso em curto prazo e se colocar financeiramente frente aos outros amigos competidores.

Em outro fragmento, a caracterização do personagem Gonzaga de Sá é ilustrada pela sua formação clássica e robustecida de fatores principiantes de uma sólida formação educacional. Vejamos os detalhes:

Manuel Antonio Gonzaga de Sá era bacharel em letras pelo antigo Imperial Colégio Dom Pedro II. Possuía boas luzes e teve sólidos princípios de educação e instrução. Conhecia

psicologia clássica e a metafísica de todos os tempos. Comparava opiniões de Visconde de Araguaia com o senhor Teixeira de Mendes. (BARRETO, 1969d, p.47).

Neste excerto observamos grandes nuances daquela educação voltada a compreender o pensamento de época através das cadeiras clássicas do acervo cultural brasileiro. A começar pela tradição e qualidade do Colégio Dom Pedro II, que buscava modelar nos seus alunos um conhecimento mais aprofundado da realidade nacional e daqueles que exigiam adquirir conhecimentos de ordem e civilidade. A amplitude de conhecimentos ligados à área de humanas provavelmente fez com que Gonzaga de Sá projetasse uma condição básica para conhecer os aspectos humanísticos como fator essencial da riqueza do seu espírito. “O que caracteriza o intelectual não é tanto o tipo de trabalho, mas a função.” (BOBBIO, 2004, p.114). Esta citação de Norberto Bobbio (trabalhada em um contexto diferenciado) pauta a importância fundamental do papel público do intelectual, enquanto função a ser exercida por essa categoria, problematizada muito bem com a função desempenhada pelo personagem Sá. O maior problema é que Gonzaga de Sá fazia jus a sua incansável sabedoria como vontade e desejo de saciar sua sede de conhecimento. Ao que tudo indica, sem confundir autor com a obra, Lima Barreto também tinha uma vontade enorme de conhecer a fundo muitas áreas de conhecimento e junto a isso construir personagens que tinham quase o mesmo perfil. Vejamos alguns desses detalhes:

A sua ânsia e a sua febre de conhecimento, tais como via nele, sempre a par do movimento intelectual do mundo, fazendo árduas leituras difíceis, deviam procurar transformar-se em obra própria, tanto mais que não era um repetidor e sabia ver fatos e comentar casos a seu modo. (BARRETO, 1969d, p.50).

Do excerto acima pinçamos apenas os vocábulos “ânsia” “febre”; “árduas” que direcionam um olhar mais solidário a sua real sede de conhecimento. Na tríade vocabular verificamos uma forte acepção de conhecer as humanidades a fundo por parte de Gonzaga de Sá. Tamanha complexidade intelectual e inquieta é mencionada pelo narrador desejando demonstrar que Gonzaga tinha a capacidade de transformar o seu conhecimento acumulado através de suas profundas reflexões. Curiosidade motivada em reconhecer que sua sabedoria ainda não estava pronta, todavia, precisava ser problematizada para fins do avanço científico. É lógico que, pela quantidade de leituras e direcionamentos intelectuais, Gonzaga sugere que o próprio narrador deveria o quanto antes elaborar seu próprio livro das formulações lidas e abstraídas ao longo das suas “árduas leituras.” A indagação surge: para que tanta sede de conhecimento? Dinheiro, fama, contatos com pessoas ilustres e importantes? Movimento que adiante iria atestar e condicionar uma resposta um tanto coerente e ao mesmo tempo desinteressada de projeções individualistas.

Mais tarde, porém, fiquei perfeitamente certo de que era só curiosidade

intelectual, que o animava e mantinha nas suas leituras árduas [...]. (BARRETO, 1969d, p.50).

Ao enfatizar a determinada sede de conhecimento por Gonzaga de Sá e seu narrador Machado, podemos desdobrar certamente com aquilo que Jean Paul-Sartre tinha refletido em uma de suas conferências sobre a função do intelectual e suas vontades canalizadas para atingir o “universal”, sem restrições. Isto é, o intelectual seria aquele sujeito que remaria através de sua total autonomia, conseguindo administrar conceitos indispensáveis ao crescimento humano. “O intelectual é, portanto, um técnico do universal que se apercebe de que, em seu próprio domínio, a universalidade ainda não está pronta, está perpetuamente a fazer.” (SARTRE, 1994, p. 35). Ora, como podemos verificar o tiro certo do narrador Machado em dizer que Gonzaga de Sá era um intelectual voltado a alimentar sua curiosidade por simples vocação ao direcionamento espiritual acaba condizendo ao universalismo que Sartre atribui aos seus anseios. Em suma, os dizeres de Sartre acabam postulando um olhar mais amistoso e sensível para os desdobramentos da personalidade de Gonzaga.

De igual modo, respaldando consistentemente o nosso mote de leitura iremos ter novamente uma reflexão de Sartre em relação ao conhecimento amplo e dedicado desse mesmo intelectual sujeito a compreender, aos moldes de Gonzaga de Sá, os “princípios universais” da humanidade que direcionava o seu olhar. Vejamos algumas considerações de Sartre a esse respeito:

O intelectual atua assim com base em princípios universais: todos os seres humanos têm direito a contar com padrões de comportamento decentes em matéria de liberdade e justiça da parte dos poderes ou das nações do mundo, e as violações deliberadas ou inadvertidas destes padrões têm de ser denunciadas e combatidas corajosamente. (SARTRE, 1994, p.28).

O vocábulo “intelectual” neste fragmento possui acepções que remetem a mentor, a proteção divina, a interdependência, a combatente, a excesso de responsabilidade devido aos fatores do seu próprio pensamento. Ora, como podemos verificar novamente nas palavras de Jean Paul-Sartre o intelectual é um ser humano voltado a compreender e denunciar aquilo que se encontra de injusto na sociedade. Ao que tudo indica, isso se assemelha perfeitamente às variadas passagens já explicitadas no corpo desse artigo. Além disso, o personagem Gonzaga de Sá, como já verificamos, foi um homem que possuiu vontade interna de viver sua vida com suas leituras, dedicando profundamente o seu tempo livre, agindo em boa fé e comunhão com seus principais ideais. O “comportamento decente” apontado por Sartre seria aquele que dificilmente aceita as contradições humanas como algo plenamente justificado e conformado, ou seja, luta em descobrir as “verdades” e as “contradições” tão enraizadas na sociedade. Por esse motivo, Gonzaga de Sá adquire conhecimento e sabedoria em função desinteressada<sup>4</sup>, ou seja, desmascara as principais

incongruências e injustiças praticadas pelas autoridades insensíveis. A sensibilidade de Gonzaga era aquela que agia como: “[...] uma espécie de pura inteligência que via a vida e as suas instituições para lhe colher os aspectos contraditórios.” (BARRETO, 1969d, p.136). Portanto, a nosso ver, Gonzaga de Sá foi aquele personagem que demonstrou genuinamente o seu amor pelas letras e pela pátria, evidenciando uma retórica vazia que era praticada pelas autoridades, assim como o próprio autor Lima Barreto demonstrou ao longo de sua breve vida.

No próximo fragmento iremos verificar o real propósito dos seus objetivos em relação à época. Percebemos que Gonzaga desejava compor um alicerce de conhecimentos que logicamente garantiria uma profissão mais pragmática e burocrática, consequentemente isso lhe tiraria toda a razão de sua fiel vontade espiritual de continuar compondo as suas reflexões. Aliás, podemos perceber através das páginas desse acurado romance que Gonzaga de Sá não completa o perfil daquele sujeito tão apaixonado pela burocracia. Gonzaga desejava continuar o seu afinilamento nos estudos intelectuais sem compromisso e, aliás, coberto de ousadias para reproduzir independentemente seus estudos. O foco seria estudar e ler sem desejar futuros ganhos imediatos e tampouco manter o senso estético da consagração da vaidade intelectual de época, como versa o narrador Machado,

Deixando de seguir um curso profissional qualquer, foi como se fugisse aos programas, para ler com mais

4 Sobre a função desinteressada de Gonzaga de Sá poderíamos brevemente resumir com essa notável passagem do narrador: “Aliava a tudo isso, uma estóica

despreocupação da notoriedade, ou melhor, da posição fácil e barulhenta.” (BARRETO, 1969d, p. 47)

ordem e método os autores, ao jeito de quem vai escrever uma memória ou um Felix Alcan, de sete francos e cinquenta. Fez o curso à antiga, em matérias isoladas, abandonando o seriado das universidades medievais, tradição que, dominando nas nossas faculdades, faz estabelecer os mais absurdos encadeamentos de matérias e disciplinas nos seus anos ou séries. (BARRETO, 1969d, p.51).

A frase “curso profissional qualquer” já alimenta semanticamente critérios de valor e força. Isto é, o protagonista Gonzaga não desejava nada que lhe fosse imposto ou influenciado por determinada pessoa próxima. Ao que tudo indica, Gonzaga não parecia muito satisfeito com as imposições profissionais no tocante às carreiras mais glamorosas de época, por isso reconduz o seu olhar e sua formulação de juízo, fazendo ressoar um comportamento de uma pessoa altamente esclarecida para fortalecer a sua opinião convicta da realidade que já conhecia muito bem. Como salienta novamente o crítico Edward Said: “Uma das tarefas do intelectual consiste no esforço em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação.” (SAID, 2008, p. 14). Obviamente que, se considerássemos as entrelinhas da citação transcrita acima, baseado no objeto narrado, iríamos interpretar que Gonzaga não fazia pouco caso daquelas profissões mais afastadas do meio intelectual, porém não chegava a se identificar pessoalmente com o que era reproduzido de maneira massacrante.

Fechando nosso raciocínio, durante a leitura desses fragmentos verificamos que o narrador delegado por Lima Barreto não evidenciou apenas um certo diagnóstico da personalidade intelectual de Gonzaga de Sá, e sim buscou chamar atenção para outras especificidades menos radicais. Na verdade, essa paixão construída pela literatura e fazer dela instrumento de arte necessário para comungar seus desejos de caráter social atribuído à denúncia daquilo que observava de mais injusto na sociedade brasileira, especificamente a cidade do Rio de Janeiro, fez com que Lima ousasse nos seus escritos por uma ideologia mais coerente. Sobretudo, o escritor carioca desvencilha o provincianismo acomodado à brasileira que se perpetuou durante décadas e que, sobretudo, iria diante dessas passagens “abrir cortinas” para novos horizontes. Os aspectos filosóficos tomam conta do diálogo longo entre ambos os locutores (Machado e Gonzaga) e faz com que o leitor possa refletir sobre os critérios para a escolha daqueles que mais representam as humanidades. Gonzaga sugere que todos aqueles sentimentos emotivos que temos no âmago da nossa personalidade individual fluem como um aspecto bastante ligado ao saber fechado que dificilmente será tocado por alguém. A questão parece óbvia, mas impõe uma perspectiva mais crítica de análise ao refletirmos que Gonzaga fazia honra para representar seu caráter forte e ao mesmo tempo quase ambivalente nos seus comentários orais. Enfim, tamanha trajetória intelectual que postergou muito daquilo que desejava guardar enquanto sujeito persuasivo nas suas decisões.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Literatura com viés social, intelectual e revolucionário, mas não tendo a intenção de afastar a arte das reais intenções do artista, em outras palavras, a arte de Lima Barreto era aquela primeiramente disposta a representar o estético e o sublime para depois atingir outros patamares relevantes. A arte literária para Lima Barreto deveria representar o lado social e intelectual, como já mencionamos em linhas anteriores. Por esse motivo, a arte literária não deveria ficar estagnada e deveria refletir abertamente as contradições de época, sem ser panfletária ou com intenção apenas de incomodar uma minoria que fosse antagonista aos projetos de nação. Podemos postular que para o romancista carioca à medida que fossem cessando as batalhas políticas, a ganância e o egoísmo acentuado do homem – numa sociedade onde não haja grandes abismos entre as classes ou extinga o próprio conceito de classes –, as paixões pela arte e o acesso à cultura iriam fomentar novas esperanças e perspectivas de vida para aqueles que ainda continuam à margem do processo criativo e dos bens que a burguesia ainda detém.

As contribuições intelectuais deixadas por Lima Barreto na obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* projetam uma espécie de consciência atual aos problemas que são históricos e iluminam possíveis reformulações nas instituições que elaboram as políticas de combate em favor de uma educação de qualidade nesse país. Seus escritos deixaram uma espécie de semente para o valor da erudição e do espírito intelectual desinteressado representado muito bem pelo

seu personagem Manuel Joaquim Gonzaga de Sá. Provavelmente, o romance poderá ser lido como documento, reportagem dos episódios que cercavam a cidade do Rio de Janeiro à luz do seu sincero pensamento. Talvez Lima Barreto, sem saber ou tomar consciência, refez antecipadamente todo um documentário de época sobre o comportamento desse sujeito intelectual frente às condições precárias. Essa leitura não significa a única maneira de verificarmos esses problemas emergentes da falta de vontade intelectual de muitas pessoas, mas impõe um olhar mais para aquilo que aqui estamos buscando comprovar através desse breve artigo. Portanto, o certo é que ainda existem muitas inesgotáveis maneiras de explorar o manancial desse grandioso romance, porém postulamos que lançamos algumas sementes que certamente irão brotar no solo dos estudos literários de outros centros de investigação.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969a.
- \_\_\_\_\_. **Numa e Ninfa**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969b.
- \_\_\_\_\_. **Recordações do escrívão Isaías Caminha**. São Paulo: Brasiliense, 1969c.
- \_\_\_\_\_. **Triste fim de Policarpo Quaresma**, Curitiba: UFPR, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969d.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Recordações da casa dos mortos**. São Paulo: L&M Pocket, 2008.

FANTINATI, Carlos Erivany. **O profeta e o escrivão**: estudo sobre Lima Barreto. São Paulo: Hucitec, 1978.

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1978.

MARINS, Álvaro. **Machado e Lima**: da ironia à sátira. Rio de Janeiro: Utópos, 2004.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHEFFEL, Marcos Vinicius. **Estações de passagens da ficção de Lima Barreto**. Florianópolis, 2011 (Tese de Doutorado)

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido para publicação em 3 agosto 2011.

Aceito para publicação em 5 jul. 2012.



## INTERDISCURSIVIDADE E ORALIDADE EM GABRIELA, CRAVO E CANELA, DE JORGE AMADO: ALTERIDADES COM A LITERATURA DE CORDEL

### INTERDISCURSIVITY AND ORALITY IN GABRIELA, CRAVO E CANELA BY JORGE AMADO: ALTERITY WITH THE BRAZILIAN CORDEL LITERATURE

Anderson Carvalho Pereira\*

RESUMO: A partir do referencial teórico da Análise de Discurso francesa (AD), nosso objetivo é apontar gestos de interpretação concernentes à alteridade entre oralidade e escrita, por meio da análise de um *corpus* formado a partir da obra “Gabriela, Cravo e Canela” (1958/2008), de Jorge Amado. Mostramos por meio de quais lugares do interdiscurso (memória discursiva) filiados à tradição oral há possibilidades de gestos de leitura que sinalizam regiões de sentido ligadas aos seguintes aspectos da oralidade: dispersão discursiva e organização de rimas filiadas à literatura de cordel; e cuja presença denota modos de resistência aos formatos dominantes do discurso da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso. Literatura de cordel. Jorge Amado.

ABSTRACT: Based on the French Discourse Analysis approach, this article aims at analyzing alterity between orality and writing in “Gabriela, Cravo e Canela”, by Jorge Amado. The article demonstrates that in some interdiscourse spaces (discursive memory) linked to the oral tradition there are reading possibilities linked to aspects of orality such as: discursive dispersion and organization of rhymes linked to the cordel literature and that its presence demonstrates ways of resistance to the dominant norms of written discourse.

KEYWORDS: Discourse. Literature. *Cordel* literature. Jorge Amado.

---

\* Doutor em Psicologia pela Universidade de Sao Paulo com estágio na Universidade de Paris 13. Professor Adjunto do Departamento de Estudos Básicos e Instrumentais da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. E-mail: <apereira.uesb@gmail.com>.

## 1. INTRODUÇÃO

Jorge Amado (1912-2001), gênio da literatura nacional, traduzido em mais de vinte idiomas mundo afora, marcou o imaginário nacional com a captura do tipo social e da figura emblemática de Gabriela.

Inventivo nos diálogos curtos, fluidos e profundos, indicadores dos lugares sociais de seus personagens, bem como ao alcance do diálogo estreito e refinado com a denominada cultura popular, o escritor deixa transbordar em sua escrita marcas deste universo, sobretudo evidenciado pela tenacidade do ritmo das falas e da musicalidade presente de modo mais ou menos explícito em sua obra. Muito conhecidos são universos ambientados em torno de personagens como Tieta, Vadinho, ou de obras como “Tenda dos Milagres” e “São Jorge dos Ilhéus”, nas quais as “vozes do povo” (expressão nossa) provocam giros e reviravoltas dos sentidos dominantes, bem como tocam o campo mítico de constituição da cultura brasileira.

Especificamente no caso de “Gabriela”, objeto de estudo deste trabalho, vemos esta possibilidade de leitura nas falas dos personagens que evocam “falas anônimas”, indicativas de ritmos e rimas muito comuns na literatura oral, mais especificamente presentes na literatura de cordel.

Isto demonstra que o ritmo emprestado à obra escrita de Jorge Amado provém inegavelmente do estreitamento com o universo da oralidade, o que dá consistência política à envergadura social que denota sua excelência. Desta percepção de um intercâmbio possível entre universos literários

diferentes, é que indicamos a presença do “outro” universo no “mesmo” tal como na abertura decorrente da repetição neste “mesmo”, tal que seja possível indicar o outro diferente (cujo nome genérico é alteridade).

Sendo assim, inicialmente coube perguntar: quais são os mecanismos discursivos de tal intercâmbio, troca, alteridade, entre estes universos? Quais os limites de apontamentos de semelhanças? Quais os efeitos de sentido em termos discursivos na posição ocupada pelo autor e em termos de possibilidade de interpretação, a partir do interdiscurso, ao pesquisador? O leitor não preocupado com questões ligadas à alteridade oral e escrita também poderá perceber tal semelhança? Mesmo se não percebê-la, qual a importância desta alteridade do ponto de vista da preservação da memória coletiva oral no romance escrito?

Tal análise segue alguns pressupostos teóricos da Análise de Discurso francesa (AD), que postula que não há linguagem sem sujeito, nem sujeito sem ideologia (PÊCHEUX, 1993), bem como que as relações das condições de produção de um *corpus* linguístico-discursivo relacionam-se de forma indireta com a construção de um arquivo, a partir do qual ocorrem gestos de leitura, em que uma realidade significativa (recortada de uma textualidade; ORLANDI, 2001) fornece subsídios ao analista para estranhar campos semanticamente estabilizados e construir caminhos singulares de análise.

Como será demonstrado, há trechos da narração em que a descrição penetra nos momentos de decisiva retrospectiva do campo de ações das personagens e chamam

a atenção porque sinalizam, tal como este trabalho procura mostrar, aspectos rítmicos próximos à chamada literatura popular, mais ainda, à literatura de cordel.

## 2. METODOLOGIA

### ASPECTOS DOS CORPORA: ROMANCE ESCRITO E LITERATURA DE CORDEL

Sem a pretensão de pontuar uma origem para a literatura oral ou escrita, e a partir de uma perspectiva sócio-histórica, pode-se afirmar que em várias culturas sempre houve a pretensão de relatar feitos cotidianos ou extraordinários, conforme as possibilidades de uma realidade.

Assim sendo, entre os viajantes que percorriam de forma transversal o mundo árabe até a Península Ibérica, toda a Europa – e mesmo quando se entra no hibridismo entre relatos de viajantes, narrativas seculares ameríndias e correspondências epistolares, presentes nas Américas –, contos e narrativas fizeram e fazem parte de modos coletivos de se discutir questões humanas de natureza vária, bem como marcar lugares de peregrinação e tentativa de singularidade entre os diversos povos.

Marcada por este complexo universo, tão arraigado à condição humana, quanto o próprio estatuto do que se entende por cultura, Luyten (1986) comenta que a chamada literatura popular foi marcada por três pontos de disseminação coincidentes com os pontos de peregrinação: Roma e a Santa Sé; Jerusalém e a Terra Santa, e Santiago de Compostela e a heterogeneidade linguístico-cultural da Galícia.

Seja por meio da adversidade à cultura católica ou à erudição, esta forma de literatura, que também está recheada pela poesia e pela prosa, dá conta de articular nichos da memória coletiva que admitem o improviso bem como uma infinidade de ritmos, na medida em que se aproxima da música.

No tocante à complexidade social do universo da literatura, seja ela em que formato se manifeste, Candido (1985) lembra que arte e literatura sempre estão interessadas nos problemas sociais. Do ponto de vista do alcance, seja por um veículo anônimo, como muitas vezes ocorre na literatura de cordel, este autor ainda argumenta que o dilema entre a iniciativa individual e as condições sociais da obra não deve deixar de lado a discussão sobre o valor social relativo, valor este envolvido ao destino (à circulação) entre autor e público.

No caso da poesia popular brasileira, que fortalece o que se denomina literatura oral popular, Romero (1977) ressalta que há o campo da poesia herdada da confluência das diversas tradições preocupadas com suas narrativas e, podemos dizer, com essa circulação, mas há aquela que nos particulariza como brasileiros.

Neste caso, é a luta pela vida no meio da peleja da migração e do enraizamento de um novo clima cultural que faz o povo cantar e improvisar; o povo brasileiro canta os ciclos da natureza migrante e dos desafios da vida no roçado, no plantio, na pesca, na fiação, sendo que a população fica aberta ao maravilhar-se com esta realidade de que é parte.

Peregrino (1984), por sua vez, situa a expressividade e a comunicabilidade desta vida itinerante no universo do cordel, que preserva uma alteridade entre oral e escrita, tal que permite perceber o ritmo da voz num romance escrito, como defendemos neste artigo. Nas palavras de Peregrino (1984, p.22):

Sem cogitar das primeiras fontes da literatura de cordel, pacificamente identificadas com o romanceiro espanhol-luso do Renascimento, podemos dizer, de nossa parte, que a poesia popular dos folhetos tem sua pré-história nos chamados cantadores, quando o poeta popular exercia a sua criatividade apenas na cantoria dos repentistas. Ali, na hora, explodiam os versos nas pejeas encarniçadas ou nas cantorias amenas. E só a memorização respondia pela fixação daquela poesia do povo, até que pesquisadores empreenderam o recolhimento do que a memória guardava e do que eles diretamente, em trabalho de campo, anotavam.

A respeito deste modo de cantar as narrativas de uma tradição, ou mesmo de um acontecimento pontual numa localidade, Santos (2006) ensina que os textos formam um sistema na memória de uma comunidade e são transmitidos conforme performances em eventos do cotidiano (velórios, festas, jogos) que têm uma função de mitificação de uma ação e preservam a dimensão poética de uma criação local.

Em se tratando do nosso objeto de estudo, cabe uma pergunta feita pela autora, que alcança tanto o universo pelo qual circula o romance de Jorge Amado (1958/2008)

quanto o universo dos romanceiros que preservam tal poesia na literatura de cordel. Pergunta a autora: “qual é a realidade da presença do romanceiro na memória dos homens e das mulheres do Nordeste?” (SANTOS, 2006, p.56).

Esta mesma autora responde ao afirmar que em meio à diversidade da cultura nordestina, o lugar de honra ocupado pela poesia, nas quadras, trovas, pequenas poesias, ainda mantém viva a figura do cantador também como um difusor desta cultura local, de modo que país afora, como também aponta Luyten (1986), tornou-se quase sinônimo de cultura popular e nordestina tudo o que se refere ao universo do romanceiro de versos.

O alcance da dimensão social ovacionada por Candido (op.cit.) como referência às discussões sobre literatura passa pelo caráter de resistência de tal produção em meio às produções midiáticas mais atuais.

Isto se justifica porque a rica poesia popular brasileira tem um de seus maiores tentáculos na literatura de cordel, por meio das sextilhas, ou seja, da forma de seis versos setessílabos cantados (LUYTEN, 1986), e em menor grau, os de cinco sílabas; preservava a memória rítmica que também se traduz no corpo da escrita brasileira e na escrita da voz, que também ganha corpo nos modos de agir e de se relacionar, concatenando um paradigma de conduta.

Além disso, vale ratificar neste caso as palavras de Lévy (1993) e o destaque dado por este autor à permanência do universo da oralidade mesmo em tempos de alto impacto das tecnologias da informação. Segundo Lévy (1993, p.10):

a sucessão da oralidade, da escrita e da informática como modos fundamentais de gestão social do conhecimento não se dá por simples substituição, mas antes por complexificação e deslocamento de centros de gravidade. O saber oral e os gêneros do conhecimento fundados sobre a escrita ainda existem, é claro, e sem dúvida irão continuar existindo sempre.

Isto demonstra que se deve levar em conta não apenas o contexto de fortalecimento da literatura de cordel, bem como sua alteridade com o romance escrito e a relação de ambas com suas verdades autorais.

A este respeito, Matos (1994) mostra que entre o universo da literatura oral e escrita se passam formas de mediação também condizentes às ciências e às artes. Da mesma forma, no campo artístico, popular ou não, não se tem um espelho direto do mundo e da vida. A construção poética é muito mais definida pelo campo de suas condições de produção.

Mesmo que se admita no caso da obra popular que sua marca esteja na ausência de qualquer veleidade autoral, pois o que é do povo é de ninguém, o atrelamento a esta categoria do anonimato faz com que um sistema de manipulações e ambiguidades perniciosas impeça a ampliação das pesquisas neste campo; tais pesquisas não devem deixar de lado uma interpretação particular relativa a este universo, mostrando que tal universo tem valor em meio à circulação das diversas manifestações culturais porque preserva o caráter de enigma (MATOS, 1994).

A nosso ver, esta observação é importante porque se pode dizer que é deixado de lado no romance escrito tal caráter de enigma. Bakhtin (1990) explica que literatura mais dogmática do romance escrito submeteu a literatura oral, por meio da imposição de uma voz única para caracterizar os personagens. Tal mecanismo silencia a polifonia das manifestações dos personagens por meio de vozes próprias, bem como abala a linearidade do campo conjunto da experiência.

Na contracorrente da marcação desta cisão, operada principalmente pelo predomínio do romance escrito como manifestação literária, pode-se citar o caso do cordel como uma manifestação literária que ainda preserva formas das narrativas orais, por exemplo. É o caso da delimitação da voz de personagens, em folhetos analisados por Abreu (2004), a propósito de uma pesquisa que analisou formas de ressignificação de tradicionais romances escritos presentes na literatura de cordel.

Tal apagamento faz parecer que o romance deixa de ser também uma reflexão sobre o cotidiano e as contradições entre as necessidades humanas e suas condições existenciais de base material. Na literatura de cordel vemos estes aspectos preservados, inclusive de tal forma que os aspectos rítmicos de que fazem parte as tentativas de resgatar uma memória mítica e coletiva enaltecem a participação ativa de personagens que “são” e “não são” fictícios no momento da encenação em que o improvisado ganha valor social, mesmo a despeito dos furos que provoca na linearidade, linearidade esta tão importante no romance escrito.

Tendo sido discutidos alguns aspectos do *corpus* formado a partir do romance “Gabriela, Cravo e Canela”, de Jorge Amado e da literatura de cordel, a partir da qual serão analisados alguns pontos de alteridade entre oral e escrita, passemos adiante à apresentação dos aspectos discursivos pelos quais se forma e analisa este *corpus*.

#### FORMAÇÃO DO CORPUS DISCURSIVO DE ANÁLISE

Em AD, Pêcheux (1993) mostra o entrecruzamento da Formação Social (FS) e a delimitação ideológica da hierarquia entre as práticas sociais. Como aponta o autor, as relações de produção incluem as leituras do arquivo (PECHEUX, 1997; GUILHAUMOU, MALDIDIER, ROBIN, 1994) e o campo de possibilidades dos gestos de leitura fundamentados nas bases materiais da ideologia.

Com relação a estas possibilidades de leitura, inclui-se o desnivelamento ideológico entre o romance escrito e a literatura de cordel. Ao se levar em conta ainda que o arquivo é entendido como o campo sistematizado da memória discursiva, é possível interpretar mecanismos de alteridade entre o romance escrito e a literatura de cordel.

Isto porque, conforme aponta Orlandi (2001), para haver interpretação é necessário que haja textualidade, uma vez que a atribuição de sentidos sócio-históricos é possível conforme a sustentação de uma “realidade significativa” pela “exterioridade” constitutiva: memória discursiva, interdiscurso (ORLANDI, 2001, p.52).

Mas como interpretar um *corpus* no caso da confluência entre AD e literatura?

Mussalim (2009, p.52) defende que “é possível considerar o fato literário como discurso no sentido que a AD confere a este tema”.

A autora ressalva que a enunciação, e suas condições e instituição (modos de circulação dos enunciados), considera a complexidade sócio-histórica do texto literário dentro da possibilidade de ser analisado pelas ciências da linguagem. Assim, o texto literário não é reflexo de época histórica; não é visão de mundo e/ou de subjetividade determinada; em suma, não é uma entidade em si mesmo.

Fernandes (2009) complementa esta discussão ao analisar o texto literário conforme a delimitação do dito concorde com o lugar, ou seja, aquilo que é dito aqui e não em outro lugar e de outro modo. No texto literário também se pode buscar articuladores da memória sócio-histórica, o que explica em parte de que maneira as rimas presentes em Amado (2008) indicam relações de alteridade com a literatura de cordel.

Mesmo com o desnível entre ambos os universos discursivos, sua circulação, seus efeitos simbólicos, os efeitos de sentido mobilizados na posição do leitor sustentam pontos de troca e de semelhança entre ambos universos literários por estarem amparados na mesma rede de memória discursiva.

Para mostrar isto, estabelecemos um gesto de leitura no *corpus* analisado – sequências discursivas retiradas do romance “Gabriela, Cravo e Canela” (AMADO, 1958/2008) – para apontar esta realidade significativa. A análise de pistas pressupõe a formação de um *corpus*, cujas sequências discursivas foram retiradas de trechos da

obra “Gabriela, Cravo e Canela”, que sinaliza rimas semelhantes às aquelas encontradas na literatura de cordel, possíveis de serem analisadas conforme o paradigma indiciário de análise.

Trata-se de um “método” de análise indiciária, tal como proposto por Ginzburg (1989), a partir de suas pesquisas sobre a base opaca da relação entre pesquisador e objeto pesquisado. Neste paradigma, a construção do “dado” em meio ao processo de análise de indícios e pistas marginais redimensiona os discursos e o valor simbólico dos saberes.

Portanto, o “dado” nunca é diretamente acessível, nem tampouco segue a lógica clássica da delimitação de hipóteses baseadas em controle de variáveis, para a posterior verificação ou refutação.

Tal como mostraremos, há sítios de sentido que ao emergirem por meio da interpretação revelam parte do que estava interdito à interpretação, por conta de mecanismos ideológicos; no caso, parte-se da crença dominante que na literatura do romance escrito a escrita se organiza por meio de gêneros textuais que não deixam marcas da chamada literatura oral emergirem.

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Em sequências discursivas elencadas da obra “Gabriela, Cravo e Canela” são mostrados pontos de alteridade que sinalizam a construção do lugar de autor, a partir de um mecanismo discursivo, talvez pouco notado na obra em sua totalidade, a saber: a interdiscursividade com a literatura de cordel

permite que, deslocado da linearidade aparente do romance, o sujeito-escritor sustente movimentos de interpretação, em que se valoriza a tradição oral, principalmente a literatura de cordel.

Luyten (1986) e Santos (2006) destacam várias formas “de versejar”, ou seja, de se organizar as rimas, na literatura de cordel, a saber: aquelas apresentadas por Luyten (1996) de forma geral (mourão e quadrão); e por Santos (2006), de forma mais detalhada, dentre estas: gemedeira, mourão trocado, a quadra, oito pés a quadrão, quadrão mineiro, quadrão da beira-mar, a décima heptassilábica, dez pés a quadrão, mourão voltado, martelo.

A interpretação do *corpus* tal como segue procura destacar trechos da narração em que há formas de descrição utilizada pelo autor para delimitar o campo de ações das personagens e chamam a atenção porque sinalizam, como se procurará mostrar, aspectos rítmicos próximos à literatura popular, mais ainda, à literatura de cordel.

Ressaltamos, entretanto, que não nos preocupamos em delimitar precisamente cada uma das categorias rítmicas descritas por Luyten (1986) e Santos (2006), nos trechos em destaque. A partir da perspectiva discursiva, procuramos discutir o estatuto desta mobilização do interdiscurso para tratar de aspectos da alteridade entre oral e escrita.

Trata-se de três trechos a serem aqui analisados, tal como foram retirados da obra “Gabriela, Cravo e Canela” (AMADO, 1958/2008). Cada um desses destaques segue o panorama elaborado por Serrani

(1997) ao tratar da perspectiva discursiva na abordagem de *corpora* em sua dimensão sociocultural.

Para a autora a análise conta então com a eleição a critério do pesquisador de uma sequência discursiva de referência (SDR) e uma sequência discursiva (SD), a partir da qual será feita a análise com base na retomada da questão inicial ao analista; a questão inicial pode ser aqui resgatada, de forma mais precisa, nas seguintes palavras: de que forma os trechos do romance de Jorge Amado que indicam rima na descrição dos personagens podem indicar filiações à literatura oral? Qual o valor discursivo destas filiações?

Sendo assim, cada SD foi reescrita conforme o formato encontrado na literatura de cordel, para que seja dado destaque ao formato rítmico, a partir do qual serão mostradas as relações de alteridade.

Vejamos a SDR 1- “foi pro quintal, abriu a gaiola em frente à goiabeira. O gato dormia. Voou o sofrê, num galho pousou, pra ela cantou. Que trinado mais claro e mais alegre! Gabriela sorriu. O gato acordou” (AMADO, 2008, p. 227).

A partir desta, vejamos a SD1: O gato dormia./Voou o sofrê,/num galho pousou,/pra ela cantou./Que trinado mais claro e mais alegre!/Gabriela sorriu./O gato acordou.

Nesta sequência, estabelecem-se formas rítmicas que, tal como apontado por Santos (2006), sinaliza uma escritura da voz muito presente na literatura de cordel, ainda que a autora ressalte características diferentes entre o cordel e a cantoria, bem como a homogeneização dos gêneros poéticos cantados pelo cordel, assim como pelo

romance escrito, tal como não deixamos de mencionar neste trabalho.

Vê-se que a maioria dos versos dispostos na SD1 mantém-se com cinco sílabas, que aparecem com relativa frequência na obra de Patativa do Assaré, por exemplo, porque também são expressão do “falar estropiado do sertanejo” (TAVARES JUNIOR, 1999, p. 7), embora em geral sejam mais comuns tanto na literatura de cordel quanto na obra de Assaré, a redondilha maior e a sextilha; ainda assim, o que se tem é o que este autor aponta como o caráter lúdico da rima no cordel.

Vejamos caso semelhante na Sequência Discursiva de Referência (SDR) 2- “pensar pra quê? Valia a pena não.../seu Nacib era pra casar com moça distinta, toda nos trinquês, calçando sapato, meia de seda, usando perfume. Moça donzela, sem vício de homem. Gabriela servia pra cozinhar, a casa arrumar, a roupa lavar, com homem deitar. Clemente na estrada, Nhozinho na roça, Zé do Carmo também. Na cidade bebinho, moço estudante, casa tão rica! Vinha mansinho, na ponta dos pés, com medo da mãe. Primeiro de todos, ela era menina, foi mesmo seu tio. Ela era menina, de noite seu tio, velho e doente (AMADO, 1958/2008, p. 204).

Ao percebermos o ritmo mantido neste trecho da narração, ela pode ser reescrita da seguinte maneira, de que resulta a SD2: Gabriela servia pra cozinhar./A casa arrumar./A roupa lavar./Com homem deitar/[...] ela era menina, foi mesmo seu tio./Ela era menina, de noite seu tio, velho e doente.

Em relação a esta mobilização da memória discursiva da redondilha menor pode-se mostrar, por fim, a Sequência Discursiva

de Referência 3 (SDR3) – “Gabriela ia andando, aquela canção rera cantada em menina. Parou a escutar, a ver a roda rodar. Antes da morte do pai e da mãe, antes de ir para a casa dos tios. Que beleza os pés pequeninos no chão a dançar! Seus pés reclamavam, queriam dançar. Resistir não podia, brinquedo de roda adorava brincar. Arrancou os sapatos, largou na calçada, correu pros meninos. De um lado Tuísca, de outro lado Rosinha. Rodando na praça, a cantar e a dançar” (AMADO, 1958/2008, p.253).

Desta resulta a Sequência Discursiva 3 (SD3): Parou a escutar,/a ver a roda rodar./ (...) Seus pés reclamavam, queriam dançar./ Resistir não podia,/brinquedo de roda adorava brincar.

Luyten (1986) ressalta que há diversas formas de versejar, ordenar os versos na literatura de cordel. Mais importante, contudo, para a autora, é ressaltar que na literatura de cordel, o ritmo tem prioridade, ritmo este que vemos nestas SDs.

Como se pode perceber, dividimos os versos de uma maneira que preserva a rima nela encontrada, bem como indica aproximações possíveis com algumas formas de ordenar os versos (a chamada “prática de versejar”), encontradas no cordel. De modo geral, isto demonstra a presença da poética popular na prosa de Jorge Amado.

Indo adiante, poder-se-ia afirmar que nestas SDs, temos uma mobilização interdiscursiva ainda que haja uma definição no campo já estabelecido entre as principais três formas encontradas no cordel, a saber: mourão, quadrão e sextilha.

Este lugar da interdiscursividade não é possível de ser definido de forma exata, em

relação a essas formas de versejar, descritas por Luyten (1986) e por Santos (2006); seja o “quadrão” (que embora não tenha o número exato de sílabas tanto no chamado “oito pés a quadrão”, quanto no “quadrão mineiro” traz a repetição tripla de sílabas finais, aqui vista na repetição da forma infinitiva “ar”), ou ainda o “mourão” e a sextilha.

Vê-se um hibridismo destas formas; sem a preocupação de delimitar precisamente quais destas é a predominante, vale fazer notar marcas da literatura oral e da oralidade na forma escrita da literatura.

Neste íterim da discussão, podem-se debater ainda os aspectos da gramatização empreendida pela revolução tecnológica traduzida em artefatos como o texto impresso e a dicionarização, tal como discutidas por Auroux (1992), bem como o caráter de improvisado e inventividade que marca a poesia cantada presente no cordel, tal como discutida por autores como Romero (1977), Peregrino (1984) e Matos (1994).

Para tratar da relação com a gramatização, por sua vez, ou seja, do ponto de vista do mecanismo ideológico que supervaloriza instrumentos linguísticos voltados para as unidades referenciais em detrimento da dispersão discursiva. Trata-se de recursos voltados para a manutenção de uma economia escriturística (expressão de CERTEAU, 2001), que, tal como aparecem em discursos semanticamente estabilizados (PÊCHEUX, 1993), podem ser considerados altamente letrados (TFOUNI, 2004; TOFUNI; PEREIRA, 2009).

Tal “economia escriturística” faz parecer que as práticas ordinárias de linguagem devem obedecer ao regime de adequação dos significados precisos e lineares, sem os

quais apareceriam duvidosas e pouco creditadas a seus usos mais objetivos.

Entretanto, parte de tal pretensão escapa ao estabelecimento desta ordem, possibilitando aos sujeitos que fazem uso disperso e mergulhado na pluralidade de gestos de interpretação aquilo que Certeau (2001) denominou de compartilhamento da experiência coletiva da memória; é o que vemos no caso em que parte da memória dos romancistas é, ainda que esfacelada e disfarçada na voz dos personagens, presente nos modos de organização da interpretação do sujeito-autor, nas sequências em destaque.

Este imperativo, tal como um eixo organizador dos gestos de leitura a partir de instrumentos formadores do processo de gramatização, fortalece os mecanismos do discurso da escrita também cooptado por mecanismos de unidade linguística e de controle da interpretação alinhados ao referido processo de gramatização (PEREIRA, 2009; TFOUNI, 2004). Ocorre que este efeito, como já foi dito, não impede um regime complexo e multifacetado de organização das formas da oralidade que, ao atravessarem a forma escrita do romance, se fazem presente de modo que mobilizam parte da memória discursiva da literatura oral.

Como aponta Santos (2006), seja cantoria ou romance em folhetim, tudo converge para o folheto e também passa por este lugar simbólico; e, vemos aqui, de que maneira indícios dessas formas sinalizam formas que se encontram nos folhetos; no romance escrito veem-se metidos aspectos da oralidade que contrariam as perspectivas

criticadas por Santos (2006) de que o cordel seria uma “infância da literatura”.

Como se nota, esses aspectos da oralidade explicam a circulação seja do cordel ou do romance escrito por conta da abertura da circulação da polifonia da oralidade (BAKHTIN, 1990), a partir da qual é legitimada parte da singularidade do efeito de autoria em questão; isto decorre ainda da possibilidade aberta ao leitor (efeito-leitor) de perceber uma realidade significativa (ORLANDI, 2001), a partir da textualidade investigada em termos da trama de memória discursiva mobilizada no tênue fronteira com a literatura de cordel.

Ainda em relação às colocações de Santos (2006), no lugar de uma “infância da literatura” temos no cordel uma oralidade que também participa da dinâmica cultural, que renova as dimensões poética e narrativa, seja na forma oral, seja na forma escrita do romance.

Vale ressaltar que o intuito mais amplo desta análise foi o de apontar relações entre oralidade e escrita, destacando que o ritmo da voz do narrador e da voz dos personagens é marcado também pelos ritmos da voz da literatura oral.

Desta maneira, foi possível marcar indícios de semelhança e diferença com as formas já categorizadas da literatura de cordel, sendo válido notar certo hibridismo dessas formas, sendo mais importante destacar de que maneira há uma interdiscursividade filiada aos aspectos da oralidade, que permitem mostrar a alteridade entre oral e escrita, entre literatura oral e romance escrito, de modo que seja possível perceber

formas de ruptura com a economia escriturística dominante e modos de circulação da oralidade por meio do alcance coletivo da memória materializada em outro lugar significativo do interdiscurso.

#### CONCLUSÃO

Ao longo da análise, procurou-se em algumas sequências assemelhar as rimas encontradas na prosa de Jorge Amado com os modos de ver-sejar encontrados na literatura de cordel.

Em defesa da argumentação principal vista neste trabalho, pode-se constatar que há aspectos da oralidade em trechos descritivos observados no romance mencionado que indicam uma alteridade entre oralidade e escrita e que sinalizam marcas das condições de produção da literatura de cordel, como indícios da alteridade entre o romance escrito e a literatura oral.

Mesmo num universo complexo do ponto de vista enunciativo, em que as diversas mídias se voltam para a informação padronizada e veloz, tal como novos artefatos do que Auroux (1992) denominou de gramatização, persiste a presença do ritmo da voz e da escrita nas formas do folheto e do romance, numa alteridade em que tal dimensão sócio-histórica pode ser analisada, conforme aponta Santos (2006), pela perenidade de sua resistência.

Deste modo, vale resgatar as observações de Cavignac (1997): a autora analisa o testemunho coletivo encontrado na literatura de cordel e seu papel na construção da identidade coletiva por meio da seleção que

atores anônimos fazem de eventos do cotidiano. Assim sendo, cada parte do grupo se compromete a “enterrar” a parte não selecionada numa espécie de compromisso coletivo com o luto, a partir do qual permanece circulando a diversidade de textos orais e escritos.

Para finalizar, retomamos as perguntas introdutórias e defendemos que os mecanismos de alteridade entre oral e escrita vistos a partir da análise do corpus indicia semelhanças tênues e significativas com a literatura de cordel, de modo que foi possível ser apontada em parte por conta do modo singular pelo qual esta questão afeta o pesquisador como organizador de gestos de leitura interpelados pela posição que ocupa, mas também possível de ser mobilizada em gestos de leitura deslocados desta mesma posição, caso haja um compromisso com a preservação e o funcionamento do caráter coletivo dos usos da linguagem e das construções literárias em geral.

A partir dos resultados deste trabalho, vemos que na alteridade estabelecida entre “Gabriela, cravo e canela” de Jorge Amado (1958/2008) e as formas da literatura popular de cordel debatida por meio das contribuições de vários autores, parte de cada um desses universos foi enterrado para renascer naquele que, tomado como referência, pode assim, contribuir para mostrar a interpenetração, o intercâmbio e a circulação que envolve oralidade e escrita.

#### REFERÊNCIAS

ABREU, M. Então se forma a história bonita – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. **Horizontes Antropológicos**, Porto

Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004.

AMADO, J. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Companhia das Letras. 2008. Edição original: 1958.

AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP. 1992.

BAKHTIN, MIKHAIL. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). Em: M. BAKHTIN. **Questões de literatura e de Estética (a teoria do romance)**. São Paulo/SP: HUCITEC/UNESP, 1990, p. 263-397.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional. 1985.

CAVIGNAC, J. Repenser le récit et l'oral. Em: CAVIGNAC, J. **La littérature de colportage au Nord-est du Brésil: de l'histoire écrite au récit oral**. Paris: CNRS, 1997. p. 187-220.

CERTEAU, M. Ler: uma operação de caça. In: DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes. 6. ed. 2001. p 259-273.

FERNANDES, C. A. Análise do Discurso na Literatura: rios turvos de margens indefinidas. Em: FERNANDES, C. A.; GAMA-KHALIL, M. M.; ALVES JUNIOR, J. A. **Análise do Discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas**. São Carlos, SP: Claraluz, 2009. p.8-25.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

GUILHAUMOU, J. ; MALDIDIER, D. ; ROBIN, R. **Discours et archive**. Liège: Pierre Mardaga éditeur, 1994.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**.

Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: editora 34, 1993.

LUYTEN, J. M. **O que é literatura popular?** RJ/RJ: Brasiliense. 3.ed. 1986.

MATOS, C. N. O povo autor. In.: MATOS, C. N. **A poesia popular na República das Letras: Sívio Romero folclorista**. Rio de Janeiro: MinC/FUNARTE. 1994. p.150-176.

MUSSALIM, F. Análise do discurso literário: delimitações. In: FERNANDES, C. A.; GAMA-KHALIL, M. M.; ALVES JUNIOR, J. A. **Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas**. São Carlos, SP: Claraluz, 2009 p. pp.:5 46-53P: Claraluz, 2009. a: rios turvos de margensAnndiefinidas. des com a tradiçde e escrita que fundamentaras falas e da 46-53.

ORLANDI, E. P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2001.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas, SP: UNICAMP. 1993.

\_\_\_\_\_. Ler o arquivo hoje. In ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de Leitura: da história no discurso**. Campinas, SP. Ed. da UNICAMP. 1997. p.55-67.

PEREGRINO, U. Literatura de Cordel – considerações gerais. IN: **Literatura de Cordel em Discussão**. Rio de Janeiro: Presença. 1984. p.13-43.

ROMERO, S. Estudos sobre a poesia popular do Brasil. IN: S. ROMERO. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1977. p.37-54.

SANTOS, I. M-F. **Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2006.

SERRANI, S. M. Um método para estudar a

discursividade na abordagem de questões socioculturais. In: SERRANI, S. M. **A linguagem na pesquisa sociocultural: um estudo da repetição na discursividade.** Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997. 53-71.

TAVARES JUNIOR, L. Patativa: um cordelista revisitado. In: ASSARÉ, P. **Cordéis.** Fortaleza/CE: EUFC. 1999. p.5-11.

TFOUNI, L. V. **Letramento e alfabetização.** 8. ed. Campinas: Cortez Editora. 2006.

\_\_\_\_\_.; PEREIRA, A. C. Letramento e formas de resistência à economia escriturística. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v.6, n.2 (67-79), jul-dez, 2009.

Recebido para publicação em 30 jan. 2012.

Aceito para publicação em 12 jul. 2012.



## DELEUZE E A POLÍTICA DA LITERATURA: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

### DELEUZE AND THE POLITICS OF LITERATURE: SOME OBSERVATIONS

Antonio Paulo-Benatte\*

RESUMO: Esta nota de leitura discorre brevemente sobre a concepção de literatura e política no pensamento do filósofo Gilles Deleuze. As noções de *linha de fuga* e *máquina de guerra* afirmam a literatura enquanto um *devenir minoritário* da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Política. Linguagem. Gilles Deleuze.

ABSTRACT: This commented reading briefly discusses the conception of literature and political thought of the philosopher Gilles Deleuze. The notions of *line of escape* and *war machine* state literature as *becoming a minority language*.

KEYWORDS: Literature. Politics. Language. Gilles Deleuze.

O que é a literatura? Muitas e diferentes respostas foram dadas a essa pergunta. Roland Barthes, por exemplo, definiu a literatura como “o grafo complexo de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 1997, p.10). Mas em que consiste essa prática? O que os escritores fazem quando escrevem? Trata-se realmente de escrever? Que fluxos cruzam as linhas traçadas por um texto?

O filósofo Gilles Deleuze deu a esse questionário uma resposta bastante singular: escrever é *devenir*. A literatura (a chamada “grande literatura”) não é uma questão de

ser (ser autor, ser escritor), mas de *devenir*, de tornar-se outra coisa que não um escritor. Elogiando a superioridade da literatura anglo-americana – Hardy, Melville, Stevenson, Woolf, Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac – sobre a literatura europeia, Deleuze, na contracorrente da mitologia burguesa da escritura, concebe a literatura, muito prosaicamente, como um fluxo entre outros:

Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relação

\* Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (2002), professor na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), na área de Teoria da História. Professor do Programa de Pós-Graduação em História da UEPG. E-mail: <apbenatti@ibest.com.br>.

de corrente, contracorrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc. (DELEUZE, 1992, p.17).

A filosofia deleuziana constrói categorias para pensar a relação complexa da literatura com a subjetividade ou, o que dá no mesmo, com a vida. Contra o formalismo, estruturalista ou quejandos, afirma que o estilo de um escritor é antes uma questão de vida que de forma. Esse vitalismo nunca é individual, mas social, pois que o texto, produto imanente de uma prática, pode ser agenciado a outras práticas que atravessam e constituem o social, e com os quais um fluxo de escrita pode conectar-se, agenciar-se, “fazer rizoma”. Em Deleuze e Guattari, a noção de agenciamento suplanta os conceitos de estrutura, sistema, forma, etc. “Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.317).

O escritor, para Deleuze, não é propriamente um sujeito; é um inventor de agenciamentos, um contrabandista das multiplicidades: “O escritor inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventaram, ele faz passar uma multiplicidade para outra.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.65). Não é falar por ninguém ou no lugar de alguém: “Ao contrário, é preciso falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. De modo algum uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio.” (Idem, p.65). Agenciar é simplesmente estar no meio de um mundo, nômade sem sair do

lugar. “Por que se escreve? É que não se trata de escritura. [...] Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo”. (Idem, p.63).

A literatura não é o fruto sublime de um gênio transcendente, mas o produto histórico imanente de um agenciamento (coletivo) de enunciação. Para Deleuze, a literatura politicamente “efetiva”, como prática de luta, de combate, de resistência, está do lado das minorias. O escritor é tão somente uma minoria, em conexão com outras minorias. As minorias não são necessariamente numéricas, mas aquelas que, nas relações de poder, formam minoria (as mulheres, por exemplo, são uma minoria entre outras).

A escritura, claro, é uma obra de linguagem, um trabalho sobre a linguagem; mas uma língua não é ela mesma uma estrutura ou um sistema em equilíbrio. Uma língua é constituída por uma série de devires. A literatura (uma determinada literatura) faz (pode fazer) rizoma com os devires-minoritários da linguagem. Na medida em que agencia, foge dos códigos dominantes, que buscam capturá-la, domesticar sua aspereza selvagem. O exemplo de Kafka no gueto judeu de Praga: “Uma língua dominante (uma língua que opera num espaço nacional) pode ser localmente capturada num devir minoritário. Ela será qualificada de “devir menor”, como o dialeto alemão de Praga utilizado por Kafka.” (GUATTARI; ROLNIK, op.cit., p.317).

O devir do escritor não se confunde com a figura historicamente construída do autor. O autor, como mostrou Michel Foucault, é

uma invenção recente, um dispositivo de controle de uma nova ordem do discurso, e que anuncia o sistema literário da modernidade (FOUCAULT, 1992). Para a concepção deleuziana de escritura, trata-se justamente de confrontar esses controles, de criar o que chama *linhas de fuga*. “É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga...” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.56). Não é uma contradição (como na dialética hegeliano-marxista), mas uma linha de deriva, uma errância no sistema, e que aponta para fora do sistema ou para um sistema aberto, rizomático. Numa sociedade, diz, tudo foge: “uma sociedade, um campo social não se contradiz, mas ele foge, e isto é primeiro. Ele foge de antemão por todos os lados; as linhas de fuga é que são primeiras (mesmo que ‘primeiro’ não seja cronológico).” (DELEUZE, 1993, p.19). O filósofo reivindica a primazia ontológica, e não cronológica, das linhas de fuga. Mesmo que, na sequência, ela seja capturada, essas linhas têm, efetivamente, uma “espontaneidade rebelde”.

Experimentação ambígua a das linhas de fuga, e tanto mais perigosa quanto maior for sua potência de vida; pois:

O que nos diz que, sobre uma linha de fuga, não iremos reencontrar tudo aquilo de que fugimos? [...] Não se pode prever. Uma verdadeira ruptura pode se estender no tempo [...] ela deve ser continuamente protegida não apenas contra suas falsas aparências, mas também contra si mesma, e contra as reterritorializações que as espreitam. Por isso, de

um escritor a outro, ela salta como o que deve ser recommençado. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.52-53).

Próximo da noção de *linha de fuga* está o conceito de *máquina de guerra*. A literatura é uma máquina de guerra que, numa errância nômade, pode conjugar-se a qualquer outra matéria social. A literatura é assim uma relação (real ou virtual) com todos os fluxos que constituem a sociedade. Ela foge ativamente dos aparelhos que bloqueiam e capturam as linhas de fuga, reterritorializando-as (no caso da escritura, transformando-a em mercadoria ou domesticando-a sob a forma rígida do cânone ou da obra de autor). A intensidade de um fluxo de escritura, força entre forças, conjuga-se às máquinas de guerra contra as potências estabelecidas; e mesmo que, na sequência, essa intensidade seja capturada e controlada, ela é, em sua finitude mesma, uma ruptura, ou uma série de rupturas, com os modos dominantes de produção da linguagem. A politização da prática literária implica, pois, que se pense o poder morando na linguagem, constituindo jogos de linguagem e sendo por eles constituído.

Escrever é traçar uma linha de fuga *dentro* da linguagem, mas buscando o *fora* da linguagem, sua exterioridade. Historicamente, uma língua dominante não se constitui e se institui senão por relações de poder. A política da literatura (de certa literatura) é rebelde em relação a toda (re)codificação, quer dizer, às tomadas de poder operantes na história da linguagem. Como devir minoritário, a literatura é sulcada no corpo mesmo da linguagem, trapaceando

com ela, fazendo-a deslocar-se. Afinal, toda obra de arte é uma ruptura, ainda que um experimento vital imperceptível, pois “Sobre as linhas de fuga, só pode haver uma coisa, a experimentação-vida.” (Idem, p.61) Uma linha de fuga não é capitulação covarde, evasão da vida ou recusa da ação; uma fuga é positiva e propositiva: ela é ação, quer dizer, produção de acontecimentos, mesmo que sejam acontecimentos imperceptíveis.

Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar como se fura um cano. (Idem, p.49).

Surge, portanto, uma questão política: o que pode essa prática? Qual a potência da literatura contra os poderes do mundo? A resposta deleuziana é muito simples. Contra uma vida miserável, fascista, a literatura, quando consegue traçar uma verdadeira linha de fuga, conectando-se com uma máquina de guerra, ela converte-se em “programas de vida” ou “protocolos de experiência”. Torna-se ela mesma uma arma capaz de resistir e criar, porque, afinal, a única forma de resistência é a criação permanente de novas possibilidades de vida. Na medida em que a equação literatura = vida for uma equação efetiva, uma verdadeira traição aos aparelhos e códigos, a potência da vida atravessa a obra, tornando-a singularidade e diferença ativa. Por isso, a literatura está do lado do informe, do que ainda não tem uma forma e que, por vezes, é uma cesura, uma experiência-limite.

É evidente que o devir revolucionário do escritor não passa, necessariamente, pelo engajamento militante de sua pessoa civil ou pela tendência política de sua *oeuvre*. Não passa pela sua “ideologia” (para Deleuze, não existe ideologia porque uma sociedade não se define por suas contradições, mas por suas linhas de fuga, que são ontologicamente primeiras); a política da literatura pouco ou nada tem a ver com os “equivalentes de classe” ou os compromissos políticos de uma vanguarda artística. Barthes afirmou uma concepção semelhante: o escritor é tão somente “um senhor entre outros” (BARTHES, 1997, p.12). O radicalismo próprio da literatura opera na transversalidade. Os aparelhos do Estado, do capital, dos códigos, se constituem por captura das máquinas de guerra, mas uma máquina de guerra é sempre irreduzível a todos os aparelhos. Segundo o filósofo, seria necessário:

buscar um estatuto para as ‘máquinas de guerra’, que já não seriam definidas de modo algum pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.12).

Quando um fluxo de escritura traça uma linha de fuga, de desterritorialização/dessubjetivação, ele entra numa relação com a exterioridade. Se toda fuga é uma espécie de delírio, a literatura é o delírio supremo da linguagem, febre ou incandescência do discurso, intensidade capaz de fazer a linguagem sair dos eixos, pirar, saltitar como um demônio em busca da segunda noite. Essa concepção de literatura libera os

impulsos experimentadores da linguagem. Não se trata de representar, significar ou interpretar, mas de experimentar. No limite (que é onde as coisas realmente acontecem), a equação literatura = vida implica, para o escritor, produzir a própria vida como obra de arte, quer dizer, singularidade e diferença ativas. Experimentação da linguagem e de si mesmo num processo de estetização da existência, a literatura torna-se assim uma espécie de cartografia do informe. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari se valem de uma concepção geográfica da escritura para criticar as teorias da representação e da significação: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (Idem, p.13) Daí essa noção vitalista, nietzschiana, de estilo: “O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência.” (DELEUZE, 1992, p.126).

Ao cabo, essa concepção vitalista de literatura implica uma nova imagem do livro:

Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária, etc. – e com uma *máquina abstrata* que as arrasta. [...] a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.12).

Ao inventar, ao experimentar novas possibilidades de vida, a literatura, como estilística da existência, remete necessariamente à ética e à política, pois, afinal, são os estilos de vida que nos constituem historicamente de um modo ou de outro. Criar, nesse contexto, significa, pois, estabelecer “uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder.” (DELEUZE, 1992, p.123). No limite trágico de uma linha de fuga, mesmo o silêncio, a solidão, o deserto, a loucura, o suicídio, fazem parte dos estilos de vida.

Para quem se depara pela primeira vez com a linguagem hermética do pós-estruturalismo e com as idiosincrasias do pensamento deleuziano, sua concepção de literatura pode parecer estranha, esquizofrênica, um pouco *down*. É, com efeito, um pensamento que desestabiliza nosso modo costumeiro de pensar. Mas, por isso mesmo, ela importa para o campo dos estudos literários e linguísticos, especialmente nos domínios da sociolinguística, da história da literatura e no estudo das relações entre literatura, indivíduo e sociedade.

#### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Aula**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v. 1.
- \_\_\_\_\_.; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. Desejo e prazer. **Cadernos de subjetividade**, São Paulo: PUC-SP, v. 1, n. 1, 1993.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

Recebido para publicação em: 04 abr. 2012.

Aceito para publicação em: 31 ago 2012.

## PODER E DECADÊNCIA EM *SÃO BERNARDO*, *LA CASA DE LOS ESPÍRITUS* E *O MANUAL DOS INQUISIDORES*

## PODER Y DECADENCIA EN *SÃO BERNARDO*, *LA CASA DE LOS ESPÍRITUS* Y *O MANUAL DOS INQUISIDORES*

Josiane Aparecida Franzó\*

RESUMO: O objetivo deste estudo é fazer uma comparação entre os romances *São Bernardo*, *La casa de los espíritus* e *O manual dos inquisidores* tendo como foco principal os personagens masculinos: suas posições de poder, muito bem representadas em suas propriedades; a necessidade da total apropriação da mulher, suas esposas; a impossibilidade desta apropriação e, conseqüentemente, a decadência psicológica, física e moral desses indivíduos. A comparação aqui proposta leva em consideração o contexto histórico em que estes personagens estão inseridos: golpes militares e mudanças do cenário político e econômico, bem como o papel fundamental que as mulheres exercem sobre seus esposos, funcionando mesmo como ativadoras do processo de transformação deles.

PALAVRAS-CHAVE: Homem. Poder. Mulher. Decadência.

RESUMEN: El objetivo de este estudio es hacer una comparación entre las novelas de *San Bernardo*, *La casa de los espíritus* y *El manual de los inquisidores* teniendo como enfoque principal los personajes masculinos: sus posiciones de poder, muy bien representadas en sus propiedades; la necesidad de total apropiación de la mujer, sus esposas; la imposibilidad de esta apropiación y por lo tanto, la decadencia psicológica, física y moral de estos individuos. La comparación que aquí se propone tiene en cuenta el contexto histórico en que estos personajes se introducen: los golpes militares y los cambios de la escena política y económica, así como, el papel crucial que las mujeres tienen sobre sus maridos, actuando mismo como activadoras del proceso de transformación de ellos.

PALABRAS-CLAVE: Hombre. Poder. Mujer. Decadencia.

---

\* Doutoranda em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: <josianefranzo@hotmail.com>.

Em geral, quando nos deparamos com uma obra literária que aborda fatos históricos, nós, leitores, temos a tendência de procurar compreender esta obra como registro real de determinada época, não separando muito bem o limite entre ficção e realidade, esquecendo que a literatura é a tentativa de reprodução do real de acontecimentos resgatados pela memória.

Mikhail Bakhtin (1997, p.211), em sua obra *Estética da criação verbal*, defende que quando se tende exclusivamente a reconhecer, quando se busca unicamente o conhecido (o que já ocorreu), impede-se a revelação do novo, daquilo que constitui o essencial, o conjunto irreproduzível. Conforme Bakhtin (1997, p.211), a pessoa aproxima-se da obra com uma visão do mundo já formada, a partir de um dado ponto de vista. Ainda segundo o autor, esta situação em certa medida determina o juízo sobre a obra, mas nem por isso permanece inalterada: ela é submetida à ação da obra que sempre introduz algo novo, pois uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos (idem, p.211).

Sobre a posição do leitor diante de uma obra, Jean-Paul Sartre (1994, p.64) considera que:

[...] a verdadeira relação do leitor com o autor continua sendo o não-saber; ao ler o livro, o leitor deve ser levado indiretamente a sua própria realidade de singular universal; ele deve se realizar – não só porque entra no livro, mas porque nele **não entra totalmente** – como uma outra parte do mesmo todo, como uma outra visão do mundo sobre ele mesmo (grifos nossos).

Em relação ao produto acabado, ou seja, a criação, Walter Benjamin (1994) irá dizer que articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele foi de fato, mas significa apropriar-se de uma reminiscência. Tal ideia é avalizada por Márcio Seligmann-Silva (2005) que diz que a literatura encena a criação do “real”. Embora nesta encenação as palavras nem sempre deem conta do real, do vivido, como bem expressou Lobo Antunes<sup>1</sup> em entrevista: “E depois aquilo que a gente sente é tão mais forte que as palavras...”. Contudo, a literatura faz parte da história e, como parte desta, está carregada de elementos daquele momento. Cabe ao escritor, enquanto *artesão* (nos termos de Sartre), reorganizar estes elementos e transpô-los para sua criação. Neste sentido, partindo da visão de que o escritor, em sua obra, de modo acidental ou proposital, depõe sempre sobre sua época, propomos-nos a estabelecer uma comparação entre *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, publicado em 1933, *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, publicado em 1982, e *O manual dos inquisidores*, de António Lobo Antunes, publicado em 1996. Escritos em épocas diferentes, em países diferentes – Brasil, Chile e Portugal respectivamente, esses romances trazem como pano de fundo, ainda que não se perca o foco de que são ficções, recortes da vida, do governo vigente, da sociedade, enfim, do contexto histórico em um determinado momento de cada um desses países.

Vale a pena ressaltar que os criadores destes romances tiveram, cada qual de um

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.ala.nletras.com/citario/politica.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

modo particular, contato direto com as ditaduras retratadas em suas obras, bem como com o que se estabeleceu depois delas. Graciliano Ramos, sensível aos problemas sociais, consciente do seu papel enquanto homem das letras, filia-se ao Partido Comunista e acaba sendo preso pelos militares<sup>2</sup>. Isabel Allende, como parenta direta do presidente Salvador Allende, assassinado no Chile, é obrigada a abandonar o país, e será a partir deste exílio que irá compor a obra aqui referida. E Lobo Antunes, que em entrevista expressou que é preciso muito sofrimento para escrever bem – para tocar os outros –, e que queria que cada página de sua obra fosse um espelho – para o leitor, serviu em Angola no período ditatorial, e anos mais tarde torna-se militante da Aliança Povo Unido – APU, por um curto período de tempo<sup>3</sup>.

Desse modo, tendo ciência de que em algum momento da vida destes escritores, eles foram testemunhas oculares das mudanças políticas ocorridas em seus países e, ainda que em recortes, levaram para suas obras fatos da realidade<sup>4</sup>, não se pode deixar

2 Para exemplo meramente ilustrativo citamos fragmentos de *Auto-retrato aos 56 anos*, onde Graciliano assim se define (em terceira pessoa): “É ateu”, “Odeia a burguesia”, “Deseja a morte do capitalismo”, “Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo”, “Esteve preso duas vezes. É lhe indiferente estar preso ou solto”.

3 Em entrevista no ano de 1997, Lobo Antunes assim explica seu desligamento do partido: “A forte hierarquia, a ausência de debate aberto e alargado, isso assusta-me um bocado”. Disponível em: <<http://www.ala.nletras.com/citario/politica.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

4 Seligmann-Silva assim discorre sobre a literatura de testemunho: “Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está **inscrito** na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o ‘real’, a imaginação, os conceitos e o simbólico”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.76).

de refletir sobre a semelhança temática que permeia os três romances: o poder concentrado na figura de um indivíduo, os golpes militares, a opressão aos desfavorecidos, a tentativa de posse da mulher amada e a decadência financeira, física e moral.

Estes romances têm em comum a figura masculina como personagem principal, sua propriedade como reflexo de seu poder e a fragilidade diante de mulheres, que foram amadas, porém, incompreendidas por eles.

Há entre os três personagens uma força motriz natural que os torna opressores das classes menos favorecidas, de todas as formas possíveis. São três patriarcas, representações do poder, que fazem o que bem entendem com tudo e todos, agindo como se pessoas não passassem de meros objetos de uso: “encolhida de medo por ser o patrão, por ser rico, por ser ministro ou assim, por mandar em muita gente em Lisboa [...]” (ANTUNES, s/d, p.17).

Dos três romances, *São Bernardo* é o único que tem apenas um narrador, o próprio Paulo Honório, que nos relata toda a sua trajetória – de menino pobre a grande latifundiário. Com pais desconhecidos, não mencionados em sua certidão de nascimento, e sendo, como ele próprio anuncia no início de sua narração, o “iniciador de uma família”, o que para ele não deixa de ser um bônus, pois o livrou “da maçada de suportar parentes pobres” (RAMOS, 1983, p.12).

Paulo Honório, ainda jovem, decide ganhar dinheiro, mas “o capital se desviava” dele e depois de muita penúria, determinação e coragem: “sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações

comerciais de armas engatilhadas” (idem, p.14), consegue enganar o filho do antigo patrão e obter a fazenda São Bernardo. Com todos os esforços possíveis reconstrói a propriedade. Adepto das novidades tecnológicas de plantio, adquire máquinas modernas, emprestando dinheiro do banco e ganhando várias causas no fórum graças ao seu advogado. Além disso, maneja os vários poderes ao seu redor: padre, capanga, advogado, jornalista, passando por cima de tudo com um único propósito: o ganho. Tudo e todos são para Paulo Honório apenas objetos de lucro, ou intermediários para este fim.

Esteban tem uma caminhada parecida com a de Paulo Honório. De sobrenome nobre por parte de mãe, mas com infância pobre, decide, depois de ganhar algum dinheiro nas minas onde: “Trabajaba como um animal y las pocas veces que me sentaba a descansar, obligado por el tedio de algún domingo, sentía que estaba perdiendo momentos preciosos [...]” (ALLENDE, 2001, p.31), recuperar a fazenda em ruína que pertencera a sua família: “Para sacar a Las Tres Marías de la miseria destiné todo el capital que había ahorrado [...]”, “pero no fue el dinero el que salvó a esa tierra, sino el trabajo y la organización” (idem, p.63). Esteban torna-se um latifundiário rico, poderoso, cruel e reacionário, transformando Las Tres Marías em uma potência, tanto que “en el transcurso de los diez años siguientes, Esteban Trueba se convirtió en el patrón más respetado de la región, construyó casas de ladrillo para sus trabajadores, consiguió un maestro para la escuela y subió el nivel de vida de todo el mundo en sus tierras (idem,

p.73-74). Embora seu braço direito na fazenda insistisse em lhe dizer que não seriam estas casas ou algum alimento que o tornaria um bom patrão, e sim um salário digno pelo trabalho recebido.

Já de Francisco se sabe que é proprietário da Quinta Palmela, ministro do governo de Salazar e com grande influência sobre todos os poderes da sociedade portuguesa: “o retrato do senhor cardeal com o senhor doutor, o retrato do almirante com o senhor doutor, o retrato do professor Salazar com o senhor doutor, o retrato do Papa com o senhor doutor [...]” (ANTUNES, s/d, p.30). Francisco era tão influente que não tirava o chapéu nem para Salazar: “que nem para ele tirava o chapéu da cabeça nem deixava de fumar [...]” (idem, p.30).

Os três protagonistas, independentemente da origem de sua classe social, apresentam um caráter selvagem, autoritário e ao mesmo tempo solitário. No caso de Francisco e Esteban Trueba, o lado animal de seu apetite sexual predomina e o modo de aplacar esta selvageria é estuprando as filhas dos empregados das suas propriedades:

Esteban nose quitó la ropa. La acometió con fiereza incrustándose en ella sin preámbulos, con una brutalidad inútil. Se dio cuenta demasiado tarde, por las salpicaduras sangrientas en su vestido, que la joven era virgen, pero ni la humilde condición de Pancha, ni las apremiantes exigencias de su apetito, le permitieron tener contemplaciones. Pancha García no se defendió, no se quejó, no cerró los ojos. Se quedó de espaldas, mirando el cielo con expresión despavorida,

hasta que sintió que el hombre se desplomaba con un gemido a su lado. Entonces empezó a llorar suavemente. Antes que ella su madre, y antes que su madre su abuela, habían sufrido el mismo destino de perra. (ALLENDE, 2001, p.68). [...]

No pasaba ninguna muchacha de la pubertad a la edad adulta sin que la hiciera probar el bosque, la orilla del río o la cama de fierro forjado. Cuando no quedaron mujeres disponibles en Las Tres Marías, se dedicó a perseguir a las de otras haciendas, violándolas en un abrir y cerrar de ojos, en cualquier lugar del campo, generalmente al atardecer. No se preocupaba de hacerlo a escondidas, porque no le temía a nadie. (idem, p.74).

Francisco, após ser rejeitado e abandonado por Isabel – a quem amava muito – passa a sentir uma grande necessidade de autoafirmação, por isso, além de violentar a filha do empregado, começa a manter relações sexuais com mulheres de várias camadas sociais – de sua cozinheira até a viúva do farmacêutico:

O meu pai de mão aberta na nuca da filha do caseiro, uma adolescente descalça, suja, ruiva, suspensa das tetas das vacas acorçada num banquinho de pau, a filar-lhe o cachaço e a obrigá-la a dobrar-se para a manjedoura sem largar os baldes do leite, o meu pai outra vez escarlate a esmagar-lhe o umbigo nas nádegas, de cigarrilha acesa apontada às vigas do tecto sem que a filha do caseiro protestasse, sem que ninguém protestasse ou imaginasse protestar, o meu pai tirando a mão da

minha nuca e designando com desprezo a cozinha, os quartos das criadas, o pomar, a quinta inteira, o mundo [...]. (ANTUNES, s/d, p.03). [...] [...] o senhor doutor de cinto desapertado, de colete aberto, prendendo-me a cintura com as coxas, a rir-se soprando-me o fumo da cigarrilha na nuca  
- Quietinha rapariga  
eu assustada pelo meu sangue a pingar nas estrias do cimento, pela ebulição das vacas, pelos guinchos do moinho a trambulhar a sul, a querer pedir ao senhor sem ser capaz de pedir  
- Jure que não me corta a garganta não me corte a garganta por favor não me corte a garganta [...]. (idem, p.40-41).

Todavia, independente de que mulher esteja ao seu lado, em todos os seus atos não deixa de afirmar sua posição de senhor: “Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão” (idem, p.13).

Paulo Honório, antes de sentir amor por Madalena, ainda que tenha mantido relações com outras mulheres, não tinha estes ímpetos descritos acima e sua única preocupação era providenciar um herdeiro:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de **governar**.

A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me

sentia, pois, inclinado para nenhuma mulher: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (RAMOS, 1983, p.59, grifo nosso).

Seu plano é tão racional que, dentre os três personagens, é o único que não tem filhos bastardos. Filho bastardo significa partilha de posses, e este risco definitivamente Paulo Honório não estava disposto a correr.

Embora façam e desfaçam das mulheres que cruzam seus caminhos, usando de todo seu poder como “senhor da casa grande”, Paulo Honório, Esteban e Francisco – ainda que este passe a ter essas atitudes somente depois de Isabel traí-lo e deixá-lo – encontram na figura de suas esposas a impossibilidade de dominação. Pode-se dizer que, por conta disso, os papéis delas são fundamentais para o processo de auto-desvelamento pelo qual os respectivos personagens-narradores passam em relação ao conhecimento de si próprios. Ou, dizendo de outro modo, são três narrativas em que os protagonistas masculinos vivem um processo de crise existencial e de identidade, e elas (Madalena, Clara e Isabel) são essenciais para provocar o início e a evolução desse processo psicomoral em cada um deles.

É pela ação, ideias e sentimentos, pelo modo de ser e pelos questionamentos delas que cada protagonista masculino acaba passando por um processo de transformação. Basta observar como eles são no início do relacionamento, o conflito existencial pelo qual passam e como se encontram depois da ausência delas. E é após a morte ou abandono de cada uma dessas mulheres que

seus respectivos pares entram num processo catártico. Pode-se dizer que a decadência dos três personagens começa exatamente a partir da ausência delas. Tal função fundamental das mulheres projeta-se na própria estrutura do enredo de *São Bernardo* e de *La casa de los espíritus*, já que a partir de sua entrada bem como de sua saída, a estrutura global do enredo disso fica dependente. Ou seja, a estrutura da narrativa se organiza em função (ou em grande parte) da presença/ação de cada uma dessas mulheres<sup>5</sup>. Em *São Bernardo* isso é colocado de forma bem explícita. A partir do momento em que Paulo Honório conhece Madalena, a fazenda passa a um segundo plano. Segundo João Luís Lafetá (1983), com a entrada de Madalena em cena, todos os motivos temáticos – manobras, negócios, brigas – convergem e encontram sua unidade no novo fito de Paulo Honório: a posse da mulher.

A princípio, Madalena reluta em casar, mesmo assim, diante da pressão de Paulo Honório, ela sucumbe, contrai matrimônio sem amor e acaba prisioneira de um tirano.

Como militante dos trabalhadores miseráveis da fazenda, Madalena enfrenta um senhor de posses, seu próprio marido, tenta derrubar a barreira de classe e de poder que está instalada em *São Bernardo*, e com seu amor ao próximo, desestrutura o mundo capitalista de Paulo Honório, que diz, por exemplo que: “[...] Essa gente faz o que se

5 Ainda que Isabel seja retomada pelos diversos narradores do romance (havendo momentos em que também “fala/narra”), é inegável que seu papel seja fundamental para a transformação ocorrida com o personagem principal. Todavia, será complexo falar que o enredo esteja estruturado em função dela, uma vez que esta ficção possui uma estrutura fragmentada.

manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem”. (RAMOS, 1983, p.110). Ou seja, ela uma humanitária em potencial e ele um explorador de mão de obra que não considera o empregado como ser humano, mas sim como bicho: “Havia bichos domésticos, como o Padilha, bicho do mato, como o Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, **bois mansos**” (idem, p.182, grifos nossos).

Helmut Feldmann (1998) diz que em *São Bernardo*, onde se exterioriza toda a autoexpansão e afirmação incondicionais de Paulo Honório, qualquer forma de altruísmo atua como dinamite. Assim, Madalena, com sua compaixão espontânea pela infelicidade dos pobres, começa a minar os fundamentos de São Bernardo.

Paulo Honório aos poucos vai entendendo que sua mulher se torna o adversário mais perigoso da sua obra: “Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena” (idem, p.132), e, por conseguinte, da sua pessoa: “Eu construindo e ela desmanchando”.

Mas o que está sendo desmanchado por Madalena? A ordem na propriedade? Um sistema já instaurado e consolidado.

“Conheci que Madalena era boa em demasia [...]” (idem, p.101), ela é exatamente o oposto do esposo. É culta, solidária, generosa, comunista, intelectual, sensível aos problemas alheios, adepta de mudanças e inconformada com o sistema vigente. Por tudo isso, interfere na rotina de exploração e domínio perpetuada pelo esposo.

Podemos acreditar que, em verdade, Paulo Honório não sabe como lidar com os sentimentos que a companheira desperta

nele. Um homem rude, racional e extremamente egoísta e que se vê de repente num dilema entre Madalena e São Bernardo, entre o amor desapegado e o sentimento de propriedade.

Acerca deste dilema, FELDMANN (1998) afirma que Paulo Honório não consegue abandonar a sua gaiola dourada de São Bernardo e entranhar-se no mundo de sua esposa, tão diversamente estruturado: “Conhecia nada! Era justamente o que me tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama, e perceber ao cabo de anos que ela é uma estranha!” (idem, p.148).

Esta talvez tenha sido a maior angústia de Paulo Honório – não ter conseguido penetrar no mundo de Madalena, não tê-la compreendido em vida. Seu altruísmo, seu desapego a bens materiais, sua sensibilidade, tudo lhe fugiu à compreensão. Incompreensão que LAFETÁ (1983, p.204) descreve assim:

[...] Paulo Honório: egoísta e brutal. Não consegue compreender a mulher, pois é incapaz de senti-la em sua integridade humana e em sua liberdade, e a considera apenas como mais uma coisa a ser possuída.

Somente após a morte de sua amada e da solidão que se instalou em São Bernardo, é que Paulo Honório reflete sobre sua vida e a consequência de seus atos, e percebe o quão errado agiu em relação a Madalena e a sua própria vida:

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os

sentimentos e os propósitos esbarra-ram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. (RAMOS, 1983, p.187). [...]

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. (ibidem).

Do mesmo modo, Esteban não consegue trazer Clara para seu mundo, violento, capitalista e fechado. É preciso dizer que, apesar de conviverem anos e anos juntos, ela sempre esteve num mundo à parte, ajudando os camponeses, socorrendo os necessitados, abrigoando os desconhecidos.

Quanto mais Clara se doava para as pessoas ao seu redor, mais Esteban sentia a necessidade de possuir sua atenção. O desejo de posse e ciúme de Esteban chega ao ponto de odiar seus filhos e expulsar sua irmã Férula por sentir neles um obstáculo entre ele e Clara: “Cada obstáculo que su hermana atravesaba entre Clara y él, lo ponía fuera de sí. Llegó a detestar a sus propios hijos porque absorbían la atención de la madre [...]” (ALLENDE, 2001, p.142). Porém, ainda que tente isolá-la, para que assim pudesse tê-la totalmente, cada passo que dá em direção a ela, cada atitude para afastá-la de outros acaba por ampliar o distanciamento que já se anunciava entre eles: “Mientras más distante estaba Clara, más grande era la necesidad que yo sentía de su amor” (idem, p.190). Depois da partida de Férula, que morre em seguida, e frequentes

ausências de seus filhos, nada muda. Clara continua no seu mundo, no seu silêncio.

Já Isabel, esposa de Francisco, não tinha este lado altruísta. O que a move a desistir de uma vida de luxo, prestígio e até mesmo de seu filho pequeno, é a constante carência do esposo que, com sua necessidade a cercava de todos os modos: “– Não me deixas em paz nem um momento Francisco?” (ANTUNES, s/d, p.101). O esposo, sem entender, ou até mesmo perceber sua situação, seu desejo de liberdade, passa a interrogá-la constantemente: “gostas de mim não gostas Isabel?” (idem, p.291), e “a senhora a fitá-lo e a desinteressar-se dele” (idem, p.103). Sentindo-se prisioneira, incapaz de sustentar por mais tempo o casamento, foge com alguém inferior à figura do marido, e na sequência passa a viver modestamente, porém com o que sempre desejou: “foi para ficar sozinha, longe deles, da sua angústia e da sua pressa, da sua ansiedade de antes e do seu desprezo de depois [...]” (idem, p. 349). Por esta opção de viver em liberdade<sup>6</sup>, Isabel transgride os padrões determinados para mulheres de sua classe social e da sua posição – a de esposa de ministro.

Este sentimento de se libertar daquela vida aparentemente tão bem estruturada, protótipo de família feliz, e do seu marido carente, persiste mesmo depois desta ter

6 Nos trechos a seguir percebemos o drama de uma mulher que sente o desejo de se libertar do fardo de ter que viver uma vida a dois: “eu que não pedira, que na queria nada, a quem não apetecia nada salvo estar sozinha sem homens a perseguirem-me com os seus interrogatórios sem sentido” - “sozinha sem o peso insuportável de acharem que gostavam de mim, me acordarem no meio da noite sobressaltando-me com perguntas” - “onde não me inquietavam, não me aborreciam, não me visitavam nem me tocavam nem me faziam perguntas, onde me deixavam em paz [...]”. (ANTUNES, s/d, p.349).

deixado o amante e de ser procurada por Francisco, que insiste em implorar a sua volta: “Não adianta chorar Francisco não chores eu estou bem palavra que estou bem não te preocupes não vou voltar contigo não insistas não me digas nada não adianta chorar [...]” (idem, p.315). Tal rejeição nunca foi superada por Francisco: “quando a Isabel me trocou por outro” (idem, p. 354), que depois de convencer uma outra mulher a se vestir e se portar como Isabel<sup>7</sup>, desabafa: “– A pessoa que me fazes lembrar também nunca me teve amor” (idem, p.310).

A narrativa em primeira pessoa tem caráter confessional: o protagonista narrador é levado a narrar catarticamente o processo transformador pelo qual passou numa tentativa de, através da palavra-narrativa (seu papel ordenador do cosmo – O Logos), tentar entender o que se passou. Em *São Bernardo*, especificamente, a necessidade de narrar está diretamente vinculada à necessidade de procurar organizar o seu cosmo/vida para tentar entendê-la. Mas, o auto-conhecimento passa pelo conhecimento do outro – da outra – que é/foi a causadora, a motivadora do processo de transformação no qual ele foi projetado. Paulo Honório, por exemplo, ouve o pio da coruja, se lembra

7 Esta atitude de Francisco é uma tentativa de reviver uma época em que era feliz com sua esposa: “entrava num apartamento empoleirado sobre as trevas do parque, que aluguei e decorei e paguei e fazia de conta ser a minha casa como fazia de conta que a mulher que me recebia no capacho e se vestia como a Isabel, se penteava como a Isabel, usava o perfume da Isabel era de facto a Isabel, não a Isabel da altura da separação mas a Isabel do tempo em que nos conhecemos, uma mulher que aluguei e decorei e paguei [...] e eu a afagar a Isabel através daquela a quem chamava Isabel [...]”. (ANTUNES, s/d, p.355).

de Madalena e então (como efeito) se põe a escrever suas memórias.

Nos outros dois romances, apesar de múltiplos narradores, há momentos em que os próprios personagens resgatam recordações na tentativa de entender o que se passou. Em *O manual dos inquisidores*, em que toda a história de Francisco é relatada por outros narradores, é ele que fecha o romance, retomando a figura de sua esposa: “não concebo este nome sempre a voltar-me à ideia, sempre a voltar-me à boca, esta recordação, esta lembrança [...]” (ANTUNES, s/d, p.356), e continua: “a ver se consigo entender-lhe a importância, o sentido [...]” (ibidem).

Em suma, pode-se dizer que Madalena, Clara e Isabel funcionam como o elemento ativador do processo de transformação desses protagonistas. Pois é a impossibilidade de compreendê-las, a impossibilidade de penetrar em suas almas e desvendá-las, querendo dominá-las, sufocando-as, na tentativa de moldá-las às suas maneiras que os coloca em situações de conflitos, conduzindo-os a um drama interior. Se não alcançam a essência das mulheres, não compartilham suas ideias, não se fundem, não tocam seus espíritos, isso para eles se torna insuportável, fazendo-os se sentirem incapazes. Justo eles que, *a priori*, se quisessem, teriam tudo a sua mão.

Vale lembrar que, se não conseguiram penetrar na intimidade de suas esposas e desvendar seus mistérios, não foi por falta de desejo nem de tentativas – ainda que tentativas ao seu modo –, mas sim por não compreenderem que suas mulheres não

compartilhavam dos mesmos objetivos, dos mesmos pensamentos, nem tampouco estavam dispostas a mudar seus ideais em prol de uma convivência menos conflituosa. Em consequência disto, cada uma buscou um escape para que assim pudessem conviver com seus maridos. Madalena e Clara, na assistência aos desvalidos, e Isabel se refugiou nos braços de um amante. Clara, por amar seu marido e por viver no seu mundo particular, conseguiu, a seu modo, manter-se por muito mais tempo ao lado de Esteban.

Como dito acima, Paulo Honório, Esteban e Francisco veem suas mulheres como propriedades e tentam de certa forma se apossar de sua alma, do seu pensar, embora em momento algum consigam tê-las por completo, pois estas nutrem visões de mundo diferentes de seus maridos e não se deixam tragar para seu universo de autoritarismo e posse. E, sem elas, as propriedades que até então simbolizavam poder, controle e ordem, deixam de ser o “tudo” para seus proprietários e, assim, São Bernardo, Las Tres Marías e Palmela entram em um processo lento de decadência, até o seu total abandono.

Após a morte de Madalena, Paulo Honório, que até então tinha um alto sentimento de posse, de poder e de domínio sobre todas as coisas e pessoas, perde o ímpeto de adquirir e adquirir. A Revolução de 30 dificulta-lhe os negócios e ele não reage. A propriedade que até então passara por inúmeras melhorias, independente de qual fosse o sistema, torna-se decadente dia após dia e seu dono não faz absolutamente nada.

Para Esteban, a morte de Clara significou o fim de uma Era em que havia brilho

em sua vida, mesmo que nunca tivesse percebido plenamente isto: “La muerte de Clara trastornó por completo la vida de la gran casa de la esquina. Los tiempos cambiaron. Con ella se fueron los espíritus, los huéspedes y aquella luminosa alegría que estaba siempre presente [...] (ALLENDE, 2001, p. 310). E este brilho natural que Clara possuía funcionava como uma espécie de energia para todos e tudo que estivesse ao seu redor, tanto que: “En el transcurso de los años siguientes la casa convirtió en una ruina” (idem, p.311). E assim como sua propriedade, após a morte de Clara, o senador Trueba também vê seu mundo desmoronar.

O mesmo ocorre com a quinta Palmela, cuja ruína é possível visualizar já no parágrafo inicial do livro: “as estátuas do jardim quebradas, a piscina vazia, o capim que devorava os canis e destroçara os canteiros, a grande casa destelhada onde chovia no pia-no [...]” (ANTUNES, s/d, p.1). E também com Francisco:

[...] o meu pai mais solitário do que em toda a vida o conheci, sem mulher, sem amigos, sem subordinados, sem cúmplices, afastando à coronhada as vacas do estábulo na ideia de procurar revolucionários nas manjedouras, nas bilhas de leite, nos sacos de sementes, na palha [...]. (idem, p.10).

Outra semelhança entre os três romances é que, após a saída das mulheres da vida destes protagonistas, ocorrem revoluções políticas que foram determinantes para mudanças no poder e conseqüentemente mudanças em torno desses personagens, o que viria naturalmente a comprometer

também seus negócios. Em *São Bernardo* e em *O manual dos inquisidores* é o golpe militar que vem derrubar o sistema vigente. Naquele, o golpe que instalaria Getúlio Vargas no poder, dando fim à República Velha e inaugurando uma nova política econômica, o que viria a afetar diretamente os grandes latifúndios. E neste, um golpe militar disposto a substituir o anterior, determinando assim mudanças de mando. Em *La casa de los espíritus* é o governo popular que vence as eleições, o que causa um grande choque para a oligarquia que comandava o país por décadas. Todavia, este governo não perdura por muito tempo, pois a mesma oligarquia que sofreu derrota nessas eleições conspira e financia um novo golpe militar.

Até essas revoluções, o poder se mantinha estável. Uma porção pequena de mandatários mantinha em rédeas curtas a grande maioria de subservientes. Nos dois primeiros romances percebe-se que a mão de obra era explorada e não se podia conceber que os camponeses tivessem sequer alguma pretensão de direito. No caso de *São Bernardo*, a preocupação com o lado humano dos trabalhadores é praticamente nula, e Paulo Honório não tinha nenhuma intenção de despertar neles qualquer desejo individual que afetasse o coletivo, pois, segundo ele tudo estava em seu devido lugar: “os pretos não sabiam que eram pretos, e os brancos não sabiam que eram brancos” (RAMOS, 1983, p.36). Ou seja, independente da raça, pobre era igual a pobre e nada mais. Esta distinção de raça por parte de Paulo Honório também está em *O manual dos inquisidores*, mas de maneira mais preconceituosa

em relação à raça negra mesmo: “[...] se os pretos soubessem o que querem não havia problemas eram brancos” (ANTUNES, s/d, p.106).

Não se pode deixar de dizer que neste romance também os pobres são vistos como animais, porém, não qualquer animal, mas um animal domesticado: “enquanto eu tinha um pobre só para mim”, “quando o meu pobre morreu [...]”, “e após a morte do meu pobre ofereceram-me um pobre mais novo que durasse mais tempo [...]” (ANTUNES, s/d, p.54).

Em relação ao trato com os seus trabalhadores, Esteban, por sua própria iniciativa, constrói moradia e escola para eles, além de não lhes negar alimentos. O que faz com que ele fique indignado é ter que pagar salário ou distribuir suas terras para os camponeses, pois isso significaria perda da concentração de poder. Além do que, recompensar os camponeses com dinheiro ou terra, no pensamento de Esteban, seria uma grande injustiça para homens como ele, que se tinha o que tinha, era devido a muita determinação e privações.

O tema das revoluções é bastante frequente nos três romances, funcionando mesmo como fator determinante na vida dos personagens. Nenhum deles, enquanto centralizadores de poder, consegue passar por elas sem sentir seu efeito.

Em *São Bernardo*, os primeiros indícios de que algo iria mudar são apresentados pelo Padre Silvestre tido como “danadamente liberal”, opositor do governo e que achava “que os políticos, individualmente, são criaturas como as outras, mas

em conjunto são uns malfeitores” (idem, p.127). Para o Padre, a mudança de mando do país estaria prestes a acontecer: “A facção dominante está caindo de podre. O país naufraga, seu doutor. É o que lhe digo; o país naufraga” (ibidem). E prenuncia: “Há de haver uma revolução!” (ibidem). Porém a revolução pretendida pelo Padre não tem nada a ver com o comunismo: “Essas doutrinas exóticas não se adaptam entre nós. O comunismo é a miséria, a desorganização da sociedade, a fome” (idem, p.128).

E um dia, como o Padre dissera, a revolução acontece: “Um dia Azevedo Gondim trouxe boatos de revolução. O sul revoltado, o centro revoltado, o nordeste revoltado” (RAMOS, 1983, p.173). A síntese deste movimento é assim descrito:

Depois os boatos engrossaram e viraram fatos: batalhões aderindo, regimentos aderindo, colunas organizando-se e deslocando-se rapidamente, bandeiras encarnadas por toda a parte, o governo da República encurralado no Rio. (RAMOS, 1983, p.173).

Em pouco tempo “a onda vermelha inundou o Estado” (ibidem), e os “Figurões do governo apareceram de repente com lenços vermelhos no pescoço” (idem, p.175). Passado o momento de euforia por parte dos vitoriosos, os bancos cessaram os empréstimos, compradores quebraram, começam as falências e o desaparecimento das plantações, o dólar sofre alta e, por fim, muitos suicídios.

Para aqueles que viviam de outro modo que não fosse o da terra ou comercialização de produtos, as novas medidas do governo

não os afetaria diretamente. Assim Nogueira, advogado de Paulo Honório, opina sobre o que estava ocorrendo e sua situação particular dentro desse novo panorama político:

[...] tanto me faz estar em cima como embaixo, que política nunca me rendeu nada. Estou embaixo e não pretendo subir. É verdade que sempre achei a democracia um contra-senso. Muitas vezes lhe disse. O diabo é que votei na chapa do governo. Mas aqui entre nós a ditadura só não presta porque estamos no chão. (RAMOS, 1983, p.175).

Em *La casa da los espíritus*, o personagem Esteban, além de grande latifundiário, é senador pelo partido da situação. Como seu partido mandava no país há décadas, não lhe passava pela cabeça que pudesse haver outro resultado que não fosse uma vitória para os seus: “Ganaremos los de siempre” (ALLENDE, 2001, p.357). Por isso, quando o candidato da oposição vence as eleições, ele, como interessado direto pelos resultados, lamenta amargamente a derrota. Derrota esta sentida por toda a classe favorável à situação: “Los de siempre, acostumbrados al poder desde tiempos inmemoriales [...]” (ibidem).

Os trechos abaixo resumem o que foi para o povo aquele momento de sensação de libertação do regime há muito estabelecido, bem como a frustração da burguesia derrotada:

En las señoriales residencias blancas, azules y amarillas del Barrio Alto, comenzaron a cerrar las persianas, a trancar las puertas y a retirar apresuradamente las banderas y los retratos de su candidato, que se habían

anticipado a poner en los balcones. Entretanto, de las poblaciones marginales y de los barrios obreros salieron a la calle familias enteras, padres, niños, abuelos, con su ropa de domingo, marchando alegremente en dirección al centro. [...] En el Barrio Alto, algunos estudiantes, inflamados de idealismo, hicieron una morisqueta a sus parientes congregados alrededor del televisor con expresión fúnebre, y se volcaron también a la calle. De los cordones industriales llegaron los trabajadores en ordenadas columnas, con los puños en alto, cantando los versos de la campaña. En el centro se juntaron todos, gritando como un solo hombre que el pueblo unido jamás será vencido. (ALLENDE, 2001, p.358). [...] [...] Y entonces se vio el inusitado espectáculo de la gente del pueblo, hombres con sus zapatones de la fábrica, mujeres con sus hijos en los brazos, estudiantes en mangas de camisa, paseando tranquilamente por la zona reservada y preciosa donde muy pocas veces habían aventurado y donde eran extranjeros. (ibidem). [...] Al día siguiente, los mismos que habían pasado la noche en vela aterrorizados en sus casas salieron como una avalancha enloquecida y tomaron por asalto los bancos, exigiendo que les entregaran su dinero. Los que tenían algo valioso, preferían guardarlo debajo del colchón o enviarlo al extranjero. (idem, p.359).

Como era de se esperar, logo após o resultado das eleições o país já começava a sentir seus efeitos: “En veinticuatro horas, el valor de la propiedad disminuyó a menos de la mitad” (idem, p.359), e: “En pocas horas el

país se dividió en dos bandos irreconciliables y la división comenzó a extenderse entre todas las familias” (idem, p.359-360).

Posteriormente, com o novo governo, uma série de novas medidas começou a ser implantada, entre elas, a reforma agrária:

Las Tres Marías fue uno de los últimos fundos que expropió la Reforma Agraria en el Sur. Los mismos campesinos que habían nacido y trabajado por generaciones en esa tierra, formaron una cooperativa y se adueñaron de la propiedad. (idem, p.373).

Todavía, esta mesma classe que amargou derrota e que viu seus negócios serem afetados violentamente pelo governo popular, não se dá por vencida e planeja um golpe militar: “—Una cosa es ganar la elección y otra muy distinta es ser Presidente [...]. (idem, p.360). E assim se dá: “El día del golpe militar amaneció con un sol radiante, poco usual en la tímida primavera que despuntaba. (idem, p. 385). Os militares tomam o poder, matam o presidente e começam uma caçada feroz aos opositores: “La alta burguesía y la derecha económica, que habían propiciado el cuartelazo, estaban eufóricas” (idem, p.403).

Para Esteban tudo estaria bem depois deste êxito, pois para ele a ordem havia sido restabelecida. Mas, a morte do seu filho Jaime, e em seguida a prisão de sua filha Blanca pelos militares, levam o senador a tomar consciência de que, se um governo populista não seria o ideal para seu país, tampouco o novo regime instalado que financiara seria a melhor saída: “Empecé a pensar que me había equivocado en el

procedimiento y que tal vez no era esa la mejor solución para derrocar al marxismo” (idem, p.396).

Esta tomada de consciência não ocorre em Francisco que, passado tempos após a revolução, continua com a mesma ideologia de antes e detestando os “comunistas”. Não é para menos. O golpe, para ele, afeta diretamente a sua pessoa, pois seu posto de ministro era uma das estruturas do regime salazarista, era em sua quinta que Salazar costumava discutir o governo do país. Portanto, a queda deste governo, visto como “a última barreira contra o comunismo ateu” (ANTUNES, s/d, p.106) que soprava do oriente, será inevitavelmente a sua queda enquanto representante do seu cargo, enquanto figura do poder e enquanto indivíduo.

Do mesmo modo que a revolução abala a posição de Francisco, assim ela é sentida pelos membros da classe alta, simpatizantes da causa da situação:

[...] soldados marchas militares armas prisões a minha sogra e as cunhadas em Espanha em hotéis de terceira ordem nos arredores de Madrid sem malas de viagem sem passaporte apavoradas tentando ligar para Lisboa sem que lhes respondessem tentando ligar para a herdade e os camponeses a insultarem-nas aos berros a minha sogra e as cunhadas em Espanha com vários casacos de peles uns por cima dos outros com vários relógios de ouro em cada pulso e os irmãos da minha sogra humilhados por civis de pistola [...]. (ANTUNES, s/d, p.09).

O interessante neste romance é que passados os primeiros momentos de caça

às bruxas, a classe alta volta a usufruir dos mesmos privilégios e a classe desfavorecida permanece na mesma situação de outrora, ou seja, na pobreza. Odete, a filha do caseiro assim vê o movimento:

os operários da fábrica que discursavam na rua a tratarem-nos por camaradas, a prometerem-nos casas de graça, a afirmarem que éramos livres e eu pensei – Livres de quê? já que a miséria permanecia a mesma [...]. (ANTUNES, s/d, p.25).

[...] a vida continuava como antes dos foguetes, dos morteiros, do acordeão do café e dos discursos sobre casas de graça e liberdade [...]. (idem, p.25).

Mas, para Francisco nada continuou como antes. Sem esposa, sem cargo e ciente da sua condição: “já não há nada que me possam levar” (idem, p.32), confundindo os seus funcionários da quinta com aqueles que haviam tomado o poder, ele expulsa todos e passa a viver na mais repleta solidão. Um ano depois da revolução ainda esperava os comunistas: “– O primeiro comunista que se atrever a entrar leva um tiro nos cornos” (idem, p.10). Passado o tempo, é internado em um asilo e já não lembra mais o homem poderoso que fora um dia:

o meu pai de queixo pendente, de nádegas bambas, a tentar limpar o nariz com a manga que treme [...] o meu pai calado, submisso, inútil, sem cigarrilha, sem dentadura postiça, sem lábios, sem chapéu estendido no colchão, como um espantalho de cama [...]. (ANTUNES, s/d, p.33).

Assim terminam os personagens aqui resgatados, velhos, solitários em sua caminhada final, delirando e chamando pelo nome de suas mulheres. Três homens que chegaram ao auge do poder, bem simbolizado na magnitude de suas propriedades, mas que, condicionados por este poder, foram incapazes de vivenciar as mais simples experiências humanas acerca de sentimentos. Três homens entre o poder e suas mulheres, e com um mesmo fim – decadentes, imersos em seus próprios fantasmas – com a culpa, o sentimento de perda e totalmente fragilizados. Apenas sombras do que foram um dia.

Entendendo que a literatura é uma reorganização do mundo, segundo Antonio Candido (1973), e que ninguém faz um discurso sem conhecer a realidade dos fatos, conforme Norberto Bobbio (1997), não podemos deixar de associar a questão social, as mazelas da classe dominante e a coisificação do homem, retratadas nestes romances, com a realidade conflituosa que permeou o século XX e, conseqüentemente, com a percepção dos autores destas obras em relação a essa realidade.

Bobbio (1997) diz que o problema não é saber se os intelectuais são rebeldes ou conformistas, livres ou servis, independentes ou dependentes, mas sim o que estes, ao se reconhecerem em uma determinada parte política, fariam ou deveriam fazer. Avaliar se os autores, nas obras aqui citadas, fizeram o que deveriam fazer, é assunto para outro trabalho.

#### REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. **La casa de los espíritus**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- ANTUNES, António Lobo. **O manual dos inquisidores**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- FELDMANN, Helmut. **Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra**. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1998.
- LAFETÁ, João Luís. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano Ramos. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 40.ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

Recebido para publicação em 01 set. 2010.

Aceito para publicação em 19 jan. 2012.



## TEMPO E ESPAÇO EM LAVOURA ARCAICA

### TIME AND SPACE IN *LAVOURA ARCAICA*

Deise Ellen Piaty\*

RESUMO: O objetivo deste estudo é analisar no romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, a configuração do espaço e do tempo, bem como a relação estética que tais elementos têm com a psicologia do narrador-personagem. Para tanto, nos fundamentaremos, sobretudo, em autores como Gaston Bachelard, *Poética do espaço* (2000), e Jean Pouillon, *O tempo no romance* (1974).

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Tempo. *Lavoura Arcaica*.

Abstract: The main purpose of this paper is to analyze space and time configuration in the romance *Lavoura Arcaica*, (1975), by Raduan Nassar, as well as the aesthetic relation these elements have with the psychology of the narrator-character. To this end, the article is supported by authors as Gaston Bachelard, - *Poética do Espaço* (2000), and Jean Pouillon, *O tempo no romance* (1974).

KEYWORDS: Space. Time. *Lavoura Arcaica*.

[...] e se acaso distraído eu perguntasse  
“para onde estamos indo?” [...] “estamos  
indo sempre para casa”.  
(NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*)

#### 1. O UNIVERSO ARCAICO: ESPAÇO DA FAZENDA, ESPAÇO DA CASA

O romance *Lavoura Arcaica* (1975) narra a história de uma investigação degradada (também chamada de demoníaca) de valores autênticos num mundo igualmente degradado. Por valores autênticos compreendem-se os valores que organizam, de modo

implícito, o universo do narrador-personagem do romance. Nesta obra, que é a de maior importância do escritor brasileiro Raduan Nassar, tais valores são representados por aqueles que provêm da tradição religiosa cristã ortodoxa (FILHO, 2002, p. 102). Enquanto valores autênticos, vemos que eles regem as ações e delimitam claramente o espaço de cada um dos atores da família – pai, mãe, irmãos – de tal forma que de modo algum é permitido romper com os preceitos que foram há muito tempo autenticados por grupos pertencentes a esta mesma tradição religiosa e social.

\* Mestrado em letras (Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa “Linguagem Literária e interfaces sociais: Estudos Comparados”) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: <deellenpiaty@gmail.com>.

O universo de atuação do romance *Lavoura Arcaica* encontra-se em degradação, assim como o herói-problemático da obra se encontra em estado igualmente degradante. Isto porque há no romance uma ruptura insuperável entre as personagens Ana, a Mãe, Lula e, sobretudo, André (o narrador-personagem), e o universo do qual fazem parte. Esta ruptura é, conforme aponta Lukács em *A teoria do romance* (2000), característica do gênero romance. O que há em comum entre ambos, herói e mundo, é o fato de estarem ambos degradados em relação aos valores autênticos. Enquanto romance psicológico, a análise sobre a qual incide a narrativa de *Lavoura Arcaica* é acerca da vida interior de André, personagem cuja consciência é demasiadamente vasta para contentar-se com aquilo que o mundo da convenção lhe oferece. A busca de André é uma busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos, situada num mundo de conformismos e convenções: é, pois, esta busca degradada que constitui o *conflito* deste romance.

Antes, porém, de falarmos propriamente acerca do modo como interpretamos os elementos Tempo e Espaço no romance *Lavoura Arcaica*, parece-nos importante que o termo “degradação” seja um pouco mais explicitado, e que se especifique a natureza desta degradação em *Lavoura Arcaica*. Para tanto temos de considerar um elemento de grande importância nesta obra, a saber, a questão do incesto. Assim, há que se entender como este elemento se hierarquizou em nossa sociedade. Vejamos.

O totemismo surgiu nas sociedades aborígenes australianas como uma das

diversas manifestações religiosas que regem a espiritualidade e a vida dos homens. Transmitido socialmente, não resguarda, ao contrário, do que se perpetua nas comunidades cristãs, caráter inerente ao homem. Segundo Freud (1970) é peculiar ao sistema totêmico que “los miembros de un único y mismo tótem no deben entrar en relaciones sexuales y, por lo tanto, no deben casarse entre sí. Es esta la ley de la exogamia, inseparable del sistema totémico” (FREUD, 1970, p. 10). A isogamia, princípio por meio do qual ficam interditas as relações sexuais com a mãe, as irmãs ou ainda com qualquer mulher com quem haja consanguinidade, é um princípio inserido nas comunidades aborígenes no momento em que houve a necessidade de se ditar restrições matrimoniais. Ainda que a isogamia totêmica aparente ser uma instituição sagrada, de origem e desenvolvimento desconhecido, para Freud ela é uma legislação consciente e intencional por meio da qual se reforça a proibição do incesto. A Igreja Católica estendeu a proibição que recaía sobre os matrimônios entre irmãos e irmãs aos matrimônios entre primos “inventando” (este é o termo utilizado por Freud em *Tótem y Tabú*), para justificar sua medida, a existência de graus espirituais de parentesco.

A psicanálise nos mostra que o primeiro objeto sobre o qual recai a eleição sexual do jovem é a mãe ou a irmã. Ou seja, à medida que este sujeito se desenvolve é influenciado pelo princípio da isogamia socialmente estabelecida. Entretanto, o sujeito passará a traçar um caminho para evadir-se da atração do incesto, de modo que o que já

foi algo essencialmente comum e corriqueiro passou a ser concebido enquanto complexo da neurose.

Após institucionalizar-se a proibição da isogamia, ela passa a constituir um valor autêntico de toda a sociedade. Sua manutenção se dá por meio do enquadramento da memória dos sujeitos a uma “memória oficial” – sendo, pois, a memória operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado –, que se opõe à “memória subterrânea”, esta sustentada por valores inautênticos. Esta memória oficial, enquanto interpretação do passado, serve para manter a coesão dos grupos e das instituições, ou seja, atuam de forma a definir e reafirmar seu lugar respectivo. Neste contexto, o totemismo atua como material histórico de que se alimenta o trabalho de enquadramento da memória a fim de se manter as fronteiras sociais. Toda organização política veicula seu próprio passado e a imagem que ele forjou para si mesmo, e que não pode ser mudada, a não ser que seus membros se deixem identificar com estas imagens e passem a construir um material histórico para modificar estas fronteiras sociais. Assim, vemos que estão em conflito na memória sentidos de identidades individuais e sentidos de identidades do grupo, cujas imagens por ambos os polos veiculadas se dão por meio de uma volta reflexiva ao passado nacional. Em *Lavoura Arcaica* vemos que é contra estas identidades individuais que se opõem as imagens do grupo, estas citadas por Iohána, o pai, a fim de que haja a manutenção das imagens forjadas pela “memória oficial”.

### 1.1 OS ESPAÇOS “SUBTERRÂNEOS” DO UNIVERSO PATRIARCAL

Como tudo em *Lavoura Arcaica*, também a caracterização do espaço da fazenda, da casa da família, da casa velha e do quarto de pensão supera a convencional descrição das imagens de tal modo que atinge as virtudes primárias destes espaços, revelando a função original do habitar.

A casa é o nosso canto no mundo, nosso primeiro universo. E os pontos dos quais André parte para construir suas imagens acerca dos espaços da fazenda e da pensão revelam os valores atribuídos por ele sobre os espaços que foram por ele habitado, e isso se faz importante na medida em que o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. André, num fluxo de consciência, rememora os espaços por ele frequentados durante a infância em suas realidades e em suas virtualidades, ou seja, por meio do pensamento e dos sonhos, sendo por isso imagens rememorativas.

André narra a partir de um tempo distante ao dos fatos ocorridos, e sua narração se faz a partir de um processo rememorativo deste passado. Enquanto experiência rememorativa, André tenta lembrar o passado, tenta restaurá-lo para dar sentido ao seu presente. Mas as imagens do passado que lhe surgem à mente não são representações deste passado, pois, ao retomá-las, elas são ressignificadas a partir do momento presente. Isto porque o entendimento de um momento histórico se dá por meio da imaginação da vida e da história das coisas e dos homens, de modo a percebê-los em suas infinitas e concretas aparições neste

presente e a partir deste mesmo presente. Por isso, sua história surge como dimensão do passado que só existe no presente como possibilidade em processo de realização. Ao falar da fazenda, da casa, da luz boa de sua infância, do relógio do avô, do pão caseiro, das árvores do bosque, da igreja, André refere-se a um espaço datado que é rastro, materialidade física do passado como futuro a ser decifrado no presente, e é a partir de um espaço-tempo que ele lança um olhar sobre outro tempo, este imaginado no presente.

O processo de rememoração se caracteriza pelo movimento de relembrar o passado visando à mudança do presente. Conforme Gagnebin (2006), na rememoração não se repete aquilo de que se lembra, mas abrem-se espaços que se estabelecem entre uma imagem e outra a fim de se dar visibilidade ao que foi recalcado para dizer, com hesitações, solavancos e incompletude, aquilo que ainda não teve o direito nem à lembrança nem às palavras. É, pois, a rememoração uma atenção precisa ao presente uma vez que, por meio do processo rememorativo, não se trata somente de evitar o esquecimento do passado, mas, sobretudo, de não permitir que este mesmo passado e suas experiências traumáticas venham a se repetir no presente.

André, o sonhador do lar, se abre para além das mais antigas memórias. A casa possibilita-lhe evocar luzes fugidias de devaneios que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Neste processo rememorativo, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Gaston Bachelard (1993)

afirma que o espaço da casa é dotado de uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio:

A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós. (BACHELARD, 1993, p.26).

Ao narrar sua história passional, André constrói uma espécie de topoanálise, ou seja, um estudo psicológico sistemático dos locais de sua vida íntima, de modo a desvendar a plenitude original da casa. É por meio da topoanálise que nos dissociamos das nossas grandes lembranças e atingimos o plano dos devaneios que vivenciávamos nos espaços de nossa solidão: somente desta forma é-se possível analisar o nosso inconsciente, adormecido em nossas moradas primitivas. Para responder as indagações do inconsciente temos de nos voltar para estes espaços que são dotados da primitividade, pois, conforme aponta Bachelard, o tempo não anima a memória, o inconsciente permanece é nos locais. O espaço retém o tempo comprimido: é essa a função do espaço.

O quarto de pensão onde André se exilou após sua fuga, os bosques mais distantes da fazenda, a antiga igreja e a casa velha, são apresentados pelo narrador como os espaços de sua solidão:

era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família; amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? [...] (meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo). (NASSAR, 1989, p.13-14)<sup>1</sup>.

Mais do que espaço de solidão e refúgio, o quarto está de tal forma associado à imagem de André que corpo e espaço acabam por se fundir, sendo o primeiro elemento constituinte do segundo:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; [...] (id., p. 7).

Já a Mãe, “sentada na cadeira de balanço, absolutamente só e perdida nos seus

devaneios cinzentos, destecendo desde cedo a renda trabalhada a vida inteira em torno do amor e da união da família” (p.38-9), também ela reservara a si este espaço de solidão. Muito mais que dotada de espaços de solidão, a casa natal constitui um grupo de hábitos orgânicos que particularizaram os sonhos e devaneios de seus habitantes. A estes somam-se os espaços onde reinam os seres dominantes – é na mesa dos sermões onde o Pai faz o seu exercício de domínio: ele, sentado à cabeceira da mesa, “o relógio da parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (p. 53). Nesta casa complexa, os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal. O Pai tenta fazer da fazenda uma espécie de *Cosmo* sagrado que se opõe ao “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios [...]” (ELIAD, 1992, p.32). Na mesa dos sermões o pai diz, metaforicamente:

o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divide e proteja a luz calma e clara de nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado. (NASSAR, 1989, p. 56).

Bachelard diz que é na solidão que se encontram as paixões: é encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara a sua explosão ou seus feitos. Assim, é o próprio ser que não deseja apagar os

<sup>1</sup> Todas as citações do romance referem-se a: NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

lugares em que sofreu a solidão, o espaço no qual a desfrutou. A este espaço de solidão o homem sempre retornará. Em *Lavoura Arcaica* André vai ainda mais longe, pois o seu espaço de solidão é um repouso ante-humano. O ante-humano atinge aqui o imemorial, o espaço reconfortante:

Onde eu tinha a cabeça? que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranquilo, me deitando no dorso profundo dos estâbulos e dos currais? que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando como o vento no lenço imenso da floração dos pastos? (Id., p.50-51).

No âmbito da lembrança, do devaneio, este espaço de solidão atinge a categoria do reconfortante, onde o inconsciente está instalado, alojado neste espaço de felicidade. Estes espaços são tonalizados da mesma forma que nosso espaço interior.

Enquanto espaço da lembrança e da imaginação, a casa para onde nossos sonhos nos conduzem, casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição: a casa primordial deve guardar sua penumbra. Dela há que se dizer somente o necessário para nos colocarmos em situação de onirismo, para nos situarmos num limiar de um devaneio em que vamos repousar no nosso passado. O que o narrador comunica não passa de orientações acerca de seus segredos, não passíveis de serem ditos objetivamente. André

nos orienta para seu onirismo, mas não o conclui. E nós, leitores, para formularmos uma imagem a partir do que lemos, temos que nos depreender dos detalhes e permitir que também nossas lembranças divaguem por nosso inconsciente. Se o narrador tudo falar sobre os cheiros da casa, sobre os sons, a luz, enfim, porque o leitor também não buscar em sua imaginação, em seu inconsciente, as imagens de sua casa? Este efeito é alcançado pelo narrador por meio de uma narrativa fragmentada. Daí ser *Lavoura Arcaica* dividida em trinta capítulos e narrada pelo fluxo de consciência. Para evocar os valores de intimidade, é necessário induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do quarto do narrador pode tornar-se porta de entrada de onirismo para outrem.

## 2. INTUIÇÃO DO PASSADO, INTUIÇÃO DO DESTINO

A importância que se atribui ao tempo no romance *Lavoura Arcaica* se deve ao conteúdo por ele expresso, ou seja, ao significado intemporal dos acontecimentos desencadeados na narrativa.

Conforme Jean Pouillon (1974), ao estudarmos o tempo do romance, o que questionamos não é, propriamente, a estrutura do tempo e sim a psicologia das personagens, mas não de modo a buscar conhecer o herói, e sim o ambiente. A este respeito, não se compreenda, contudo, que há um desejo de ver o herói condenado ao ambiente em que está inserido. Se para estudarmos o tempo do romance temos que estudar a psi-

colgia do herói para então compreendermos o espaço, o que nos interessa em *Lavoura Arcaica* não é, portanto, a fazenda em si, mas a reação que André cultivou com a família e com o espaço da fazenda. E, dada a reação que seu irmão Pedro e suas irmãs Zuleika, Huda e Rosa cultivam com o pai e com toda a família, torna-se claro que esta reação para com o ambiente é livre e pessoal, conforme aponta Pouillon. É por esta razão que não buscaremos em *Lavoura Arcaica* uma interpretação filosófica do tempo, mas o sentimento que existe e que é manifestado na consciência de André.

André narra num tempo distante ao dos fatos ocorridos. No entanto, vive o seu passado, mas num tempo presente. E este passado lendário, de existência puramente subjetiva, surge à sua mente enquanto memória, enquanto destino, demonstrando que o passado é obra do presente, e que, portanto, seu destino é fruto de uma convicção, e não efeito de alguma lei exterior ao indivíduo. Ao analisar o conto “Aí pelas três da tarde”, também do escritor Raduan Nassar, Rita Félix Fortes (2007) aproxima-se da concepção de tempo segundo Santo Agostinho. A concepção agostiniana demonstra-se congênere à concepção de Pouillon no que tange ao aspecto do tempo no romance, conforme podemos constatar na citação que segue:

É possível relacionar a crise renunciada no conto em questão com a concepção sobre o tempo de Santo Agostinho, quando ele postula que o presente é o momento concreto da atenção, o futuro se anuncia

através da expectativa e o passado subsiste, apenas, enquanto memória. (FORTES; ZANCHET, 2007, p.293).

André é determinado por seu passado porque ele o retoma no momento presente, tornando-o presente: deste modo, é o presente que determina o passado.

Em relação à situação do tempo, Pouillon distingue dois tipos de romances: o “de dentro” e o “de fora”. *Lavoura Arcaica* representa, pois, o romance “de fora” – também denominado de romance “com” – visto que nele é a fatalidade oriunda do ambiente em que o herói se encontra que determina o seu destino. André é quem experimenta a fatalidade, é quem se diz por ela determinado. Já o romancista acredita poder explicar o destino do herói estando do lado de fora, acreditando poder revelar os sentimentos do homem a partir de seu exterior. Esta posição “por fora” derruba a ordem real dos sentimentos e dos fatos, revelando uma maneira particular de se ver o mundo.

O narrador-personagem de *Lavoura Arcaica* é bem sucedido porque fala acerca do destino que é por ele experienciado, que diz respeito a ele próprio, não é uma ideia, um conceito, uma abstração. Assim como Dostoievski, como Faulkner e tantos outros romancistas, Raduan Nassar nos leva a sentir tão intensamente a existência de André que chega por vezes a permitir que nos coloquemos “com” a personagem em dadas situações: é, pois, quase que impossível resistirmos à vontade de gritarmos junto à personagem: “a impaciência também tem os seus direitos!” (NASSAR, 1989, p.90).

Em *Lavoura Arcaica* tudo é revelador. Estando o romancista “com” as personagens e, portanto, também com o leitor, ele se considera livre e disso se aproveita para escolher – por motivos particulares – o fato que irá registrar. Trata-se assim de uma organização da contingência, que consiste na escolha de cenas reveladoras. Estas escolhas dos acontecimentos contingentes dependem do problema psicológico que constitui o núcleo do romance. Mas esta escolha pode não ser puramente psicológica. Pode-se pretender que as revelações assim distribuídas por todo o romance correspondam umas às outras e conduzam o espírito do leitor, sendo esta, pois, uma escolha estético-psicológica. Conforme Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] O tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”. (FORTES; ZANCHET, 2007, p.293-4).

Pouillon diz que esta estética da disposição não substitui a psicologia, mas a ela se soma, como vemos em *Lavoura Arcaica*, na qual a estética surge enquanto expressão ordenada e típica da psicologia do narrador, ou seja, como materialização de seu discurso. Há na obra de Nassar uma distribuição interna estética que coincide com as intenções do que se pretende sugerir como sendo a “psicologia” de André. E, conforme Pouillon:

[...] o resultado desta estética psicológica é o seguinte: o romance surge como um quadro, diante do qual

passeia o leitor: de temporal, resta apenas a persistência de uma direção de percurso, o que no entanto só se aplica verdadeiramente na primeira leitura pois, como as ressonâncias todas só podem ser extraídas da ordem do conjunto, nós só as podemos sentir nas leituras seguintes [...] as quais supõem uma visão instantânea do conjunto. [...] O romance é feito para ser tomado como um todo, um todo espacial. (POUILLON, 1974, p.166).

Raduan Nassar, em sua escrita labiríntica, estrutura o romance *Lavoura Arcaica* de modo a ocultar muitas coisas do leitor. E o destino na obra não constitui um encadeamento geométrico de instantes, de acontecimentos ou de sentimentos; assemelha-se mais a uma impressão de peso, inerente a tudo o que acontece, a tudo o que existe segundo o ponto de vista do narrador. Um dos objetivos da aparente desordem da narrativa é mostrar que esse peso não é um artifício da narração continuada, mas que é um modo pelo qual o narrador está sendo fiel às coisas narradas, ao tema da obra, que dispensa qualquer lógica. E, para que de fato houvesse afinidade entre o plano estético e o plano psicológico é que, em *Lavoura*, André narra por meio do “fluxo de consciência” e do “monólogo interior”.

O monólogo interior é o “entrecruzar de acontecimentos presentes e de reminiscências de acontecimentos passados” (POUILLON, 1974, p.172). Este entrecruzar é apresentado de diferentes maneiras. Em *Lavoura Arcaica* ele surge enquanto persistência das impressões passadas, sobretudo das impressões da infância, e faz com que

tudo o que vivemos no presente fique submerso naquilo que vivemos no passado. Assim, a consciência é antes de tudo memória, mas não se reconhece como memória e sim como o real, e como a memória só pode ser o sentido do passado, este real é o próprio passado (POUILLON, 1974, p.173). E, por estar sempre presente, este real (novamente, o próprio passado) é o presente. Neste caso, o homem é determinado pelo passado, tal como o narrador-personagem de *Lavoura Arcaica*. Mas há que se ter cuidado com esta afirmação. Para que uma coisa determine outra, diz Pouillon (1974), é preciso que ambas existam plenamente, e voltamos à necessidade de ligar instantes igualmente reais. Deste modo, o que de fato existe é a coexistência do passado e do presente: o passado forma um bloco, entretanto não o devemos imaginar como uma ordem cronológica. Ele é, de certa forma, intemporal. O fato de que um acontecimento deslize para o passado não o leva a alinhar-se entre as “lembranças puras”, bem classificadas por datas, mas apenas o retira da temporalidade na medida em que esta é transformação, dispersão. Este passado, estando inserido no tempo, se foi, sendo, por conseguinte, passado na acepção usual da palavra, mas sendo, porém, presente, na medida em que subsiste, sendo por isso intemporal (POUILLON, 1974, p.174). Este intemporal não se situa num plano superior: fica por detrás de um presente cronológico para fazer com que este presente signifique e para o retomar imediatamente. E tudo o que ficou dito, ficou sobre a maneira com que vivem as persona-

gens: o tempo nada representa independentemente da consciência do tempo. Sendo as ações do passado intocáveis, irremediáveis, elas são a única realidade, são o Destino.

A subversão cronológica permanece sempre como um recurso do autor, independente da consciência real que as personagens têm de sua própria vida. Raduan, sem prevenir o leitor, como o faz Faulkner, faz surgir um momento no outro, desorganiza a ordem habitual, porque também a vida de André foi vivida fora da cronologia e é isto que os monólogos interiores se propõem a nos fazer compreender. Ao contrário do que pareça, a não linearidade da narrativa representa de igual maneira uma ordem, e que é bastante real e dotada de sentido para quem viveu os fatos narrados.

André não é determinado pelo seu passado, ele é esse passado, sendo em sua psicologia que se faz necessário buscar o motivo que o leva a sentir-se sob o império de uma fatalidade. O esmagamento de André vem de seu interior, e não do exterior. Assim sendo, para que esta afirmação não seja gratuita, é preciso que essa fatalidade seja constantemente sentida pelo herói. Como esse herói tem uma consciência obscura, porém viva, da fatalidade que pesa sobre ele, é normal que o romancista nos desvele esta última valendo-se do monólogo interior.

O romance não poderia ter maior realidade a não ser como impressão subjetiva. Por meio do romance e do monólogo interior Nassar pretende transmitir ao leitor a mesma impressão que oprime a personagem e, para tanto, é preciso não lhe proporcionar uma compreensão privilegiada

dessa impressão, uma compreensão mais clara que a que tem o próprio herói. Desta forma é que vemos o autor se situar “com” a personagem, e, conseqüentemente, coloca seu leitor também com a personagem. Conhecer o que é o destino equivale a dissolvê-lo. Assim, o destino só é real quando não conhecido e sim confusamente sentido.

Por fim, o que leva André a se sentir “esmagado”, a nosso ver, é sua psicologia da vertigem e das paixões com ela relacionadas; é o que revela o monólogo interior de André, e também é a explicação de sua conduta. O passado surge a ele como um abismo no qual não pode deixar de precipitar-se. Mas também parece-nos que André é igualmente levado por uma psicologia do corpo, considerando-se que é também seu corpo que conserva parte de seus hábitos, representando de certa forma o seu passado e seu presente.

#### REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FILHO, Plínio M. (Ed.). **Luiz Fernando Carvalho sobre o filme *Lavoura Arcaica***. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- FORTES, Rita Félix; ZANCHET, Maria B. **Sabor e saberes: o lugar do conto na escola**. Foz do Iguaçu, PR: Editora Parque, 2007.
- FREUD, Sigmund. **Tótem y tabú**. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

Recebido para publicação em 10 abr. 2012.

Aceito para publicação em 20 maio 2012.

**RESENHA**



BETTO, Frei. **Minas do Ouro**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011. 270 p. ISBN 978-85-325-2689-2.

André Jorge Catalan Casagrande\*

Nos últimos anos tive a honra de trocar *e-mails* com o escritor mineiro Frei Betto. Isto se deve ao fato de minha pesquisa de mestrado remeter ao seu primeiro romance histórico *Um homem chamado Jesus*, baseado nos evangelhos canônicos, que revisita a sua maneira a mais que conhecida história do Cristo. A dissertação se tornou livro, sendo o título - *Jesus na ótica da literatura* - sugestão do próprio Frei Betto, que ainda chancela minha obra com uma nota na quarta-capá.

No segundo semestre de 2011 foi lançado o seu segundo romance histórico, intitulado *Minas do Ouro* e, por conta desta amizade virtual, ganhei um exemplar autografado. Destarte, não poderia deixar de lê-lo, não obstante minha demora em fazê-lo.<sup>1</sup>

O romance conta a “estória” da família Arienim – mineira ao contrário –, tendo como pano de fundo a história das Minas Gerais. Tudo se inicia com um fragmento de mapa, possivelmente de uma mina de ouro, enrolado em um cartucho de couro, que passa às mãos de Fulgêncio Arienim no cais de Salvador por um oficial inglês à beira da morte, após ter sido apunhalado por uma prostituta. Daí em diante, o tal mapa

do tesouro passará pelas mãos de muitos Arienims, que não medirão esforços na tentativa de encontrar as riquezas apontadas pelo mapa, sem nunca, no entanto, conseguir achá-las.

O narrador desta saga familiar é o último dos Arienim, um jornalista que, em busca de um furo de reportagem na festa de aniversário de ninguém mais que ninguém menos que Elizabeth Taylor, descobre que o diamante de 40 milhões de dólares em posse de Miss Taylor fora pago com o fragmento de mapa que por tantos séculos ficara sob a guarda de seus ancestrais e que fora vendido por seu avô, Antenor Arienim, a mister Burton, um inglês colecionador de antiguidades que esteve em terras brasileiras.

A contextualização do romance fica por conta dos cinco séculos de história das Minas Gerais. O que ocorre é uma revisão dessa história, em que personagens fictícias convivem e dialogam com personagens históricas. Não obstante, em presença de romances assinalados como históricos, surgem alguns questionamentos: por que recontar outra vez a história das Minas Gerais, e ainda mais de modo fictício? Haveria

\* Mestre em Ciências da Religião, com concentração em teologia e literatura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, licenciado em Letras e bacharel em Teologia.

1 Registro aqui meu agradecimento ao velho amigo, Leandro Thomaz de Almeida, pela revisão e apontamentos pertinentes para a confecção desta resenha.

aí uma tentativa de reinterpretar o que já disse a historiografia sobre o tema? Quais as diferenças entre a escrita da história pela historiografia e pelo romance? A história, estaria ligada ela, de alguma maneira, aos fatos, ou tudo não passa de (mera?) interpretação?

Em determinado momento do romance, Frei Betto parece ponderar questões como essas, como, por exemplo, quando o professor Bretas convida Maria Veridiana Arienim para auxiliá-lo na redação de seu livro sobre a vida e a obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Bretas não está interessado na verdade objetiva dos traços biográficos do mestre barroco, mas no sensacionalismo de uma biografia que impac-tasse os leitores e, para tanto, interpreta a história de Aleijadinho à sua maneira, passando por cima, muitas vezes, dos dados históricos.

Contudo, os questionamentos anteriormente levantados regem as diferenças entre o romance histórico tradicional e o gênero romanesco contemporâneo denominado metaficção historiográfica. Destarte, o primeiro crítico a se preocupar com o estudo do romance histórico foi o filósofo húngaro György Lukács, em ensaio intitulado *O romance histórico*, de 1937 (recentemente publicado em língua portuguesa), no qual o autor apresenta as características deste gênero literário que situa sua ação, ainda que fictícia, num passado histórico, isto é, real. Este tipo de romance tem como pano de fundo um contexto anterior ao do escritor e é sobre esse contexto que o romancista situará seu enredo fictício. Sendo assim, o

romance histórico é um gênero híbrido que acaba por combinar literatura e realidade histórica.

A metaficção historiográfica, por sua vez, é apontada por Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1988), como um gênero tipicamente pós-moderno. O romance histórico tradicional seria nada mais que uma espécie de ratificação da história oficial, enquanto a metaficção historiográfica se apresenta como uma história alternativa, que lança um novo olhar sobre o passado, por vezes parodiando-o, e dando voz e vez a minorias e aos excluídos, tais como negros, gays, mulheres, pobres, entre outros grupos sociais, que não foram devidamente ouvidos pela historiografia tradicional e oficial.

Em qual destes dois gêneros romanescos se enquadra *Minas do Ouro*? Seria de fato um romance histórico? Ou metaficção historiográfica? Penso que embora haja uma tendência maior ao romance histórico tradicional – por conta da tentativa de fidelidade à historiografia oficial das Minas Gerais –, ainda assim parece existir uma parcela de metaficção historiográfica, uma vez que a família protagonista do romance, os Arienim, representa todas as famílias de mineradores que vivenciaram a esperança de enriquecer com o garimpo. Percebe-se, portanto, que Frei Betto reescreve a história dando voz e vez aos mineiros, povo humilde e simples que desbravou os rincões das Gerais, e que por este motivo merece não apenas ser ouvido, como também ocupar o papel de protagonistas na história das Minas Gerais, tal qual os tropeiros em relação à historiografia paranaense.

REFERÊNCIAS

HUTCHEON, Linda - **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

LUKÁCS, György – **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

Recebido para publicação em 27 abr. 2012.

Aceito para publicação em 8 jun. 2012.



## **Normas para encaminhamento de trabalhos**

UNILETRAS é uma revista científica semestral do Departamento de Letras Vernáculas e Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, destinada à divulgação de trabalhos total ou parcialmente inéditos concernentes a questões de Letras. Está aberta a colaborações nacionais e estrangeiras.

A revista submeterá anonimamente os originais a dois membros do Conselho Editorial, cujos nomes permanecerão em sigilo. Com base nos pareceres emitidos, o Conselho Executivo da UNILETRAS poderá recusar ou reapresentar os trabalhos aos autores com sugestões para que sejam feitas alterações necessárias no texto e/ou para que os adaptem às normas editoriais da revista.

### **Quanto à apresentação de trabalhos:**

- Os artigos deverão ser anexados no sistema de editoração de revistas pelo site <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/index>. Solicitamos aos autores que, ao submeterem o artigo ou resenha, preencham o cadastro completo (metadados).
- Indicar, após o nome do autor, a instituição de origem.
- Incluir resumo do trabalho, abstract, palavras-chave e keywords, nesta mesma ordem. (o resumo deve ser em inglês e as palavras-chave também). O resumo deverá ter entre 150 a 200 palavras.
- O artigo deve ter no mínimo 10 e no máximo 20 páginas.
- O original deve desenvolver-se na seguinte sequência: título do trabalho em Português e em língua estrangeira, nome(s) do(s) autor(es), abstract, resumo, palavras-chave, keywords, corpo do trabalho, anexos e referências bibliográficas.

### **Formatação:**

- A fonte deve ser Times New Roman, tamanho 12; espaçamento 1,5; margens superior e esquerda 3 cm e inferior e direita 2,5 cm.
- O número de páginas fica a critério do(s) autor(es) podendo chegar até 20 páginas e mínimo de 10 páginas. As resenhas não deverão ultrapassar a 4 laudas.
- Referências bibliográficas: devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor seguindo a normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), n.6023. Referenciar somente as obras mencionadas no trabalho.
- As notas devem ser de rodapés reduzidas ao mínimo numeradas a partir de 1, no caso de citação usar sistema AUTOR, data.
- Para os destaques, usar preferencialmente itálico.
- Tabelas, gráficos, desenhos, quadros e árvores devem ser encaminhados separadamente, indicando no texto onde devem ser inseridas.

A UNILETRAS detém o copyright dos trabalhos a ela submetido. Os trabalhos submetidos à Revista UNILETRAS não devem, sob hipótese alguma, ser retirados depois de iniciado o processo de avaliação.

### **Revista UNILETRAS**

Editora da Revista – Profa. Dra. Marly Catarina Soares

Fone: 42-3220-3376

Departamento de Letras Vernáculas

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Praça Santos Andrade, 1, Bloco B 84030-900 - Ponta Grossa-PR

E-mail: <marlycs@uepg.br> ou <marlycs@yahoo.com.br>

