

Teseu, o labirinto e seu nome (3): o nome enquanto instância de construções identitárias

Alcione Correa Alves
UFPI

Resumo: este artigo oral visa a abordar, de modo introdutório, o papel do nome enquanto instância de construção identitária aos sujeitos americanos. A fim de cumprir tais objetivos, esta comunicação proporá uma breve análise comparativa entre o conto “La casa de Astérion”, de Jorge Luís Borges, e duas obras afrocaribenhas: a peça *Une tempête*, de Aimé Césaire; e o romance *Adèle et la pacotilleuse*, de Raphaël Confiant. A comparação entre os textos supracitados se fundamenta no esforço de seus protagonistas (Astérion, no conto de Borges; Caliban, na peça de Césaire; e Céline Alvarez Bàà, no romance de Confiant) em definir o nome como uma *casa* àquele(a) que o habita e o preenche de sentido. Este trabalho apresentará, em linhas gerais, nos textos de Borges e de Confiant, o papel da significação do próprio nome, ainda que fruto de uma nomeação exógena, nos processos de construção identitária de Caliban e, por conseguinte, dos sujeitos afroamericanos. Este artigo foi concebido no âmbito do Projeto Cadastrado de Pesquisa Teseu, o labirinto e seu nome, desenvolvido na Universidade Federal do Piauí.

Palavras-chave: Desvio. Práticas desviantes. Construções identitárias afroamericanas.

Resumem: *Lo presente artículo pretende discutir el rol del nombre en cuanto instancia de construcción identitaria a los sujetos americanos. Con finalidad de cumplir dichos objetivos, este trabajo propondrá un análisis comparativo entre dos textos afrocaribeños: la pieza Une tempête, de Aimé Césaire; y la novela Adèle et la pacotilleuse, de Raphaël Confiant. La comparación entre los textos citados se fundamenta en el esfuerzo de sus dos protagonistas (Caliban en la pieza de Césaire; y Céline Alvarez Bàà en la novela de Confiant) en definir el nombre como una casa a aquel(la) que la habita y la rellena de sentido. A partir de un breve análisis del cuento “La casa de Asterión”, de Jorge Luís Borges, este trabajo demostrará brevemente en los textos de Césaire y de Confiant, el rol de la significación del propio nombre (aunque en cuanto un nombre exógeno) en los procesos de construcción identitaria de los sujetos afrocaribeños. Este trabajo ha sido hecho como una parte del Proyecto de Investigación Académica Teseo, el laberinto y su nombre, desarrollado en la Universidad Nacional de Piauí (UFPI), en la ciudad de Teresina, provincia de Piauí.*

Palabras-clave: *Desvío. Prácticas desviantes. Construcciones identitarias afroamericanas.*

*A Geyza Conceição da Costa Pereira,
estigmatizada em sua reivindicação do nome*

Este trabalho visa a discutir, em suas linhas iniciais, o papel do nome e da casa enquanto instâncias de construção identitária aos sujeitos americanos. A fim de cumprir tais objetivos, esta comunicação proporá, em um primeiro momento de pesquisa, uma análise comparativa do conto “La casa de Astérior”, de Jorge Luís Borges, com duas obras martinicanas: a peça *Une tempête*, de Aimé Césaire, e o romance *Adèle et la pacotilleuse*, de Raphaël Confiant¹. Esta primeira etapa de pesquisa tentará demonstrar, nos textos de Césaire e de Confiant, o papel da significação do próprio nome nos processos de construção identitária dos sujeitos afroamericanos.

Quando de análises anteriores sobre o conto “La casa de Astérior” (ALVES, 2011) construiu-se como hipótese que, se em um dado momento (acompanhando a argumentação do narrador do conto), se suponha que o Minotauro haja construído sua própria habitação, mudaria o estatuto de um labirinto que, de prisão designada por um código jurídico externo, passaria a *casa*, construída por e para aquele que a habita e a preenche de sentidos. À devida construção do problema, cumpre destacar que o labirinto representaria uma prisão, incompreensível em seus descaminhos (e de onde, por isso, a fuga seria impossível) somente àqueles que não o habitam, somente a partir do lado de fora, um fora determinado de maneira exógena e coercitiva àquele que não pertence a uma condição de cidadão cretense. Dito de outro modo, a definição do labirinto como domínio do Minotauro *par excellence*, como uma condição que se supõe naturalmente dada ao Minotauro, desconsidera que, provavelmente, sua manutenção do lado de fora de Creta seja operada a sua revelia sem a pergunta necessária sobre sua “metade homem”, bem como sobre sua eventual pertença à cidade. Ainda apresentando o problema geral deste artigo, ressalte-se que, ao tomar a diferença como conceito definidor de Astérior, jamais se cogita a possibilidade do Minotauro dizer algo sobre sua própria condição; Teseu jamais supõe que *este do qual não sabe o nome* seja capaz de, através do relato sobre si próprio, efetuar um trabalho que, desde a primeira palavra, desde o primeiro tropo, transformaria o labirinto em um lugar praticado redefinindo, destarte, “o jogo das relações mutáveis” que o labirinto-fora mantém com Creta-dentro (o que ofereceria, por exemplo, uma perspectiva outra ao quadro clássico de Watts, ao propor a Astérior, *alias* Minotauro,

¹ A partir dos avanços obtidos nesta etapa inicial, pretende-se empreender posteriormente, como hipótese de trabalho, uma comparação da peça de Césaire e do romance de Confiant com um conjunto mais amplo de textos representativos das literaturas afroamericanas como, por exemplo, os poemas “El apellido”, de Nicolás Guillén; e os romances *Texaco*, de Patrick Chamoiseau; e *Moi, Tituba, sorcière...*, de Maryse Condé. A primeira etapa de pesquisa e apresentação deste trabalho ocorreu em 2011, no *I Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración en el Conosur*, realizado em Pelotas. Na ocasião, o autor apresentara a comunicação intitulada *Práticas desviantes na literatura francófona antilhana: hipóteses*, com publicação de trabalho completo nos Anais do evento. O passo seguinte consistiu na apresentação de comunicação oral nas *II Jornadas Internacionales: Fronteras, Ciudadanía y Conformación de Espacios en el Cono Sur. Una mirada desde las Ciencias Humanas y Sociales*, realizadas em 2012 na cidade de Río Cuarto (Província de Córdoba, Argentina), intitulada “Teseu, el laberinto y su nombre”, com posterior submissão de trabalho completo a ser publicado nos Anais do evento. Posteriormente, as discussões resultantes destes dois trabalhos foram prosseguidas na disciplina optativa “LET 303580 – Teoria da Literatura III Monográfico”, ministrada aos alunos da Licenciatura em Letras da UFPI no primeiro período de 2012, a fim de proporcionar uma atividade de ensino que resultasse em uma experiência de divulgação e discussão de resultados do Projeto Cadastrado de Pesquisa Teseu, o labirinto e seu nome. Avançando sobre as demais etapas, submeteu-se o artigo intitulado “Teseu, o labirinto e seu nome”, aceito para publicação no número 15 da *Revista Guavira*, no qual, dissertando sobre o conto de Borges “La casa de Astérior”, forma apresentados tangencialmente alguns dos elementos que se pretende debater, mais detidamente, no presente texto. Partindo dos avanços subsequentes ao trabalho submetido a estes dois eventos, bem como à referida disciplina e ao artigo anterior, propõe-se o presente artigo.

uma dupla dimensão de contemplação à Creta, cidade-mundo, e de espera àqueles que queiram que possam entrar à casa)².

Centrando o olhar sobre Astérion em uma impossibilidade de dizer-se a si próprio, da parte de um sujeito condenado a um nome exógeno (o que lhe significa a palavra Minotauro? O que significa esta palavra que divide um sujeito que, talvez, não se perceba necessariamente dividido?), e tomando precisamente como ponto de análise a nomeação exógena, e a violência dela decorrente, obtém-se um ponto privilegiado de comparação entre o conto de Borges e a peça de Césaire. Como última palavra do conto, percebe-se um Teseu vitorioso em seu intento, descrevendo a Ariadna uma besta recentemente morta, ou seja, “el minotauro apenas se defendió”. Há dois indícios textuais de que Teseu termina vitorioso, na forma de duas violências: a espada na qual “ya no quedaba ni un vestigio de sangre”, representando o aniquilamento físico de Astérion; e o apagamento do nome daquele que morrera, condenado a permanecer registrado na história como “el minotauro”. Aniquila-se não apenas o corpo e, com ele, a existência física, mas o nome e, com ele, todas as memórias dela decorrentes.

A violência no bojo do aniquilamento da memória constroi o ponto de comparação entre os discursos de Astérion, no conto de Borges, e de Céline Alvarez Bâà, no romance *Adèle et la pacotilleuse*, de Raphaël Confiant. A este respeito, é significativo que ambos tenham de insistir: Astérion sobre a casa; Céline sobre o fato de que seu nome *é* uma casa e que, portanto, pode habitá-lo (ALVES, 2012). A protagonista do romance de Confiant, Céline Alvarez Bâà, abre o texto com uma exposição sobre as três dimensões de seu nome, respectivamente, a História de seus antepassados, a História do Arquipélago caribenho e, por fim, sua própria História de derivas, de errâncias. Desde o princípio, e ao longo do romance, Céline se constroi como sujeito-no-arquipélago, tendo o exílio como peça fundadora de seu epistema.

Il est vrai, par contre, que mon nom à moi est Céline Alvarez Bâà et que, moi aussi, je l’habite tout entier. Chacun des mots qui le compose est une histoire. Celle de mes aïeux d’abord – honneur et respecte sur la tête! – tous, quels qu’il soient. Celle de l’Archipel ensuite où toutes les nations de la terre se sont ruées. La mienne, enfin, mon histoire faite de drivailles, d’errances, d’espoirs irraisonnés, de déceptions sans-maman (CONFIANT, 2007, p. 14)

Dizer o nome é condição necessária para habitá-lo. Para tanto, a narrativa precisa se fundar em outra, anterior, paratextual, graças a qual os nomes, o de Céline e o do Arquipélago, têm sido narrados de modo exógeno³. Para Céline, dizer o nome consiste em contar cada uma das três

² Tal como declarado na nota anterior, sublinhe-se que a construção do problema de pesquisa recorre tanto à comunicação apresentada em Río Cuarto (ALVES, 2011) quanto ao artigo intitulado “Teseu, o labirinto e seu nome”, aceito para publicação no número 15 da *Revista Guavira* (jul-dez 2012), e com publicação prevista para as próximas semanas.

³ Por seu turno, se o nome é uma casa, o discurso do poema “Le Damned canuck”, do poeta quebequense Gaston Miron (1999), desenvolve precisamente esta diferença em relação ao discurso de Céline: em Miron, a habitação do próprio nome é interdita, quicá a própria nomeação é interdita (por isso, o sujeito enunciadador quebequense é nomeado em inglês), ao que a prática desviante, no poema de Miron, consistirá em se apropriar do nome dado pelo outro, ao que passa a ser seu. Em poemas como “Le Damned Canuck”, trata-se do problema da nomeação exógena enquanto gesto de violência aos quebequenses (ALVES, 2010, p. 17-34), ante o que o poeta, na condição de representante da voz coletiva, instaura a apropriação e ressignificação dos nomes exógenos, muitos dos quais em língua estrangeira como o próprio título do poema, como prática desviante a serviço de formações identitárias quebequenses. Adota-se

histórias que o compõem, e habitá-lo consiste em ressignificar cada uma das narrativas presentes em cada uma de suas partes pois, uma vez habitado, o nome, doravante casa de quem se nomeia, se torna preche de sentido (ALVES, 2012)⁴.

Em se tratando de sua habitação, é pertinente supor que o Minotauro entra, sai e circula *sem jamais se perder* dentro dele; contudo, não é negligenciável em seu depoimento o fato de que considera necessário observar, reiteradamente, que não há portas ou fechaduras em sua morada, bem como que se trata de uma casa e não de uma prisão. Nessa operação de reiterar, reexplicando as razões pelas quais não é um prisioneiro, se instaura a prática de um lugar anteriormente imputado por um outro, mediante um ato de violência (tal como a prefeitura de Fort-de-France, representada por seu arquiteto Cristo, em *Texaco*). A despeito da prática desviante de tomar para si a definição do nome e da casa, constata-se um limite fulcral no discurso do Minotauro, permanecendo definido e condicionado pela apreciação de um Outro que o domina excluindo e aprisionando, um Outro que ressurgiu sorrateiro, soberbo, na última palavra própria ao vencedor da batalha⁵.

A análise do conto de Borges permite perceber uma troca cultural entre dois interlocutores que partilham de uma mesma língua; contudo, seus respectivos usos dessa língua gozam, paradoxalmente, de estatutos distintos, porque estabelecidos hierarquicamente e condicionados não a possíveis níveis de proficiência mas ao lugar de onde se enuncia nessa mesma língua. Eis porque, ao final, Teseu declara admirado a Ariadna que este apenas se defendera, o que sinaliza ao leitor os ouvidos moucos de Teseu a todo discurso anterior de Astérion, em um relato encerrado por uma linha em branco (talvez a navalha da espada de bronze de Teseu) e o discurso final de Teseu a Ariadna, relatando laconicamente toda sua ignorância ao discurso de Astérion ora

aqui a noção de prática desviante visto que se percebe a dominação, no poema de Miron, partindo de outro lugar, indeterminado, ainda que se reduza a equação a uma dominação vinda das províncias anglófonas e dos vizinhos do sul, ambas em língua inglesa. Talvez Astérion proceda de modo análogo com o labirinto, o que lhe permite tomá-lo como casa, à revelia do plano arquitetônico de Dédalo, construído sob as ordens de Minos. É possível compreender o recurso à memória para nomear a si próprio como uma prática desviante porque busca respostas provisórias (a memória, uma vez inventada, traz em si o germe da reinvenção) a uma dominação não evidente (Quem nomeia? quem outorga o direito de nomear?) ante a qual é preciso buscar os fundamentos de resistência *em outro lugar*. A noção de práticas desviantes estipula, nesse caso, um *tertium comparationis* entre Céline como voz coletiva das *pacotilleuses* e o poeta como voz da coletividade no poema “Le Damned Canuck” (e, em certo sentido, em toda obra de Miron).

4 De modo análogo, pode-se propor uma análise comparativa, fundamentada na nomeação de si como prática desviante, entre os textos supracitados e o discurso de Marie-Sophie Laborieux como voz coletiva tanto do bairro Texaco quanto, em uma perspectiva mais ampla, do próprio romance homônimo de Patrick Chamoiseau (1992), advogando a Cristo a não-demolição do bairro; bem como entre estes textos e Beloved como voz coletiva dos negros diásporizados (WALTER, 2011, p. 161). Contudo, tal exercício comparativo precisa levar em consideração que, como diferença que constitui um índice significativo de análise, os textos de Raphaël Confiant e de Toni Morrison promovem a prática desviante em um tempo diagético passado, ao passo que Marie-Sophie *desvia* em um tempo presente (no romance de Patrick Chamoiseau, publicado em 1992, o encontro entre a líder comunitária e o urbanista se dá em 1980) e, em seu poema, Gaston Miron *desvia* contemporaneamente a seu público.

5 A este respeito, Edward Said, em *Cultura e imperialismo*, enuncia o que considera “a tragédia parcial da resistência: ela precisa trabalhar a um certo grau para recuperar formas já estabelecidas ou pelo menos influenciadas ou permeadas pela cultura do império” (SAID, 1995, p. 267). Ciente de que a parcialidade atribuída à resistência constitui não uma limitação, mas uma pedra de toque seja ao surgimento de literaturas autônomas e renovadas nas Américas, seja ao estabelecimento de ferramentas teóricas que propiciam aos pesquisadores a análise destas literaturas e de sua relação com a literatura considerada canônica ocidental, é fundamental, em um primeiro momento, evidenciar a legitimidade e originalidade deste discurso que emerge de dentro do labirinto, *de e sobre* ele, a fim de estabelecer relação com quem habita fora dele.

proferido *na mesma língua*⁶.

Analogamente, Próspero jamais percebe, no discurso de Caliban, o *uso da mesma língua* - conforme a peça *Une tempête*⁷. Nela, o papel central da oposição entre a animalidade daquele que é escravizado e o nível de civilização daquele que domina convida não apenas a uma abordagem crítica do conceito de civilização, em seu caráter peculiar de atrelamento ao conceito de cultura mas, tão importante quanto, convida igualmente a um debate sobre o estatuto da língua quando, supostamente, *fora do lugar*. Ao longo de todo texto de *Une tempête*, Próspero jamais compreende claramente as condições à resistência de Caliban, no sentido de que não lhe parece razoável a recusa deste sujeito escravizado a seus esforços de formação. Cabe salientar que a objeção de Caliban ao esforço civilizatório de Próspero, seja no texto de Césaire, seja no texto de Shakespeare, parte de um questionamento à afirmação de que a língua falada por Caliban fora ensinada por aqueles que chegaram à ilha, pois essa língua ensinada se resume ao campo semântico da servidão, do cumprimento às ordens dos senhores.

Desde já, o combate travado verbalmente em Ato I, Cena 2 de *Une tempête* oferece a possibilidade de contemplar, para além de um Caliban que se exprime fluentemente em francês, um Próspero que *jamais* se torna consciente do quanto Caliban, *tiré de l'animalité*, se expressa sempre na língua de cultura que lhe é negada; Caliban se expressa em francês a um interlocutor francês que jamais reconhece, sequer percebe uma apropriação da língua que põe a língua do outro a serviço da leitura e da significação da ilha-mundo.

PROSPERO

Puisque tu manies si bien l'invective, tu pourrais au moins me bénir de t'avoir appris à parler. Un barbare! Une bête brute que j'ai éduquée, formée, tirée de l'animalité qui l'engague encore de toute part!

CALIBAN

D'abord ce n'est pas vrai. Tu ne m'as rien appris du tout. Sauf, bien sûr à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres: couper du bois, laver de la vaisselle, pêcher le poisson, planter les légumes, parce que tu est bien trop fainéant pour le faire. Quant à ta science, est-ce que tu me l'a jamais apprise, toi? Tu t'en est bien gardé! Ta science, tu la gardes égoïstement pour toi tout seul, enfermée dans les gros livres que voilà (CÉSAIRE, 1997, p. 25)

Do ponto de vista da proficiência de Caliban, convém salientar recursos empregados pelo personagem como a conjunção *d'abord* para, introduzindo o argumento, preparar uma objeção a Próspero em dois itens, a saber, *ton langage* e *ta science*; bem como o uso de *quant à* para estabelecer

6 A este respeito, em *Thésée*, André Gide constrói uma narrativa mouca ao discurso de Astérior ainda que, em seu capítulo final, tente compreender o Minotauro, assim como as razões de Fedra – a compreensão tomada, aqui, em seu sentido hermenêutico; não obstante, em vez de uma retratação, percebe-se uma expiação no limite de seu esforço de compreender tanto a esposa (que não era adúltera) quanto o ser híbrido (que não era um monstro). É possível sugerir que, cinco anos depois de Gide, Julio Cortázar propõe, na peça *Los reyes*, uma fórmula mais efetiva visto que o minotauro passa, efetivamente, a ter voz, não permitindo a Teseu outra alternativa salvo o assassinato: ante aquele que *não deveria ter voz*, só resta ao herói matá-lo *calando-o* (nota adaptada do artigo submetido à Revista Guavira).

7 Uma análise posterior, à luz do conceito de língua menor, conforme o capítulo IV de “Os postulados da linguística”, nos *Mil platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 1995), e incidindo especificamente sobre a hipótese de uma língua menor de Caliban, permitiria investigar em que medida a apropriação operada pelo sujeito negro – e a partir da qual este trava sua luta com Próspero – se trata de *uma língua dentro da língua* de Próspero.

naturezas distintas aos dois itens basilares de sua objeção. Ademais, o uso dos advérbios *jamais* e *bien* contribuem para esboçar as linhas de uma definição de conhecimento própria ao fazer de Próspero (em um sentido mais largo, própria ao século XVII, tempo diegético da peça inglesa *The tempest*) e rechaçada por Caliban. Ou seja, Próspero jamais reconhece a *maîtrise* da língua francesa por Caliban, o que implica não reconhecer sua condição de habitante da ilha, tomando aqui a ilha de Césaire, analogamente ao labirinto de Borges, como *casa* a se habitar e preencher de significados. Nenhum dos dois Prósperos, o de Césaire e o de Shakespeare, reconhecem Caliban como um par, o que um oferece obstáculo à dialética hegeliana para pensar as formações identitárias próprias aos sujeitos escravizados caribenhos e seus descendentes.

Homem e ilha visam a uma interação, permanentemente buscada por Caliban da primeira à última cena, na qual dá de ombros a Próspero e imiscui sua voz ao canto dos pássaros e ao marulho das ondas. Convém salientar que o texto de *Une tempête* é concluído por uma observação: “On entend au loin parmi le bruit du ressac et des pillaiements d’oiseaux les débris du chant de Caliban”, ao que se segue seu último grito: “OHÉ, LA LIBERTÉ, OHÉ” (p. 92), no que se percebe a estratégia de retorno à natureza e, por conseguinte, seu domínio mediante o aperfeiçoamento constante de sua compreensão como prática desviante própria a Caliban⁸.

A prática desviante de Caliban consistiria, em conformidade à hipótese deste trabalho, em um discurso fundado em um ponto de vista análogo ao de Astérian. Ou seja, aquele que certamente tem um nome, um discurso e sabe como organizar sua própria casa, prescindindo da intervenção de Teseu. A justificativa mesma da invasão ao labirinto e subjugo do Minotauro (os sacrifícios humanos a ele atribuídos pelos atenienses) se assemelham, em parte, às acusações de selvageria e mesmo de imoralidade imputadas por Próspero a Caliban. O fato de que a repressão aos negros insurgentes no Haiti sob domínio napoleônico, ao final do século XIX, não configura uma contradição com o texto da Declaração Universal dos Direitos do Homem, pode ser analisado mediante o recurso à leitura da dialética senhor/escravo empreendida por Fanon em *Peau noire, masques blancs*, na qual a apreciação do jogo entre as duas consciências-de-si não deve, jamais, elidir o fato de que o sujeito negro, submetido à escravização, não está ali para discutir o conceito, mas para plantar a lavoura; antes de uma consciência-de-si, o negro antilhano é tomado como ferramenta de produção da monocultura de cana (FANON, s.d., p. 176). Em momento algum, durante sua entrada no labirinto, Teseu compreende o Minotauro, ser renomeado por quem o aprisiona, enquanto uma consciência-de-si.

Retomando a análise do romance de *Confiant*, Céline compreende seu nome como sua própria casa, passando ao exame das condições sob as quais o habita⁹. Pois, além de uma

8 Aproximando-a da fuga de Makandal em *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, fuga da qual resultam as tecnologias de fabricação de veneno a ser empregadas nas cozinhas das fazendas da então colônia francesa de Saint-Domingue, em meados do século XVIII. Esta hipótese sobre o romance de Carpentier teve seu desenvolvimento em artigo intitulado “Teseu, o labirinto e seu nome (2): conhecimento é resistência”, aceito para publicação no número 18, volume 1, da revista *Caligramas: revista de estudos românicos*.

9 A referida afirmação de Céline aparece duas vezes no primeiro capítulo do romance, nas páginas 14 e 38, respectivamente. Na primeira, a habitação do nome é apresentada através de cada um de três seus elementos, aos quais corresponde uma história. Na segunda, a protagonista desenvolve a estratégia anterior introduzindo a explicação de seu nome pelo fim, pela parte do pai. Do ponto de vista de um direito à atribuição de significados, não apenas a

ênfase em seu direito a significar, com o qual se ocupa nos dois primeiros parágrafos antes mesmo de apresentar sua história, Céline justificará a habitação de seu nome situando-a ao centro de uma percepção do espaço antilhano herdada da mãe, Carmen Conchita Alvarez, ela também uma *pacotilleuse* que, por sua vez, também herdara a profissão de sua mãe – o que faz da profissão eminentemente feminina, também, um índice de construção identitária:

Ma mère, Carmen Conchita Alvarez, native de Santo Domingo, la plus vieille cité des Amériques, était déjà fille de pacotilleuse et me lâchait, avec un sourire nerveux, lorsque nous devions affronter quelque avanie: “Inutile de nous affoler, *negrita mía*, partir-revenir est notre destin et rien ni personne ne nous arrêtera!” (CONFIANT, 2007, p. 39)

A construção verbal *partir-revenir* define um elemento fundamental à *Weltanschauung* de Céline, herdada da mãe e dos avós, em dois aspectos. No primeiro verbo, *partir*, repousa o deslocamento tanto nas práticas de si quanto na natureza de uma profissão que exige viagens marítimas cotidianas, amalgamando-as (desde o título do romance onde a protagonista se chama *la pacotilleuse*). No segundo verbo, *revenir*, a possibilidade aberta de um retorno, quando da conclusão das transações profissionais; contudo, seu uso para qualificar o destino da personagem enfrenta um problema ao se reparar que Céline é nascida *no mar*, não no sentido metafórico de se sentir à vontade no Mar do Caribe mas de haver, literalmente, nascido em alto-mar – como Tituba, protagonista do romance de Maryse Condé, nascida do estupro de Abena por um marinheiro inglês no negreiro Christ The King. A dificuldade ao estabelecer uma procedência específica à Céline se intensifica à medida que ela habita, provisoriamente, distintos pontos do *cercle incurvé* arquipélago. Na definição do Arquipélago como *cercle incurvé*, localidades amiúde definidas como continente também integram, segundo Céline, o arquipélago, tais como Maracaibo, Cartagena, Georgetown, Caiena e Colón. A definição do Arquipélago opera conforme uma percepção do lugar própria a quem nele habita, e não necessariamente em relação a outra, exógena; embora Céline recorra à expressão “tout un vaste empan de terre ferme” (p. 83), sua definição operatória de *l’Archipel*, ora apropriada por extensão ao conjunto do Caribe enquanto *território* (GLISSANT, 1996), não necessita do recurso a uma geografia ocidental na qual se opõem continente e arquipélago. Esta afirmação visa a insistir que a compreensão do espaço, pelos sujeitos que o habitam e significam, não se coloca obrigatoriamente em relação ao conceito de continente pertencente a uma geografia exógena: quando Céline evoca *l’Archipel*, o fato de que seja também integrado por cidades localizadas no que se compreende (ocidentalmente) como continente não representa, em medida alguma, uma incoerência da parte da *pacotilleuse* e, por extensão, do conjunto das populações do arquipélago¹⁰.

reivindicação de Céline como, também, a necessidade de fazê-lo logo ao tomar a palavra, como um contra-movimento argumentativo, aproxima a *pacotilleuse* de Astérion, no conto de Borges: “Otra especie ridícula es que yo, Astérion, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?” (BORGES, 2005, p. 85).

¹⁰ O verbo *revenir*, na construção de Carmen, ganha um significado mais amplo à medida que o deslocamento, dotado de uma dimensão constitutiva do sujeito (“Inutile de nous affoler, *negrita mía*, partir-revenir est notre destin”), prevê não apenas o retorno ao ponto geográfico de origem, mas a reelaboração de identidades que, após deslocadas, retornam ressignificadas ao ponto inicial (pois retornar é seu destino) adquirindo, contudo, a possibilidade de perceber o espaço de outra maneira. Além disso, o uso de *partir-revenir* estipula a natureza do deslocamento no contexto arquipélago, englobando tanto deslocamentos orientados por um ponto de partida-chegada definido quanto o deslocamento de uma mulher nascida em alto-mar e habitante de uma casa que se desloca consigo: sob tais condições, *revenir* enquanto verbo-destino significa não apenas sempre retornar a um dado ponto geográfico mas, sobretudo, respeitar o *cercle*

Para habitar o nome, Céline canta-o a seus espectadores, conforme o ritmo adequado à narrativa (*mesdames-messieurs de la compagnie*), tomando-o também como *cercle incurvé* e, regida por tal princípio, começa pelo fim, pelo nome do pai, “si l’on veut comprendre qui je suis et le pourquoi du comment”¹¹. O modo de construir a narrativa sugere uma narradora que se dirige a um público (*lodyans*) mediante expressões como “mesdames-messieurs de la compagnie” (p. 38) ou “Tu m’écoutes, Adèle?” (p. 104; recurso semelhante ao de Marie-Sophie, em *Texaco*). Em tal quadro, o termo destacado, vocativo próprio à atividade do *conteur*, constitui um índice da história de Céline tomada como narrativa oral. Na descontinuidade da própria história, Céline narra a história de Adèle (ao longo de toda a narrativa), de Carmen (das páginas 38 a 44) e de Bàà (das páginas 68 a 75), mas de tal modo que contar a história do outro implica contar a história de si, de modo não linear

Si donc, mesdames-messieurs de la compagnie, j’ahbite l’entière de mon nom, c’est par la fin qu’il convient de l’envisager si l’on veut comprendre qui je suis et le pourquoi du comment. Bàà! Oui, Bàà avant d’être Céline et Alvarez (CONFIANT, 2007, p. 38-39)

perfazendo os índices de uma escrita híbrida, na qual se justapõem recursos narrativos próprios à oralidade tais como o vocativo inicial, assim como o anúncio a Bàà (que, no exercício oral, ganharia feições performáticas, anunciando de fato o personagem do qual a princípio se fala), ao lado de um uso da língua que, para além de crioulismos, se apropria de estruturas sintáticas básicas da língua francesa (a conjunção *si* em sua função de formulação de hipóteses) e de estruturas lógicas tipicamente ocidentais¹², recursos trabalhando a serviço da operação de narrar o nome tripartite, a partir das narrativas em torno de cada um deles (ALVES, 2012)¹³.

arquipélco tomando a ambos, o círculo e o deslocamento, como elementos constitutivos dos sujeitos. Mediante os usos de *nous* e *notre*, é possível retomar a extensão anteriormente advogada entre a personagem Céline e o conjunto dos sujeitos caribenhos, pois Carmen não apenas identifica Céline à confraria das *pacotilleuses* operando uma silepse de *notre*, como alinha a ação própria ao verbo *partir-revenir* como um elemento constitutivo e inexorável aos sujeitos antilhanos, conforme o uso não apenas de *destin*, mas de *notre destin* (nota adaptada de: ALVES, 2012).

11 O termo *mesdames-messieurs de la compagnie* integra um conjunto de estratégias dos romancistas antilhanos com vistas não apenas a resgatar ou reproduzir a oralidade na dimensão escrita do romance, mas a tratar a oralidade tanto como problema teórico posto à literatura antilhana quanto como dimensão gnoseológica legítima da cultura (CONFIANT, 1994; ALVES, 2007).

12 Dentre os recursos lógicos mencionados, observe-se primeiramente a implicação, deduzida da premissa da habitação do nome: *se* [uma vez anteriormente aceito que] habito meu nome por inteiro, *logo* é preciso apreciá-lo para compreender [minha essência]. Nesse sentido, o *conteur* compreende seu trabalho narrativo não apenas em uma dimensão estética (a narrativa como objeto de arte, parte de sua cultura) mas, também, em uma dimensão gnoseológica (narrar é produzir conhecimento sobre si, sobre o outro e sobre o mundo) e em uma dimensão política (pois a narrativa de si, imbricada na narrativa do arquipélago, implica recontar as narrativas hegemônicas sobre as Américas de um lugar propriamente americano). O segundo recurso lógico do qual se serve Céline equivale ao princípio cartesiano clássico de análise do todo por decomposição em elementos nucleares, método cuja base fora formulada na obra *Discours de la méthode* e seus prolongamentos fundamentam não apenas o racionalismo clássico francês quanto, em larga medida, aquilo que se toma amiúde como uma *Weltanschauung* francesa – e, nesse sentido, apropriar-se de tal legado filosófico para uso próprio consiste em um gesto de dimensão política dos sujeitos insulares (no caso, Céline) em relação ao patrimônio francês. E, em terceiro lugar, cumpre mencionar no discurso de Céline um princípio de unidade, capaz de permitir que se comece a análise do nome pelo fim, sem contradição dos termos. É fundamental, neste trecho de *Adèle et la pacotilleuse*, assinalar o quanto as apropriações em questão, por parte de Céline, refutariam o argumento de Próspero, quando advoga a animalidade de Caliban em Ato I, Cena 2 de *Une tempête*, jamais percebendo que o sujeito considerado animal fala com ele *na mesma língua*, com grau análogo de domínio (nota adaptada de: ALVES, 2012).

13 Tais índices reiteram, textualmente, que se trata da narrativa sobre alguém que não tem nome no título do próprio

Justifica-se a insistência deste trabalho sobre o nome, e sua centralidade à narrativa, a partir do cuidado ao assinalar a violência no gesto da nomeação exógena que não apenas define nos termos do Outro mas lhe outorga a primazia no ato de nomear o sujeito. A nomeação representa, justamente, o lugar onde se aloja a violência ao se definir a natureza do sujeito, ao decretar que ele não tem alma, ao justificar sua escravização metafísica, jurídica e teologicamente. Não por acaso, Céline inicia sua narrativa mediante uma ressalva ao que se tomara até então como narrativa de si, de modo exógeno (por isso começar com *Il n'est pas vrai que...*), assim como Édouard Glissant efetuara movimento análogo no primeiro parágrafo de *Le discours antillais*.

Nomear de forma imprópria é um meio primário de gerar dissonância cognitiva. Definições externas impostas forçadamente sobre uma episteme cultural geram dissonância identitária. (...) O motivo de voltar ao passado é que no negreiro, na plantação e em outros lugares do sistema escravocrata se originou a produção de epistemologias que violentaram os corpos, as mentes, as experiências e culturas africanas e afrodescendentes (WALTER, 2011, p. 159-160)

A memória, na base das narrativas sobre si e sobre o lugar, permite a emergência de discursos dos sujeitos, não apenas tributários “de epistemologias que violentaram os corpos” mediante escravização mas, igualmente, mediante percepções hegemônicas do espaço antilhano amiúde à revelia dos sujeitos que nele habitam. A narrativa do presente, sob tais condições, se credencia a uma reescrita que não se resume a uma compreensão do presente homóloga à recuperação do passado mas, para além de um passado na base de formações identitárias contemporâneas, dinâmicas, o que está em jogo é o direito dos sujeitos afroamericanos a recorrer ao próprio passado reelaborando, a partir da memória, as narrativas através das próprias percepções de si e da relação com o próprio espaço. A operação de dizer o nome, a partir da memória, é apresentada por Céline na abertura do segundo parágrafo do romance introduzido, não por acaso, pela estrutura negativa que posiciona sua palavra como contra-narrativa (recorrendo à conjunção *par contre*), analogamente ao início do primeiro parágrafo (recorrendo à construção *Il n'est pas vrai que*):

Il est vrai, par contre, que mon nom à moi est Céline Alvarez Bâà et que, moi aussi, je l'habite tout entier. Chacun des mots qui le compose est une histoire. Celle de mes aïeux d'abord – honneur et respecte sur la tête! – tous, quels qu'il soient. Celle de l'Archipel ensuite où toutes les nations de la terre se sont ruées. La mienne, enfin, mon histoire faite de drivailles, d'errances, d'espoirs irraisonnés, de déceptions sans-maman (CONFIANT, 2007, p. 14)

O que se denominara introdutoriamente como uma defesa do nome¹⁴ mostra-se,

romance do qual é protagonista mas passa a tê-lo, habitando-o, no momento em que obtém a voz. Eis um modo de compreender o ritmo da narrativa de Céline no romance, e sua alternância com outro narrador, onisciente; assim como as tentativas de Céline em narrar o pai que, invariavelmente, redundam em narrar a mãe: “Mais tout ceci n'explique pas pourquoi je porte ce nom venu de Haute-Ginée qui est Bâà et pourquoi, voulant parler de celui qui me l'a offert, ma parole a déviré de chemin, faisant la part belle à ma mère et à sa confrérie de marchandes caquetantes. J'y reviendrai forcément...” (CONFIANT, 2007, p. 44)

14 Não por coincidência, o uso do termo *defesa* se aproxima ao princípio norteador do manifesto *Légitime défense*, isto é, a marronagem guindada a ato cultural (sem, contudo, estabelecer tributo ao surrealismo francês) mas se afasta, por seu turno, de uma *déffense et illustration* do nome de Céline contra alguma ameaça identitária não claramente definida. Eis porque uma abordagem transcultural ao problema posto por Céline, ao habitar seu nome: trata-se de uma mulher que, enunciando a partir do arquipélago caribenho, renegocia sua identidade mediante trocas culturais e ressignificação de

ao fim e ao cabo, um sintoma apresentado ao longo das páginas de *Adèle et la pacotilleuse*, atestando o quanto é necessário a Céline e, por extensão, a quaisquer instâncias narrativas enunciando de um lugar caribenho, legitimar seu nome e seu discurso antes da própria enunciação. Desde a primeira palavra da primeira frase do texto, estruturada já em negação a um discurso paratextual (*Il n'est pas vrai que...*), o movimento de legitimação do discurso permeia as intervenções de Céline, notadamente em ocasiões introdutórias a capítulos e subcapítulos. Por exemplo:

Il ne faudrait pas s'imaginer que l'Archipel n'est qu'une simple tresse d'îles qui s'épaissit à mesure que l'on approche du golfe du Mexique, dessinant ainsi la route des ouragans, nom donné à la colère de l'ancien dieu caraïbe, Hurakan, aujourd'hui déchu. Il embrasse aussi tout un vaste empan de terre ferme qui va de Cayenne, remonte jusqu'au lac de Maracaïbo, en passant par Georgetown, avant d'atteindre Carthagène des Indes (CONFIAINT, 2007, p. 83)

Para Céline, a definição do lugar que habita, tanto quanto a do nome também *habitado* por ela, necessita de uma legitimação anterior em relação a um discurso exógeno, que a perpassa. Para além de uma definição de si que pressupõe o sujeito em perspectiva relacional, é imprescindível sublinhar que o problema proposto a partir da leitura de *Adèle et la pacotilleuse* visa a evidenciar uma definição de si, por parte dos sujeitos arquipélicos, que necessita pressupor uma legitimação do próprio discurso e de seu respectivo lugar *antes* da enunciação, o que se intensifica sobretudo pelo uso posterior do advérbio *aussi*. Como se, hipoteticamente, se obliterasse que, para além de definições exógenas, o lugar-arquipélago comportaria, também, definições possíveis àqueles que o habitam, estabelecendo trocas culturais dinâmicas portadoras de sentidos renovados a seus habitantes e, elas mesmas, passíveis de trocas análogas com outros lugares possíveis à totalidade-mundo (prerrogativa do conceito de transculturalismo ao qual recorre a pesquisa, bem como à fortuna crítica na qual se ampara). Uma vez mais, contudo, convém ressaltar que o advérbio *aussi* constitui um índice de leitura que permite enunciar, explicitamente, o problema inicial de pesquisa: ainda que em uma perspectiva transcultural, percebe-se, mediante a leitura de *Adèle et la pacotilleuse*, que aos sujeitos caribenhos permanece a necessidade de legitimar seus discursos (sobre si e de si) *antes* de sua enunciação¹⁵.

Os usos recorrentes de uma estrutura negativa semelhante àquela sublinhada nas citações anteriores de Confiant, mostra-se um índice de leitura à necessidade, da parte do sujeito caribenho, de definir a si a partir da negação de uma definição exógena, que a antecede e perpassa

traços, constante e processualmente, no espaço de um Mar para o qual “toutes les nations de la terre se sont ruées”. Isto é, não se trata absolutamente de uma defesa do nome que vise a legitimá-lo em detrimento de outros: ante o problema identitário, Céline se mostra rizomática.

15 À luz de *Introduction à une poétique du Divers*, o índice de leitura em questão evidenciaria um caso de criouliização desequilibrada por conta da ausência, ou insuficiência de um dos termos em jogo, ainda que se deva destacar que, em Glissant, criouliizações em desequilíbrio (no texto, *quand même*) ainda sim são criouliizações: “parce que l' 'être' est déstabilisé par la diminution qu'il porte en soi et qu'il affecte lui-même de considérer comme telle, diminution qui est par exemple celle de sa valeur proprement africaine. Ceci se passe aussi aux Antilles et dans la caraïbe pour d'autres constituants” (GLISSANT, 1996, p. 18). Nesses termos, a estratégia de Céline em começar seu discurso mediante um contra-movimento pode ser analisada através de, pelo menos, dois aspectos relevantes: à luz do conceito de ressentimento, o que conduziria à pergunta pelas condições de possibilidade de uma enunciação a partir de um lugar americano; e à luz do conceito de criouliização, o que conduziria a analisar o discurso de Céline enquanto sintoma de uma criouliização em desequilíbrio e, por conseguinte, buscar em sua narrativa as estratégias com vistas a restabelecer os termos de uma criouliização efetiva.

– como sucedera a Caliban, como sucedera a Astérior. Talvez como referência capital de apoio à construção do problema, o primeiro parágrafo de *Le discours antillais*, enunciado “à partir d’une situation bloquée”, introduz a obra de modo emblemático:

La Martinique n’est pas une île de la Polynésie. Tant de gens le croient qui, au témoignage de sa réputation, désireraient y faire un séjour d’agrément. J’y connais quelqu’un, voué depuis toujours à la cause antillaise, qui affirmait en plaisantant que les Antilles (il voulait dire, de la langue française) sont parvenus à un stade limite de sous-humanité (GLISSANT, 1997, p. 13)

É preciso para Glissant, como movimento argumentativo introdutório a um discurso de mais de quinhentas páginas, assegurar a seu interlocutor que “La Martinique n’est pas une île de la Polynésie”, mesmo ao especialista “voué depuis toujours à la cause antillaise”, devido a uma dificuldade para além de uma eventual ignorância cartográfica. Às Antilhas francesas, caber-lhes-ia uma definição pelo que *não são* ou, dito de outro modo, uma definição inicial *em relação à* definição estabelecida, exógena.

Eis, portanto, o gesto identitário de Céline, na forma de uma narrativa: habitar os antepassados, nomeando-os (Carmen deixa de ser apenas sua profissão, habitando seu nome); habitar o Arquipélago, nomeando-o (como círculo *incurvé*, de contornos processualmente construídos para além de uma cartografia exógena); enfim, habitar a si própria, sob o signo das próprias histórias tecidas em deriva e errância – mas uma errância (terceira história) da qual um sujeito que, para além de sua condição de *pacotillense*, tem nome e enuncia de um lugar antilhano (segunda história).

Concluindo, pode-se propor que, em uma outra perspectiva, a homologia reivindicada por Astérior entre a casa e o mundo (reivindicação coerente à “tragédia parcial da resistência”) pode se nutrir de um sentido positivo, no qual o ser labiríntico (provido de uma língua labiríntica, nutrida por uma cultura labiríntica) estaria em casa em qualquer lugar uma vez que a casa é o mundo – marca ressaltada pela expressão *mejor dicho*, a ratificar a primeira ideia de que a casa é “do tamanho do mundo”. Retomando, em um último momento, a perspectiva de comparação entre Astérior e Caliban, à medida que este habita de linguagem e de sentido sua ilha-casa, torna-se possível examinar as práticas desviantes na peça *Une tempête* enquanto movimentos identitários, sob a forma de processos de mobilidade cultural constantemente negociáveis e necessariamente provisórios.

Referências

- ALVES, Alcione Corrêa. “*Mon nom, je l’habite tout entier*”: *littérature-monde en français e seus lugares de enunciação*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012, 208f.
- ALVES, Alcione Corrêa. Conteur. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007, p. 138-141.
- ALVES, Alcione Corrêa. Gaston Miron, ou a definição do Eu pelo Outro. *Canadart*, Salvador, v.17, p.17-34, jan/dez 2010.
- ALVES, Alcione Corrêa. Desvio (Détour). In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010. p.129-145.
- ALVES, Alcione Corrêa. Práticas desviantes na literatura francófona antilhana: hipóteses. In: *Anales*

del I Encuentro internacional del conocimiento : diálogos en nuestra América / I Encuentro de las Ciencias Humanas y Tecnológicas para la Integración en el Conosur, 5, 6, e 7 de mayo 2011, Pelotas, Brasil – Pelotas (RS) : Instituto Federal Sul-rio-grandense/IFSul, 2011. – v.1, 2011. - 1 CD-ROM.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, 1a. edição, p. 85.

CARPENTIER, Alejo. El reino de este mundo. In: *Obras completas de Alejo Carpentier*. Volumen 2: El reino de este mundo; Los pasos perdidos. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, s.d., p. 13-119.

CÉSAIRE, Aimé. *Une tempête*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.

CONFIANT, Raphaël. *Adèle et la pacotilleuse*. Paris: Mercure de France, 2007 (Folio, 4492)

CONFIANT, Raphaël. Questions pratiques d'écriture créole. In: LUDWIG, Ralph (Org). *Écrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994, p.171-180. (Collection Folio/Essais).

CORTÁZAR, Julio. *Los reyes*. Buenos Aires: Ediciones Alfaguara, 1993 (Alfaguara Literaturas)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 20 de novembro de 1923 - Postulados da lingüística. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (volume 2). Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p.11-60. (Coleção Trans)

FANON, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, s.d.

GIDE, André. *Thésée*. Paris: Gallimard, 2005 (Collection Folio, 334)

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997 (Folio Essais)

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

MIRON, Gaston. Le Damnde Canuck. In: *L'homme rapaillé: les poèmes*. Préface d'Édouard Glissant. Édition de Marie-Andrée Beudet. Paris: Gallimard, 1999, p. 75 (Collection Poésie, 329)

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WALTER, Roland. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. *Interfaces Brasil/Canadá: Revista da ABECAN*, nº8, p.37-56, 2008.

WALTER, Roland. Tecendo identidade, tecendo cultura: os fios da memória na literatura afrodescendente das Américas. In: FERREIRA, Elio; MENDES, Algemira de Macedo (orgs). *Literatura afrodescendente: memória e construção de identidades*. São Paulo: Quilombhoje, 2011, p. 159-172.

Alcione Correa Alves

Graduação em Letras/Francês (2005), Mestrado em Letras (2008) e Doutorado em Letras (2012), todos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor da Universidade Federal do Piauí. Integra o Núcleo de Pesquisa Sobre Africanidade e Afrodescendência - Ifaradá; e coordena o Projeto de Pesquisa Teseu, o labirinto e seu nome, bem como a Atividade de Extensão Clube do Vinil. Ademais, integra a rede internacional de pesquisadores Diálogos em Mercosur; e é sócio do Centro de Estudos do Caribe no Brasil (CECAB) e da Associação Brasileira de Estudos Canadenses (ABECAN).

Recebido em 20 de novembro de 2011.

Aceito em 30 de dezembro de 2011.

Quando a personagem é maior que a narrativa

Lilásia de Arêa Leão
(UFPB)

Resumo: O presente artigo propõe-se ao estudo analítico de uma das narrativas, do gênero conto, de autoria do piauiense Hindemburgo Dobal Teixeira, intitulado “O Antinarciso”, que integra o livro em prosa *Um Homem Particular* (1985). A análise tem como objetivo a investigação do processo de construção da personagem Narciso Teixeira que se faz de tal forma que os outros elementos da narrativa são relegados a um segundo plano. Quanto aos pressupostos teóricos para fins analíticos, nos fundamentamos nas ideias de Tzvetan Todorov (2003), Anatol Rosenfeld (2005) e Antonio Candido (2005), no que se referem à categoria personagem. E sobre a teoria do conto, encontraram-se no pensamento de Ricardo Piglia (2004), as bases de sustentação. Do universo das ciências sociais, tomaram-se alguns conceitos de D. Cuche (2002), no que diz respeito à construção identitária, aspecto que complementa o estudo.

Palavras-chave: H. Dobal – análise do conto – construção da personagem - O mito de Narciso.

Abstract: *The purpose of this paper is to construct an analytic study of a short story written by Hindemburgo Dobal Teixeira, from Piauí, Brazil, under the title “O Antinarciso”, that is part of the book Um Homem Particular (1985). The analysis has as its objective to investigate the process of developing the main character, which is done in such a special way that the others elements of the narration are on a second level of importance. The ideas of Tzvetan Todorov (2003), Anatol Rosenfeld (2005) and Antonio Cândido (2004), were used in relation to the character as a category for analysis based on theoretical foundations. Ricardo Piglia's thoughts were the basis of the short stories aspects. From the Social Science concepts, we used references from D. Cuche (2002), in relation to identity construction which is an aspect that complements this study.*

Key words: *H. Dobal – Short story analysis – character construction – Narciso's myth.*

A partir da disciplina “Crítica textual: análise de narrativas”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, ministrada pelo professor Doutor Arturo Gouveia, (2010), realizou-se estudo analítico acerca de um dos contos do autor piauiense Hindemburgo Dobal Teixeira, H. Dobal, cuja obra em prosa é também objeto dos estudos desta pesquisadora, no livro intitulado *a Poesia Moderna de H. Dobal* (2008).

Da obra em prosa de H. Dobal selecionou-se, como *corpus* para o estudo, o conto “O antinarciso”, do livro *Um Homem Particular* (1985), elegendo-se do universo da trama a **personagem**

como categoria mais significativa para análise. Como referencial teórico, buscamos sustentação nos estudos de alguns teóricos das narrativas, tais como Tzvetan Todorov (2003), Anatol Rosenfeld (2005), Antonio Candido (2005), em especial no que se referem à categoria personagem. E, especificamente, sobre a teoria do conto, menciona-se Ricardo Piglia (2004), dentre outros. Relativamente ao universo das ciências sociais, consideraram-se pertinentes alguns conceitos de D. Cucho (2002), no que diz respeito à construção identitária, brevemente mencionada.

Em resenha, “O antinarciso” narra a história de Narciso Teixeira, um homem que era muito feio, comunista, morava numa cidade pequena e tinha as profissões de jornalista e tipógrafo. A história está centrada no fato de que Narciso recusava-se a ver sua imagem refletida no espelho. Com o passar dos anos, a feiura se acentuou ainda mais e Narciso nunca recuou dos seus propósitos, ou seja, nunca mais mirou-se no espelho. A personagem traz em si mesma, com este “específico nome” e em relação ao título, o começo de uma sequência de inversões de sentidos em relação ao mito ao qual alude e discreta dose de ironia na sua composição.

Para respaldar o comentário acerca dessas inversões, recorreu-se ao que diz Tzvetan Todorov, no ensaio “O Legado Metodológico do Formalismo”, que foi publicado no livro *Poética da Prosa* (2003, p. 11-13), quando menciona *As transformações dos contos maravilhosos*, de autoria de V. Propp, o qual teoriza acerca das transformações dos contos, que se dividem em três grandes tipos (mudanças, substituições e assimilações), as quais ocorrem em virtude de mudanças provocadas por uma lista de figuras de retórica, dentre elas a inversão (substituição pelo inverso), que servirá à análise ora tentada.

Apesar de o conto do balino não se encaixar no perfil do conto maravilhoso, considera-se pertinente fazer alusão aos estudos de Propp, mesmo que em deslocamento de teoria, quando se vê que H. Dobal, de certa forma, também retira-se do campo do universo humano comum, acorrendo ao universo do antigo mito grego, no caso, *O Mito de Narciso*, para construir sua personagem, entretanto, deformando ou desfazendo uma personagem mítica a propósito da transformação de um homem comum numa espécie de alegoria da não- vaidade. Essa herança mítica, invertida, transporta o conto do balino para algo de teor próximo das modificações classificadas para os contos maravilhosos. Nos seus estudos, V. Propp explica o processo denominado “inversão”, dizendo que “a forma fundamental se transforma por vezes em sua oposta. Por exemplo, trocam-se as imagens femininas por masculinas, e inversamente [...]” (PROPP, 1976, p. 256).

Para o presente estudo, faz-se necessário um retorno ao mito de Narciso, da mitologia grega, que é também um mito de origem, no caso a origem da flor denominada Narciso. Contam-se várias versões desse mito, sendo mais recorrente a história de que Narciso, filho do deus rio Céfiso e da ninfa Líriope, era rapaz de beleza incomum. Quando do seu nascimento, seus pais consultaram o oráculo e tiveram como vaticínio a notícia de que Narciso teria vida longa, desde que não contemplasse a própria face. As ninfas o adoravam, mas ele as evitava. Uma delas, sentindo-se envergonhada com o descaso de Narciso, pediu aos deuses uma punição para o jovem vaidoso e insensível. Um dia, quando caçava, sentiu-se atraído para um lago, quando então viu sua imagem refletida na lâmina d’água. Encantado com seu reflexo no espelho d’água, como previra o oráculo,

Narciso permaneceu, inarredável, à beira do lago, apaixonado pela própria imagem espelhada na água. Magnetizado e fascinado pela sua própria beleza, permaneceu por muitos dias à beira do lago, sem se alimentar, definhando até a morte. Após a morte, como sempre ocorre com os “mitos de origem”, o corpo de Narciso, mergulhado nas águas, transformou-se na flor conhecida como Narciso. (Resenha nossa, a partir de diversas leituras e fontes).

Em sentido mais amplo, René Wellek (2003, p.252) resume que o mito é narrativa, é história e “vem a significar qualquer relato de composição anônima falando sobre origens e destinos: a explicação que a sociedade oferece aos seus jovens de por que o mundo existe e por que fazemos o que fazemos [...]”. Do mito de Narciso interessa-nos principalmente a constituição da beleza física de Narciso, que servirá para o objetivo de desvendar o processo de construção inversa da personagem Narciso Teixeira, do conto do balino. Nessa peça literária em análise, desde o título, desconstrói-se uma personagem, Narciso (do mito), para construir outra personagem, “O antinarciso”, Narciso Teixeira, um Narciso às avessas.

No primeiro parágrafo, imediatamente, são mostradas as características formadoras do perfil da personagem, em vários aspectos, quando o narrador diz que “Narciso foi um homem que um dia se aborreceu com a própria imagem. Era comunista, corcunda, franzino. Tipógrafo e jornalista, mais tipógrafo que jornalista [...]” (DOBAL, 1999, p.113). Assim, destacam-se, na construção da personagem de “O antinarciso”, suas características físicas: corcunda e franzino (se aborreceu com a própria imagem e manteve-se fiel aos seus propósitos, ficando dezessete anos sem consultar os espelhos).

Quanto ao que dizem os teóricos do gênero conto, este texto do balino escapa às definições de conto mais conhecidas, em especial aquela concepção de que às peças literárias desse gênero são reservados finais surpreendentes. Entretanto, entende-se que o exemplar selecionado é concebível nos termos em que Ricardo Piglia comenta, no seu livro *Formas breves* (2004), quando esclarece que:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada: trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Nos termos observados por Ricardo Piglia, a história do antinarciso não se faz com o final surpreendente, porém nela encontram-se subjacentes vieses de compreensão, que podem aludir desde a um possível universo patológico da personagem Narciso Teixeira, como também a outros vieses de leitura para os quais são deixadas pistas. Não existem muitas certezas no conto, o que existe mesmo é um tom de vaguidade, imprecisão quanto aos motivos da personagem, dúvidas quanto aos destinos. Espaço, tempo e enredo não são dignos de destaque, visto que a personagem sobressai-se em relação à trama.

Massaud Moisés (1997) também contribui para a compreensão desse tipo de expressão do gênero conto quando afirma que “pouco interessa o que está antes e depois do drama. Quando

muito, o contista sintetiza – é a chamada síntese dramática – o passado imediatamente anterior aos fatos principais, por ser irrelevante”. (MOISÉS, 1997, p. 21). Veja-se o aspecto profissional destacado: tipógrafo e jornalista (mais tipógrafo que jornalista; ou seja, não era bom jornalista, senão seria mais jornalista que tipógrafo). Essa profissão atribuída a Narciso Teixeira, de certa maneira, também vem a compor a personagem em termos de que, numa cidadezinha do interior, o profissional é valorizado pelos estereótipos formados em relação à profissão em que se destaca.

No caso do jornalista, pelo simples fato de estar sempre envolvido com notícias, informações e, de qualquer forma, contribuir para a formação da opinião pública, são pessoas que, em princípio, deveriam ser influentes nas relações do mundo político. Entretanto, o que ocorre é praticamente uma redução da profissão de jornalista para tipógrafo, por conseguinte, o detalhe também serve para dar à construção, um tom de ironia, tanto pelo fato de que não se sabe ao certo (nem mesmo o narrador!) se tal cidadão era mesmo jornalista ou se o simples fato de trabalhar com uma tipografia, imprimindo jornaizinhos, lhe assegurava, diante da população, o título de “jornalista”.

A narrativa-conto do balina traz uma personagem que é ao mesmo tempo provocador de riso e causador de pena – primeiramente o riso, pela absurdidade do propósito de não querer se ver no espelho, recusar-se a aceitar a própria imagem, por viver (da sua decisão em diante, e para a vida toda) aborrecido com a feiúra, fato que por si só é motivo de piadas e pilhérias e o segundo aspecto é o sentimento de pena pelo outro lado do mesmo fato – a recusa à imagem do espelho é índice de sofrimento, de insatisfação, problema íntimo com a aceitação de si mesmo diante do mundo.

Nesse sentido, encontrou-se comentário de Anatol Rosenfeld, em seu estudo intitulado “Literatura e Personagem”, no livro *A Personagem de Ficção* (2005, p.47), quando reconhece a amplitude dos fenômenos estéticos e suas variações de efeitos no leitor: “[...] o fenômeno de que o prazer estético integra no seu âmbito o sofrimento e a risada”. Assim, cabe à personagem Narciso Teixeira riso e pena, porque ele é digno da provocação bem humorada, mas também do sentimento de piedade pela vida sem reflexo, sem imagem. O humor sutilmente provocado pela trama de “O antinarciso” está diretamente ligado à ideia de deturpação do mito – esse Narciso feio, no mínimo, faz esboçar sorrisos ou meneios de cabeça, levando o leitor à surpresa do mito invertido, gerando questões a respeito desse espelho impossível.

Essa ideia de recusar-se ao espelho, mesmo quando na barbearia, revela ao leitor, em relação à personagem, a observação de um clima psicológico que chega às raias de uma loucura, o que levaria a referida personagem à condição de elemento certamente ironizado pela comunidade, talvez como se fosse um louco inteligente, mas, ainda assim, motivo de risos e fofocas maldosas. O que lhe pesa mais no perfil psicológico está mesmo nesse “modo estranho” de lidar com sua imagem – recusando-se a ver seu próprio reflexo, Narciso Teixeira recusa-se a conhecer-se, buscando o anonimato diante de si mesmo.

Ainda acerca da escolha do mito na construção dessa personagem, encontramos contribuição teórica de Mikhail Bakhtin, no seu livro *Questões de Literatura e de Estética* (1990), o qual, “ainda que a propósito do gênero romance”, comenta alguns aspectos que contribuem para a compreensão deste ensaio analítico quando enfatiza que:

Ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. O “passado absoluto” dos deuses, dos semideuses e dos heróis – nas paródias e particularmente os travestimentos – atualiza-se: rebaixa-se, é representado em nível de atualidade, no ambiente dos costumes da época, na linguagem vulgar daquele tempo. (BAKHTIN, 1990, p.412)

Na perspectiva oferecida por Bakhtin, pode-se ver que a personagem da narrativa de H. Dobal, Narciso Teixeira, é paródica, é travestização e é ridicularização do presente. Paródica porque é elaborada a partir do mito pré-existente, retomado de forma em que ainda é possível seu reconhecimento, (neste caso, o próprio nome da personagem e a referência ao reflexo), porém, nesse caso, modificado pelas inversões e ironia sutis. Defende-se que é travestização porque inverte o mito, tornando-o humano e comum, de características físicas opostas ao seu modelo e é ridicularização porque, como já mencionado, um “Narciso feio” será motivo de risos e comentários jocosos. Por fim, é também ridicularização do presente, quando viabiliza questões subjacentes em torno do perfil desse trabalhador-comunista-jornalista aparentemente vítima de alguma espécie de esquizofrenia, que o faz negar-se a própria imagem e fugir de si mesmo.

Na trilha para conferir melhor compreensão à personagem, (diferentemente da personagem mítico Narciso), viu-se que “O antinarciso” personagem de Dobal se aborrece com a própria imagem e passa a vida sem olhar-se no espelho. No conto, esse é o nó dramático que é sustentado do princípio ao fim, causando curiosidade ao leitor que acompanha o desenrolar da trama da personagem, aguardando um desfecho ao qual não se acrescentam dados ou indícios significativos. Pela alusão ao Narciso da mitologia, sendo que invertido, espera-se algo de natureza surpreendente, mas, o final é aberto, é pura sugestão ao leitor.

Observou-se que Dobal não construiu seu conto nos termos do conceito de pequena narrativa de desfecho surpreendente. Na verdade, ele o fez com tamanha concisão e redondez que seu início, meio e fim estão circunscritos na própria personagem. Ele é de tal forma surpreendente que chega à condição de prescindir de um final que lhe insira no formato idealizado para o conto, ou seja, com final surpreendente. Narciso Teixeira é uma personagem inesperada. O conto não principia de uma situação regular, comum. Ele principia exatamente pela personagem, que é um homem verdadeiramente incomum e que já conduz o leitor ao estranhamento desde as primeiras linhas.

O fato de prosseguir por toda a vida nessa obsessão pela “não imagem”, recusando-se aos espelhos, a faz personagem ímpar, dialogando “às avessas”, como já se mencionou, com a mitologia grega, e, no mesmo viés, dialogando também “às avessas” com a personagem de Machado de Assis, o alferes do conto “O Espelho”, que, ao contrário de Narciso Teixeira, somente sente-se completo ao usar uma farda (que o fazia sentir-se prestigiado e superior) e olhar-se diante do espelho, demonstrando a necessidade da aceitação pelo “outro” para se construir identitariamente.

No início do conto “O Espelho”, de Machado de Assis, objeto de muitas análises, a personagem Alferes, tratado como objeto de adoração pela tia e demais familiares, bem como pela criadagem da casa, é vítima de grande ansiedade e sofrimento íntimo pelo fato de se encontrar sozinho em casa durante alguns dias. Esse sentimento chega ao seu auge com a fuga dos negros

escravos que trabalhavam na casa e que lhe faziam muitos rapapés, elogios e regalias. Nesses dias de solidão, diante do espelho, o alferes vê-se com uma imagem esmaecida, um vulto sem definição. Após alguns dias, ocorreu-lhe a ideia de vestir-se com a farda de alferes e, sem mais explicações, diante do espelho, a sua imagem lhe reaparece com nitidez em seus detalhes originais.

São muitos os vieses de análise do conto machadiano, mas alguns deles seguem pela trilha da construção identitária, em que o sujeito somente se constrói diante da alteridade, ou seja, para existir necessita do “outro”, por sua vez representado por aqueles que compõem seus círculos de relações pessoais na sociedade, por meio da aprovação, aceitação ou mesmo reprovação desse meio.

Essas análises encontram respaldo nos estudos de D. Cuche, *Cultura e Identidade* (2002) que, em linhas gerais, expressam a construção identitária como esse estar diante do “outro”, diante e em relação ao qual o sujeito se define, porque “Não há identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre em relação a uma outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em relação dialética.” (CUCHE, 2002, p 183).

Considerando-se o que afirma Cuche, pode-se entender que o alferes, obviamente que de uma maneira exacerbada, talvez até patológica pelo excesso, cumpre essa busca da relação com o outro, à procura daqueles que formam seu grupo de trocas sociais para se sentir construído enquanto sujeito, a partir dessas relações. No caso de Narciso Teixeira, ocorre exatamente o contrário do que se verifica com o alferes do conto de Machado. Numa total desconstrução da ideia proposta por Cuche, conforme se mencionou acima, no caso do tipógrafo, alegoricamente, este se recusa a ficar diante da própria imagem, apesar de conviver com as outras pessoas.

Há uma inversão dos tipos: Narciso Teixeira é uma espécie de “antítese personificada”, talvez até porque essa personagem não tem o reconhecimento dos outros, fato mais agravado ainda pelo detalhe de que a personagem é mesmo ironizada inclusive nos relatos sutis, (porém repletos de insinuações) quando o narrador, a respeito da personagem do conto, diz: “tipógrafo e jornalista, mais tipógrafo do que jornalista”, corcunda, franzino... Enfim, os atributos concedidos pela alteridade em relação a Narciso Teixeira não são motivo de aprovação, pois não lhe reconhece características que o façam sentir-se orgulhoso ao ponto de desejar mirar-se no espelho e sentir-se satisfeito com o seu reflexo ou talvez até ver-se refletido ainda melhor do que realmente é, em virtude da relação com essa alteridade. Veja-se como prossegue a construção de Narciso Teixeira:

Foram ao todo dezessete anos sem consultar os espelhos. Viveu sempre na companhia de outras pessoas. No entanto, jamais alguém o surpreendeu num momento de fraqueza, num abandono, por mais breve que fosse, daquilo que os outros consideravam um capricho inexplicável. Pelo que se conhecia dele, não era homem que esmorecesse na solidão, que, sozinho, tivesse um ato de indulgência consigo mesmo. (DOBAL, 1999, p. 114)

Entende-se que, mesmo vivendo cercado por outras pessoas, o Narciso do conto bastava-se a si próprio como interioridade, sem extensões ou exterioridades. E essa determinação, que no texto é apresentada como “fiel propósito”, pode ser observada por meio de algumas vozes encontradas no conto que se poderiam denominar de “vozes polifônicas”, resumidas pelo narrador

no segundo e terceiro parágrafos, como propósito, imposição, fortaleza ou capricho inexplicável. O narrador explica que o antinarciso “não era homem que esmorecesse na solidão, que, sozinho, tivesse um ato de indulgência consigo mesmo”, ou seja, aqui comenta-se o título também.

Conforme diz o narrador, a personagem parecia ter o objetivo mesmo de ser oposto ao mito do universo antigo e este era o seu claro propósito: em análise, quando o narrador refere-se a “esmorecer” na solidão, seria simplesmente olhar-se novamente; ter “indulgência consigo mesmo” seria permitir-se a ver-se no espelho, contrariando aos seus propósitos de “mito invertido”, provavelmente consciente da existência do mito, afinal, era um “jornalista”. O narrador, que, afinal mostra-se, às vezes, onisciente, porque demonstra saber tudo o que se passa no pensamento de Narciso Teixeira, diz: “nem uma vez só recuou no que tão rigorosamente tinha imposto a si mesmo” e “foram ao todo dezessete anos sem consultar os espelhos”.

Quanto à questão da consciência da história do mito pelo “jornalista”, é uma afirmação seguramente plausível, porque uma vez batizado com o nome de Narciso, seria muito difícil que a conexão do nome da personagem com o referido mito antigo não tivesse invadido o pensamento da referida personagem jornalista, que, assim, involuntariamente, “parodiando o mito”, viu-se como vítima de uma ironia – um “Narciso feio”, e daí a atitude defensiva de negar o mito, negar o paradigma simbolizado no nome, opondo-se claramente a ele por meio do seu mais significativo instrumento de composição, qual seja a imagem. Negando-se a própria imagem, a personagem negava a própria construção do mito, desconstruindo-o com a própria vida sem reflexo, um reflexo odiado, em oposição ao reflexo amado pelo Narciso mítico.

A deformação final, que levou a personagem não somente a ser “aquele que não se olha no espelho”, mas também aquele que se tornou, além de feio, corcunda, é índice de sustentação e reiteração do conceito de feiúra em oposição ao Narciso mítico. Narciso Teixeira é um antinarciso, ao que nos parece, consciente dos seus atos, além de ser mesmo o “anti-biotipo” do homem grego, porque era muito feio. Além de reiterar o conceito de feiúra em oposição à beleza do mito de Narciso, o conto constrói na personagem não somente o “feio”, ou um feio qualquer, mas um “feio e corcunda”, deformidade que no universo da literatura é “o paradigma da feiúra”, personificado na personagem Quasímodo, de *O Corcunda de Notre-Dame*, do francês Victor Hugo. Assim, em contraponto à beleza paradigmática de Narciso, “O antinarciso” do balino pode ser lembrado pelos leitores também como referência ao não menos “paradigmático” feio, disforme, corcunda da literatura francesa.

Também servem como confirmação das características obsessivas da personagem, as observações feitas pelo barbeiro, no sexto parágrafo, quando o narrador comenta acerca de como ele foi-se apercebendo do comportamento estranho de Narciso Teixeira:

Talvez o barbeiro, que lhe fazia a barba e lhe cortava o cabelo sob a goiabeira do quintal, tenha sido o primeiro a observar aquela anomalia. Porque Narciso passou a recusar discretamente o espelho que lhe era oferecido. Limitava-se a apalpar a cabeça e a nuca, num gesto rápido, ou a passar as costas das mãos pelo rosto e pelo queixo, como se fizesse uma verificação sumária, dando-se por satisfeito. (DOBAL, 1999, p.114)

Em seguida, o narrador traz a informação a respeito da opinião “dos outros” que incorporam essa espécie de voz polifônica, ou seja, o que as demais pessoas da cidade pensavam a respeito de Narciso:

Para os outros era espantoso viver numa casa onde se escondiam os espelhos. Mas a verdade é que ele nunca deu ordem expressa nesse sentido. A mulher sempre obediente e lhe adivinhando as intenções, numa solicitude rabugenta, é que foi compreendendo aos poucos e tomando providências para não o desgostar. (DOBAL, 1999, p. 115)

Na sustentação do anti-mito, o penúltimo parágrafo revela como no cotidiano da personagem a construção antinarcísica se fazia possível, ou seja, como foi possível à personagem principal viver sem “reflexos?” – como resposta, (no sétimo parágrafo), verifica-se que outra personagem se fez coadjuvante dessa construção: a mulher do tipógrafo, que tinha percebido as intenções do marido, providenciou tudo para não desgostá-lo: “Nem espelhos, nem vidros, e depois nem mesmo a superfície polida de um móvel ou um brilho de metal que pudesse refletir a sua imagem”. (DOBAL, 1999, p.115). Para completa certeza do desfecho, sem peripécias no final da narrativa, a síntese do “O antinarciso” vem no último parágrafo: “Doía-lhe ver-se repetido, ver repetida a sua imagem, que a natureza oferecia aos outros, mas que ele, teimoso até a mais completa obstinação, como se quisesse tornar-se estranho si próprio, jamais contemplou de novo.” (DOBAL, 1999, p.115)

Como conclusão, observou-se que, com muita sutileza, Dobal enredou o leitor, com foco principal centrado na personagem mais do que qualquer outro elemento do texto. O espaço narrativo não foi muito aludido. Afirmou-se apenas que se tratava de uma cidadezinha, rua sossegada do centro, e que, mais tarde, lojas e escritórios foram expulsando as famílias! Segue-se a informação de que, após isso, a personagem mudou-se com a família para uma cidade grande e de lá jamais regressou. Depreende-se que, mesmo seguindo para a cidade grande, Narciso Teixeira prosseguiu até o seu final com sua determinação, uma vez que o conto termina com a expressão: “[...] jamais contemplou de novo”, e juntando-se esta a outras pistas, viu-se que Narciso Teixeira é personagem do passado (memórias), e pode ser reconhecido como reverso de um modelo paradigmático de mito.

Narciso Teixeira é uma personagem que beira à caricatura. Como analisou-se, foi construído pelo avesso do mito de Narciso e, nesse aspecto, remete, num deslocamento teórico, às ideias de Propp, quando classifica os contos de acordo com as mudanças nele operadas pelo autor. No caso, foi identificada a transformação do tipo inversão, pois “O antinarciso” é claramente o oposto paradigmático do Narciso mítico, semideus, principalmente pelo fato destacado e incomum de se negar a olhar-se no espelho.

Importante ressaltar, que, ao que parece ao nosso estudo, o conto do balino não foi planejado para alcançar a um final inesperado, mas, precipuamente, para dar destaque a uma personagem surpreendente, dentro das liberdades que a natureza dos novos contos preconiza.

Referências

- BAKHTIN, Mikail. *Questões de Literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- CANDIDO, Antonio et al. Literatura e Personagem. In: *Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CUCHE, D. *Cultura e identidade*. Bauru: EDUSC, 2002.
- DOBAL, H. *Obra Completa II – Prosa*. Teresina: Corisco, 1999.
- PROPP, V. As Transformações dos Contos Fantásticos. In: *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROSENFELD, Anatol et al. A personagem do romance. In: *Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SCHOLLES, Robert, KELLOGG, Robert. *A natureza da Narrativa*. São Paulo: Macgraw do Brasil, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WELLEK, René. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Lilásia de Area Leão

Graduada em Letras/Português e Inglês (UFPI), Mestre em Letras (UFPI) e Doutoranda em Letras (UFPB). Autora do livro *A Poesia Moderna de H. Dobal* (Edufpi).

Recebido em 10 de setembro de 2011.

Aceito em 20 de dezembro de 2011.

Do ver e do não ver: A Caverna, de José Saramago

Maria Aurinívea Sousa de Assis
UESPI/UFBA

Resumo: O presente trabalho realiza uma leitura do romance *A Caverna*, de José Saramago, observando o modo como o discurso de irreversibilidade que rege a lógica do sistema econômico capitalista é desmontado pela linguagem poética e, conseqüentemente, pelo elogio da percepção, da instauração de outras formas de pensamento. Para tanto, dialogamos, em especial, com as contribuições de dois estudiosos da cultura e da política: o filósofo português Eduardo Lourenço e o geógrafo brasileiro Milton Santos que possuem em comum o fato de interpretar o evento globalizante e a sociedade de consumo distanciando-se da tão difundida visão fatalista que propaga ser o capitalismo um advento contra o qual nada se pode fazer, perspectivas que convergem com a visão saramaguiana na narrativa estudada.

Palavras-chave: Saramago. Percepção. Capitalismo.

Abstract: *This paper conducts a reading of the novel A caverna by José Saramago, observing how the discourse of irreversibility governing the logic of capitalist economic system is dismantled by poetic language and therefore the compliment of perception, the introduction of other forms of thought. Therefore, we dialogue, in particular with the contributions of two scholars of culture and politics: the Portuguese philosopher Eduardo Lourenço and Brazilian geographer Milton Santos that have in common the fact they interpret the globalizing event and the consumer society, moving away from so widespread fatalistic view that disseminates being a capitalism an advent against which nothing can be done, perspectives that converge with the saramaguiana vision in the narrative studied.*

Keywords: *Saramago. Perception. Capitalism*

A problemática do ver é uma constante na obra de José Saramago, como em *Ensaio sobre a Cegueira*, obra na qual a horda de personagens agonizantes indaga acerca da percepção, questionando os estados de lucidez e de cegueira do homem. Quando se propõe a reescrever a História Oficial, em romances como *Memorial do Convento* ou *A Jangada de Pedras*, ou a repensar as bases do pensamento cristão em romances como *Caim*, o escritor português também está trazendo à cena a temática da visão. Escrevendo sobre a construção do Convento de Mafra, ou sobre Portugal que se aparta da Península Ibérica e singra pelos oceanos como uma jangada à deriva, o autor questiona acerca do poder e seus discursos instituidores de verdades, modeladores de imaginários. Narrando

sobre a condenada estirpe de Caim, Saramago faz emergir as concepções paradoxais sobre as quais se alicerça o pensamento do Cristianismo, herdeiro da filosofia platônica.

Para refletir, de maneira mais específica, sobre o modo como José Saramago escreve acerca da temática pendular que oscila entre o questionamento do ver e do deixar de ver, serão feitas algumas breves considerações sobre o seu romance *A Caverna*, publicado em 2000. Nesta narrativa, observa-se o modo como os valores que regem o capital são pensados como uma lógica que promove uma cegueira simbólica da sociedade contemporânea e suas atuais formas de organização. Para tanto, dialogamos, em especial, com as contribuições de dois estudiosos da cultura e da política: o português Eduardo Lourenço, e o brasileiro Milton Santos. Nomes que possuem em comum o fato de interpretarem o evento globalizante do capital e a sociedade de consumo sem a tão difundida visão fatalista que propaga ser o capitalismo um advento contra o qual nada se pode fazer.

Para Eduardo Lourenço, o capitalismo é tido como uma forma atualizada da noção de destino que regia a conduta dos homens gregos. No mundo helênico, torna-se vão que o homem se rebelde contra as circunstâncias, pois elas lhe foram predestinadas por potências superiores e divinas. O filósofo português, em *O Esplendor do Caos*, explica que, no cenário social hodierno:

Tudo se passa como se os imperativos econômicos, tal como condicionam, na aparência sem outro obstáculo além do dos limites imanentes ao próprio processo, o conjunto da existência social, fossem a forma moderna do destino antigo. Exaltante ou funesto, mas inelutável (LOURENÇO, 1999, p.14).

Milton Santos também critica a crença na irreversibilidade do sistema político-econômico atual. Em *Por uma outra Globalização*, o geógrafo defende que a mudança do momento presente só será possível quando os interesses do homem forem colocados em primeiro plano.

O título do romance de José Saramago sugere uma associação quase imediata com o mito da caverna de Platão, presente no capítulo VII, de *A República*, que se encontra reforçada pelo trecho do referido mito que é tomado como epígrafe para a narrativa: “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós”. A narrativa de Saramago é introduzida pela referência a essa obra da tradição filosófica, a partir da qual ele reflete sobre o estado de cegueira vigente. Na caverna platônica, os homens estão presos e ignoram a existência de outras realidades, cabendo a um sujeito privilegiado, subir às instâncias desconhecidas e revelar a Verdade descoberta aos demais. Na caverna saramaguiana, também se problematiza acerca do homem alienado a respeito da sua situação de prisioneiro. No entanto, no romance, a reversão desse encarceramento não cabe a um ser eleito e mais sábio, a um herói capaz de salvar e iluminar os demais a sua volta com uma sabedoria adquirida pela concessão dos deuses ou por seus próprios esforços, como acontece no texto mítico platônico ou nas tantas narrativas heroicas ocidentais e orientais, mas a transformação deve configurar-se como demanda de cada homem que precisa aprender ou reabilitar a inquietação por ver. Dessa forma, Saramago rasura um texto da tradição ocidental para continuar a indagar algo urgente: por que tenho olhos e não vejo?

O enredo de *A Caverna* é bastante simples: uma família que por muitas gerações desempenhou o ofício do artesanato numa olaria que guarda a marca dos anos passados, que

resiste como memória numa época em que o esquecimento do recente já impera como valor. Os últimos exemplares dessa família são Cipriano Algor e sua filha Marta, casada com Marçal Gacho, guarda do grande Centro comercial. A preocupação da narrativa, em contraposição à simplicidade e aos arranjos do enredo, concentra-se no discurso poético, na sua força de expressão e rasura. O enredo transcorre lento e detém-se no detalhe simbólico, na palavra tecida minuciosamente, ressignificando o mundo com o olhar inaugural e contestatório da potência lírica, interessada pela percepção do ínfimo.

Com estes elementos, temos as bases de uma trama na qual irão conflitar os mundos do grande Centro e o espaço da olaria, marcada pela referência constante a uma amoreira, plantada em algum momento perdido na história. A árvore, com sua permanência, acompanhara a vida dos Algor e, estando fincada na terra, inspira a idéia de símbolo de constância dos valores familiares. O Centro, apresentado como sendo uma espécie de imenso *shopping center* que aglomera lojas, escritórios, centenas de itens de lazer e residências num único espaço, sobrevive, por sua vez, do imperativo da inconstância.

A narrativa inicia-se justamente no ponto em que o fazer do artesão, saber transmitido pela tradição, confronta-se com a necessidade de mudança incessante dos produtos que alimentam o mercado de consumo. A louça de barro vendida por Cipriano ao Centro comercial já não interessa a seus compradores. Consideradas obsoletas, as peças do oleiro passam a ser substituídas por peças de plástico que além de imitarem a aparência do barro, ainda são mais baratas e mais leves.

Cipriano passa a viver um latejante conflito, tentando elaborar estratégias de sobrevivência num cenário de descrédito dos seus saberes. Conhecendo este único ofício por ter sido oleiro a vida inteira, Cipriano teme a miséria total, pois não vender mais para o Centro significa não conseguir vender para mais ninguém, pois, como suas peças irão interessar as pessoas se, como se lê nas palavras de Cipriano, “são os gostos do Centro que determinam o gosto de toda gente?” (p. 42). A partir dessas reflexões, percebemos como o Centro detém o monopólio econômico e comportamental, fazendo com que todas as vidas e relações circunstantes girem em torno de seu eixo.

Na sua negociação com esse grande pólo comercial, quando se esgotam as suas possibilidades de argumentação com o chefe do departamento de compras, Cipriano se dá conta de que em primeiro plano nessa transação não está a preocupação dos negociantes com seu drama pessoal, mas com as demandas do mercado: “E a quem vou vender agora as minhas louças, perguntou o oleiro sucumbido, O problema é seu, não meu” (p. 96), é o que respondem ao artesão.

Em *Por uma outra globalização*, Milton Santos estuda o sistema globalizante mundial, explicando que este se impõe como um rolo compressor sobre as sociedades, aplainando as diferenças num forjado discurso de igualdade daquilo que, na verdade, se caracteriza como homogeneização excludente dos sujeitos. Nesse processo, o mercado se eleva em detrimento do homem e de todas as sutilezas que o humaniza. Em *A Caverna*, os sujeitos irão viver um enfrentamento dos valores de uma economia capitalista na qual o lucro se afirma soberano sobre outras instâncias, mesmo que essas “outras instâncias” seja o homem. Os chamados valores de Cipriano Algor são aqueles adquiridos com a experiência, nada tem de similitude com os valores do capital que são sinônimos de preço. Desse modo, o romance de Saramago está repleto de dimensões metafóricas que põe a

nu o processo de desumanização que a presente lógica político-econômica impõe a sociedade.

Acerca da reflexão sobre o processo de desumanização em *A Caverna*, podemos destacar, dentre os diversos aspectos entrecruzados que a narrativa apresenta, duas figuras: o cão de nome Achado e o guarda do Centro Marçal.

Se, nas narrativas de ficção científica tem-se, por vezes, a representação do estado de humanização da máquina para acentuar o diametralmente oposto processo de mecanização do homem, temos, por sua vez, com a interferência afetiva de uma figura animal no texto, o questionamento sobre a compreensão de humanidade, e já não é possível estar seguro de que o aspecto de humanidade seja uma atribuição irrevogável do homem. A presença do cão faz Cipriano refletir sobre outros limites de sensações e percepções evidenciando haver mais experiências no mundo do que as que se encontra na superfície das relações. Achado ora pensa acerca das pessoas ao seu entorno, ora se introduz como narrador da história. No fragmento a seguir, a voz narrativa iguala cães e homens, referindo-se a estes últimos como bichos:

Cipriano Algor chamou o cão, Vem cá, Achado, vem cá, de fato não há quem consiga compreender estes bichos, batem e vão logo acariciar aquele a quem bateram, batem-lhes e vão logo beijar a mão que lhes bateu, se calhar tudo isto não é senão uma conseqüência dos problemas que vimos tendo, desde o remoto começo dos tempos, para nos conseguirmos entender uns aos outros, nós, os cães, nós, os humanos (SARAMAGO, 2000, p. 184-185).

As reflexões elaboradas a respeito do cão em Saramago colocam-no como comparsa do humano, evidenciando o paradoxo das ações humanas que teria gerado os conflitos existentes em todos os tempos.

Pensando, agora, sobre Marçal, vemos que este é apresentado, a princípio, como um sujeito um tanto austero, impaciente para com os assuntos da olaria e ferrenho defensor da vida no Centro. Seus conflitos existenciais limitam-se a sua atuação como guarda do Centro comercial, e a execução obediente do seu serviço. Marçal possui o direito de, a cada dez dias, desfrutar de dois dias de descanso em casa, desse modo, percebe-se que a maior parte do tempo ele é mais guarda do que homem civil.

Marçal, no entanto, não fora sempre assim, Cipriano, em diálogo com Marta, pensa na mutação sofrida pelo genro e avalia:

A quem não consigo tomar a sério é ao guarda em que se tornou o rapaz afável e simpático que conhecia, Agora é um homem afável e simpático, e a profissão de guarda não é um modo de vida menos digno e honesto do que qualquer outro que igualmente o seja, Não como qualquer outro, Onde está a diferença, A diferença está em que o teu Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés à cabeça, e suspeito de que é guarda até no coração (SARAMAGO, 2000, p. 50-51).

A partir da figura de Marçal, a narrativa problematiza acerca do apagamento gradativo do sujeito cuja importância passa a ser medida pelo grau de “utilidade” que esse possui para a eco-

nomia. Essa anulação do homem se evidencia, por exemplo, quando Marçal vai ao Centro, ajudar o sogro a recolher a louça rejeitada do estoque e que, por está sem farda, ninguém o reconhece.

Cipriano e Marta fazem uma tentativa de continuar a fornecer seu artesanato para o Centro, passando a fabricar bonecos de barro, esperando que, talvez, estes venham a despertar um interesse novo nas pessoas. Escolhem seis tipos de figuras: um palhaço, um bobo, uma enfermeira, um assírio, um esquimó e um mandarim. São muitas as passagens ao longo da narrativa que estabelecem associações entre os bonecos e os humanos e a simbologia de cada um dos tipos representados pelas estatuetas. A fabricação dos bonecos por Cipriano acontece como uma espécie de repetição do feito divino do Gênesis: ele molda a argila, coloca as peças no forno e, ao retirá-las, sopra-lhes a poeira que, porventura, tenha restado sobre seus rostos, sendo o artista, então, configurado como um demiurgo. Assim, da feitura dos bonecos, o romance discute acerca do trabalho artístico, representados pela criação poética e pelo fazer do artesão, encarados como frutos de uma mesma matéria, sendo ambos instantes primevos de engendramento de um novo mundo, sendo o olhar poético metaforizado, então, como modelagem feita a partir do barro da linguagem, do artesanato da palavra.

O forno da olaria se configurará como uma caverna simbólica e os bonecos, também, como representativos da figura humana. Em contraponto a esta caverna situada no espaço da casa da olaria, está o Centro comercial que se configura como outra gigantesca e implacável caverna, multiplicando-se, desse modo, as imagens e interpretações criadas para este símbolo.

Cipriano é desenganado na sua nova empreitada, pois, além de não poder produzir em série como espera o mercado, já que o funcionamento da olaria é como uma espécie de “cadeia de montagem ao contrário” (p. 246), também é ínfima a possibilidade de que seus bonecos sem “utilidade” venha a atrair a estima dos clientes. Cipriano encontra-se numa encruzilhada: terá de ceder e mudar-se com Marta e o esposo para o Centro, já que Marçal foi promovido a guarda residente, o que lhe garantirá sua moradia nas ambicionadas instalações residenciais do complexo.

Na chegada ao minúsculo apartamento, identificados nas portas como indiferentes quartos de hotel, Marçal aponta o lugar:

Duas daquelas janelas são nossas, Só duas, perguntou Marta, não nos podemos queixar, há apartamentos que só têm uma, disse Marçal, isso sem falar dos que a tem para o interior, O interior de quê, O interior do Centro, claro, Queres tu dizer que há apartamentos cujas janelas dão para o interior do próprio Centro, Fica sabendo que há muitas pessoas que os preferem, acham que a vista dali é infinitamente mais agradável, variada e divertida, ao passo que do outro lado são sempre os mesmos telhados e o mesmo céu (SARAMAGO, 2000, p. 276).

A preferência pela paisagem artificial, por apartamentos que não recebem a luz do sol, reforça a fissura de diferenciação existente entre os valores dos oleiros, Marta e Cipriano, e os princípios regidos pelo gosto do Centro, configurado como lugar asfixiante, como símbolo de um domínio esmagador, que lembra o universo kafkiano de representações do poder abstrato, onipotente justamente por sua capacidade de infiltração, de atuação a partir de dentro que o torna indiscernível e implacável, uma vez que se apresenta sem limites definidos e sem rosto.

Quando encontra uma caverna no subterrâneo do Centro, com corpos de homens petrificados olhando para uma parede, Marta e Cipriano são tomados de horror pela visão de tal cenário e Cipriano constata, “Essas pessoas somos nós” (2000, p. 334), retomando o trecho platônico que abre a narrativa. Ele resolve deixar o Centro, saindo em disparada, dando-se conta do seu erro ao tentar se adequar ao sistema sufocante e controlador do Centro, materializado na figura dos guardas que o seguem nos seus passeios curiosos pelo complexo residencial.

A curiosidade e a desconfiança de Cipriano são colocadas como elementos perigosos e ameaçadores da ordem estabelecida do Centro que pode ser lido como uma alegoria do controle dos homens na sociedade. É numa dessas incursões investigativas que Cipriano encontra os homens petrificados do subsolo como se, revolvendo o terreno das interpretações da cultura, encontrasse uma história submersa, uma constatação da cegueira do homem de todos os tempos. Partindo do Centro, Cipriano vai encontro de Achado e Isaura, sua enamorada, mas com quem as possibilidades de união foram consideradas impossíveis, pois tanto ele quanto ela, viúvos recentes, não teriam como se sustentar juntos, o que fora considerado uma impossibilidade para a realização do amor.

Alguns dias depois, Marçal e Marta deixam o Centro e é como se todos abrissem finalmente os olhos: Marta, grávida, rejeita a ideia de dar à luz naquele lugar, pois um filho deveria ter o direito de escolher, no futuro, aceitar ou não aquele modo de vida, mas lhe impor já no nascimento tal realidade parecia-lhe insuportável; Marçal enxerga a incongruência da sua profissão que não lhe oferece nem autonomia de pensamento nem de conduta, pois havia ganhado a promoção no emprego exatamente por sua capacidade de servir sem questionar, de se adequar à padronização exigida e, agora, reconhece: “Quem não se ajusta, não serve e eu tinha deixado de ajustar-me” (SARAMAGO, 2000, p. 347).

A família decide voltar-se contra a ética vigente e inicia uma jornada em busca da reversibilidade de todo esse sistema do modo como ele se encontra configurado, partindo do lugar que não oferecia outra forma de existência que não fosse a determinada pelo Centro. Ora, o capitalismo e a organização da sociedade na era globalizante tem a garantia de sua sobrevivência justamente no discurso que propaga a ideia de irreversibilidade, de inevitabilidade, afirmando Milton Santos que esse tipo de discurso funciona como legitimador e mantenedor da ordem reinante, fazendo crer “que não há alternativas para o presente estado de coisas” (2006, p. 160), ou, como considera Eduardo Lourenço, como nos referimos anteriormente, o cenário atual é posto como destino irrevogável contra o qual o homem não pode se revoltar.

A trajetória da família, no entanto, provará o contrário da lógica da era da globalizada e a narrativa ganha um final luminoso, poético, corajoso. A partida para um lugar não nomeado, ou ainda por definir cria a imagem da existência de possibilidades em aberto para a realização do sonho, para a afirmação do amor e do homem:

Cipriano Algor foi fechar a porta do forno, disse, Agora podemos ir-nos. A furgoneta fez a manobra e desceu a ladeira. Chegando à estrada virou à esquerda. Marta chorava com os olhos secos, Isaura abraçava-a, enquanto o Achado se enroscava a um canto do assento por não saber a quem acudir. Alguns quilômetros andados, Marçal disse, Escreverei aos meus pais quando pararmos para almo-

çar. E logo. Dirigindo-se a Isaura e ao sogro, Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que ele dizia, perguntou, Não temos ideia, desponderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA (SARAMAGO, 2000, p. 350).

Eles deixam para traz a força de um sistema que impera, representada pela propaganda da caverna apresentada como espécie de atração turística. Eduardo Lourenço explica como, na era da mundialização, os materiais culturais são transformados em objetos de consumo e, nesta perspectiva, percebemos como o Centro capitaliza a própria caverna. Transformados em mercadoria, os bens culturais que poderiam suscitar o questionamento da própria lógica do capital acaba se adequando e perdendo sua dimensão contestatória.

Partindo na furgoneta e tomando à esquerda, símbolo de contraposição da ordem corrente, a família propõem-se a instaurar outras percepções, contrárias àquelas regidas pelo Centro, e seguem movidos pela crença na utopia, pela não conformação com o presente estados das coisas, pela reivindicação pelo direito a ver.

Referências

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2012.
- LONGO, Mirella Márcia. A vida, enfim: Saramago e a música. *Revista Augustus*. Rio de Janeiro, Ano 16, nº 31, fevereiro de 2011.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Esplendor do Caos*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2006.
- SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Maria Aurinívea Sousa de Assis

Professora de Literatura da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Mestre em Letras (UFBA) Doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA). Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC, em 2006. Atua, especialmente, nas áreas de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. E-mail: niveadeassis@yahoo.com.br

Recebido em 01 de setembro de 2011.

Aceito em 20 de outubro de 2011.

La nana y el iceberg: o sujeito masculino e a busca de identidade

Aline Dalpiaz Troian
Salette Rosa Pezzi dos Santos
UCS

Pregúntele cómo andaría el mundo si todos nos tratáramos a nuestros semejantes así, de esa manera, todos como Nanas con los demás. Pregúntele.
Ariel Dorfman

Yo pertenecía a aquellos hombres sin hogar.
Ariel Dorfman

Resumo: A literatura latino-americana, atualmente, encontra-se em um estágio de autoafirmação, de busca pela conquista de um espaço próprio, apresentando uma produção de reconhecido valor literário. É o caso da obra *La nana y el iceberg* (1999), do ficcionista argentino Ariel Dorfman. Assim, o presente texto coloca em discussão questões que envolvem o processo de construção da identidade masculina na obra referida, e, para tal, abordam-se aspectos referentes a gênero e identidade, identidades culturais e alteridade, e representação do duplo.

Palavras-chave: *La nana y el iceberg*, gênero e identidade, identidade masculina.

Abstract: *Latin-american literature, in recent times, is found in a stage of self-affirmation, of trying to conquer it's own place, presenting a production with accepted literary value. It's the case of the work La nana y el iceberg (1999), from the Argetinian ficcionista Ariel Dorfman. Therefore, the present paper discusses issues that involve the process of construction of male identity on the named work and, for such, address aspects referring gender and identity, cultural identities and otherness, and the representation of the double.*

Key words: *La nana y el iceberg; gender and identity; male identity.*

Literatura latino-americana: aspectos teóricos

Desde suas origens, a literatura latino-americana configurou-se como um espaço voltado para a representação da alteridade, da multiplicidade. Santiago (1978) destaca que o processo de colonização cultural impingido pelas metrópoles ao cenário latino-americano se impôs violentamente durante séculos, entretanto, a sociedade mestiça que se formou aos poucos, infiltrou os elementos autóctones, desconstruindo a noção de unidade, abrindo espaço para o heterogêneo, tornando possível o caminho da descolonização (SANTIAGO, 1978, p. 17). Isso

resultou a destruição de dois conceitos-chave: unidade e pureza. Dessa forma, configura-se um desvio da norma, que transfigura elementos exportados da Europa para o novo mundo. Também, nesse sentido, “a mestiçagem supõe a convergência de elementos díspares de proveniência europeia, ameríndia e africana, em sua origem, estrangeiros uns aos outros, que se ajustam entre si, reorganizam-se, conferindo-lhes um novo sentido.” (HANCIAU, 2005, p. 131). Passando por diferentes momentos histórico-culturais – desde a busca da representação da chamada cor local, até o desejo de estabelecer uma identidade própria – pleiteando uma dimensão mais global, essa produção literária apresenta-se em um estágio de autoafirmação, de empenho pela conquista de um espaço próprio. (HANCIAU, 2005).

A questão da heterogeneidade, da quebra de paradigmas, do rompimento dos conceitos de pureza e unidade, como já mencionados, são características presentes na literatura latino-americana. Hanciau (2005, p. 127) também observa que, no contexto de um mundo globalizado, no qual a dissolução de fronteiras é tema recorrente, a questão do entre-lugar, espaço encontrado pela literatura latino-americana, torna-se cada vez mais relevante, configurando-se como uma possibilidade de questionamento das formas de imperialismo cultural, no momento em que trabalha para o descentramento de referências únicas, rompendo com esquemas rígidos de unidade e pureza. É na heterogeneidade que surge, segundo a autora, a inovação e a criação, nas relações entre complementaridades e antagonismos, virtualidades e contrariedades, angariando como resultado configurações novas e imprevisíveis. (HANCIAU, 2005, p. 138).

Assim, no atual panorama, a narrativa latino-americana traz representações de diferentes identidades e pontos de vista, das mais variadas esferas sociais, proporcionando a emergência de novos e autênticos olhares. É possível perceber uma

perspectiva renovada, [que] incorpora dimensões abafadas, esquecidas, marginalizadas, [que] assume o ponto de vista do gênero antes excluído de qualquer subjetividade no discurso ideológico hegemônico, marcado pela negação das alteridades, sejam elas de gênero, de raça, ou de classe social, o que tem historicamente significado o desaparecimento de outras identidades culturais que não sejam a do homem branco, heterossexual, pertencente à elite social. (NAVARRO, 2005, p. 198).

À medida que essa produção literária representa as mais variadas identidades, contribui para desestabilizar discursos hegemônicos e abordagens que antes excluíam as alteridades, questionando visões de mundo centralizadoras e unívocas, antes baseadas no conceito de “universal”. Ainda conforme Navarro (2005, p. 198),

através destes romances, publicados na virada do milênio, pretendo delinear um dos aspectos fundamentais desta literatura recente na América Latina: o desejo de incorporar os que antes eram esquecidos, marginalizados, ostracizados, transformando-os em sujeitos pensantes e atuantes, donos de seus destinos e conscientes de suas identidades. Essa questão problematiza a questão da autoridade do discurso tradicional que partia do ponto de vista único, qual seja do homem branco de classe alta. (NAVARRO, 2005, p. 198).

Na esteira dessas considerações, surge *La Nana y el iceberg* (1999), do escritor argentino Ariel Dorfman. Esse romance apresenta muitas dessas características, trazendo à tona representações de sujeitos marginais, em conflito com suas identidades, em um contexto em que as questões históricas e sociais assumem um papel relevante na construção desses indivíduos. A narrativa – uma extensa carta, escrita dias antes dos 500 anos da chegada de Colombo ao continente americano, antes do possível suicídio de Gabriel McKenzie – relata a busca de um jovem por sua identidade. Em sua trajetória, Gabriel irá alternar momentos de identificação com a América Latina, e outros, em que irá afirmar-se “gringo”, nova-iorquino, desejando afastar-se de tudo que o remete ao Chile, continente onde o mito de Che Guevara ainda paira. Nesse percurso, surgem figuras representativas tais como a babá; o mito de Che Guevara, que chega a personificar-se nas páginas finais; o iceberg transportado para Sevilha, o qual, ao final, trata-se de uma mistura de gelo e luzes de diferentes nacionalidades e regiões, demonstrando que origem, pureza e unidade são conceitos incompatíveis com essa América Latina, construída com base em recortes múltiplos; assim como a metáfora da *cazuela*, elemento que poderá equacionar o conflito da unidade e diferença, e possivelmente “salvar” Gabriel.

No processo de busca por uma identidade masculina, revela-se o conflito entre o jovem educado pela mãe, afastado da família chilena desde a infância, que sofre a ausência do pai, e o excesso da presença desse pai como figura intimidadora por sua suposta superioridade. Através da viagem que Gabriel empreende, buscará definir-se em meio a tantas fronteiras: Chile e Nova York, Babá e iceberg, o pai e ele próprio.

Dessa forma, é possível verificar, nessa narrativa, aspectos voltados para questões que dizem respeito às identidades culturais, sua formação, as influências que atuam sobre ela e, principalmente, seu caráter de multiplicidade e amálgama, além de outros traços comuns à literatura latino-americana, tais como a representação do duplo, as referências à história e à política, entrelaçadas a acontecimentos pessoais e familiares e a aspectos que revelam a multiplicidade de olhares e de formas de ser, características presentes na literatura latino-americana.

Região e identidade: fronteiras

As identidades estão sempre em processo de construção. Ainda que ancoradas em supostas estabilidades – representadas por identidades culturais/regionais – há sempre um movimento, sem estagnação, pois elas se formam, conforme Hall (2006), no ponto de sutura entre o rompimento e a continuidade dessas mesmas identidades regionais, ou referências externas, tais como regionalidades.

A literatura, como lugar de representação dessas identidades, revela esse processo em muitas obras. No sistema literário latino-americano, observa-se que há um diálogo relevante com aspectos sociais/regionais em muitas produções, ocorrendo representações de sujeitos marcados por regionalidades, relacionando-se com suas regiões, em conflito ou aceitação, mas, principalmente, em processo de construção de uma identidade vinculada às identidades regionais, seja negando-as, ou incorporando-as em sua subjetividade.

As identidades culturais, segundo Hall (1996, p. 68), refletem experiências históricas e códigos culturais comuns, que fornecem quadros de referência, sentido e unidade estáveis, contínuos, que atravessam as mudanças do tempo e da História. Desse modo, é possível pensar que identidades culturais se apresentam ao sujeito, em seu processo de formação identitária, como uma referência aparentemente estável, um ponto de ancoragem e construção de sentidos, com os quais estará em permanente relação de conflito ou aceitação. Através de posicionamentos, seja de diferença e ruptura, ou de similaridade e continuidade do que está culturalmente posto, uma negociação. E é no movimento de negociação que se estabelece a diferença, elemento que torna os sujeitos heterogêneos. Nessas negociações, por meio de mudanças e transformações contínuas, ocorre a construção da identidade. A diferença que se desenha na negociação é fundamental para a construção das identidades; portanto, a concepção de identidade passa a ser interpretada como um processo que existe através da diferença, e, com ela,

acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas pela relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua “identidade” – pode ser construído (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993). [...] A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta”. (HALL, 2000, p. 110).

Desse modo, a relação que os indivíduos estabelecem com a região cultural atualiza significados, práticas, e por consequência a constrói continuamente, assim como se autoconstitui como sujeito pertencente à determinada cultura, história e espaço. Conforme Joachimsthaler (2009, p. 31),

a condensação do espaço cultural num espaço significativo, em ambos os casos, pressupõe (pelo menos) um sujeito semantizador, que atribui à região uma particularidade como seu sentido. Este sentido constrói identidade, lealdade, proteção e pertencimento, garante e une, prende e protege. Ele consolida mitos regionais (muitas vezes presos a tipos de identificação carregados simbolicamente), estereótipos próprios, mas também ritos e hábitos, particularidades linguísticas e modos de comportamento formadores de hábitos (modos essenciais formados pela corporeidade e formas de tempo livre, até a definição da forma em processos de reação a gestos e feições reagentes a psique e ao espírito) no sujeito e empresta estabilidade ao seu estar presente no local concreto.

Em *La Nana y el iceberg*, é possível observar como a região e suas regionalidades, formadores das identidades culturais, irão contribuir para a construção identitária do jovem Gabriel McKenzie. Alternando momentos de aceitação e continuidade, com negação e ruptura, a personagem questiona, ao longo da trama, seu lugar no mundo, suas raízes, seus pontos de identificação.

Gabriel é levado pela mãe do Chile a Nova York quando ainda menino. No entanto, se, espacialmente, está longe de seu país, sua mãe, Milagros, impede que ele se esqueça de suas origens.

Ela o cerca de referências chilenas: o pôster de Che Guevara no quarto, o restaurante de comida chilena, as reuniões e movimentos em prol dos exilados e presos políticos. Cansado desses símbolos, há momentos em que Gabriel deseja nunca mais voltar ao Chile, e pretende identificar-se com a vida norte-americana, principalmente, deseja sentir-se identificado com a cultura do lugar onde vive:

logré anular esos sonidos y hacer de cuenta que no le debía nada al Che. Que no era verdad que un gigantesco afiche suyo me corroía la vida. Hacer de cuentas que yo era idéntico a esos jóvenes en la calle, ninguna diferencia, uno más de la pandilla. [...] a esos niños morenos norteamericanos les ofrecí el dinero destinado a los periódicos clandestinos y los sindicatos prohibidos y las ollas comunes en las poblaciones. Les entregué Chile con la esperanza de que no me devolvieran ni una parte, para que nunca más tuviera que considerarme parte del destino de ese país. (DORFMAN, 1999, p. 65).

A figura de Che também evocava a de seu pai. Ambos ausentes, presentificados na forma de mitos, representações de perfeição e heroísmo inatingível, construídas por Milagros. Essa ausência-presença o marca profundamente, a ponto de não conseguir assumir sua própria identidade:

ese niño suyo es un desastre”, me dijo el Che apenas yo le conté tus problemas, “y todo por culpa suya, por no haberse rebelado, señora”, y yo tuve que contestarle: es tan niño suyo como mío, don Guevara. Cuando Gabriel llegó hasta mis brazos, usted ya había fracasado con él, le había armado un tete en la cabeza, Che, usted lo dejó confundido con tanta santidad que él no podía imitar, con ese afiche heroico suyo en la pared, toda esa cháchara de cómo de veras el comandante no había muerto. (DORFMAN, 1999, p. 397).

Apagar os mitos que o rondam como fantasmas, identificar-se com a cultura norte-americana lhe parece inicialmente uma forma de encontrar-se. É na diferença, na negação dos valores chilenos e latino-americanos que pretende constituir-se como sujeito:

Durante los cuatro años previos, desde 1979 para ser exacto, había estado nadando en dirección contraria a Chile, tratando de escapar de los chispeantes ojos latinos del Che Guevara, de escapar del continente por el que murió y por el que exigía que quienes lo sobrevivieran también sacrificaran sus vidas, tratando de escapar de este Chile transbordante de muerte. (DORFMAN, 1999, p. 62).

Ao mesmo tempo em que deseja romper com esse país e seu passado, Gabriel acredita que precisa voltar ao Chile, conhecer sua história. Ele crê que sua falta de habilidade com as mulheres advém da ausência do pai, da negação de suas origens, dos mitos que rondam sua existência, anulando-lhe a personalidade: “Algo en mi destino se había torcido definitivamente en ese momento, cuando el grito del ¡Che Guevara! ¡Presente! me había llevado a negar mi continente de origen.” (DORFMAN, 1999, p. 361).

Assim, Gabriel vive em conflito, não sabendo qual caminho seguir. Deseja cortar os laços com qualquer referência que o ligue a uma identidade latino-americana, no entanto, crê que deve buscá-la para formar sua personalidade, resolvendo as questões que o atormentam. A fala do tio

Pancho resume a crença a que Gabriel irá aferrar-se nos próximos meses: “Si quieres hacer el amor en este país, [...] tienes que empezar a enamorarte del país mismo.” (DORFMAN, 1999, p. 131).

No Chile, Gabriel passa a incorporar alguns aspectos considerados como regionalidades, parte da identidade cultural daquela região. Segundo ele, aprendera a mentir, a disfarçar, a manipular. Mas, ao invés de sentir-se parte ou pertencente a algum lugar, ao incorporar esses aspectos, surgem sentimentos ainda mais conflitantes, pois não é possível identificar-se com eles. Gabriel despreza esses valores, rejeita-os, sentindo-se aniquilado e, de algum modo, sem lugar no mundo, deslocado, tal como o Iceberg que fora levado à Sevilha:

De todas las cosas, ésta era la única de veras imperdonable. Mentir, maquinear, maniobrar, todo eso – yo no había hecho ni más ni menos que todos los que me rodeaban en Chile, lo que hacían todos los habitantes de ese país como profesión y vocación, empezando con mis dos padres. Pero dejando que ella agonizara mientras yo me lavaba el olor a sexo y pingón de mi cuerpo, dejándola ahí solo cuando yo pude haber aliviado los cabellos sueltos de los ojos, aun si no hubiese sabido que yo estaba ahí... para esa infidelidad no había perdón. Que yo no hubiera registrado sus últimas palabras o su último silencio. No habría suelo sagrado para mí, ningún lugar en esta tierra que yo pudiera llamar de mío. No quedarían los huesos, ningún país para reclamarme, ningún vástago para recordar mi pasaje y extinción. Como la Antártida misma, salvo que yo no tenía ningún subsuelo escondido, ninguna cordillera rompiendo hacia arriba, ningún volcán furtivo, ninguna isla atiborrada de pingüinos, ningún cormorán o albatrós. Ninguna tibieza. Sólo yo. Hielo fuiste y hielo eres y hielo serás. (DORFMAN, 1999, p. 378).

O sofrimento de Gabriel é sentir-se, de algum modo, sem pátria, com a qual possa identificar-se, sem origem ou referências culturais com as quais possa construir-se; se, por um lado, não consegue integrar-se à identidade chilena, de outro, também não consegue negá-la, como fazia inicialmente. Gabriel não é chileno, não é norte-americano, não é – conforme acredita – nada:

Desde que había llegado al país de mi nacimiento, se me había zarandeando hacia acá y hacia allá y hacia más allá, como una barcaza en un mar atormentado. [...] Como si no hubiera una médula adentro de este Gabriel McKenzie que se había pasado tantos años distantes suponiendo que el mero retorno a Chile arreglaría todo. Pero la personalidad que traje al hogar original no había probado tener más consistencia que la neblina, una semblanza de identidad fijada por un camuflaje astuto pero sin un centro verdadero, como si fuera... sí, hielo que flota en un mar caliente, listo para disolverse, lejos de toda tierra que pudiera revelar dónde quedaba el norte, dónde el sur, cómo anclarme a algo que perdurara y durara, algo menos evanescente que palabras en el rostro de una pantalla. Yo había venido al Chile, me di cuenta, buscando esa tierra firme, en busca de la playa que podía ser mi padre, algún paraje donde desembarcar, aunque fuera el arrecife de un padre, donde naufragar. (DORFMAN, 1999, p. 229).

A comparação com o iceberg evidencia-se em alguns momentos. Quando, ao final, Gabriel planeja explodi-lo, aí está o desejo de destruir-se. O iceberg representa essa identidade confusa, que não se estabelece, pois, deslocada de sua origem, já não faz sentido. Quando a voz de Nana, nos últimos capítulos, tenta soprar-lhe intuições, essa comparação torna-se ainda mais sugestiva, pois se descobre que o iceberg já não é mais feito de puro gelo antártico, como Gabriel

poderia supor. Trata-se de uma mistura, uma mescla adulterada, sem pontos fixos de identificação, tal como sua identidade:

Así que buscaron hielo local, lo mezclaron con el núcleo antártico y con hielo que fletaron por aire desde Noruega hicieron un menjunje, un buen cocido, casi como una cazuela, niño Gabriel, y acudieron a un genio de la iluminación quien con sus luces imitó el efecto azulino transparente del original. A mí se me ocurre que el Che cuenta este episodio porque quiere que tú creas que no estarías haciendo volar más que a una ilusión, un espejismo, dice él, más falso que la tumba de Colón que instalaron en la catedral de Sevilla. (DORFMAN, 1999, p. 402).

E, assim como o preparo de uma *cazuela*, ensinado pela babá, que reúne elementos de diferentes culturas, numa amálgama de sabores únicos, a resolução de seus conflitos poderá encontrar esse mesmo caminho: aceitar a mistura, as diferenças e distorções. Não há neste campo fixidez, as identidades não são puras: “Cazuela”, dice el Che. Ya voy comprendiendo. El encuentro de las gallinas y las zanahorias y las cebollas del viejo mundo con los vegetales y tubérculos del Mundo Nuevo, eso es lo que usted le está enseñando en forma secreta.” (DORFMAN, 1999, p. 404).

Gênero e identidade: estereótipos e identidade masculina

Stuart Hall (1996, p. 68) aborda o conceito de identidade como uma construção que nunca está completa, como um processo, constituído internamente, anterior às representações:

ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. (HALL, 1996, p. 68)

Para Hall (2006), as identidades estão sendo descentradas, deslocadas, fragmentadas. Na pós-modernidade, é possível verificar cinco principais acontecimentos que abalaram a estabilidade da identidade: as teorias marxista e freudiana; os estudos de Saussure e Foucault; e o movimento feminista, questionando as distinções das esferas públicas e privadas, politizando a subjetividade, discutindo a construção social das identidades dos gêneros, bipartindo a noção de “humanidade” para uma discussão da alteridade, a partir da questão da diferença sexual. Hall (2006, p. 68) enfatiza:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.

As mudanças na estrutura social não oferecem mais aos sujeitos um lugar estável, uma

referência segura de pertencimento e identidade. Como consequência, Hall (2006) aponta o abalo da concepção que temos de nós mesmos como sujeitos integrados. Somados, ambos os abalos, consistem na chamada crise de identidade do sujeito pós-moderno. Assim, a identidade passa a construir-se a partir da instabilidade, da mobilidade, das incertezas. Sobre essa questão, Hall (2006, p. 10) esclarece que

esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas diferentes identificações estão sendo continuamente deslocadas.

Verifica-se, então, a impossibilidade de estabelecer um único conceito sobre a identidade na pós-modernidade: este também é um espaço de incertezas. O que é possível é discuti-la sob a perspectiva de sua multiplicidade e de seu caráter sempre em transformação e, no contexto pós-moderno, observar que mesmo os conceitos podem ser móveis, abertos a transformações e às mais diversas abordagens.

Nesse sentido, é também possível considerar que, conforme Bourdieu (2007), as identidades de gênero são construções sociais, ainda que baseadas nas diferenças biológicas do corpo. Bourdieu (2007) afirma que a diferença biológica entre os sexos, entre os corpos e sua anatomia no que diz respeito aos órgãos sexuais passou a ser usada como justificativa natural de uma diferença socialmente construída entre os gêneros, o que repercutiu na divisão social do trabalho, e daí para as diferentes posições na hierarquia ocupada por homens e mulheres,

dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas. (BORDIEU, 2007, p. 20).

Ainda que ao homem tenha sido atribuído o lugar mais alto nessa hierarquia, isso não pode ser considerado um privilégio, posto que há nesse processo uma violência simbólica, que impõe uma determinada identidade aos sujeitos masculinos, conferindo-lhes uma pesada carga na divisão social dos gêneros. Conforme Bourdieu (2007, p. 64),

o privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. [...] A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate, e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é acima de tudo, uma carga.

Nesse sistema de valores, é necessário que o homem afirme sempre sua virilidade, excluindo toda e qualquer característica que represente a face oposta: fragilidade, hesitação diante

da tomada de decisões, medo diante da disputa. Na medida em que necessita afirmar-se nesse grau de infalibilidade, o homem sofre para corresponder a expectativas tão altas, e desenvolve, muitas vezes o sentimento de fracasso diante de obstáculos praticamente intransponíveis. Nesse particular, de acordo com Bourdieu (2005, p. 65), “tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade”.

O homem sente-se impelido a corresponder aos ideais de “masculinidade” culturalmente postos, sob pena de não ser aceito pelo grupo social e de não poder identificar-se como tal. É possível dizer que “os homens querem status perante os outros homens, conferido por recompensas materiais e associado a rituais de solidariedade masculina.” (GIDDENS, 1993, p. 71). Esses ideais de masculinidade, tais como a virilidade, podem ser entrevistados como busca recorrente da personagem Gabriel, de *La nana y el iceberg*. Na narrativa fica evidente o questionamento acerca da temática da conquista, da apropriação masculina: conquistar a territórios, espaços públicos, conquistar mulheres - a exploração, a apropriação de outros espaços e corpos.

Cristóbal McKenzie, pai de Gabriel, é a representação do conquistador – a referência ao nome do conquistador da América, Cristóbal, sugere desde logo uma aproximação de sentidos. Na juventude, aposta com o melhor amigo Pablo Barón que não passará um só dia, durante os próximos 25 anos, sem fazer amor com uma mulher. Barón, por sua vez, aposta na conquista do poder político, ao que se dedicará nos próximos vinte e cinco anos: “Apostaron lo que los hombres latinos siempre apuestan, la única cosa más importante que su dinero o sus mujeres o sus almas, ya que hablamos de cosas cruciales, más importante incluso que su propia madre. ¿Y eso es...? Su honor, su maldito, culeado honor, su orgullo.” (DORFMAN, 1999, p. 50).

Essa aposta custará a Gabriel a ausência do pai, pois Cristóbal não acompanhará Gabriel e Milagros no exílio em Nova York. No entanto, mais difícil que a ausência, será a excessiva presença através dos relatos de sua mãe: “A mí ló que me godia no era só ausencia sino su excesiva presencia.” (DORFMAN, 1999, p. 301). Gabriel cresce sob a sombra de um pai que é a encarnação do ideal de virilidade masculina, o conquistador, uma espécie de *Don Juan* moderno. Em muitas falas da personagem, é possível verificar sua angústia diante de um pai que, ao mesmo tempo em que não esteve próximo para ensinar-lhe as artes da sedução, o inibia com seu poder e habilidade para relacionar-se com as mulheres:

cada noche que él hacía el amor en Chile yo me abstenía en Nueva York, como si alguna deidad insana hubiese decretado que sólo unos de los dos McKenzies, padre o hijo, podía insertar su órgano en una vagina expectante y que sería siempre el progenitor y jamás su vástago. (DORFMAN, 1999, p. 69)

Gabriel acreditava que a “sombra” do pai era responsável por não conseguir fazer amor com Janice, sua primeira namorada. O fracasso sexual de suas primeiras experiências o atormentara durante quase uma década, pois, apesar de filho do grande conquistador, ainda era virgem. O jovem reconhecia, nessa virgindade, a representação de uma identidade infantil, de uma personalidade incompleta, já que se afastava cada vez mais das características esperadas para um homem:

la ausencia de un padre me había transformado en un nene mamón lactante, mi mismo padre estaba verificando esa intuición ahora mismo al decir: ¿Cara de guagua, eh? ¿y qué piensas de eso, Gabriel? ¿Te gusta este nombre? [...] Guagua es la palabra con que llaman los recién nacidos en Chile, Janice. Yo había pensado idiotamente que nadie en Chile notaría que mis facciones no maduraban, que no correspondían a mis años. (DORFMAN, 1999, p. 82).

Para a personagem, seus bloqueios em relação ao sexo, seu não-amadurecimento eram tributo dos segredos do pai. Gabriel acreditava que só ele poderia ensinar-lhe como conquistar uma mulher, como fazer amor com ela. Mas, ao regressar ao Chile, percebe que há uma distância entre os dois difícil de ultrapassar. Cristóbal é como um ídolo para o filho, e esse sentimento é gerador de inúmeros obstáculos nessa aproximação:

Me había gustado haberle soltado alguna gracia, haber imitado esa peculiar mezcla de urbanidad y lascivia de mi padre, pero no me asomó nada, ni un gemido lamentable. Era como si mi viejo se hubiese acaparado todas las palabras de Casanova del universo, dejándome la garganta seca y vacía. (DORFMAN, 1999, p. 88).

Entretanto, a captura do iceberg, a viagem que realizam juntos, e uma série de situações criadas por Gabriel, irmão, aos poucos, construindo a intimidade entre ambos:

Nuestra nave partió a la captura del iceberg el primero de noviembre de 1991, el Día de todos los Santos; yo partí con mi madre y mi padre a desde la ciudad más austral del planeta con el propósito secreto de levantar para siempre jamás – pensé que para siempre jamás – la maldición sobre mi vida norteña. (DORFMAN, 1999, p. 280).

Quando, finalmente, consegue a aproximação com o pai, percebe que seus conselhos e técnicas não lhe fizeram falta, ao longo da adolescência, e, sim, seu afeto, sua proximidade como um ser real e falível, pois a atenção que ora lhe fora dispensada, conferira-lhe uma segurança nunca antes sentida. Assim, sua identidade poderia ser construída daí em diante, sobre essas bases:

Fue entonces que sentí... quiero que sepas que, fue algo que sentí físicamente, mi Janice tan salaz, sentí que mi cara comenzaba a cambiar como si el calor que emanaba del gran McKenzie la estuviera esculpiendo. No es que madurara, esta cara mía, no era cosa de edad sino más bien de que se estaba enamorando de sí misma, aceptando que era una maravilla que yo tuviera tanta inocencia en mis facciones. Fue entonces que supe de nuevo lo que había sabido ese día que corrí rumbo a la cordillera y llené mis pulmones con el aire poluto de Santiago, supe que dentro de esa semana Amanda Camila sería mía. (DORFMAN, 1999, p. 324).

Como contraponto a esses valores, apresenta-se a figura da babá. Nana, através de seu afeto, tenta evitar que Gabriel fique na dependência deste pai, que tenha sua identidade atrelada a Cristóbal McKenzie. Através dos ensinamentos de como fazer uma *cazuela*, revela ao jovem outras formas possíveis de ser e de resolver os conflitos de sua busca. No entanto, Gabriel irá trair-se. Sua fascinação por Amanda Camila o leva a querer conquistá-la de todas as formas, e, para isso, a ajuda do pai é fundamental. Mas, nesse intento, esquece os valores ensinados pela babá. Seus caminhos tornam-se confusos, e as mentiras, constantes. Ao ver-se envolvido em sérios conflitos, tais como o

envolvimento sexual com a suposta irmã, que o leva a deixar a velha babá morrer sozinha, a culpa começa a arruinar-lhe a personalidade. Também a revolta por sentir seu destino manipulado por todos a sua volta: Cristóbal, Barón, Milagros. Como última tentativa de deixar sua marca, pretende explodir o iceberg e suicidar-se. Também pretende levar consigo seus “dois pais”, Cristóbal e Barón. Para ele que não consegue encontrar-se, o suicídio passa a ser o único caminho possível. Já a explosão do iceberg passa a ser uma espécie de homenagem à Nana, que não concordava com sua exposição e o que ele representava. A morte dos pais é a única libertação possível para que seja ele mesmo.

É possível perceber o quanto os papéis sociais esperados que os homens vivenciem pode tornar-se uma carga pesada demais na construção de suas identidades. A questão da virilidade passa a ser não uma possibilidade para as identidades masculinas, e sim uma imposição que impede, muitas vezes, que outras características do sujeito venham à tona, gerando frustração e incompletude.

O duplo: eu e o outro na construção da identidade

O fenômeno do duplo surge em muitas narrativas em que as questões identitárias são representadas. Para o sujeito em vias de construir-se como tal, a busca empreendida é cercada de desafios, inquietações e conflitos. Muitas são as fugas, as formas de evadir-se para não deparar-se com o peso do real, com os aspectos falhos ou amedrontadores da personalidade. Muitas vezes, surge como uma espécie de outra face possível, causando fascinação por parte da personagem, ou desejo de aniquilamento. Mello (2000, p. 122) afirma:

percebe-se nas narrativas contemporâneas, que o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de se equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade.

O duplo, também, pode delinear-se como um modo de o sujeito conhecer-se, face a face, com a alteridade, com seu reverso, poderá então como num espelho, ver-se de forma mais real. Sobre isso, Mello (2000, p. 123) ressalta que “é na alteridade, revelada em diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo”. O duplo, geralmente, irá surgir no percurso do sujeito em momentos de profundo conflito interno, representando, muitas vezes, um ideal do que a personagem não consegue alcançar, a vida que ele almeja viver, mas que se apresenta angustiosamente inatingível. A ideia do duplo, conforme Rosset (1988), aproxima-se da noção de finitude do sujeito, de morte; não necessariamente a morte física, mas a ideia de uma ausência de vida, ausência da própria existência, uma espécie de dúvida acerca de seu lugar no mundo, de quem é, de sua própria inconsistência:

é verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade ‘melhor’ do que o próprio sujeito – e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que sua morte próxima, é antes de tudo sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos viveu; ora é desta vida mesma por mais perecível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está ao lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro. Para ele o real, para mim a sombra. ‘Eu’ é ‘um outro’, a verdadeira vida está ‘ausente’. (ROSSET, 1988, p. 64).

Assim, o surgimento do duplo na narrativa revela essa fragilidade da identidade da personagem, essa dúvida acerca de sua real existência. “A solução do problema psicológico colocado pelo desdobramento da personalidade não se encontra, portanto, ao lado da minha mortalidade, que é, de qualquer modo, certa, mas, ao contrário, ao lado da minha existência, que aparece aqui como duvidosa. (ROSSET, 1988, p. 65). Para Gabriel McKenzie, toda sua existência é questionada e questionável. Desde sua concepção, até o adulto que não conseguia firmar-se, tudo em sua vida se apresentava tênue, vago, no limite da não-existência:

siempre había tenido la sensación precaria de que había estado a punto de no existir y ahora mamá me certificaba que yo en realidad no era más que un accidente, un “problemita”. Me di cuenta de que era efectivo que de no haber sido la muerte del Che mi papá nunca me hubiera ido a la protesta ni si hubiera cruzado con ella, ni menos aun hubiera echado a andar esa apuesta al otro día. Y de no haber sido por el Che pudriéndose en la tierra de Vallegrande, Pablo nunca hubiera tenido la ocasión de sugerir que se casaron. Lo que mi madre me estaba notificando era que ella estuvo a punto de abortarme. (DORFMAN, 1999, p. 51).

O jovem busca algo com que se identificar, pontos de referência para que possa ancorar sua identidade ainda pouco definida. Busca ser algo que não é, uma idealização do que acredita que deveria ser. Nessa busca, o encontro com Max, possível duplo, representa um momento angustiante, pois o “outro” encarna todas as características que Gabriel gostaria de ter: conhecimentos, escolhas, identificações. “A verdadeira infelicidade, no desdobramento de personalidade, é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue.” (ROSSET, 1988, p. 66). Gabriel sente sua vida roubada por Max. Ele representa tudo que Gabriel deseja ser. E isso é o mais doloroso, pois Max é tudo que Gabriel não consegue ser: “El tipo era brillante, era todo lo que yo hubiera querido ser, sabía todo lo que yo debía haber sabido acerca de los onas y del hielo y del Chile y de las mujeres.” (DORFMAN, 1999, p. 263). Gabriel reforça esse sentimento quando afirma:

Max me había robado la vida dos veces y si en la primera ocasión, cuando nos cruzamos en el aeropuerto, él llegando y yo yéndome, ambos con seis años de edad, ese robo había sido apenas una casualidad del destino, esta segunda vez, ahora que los dos éramos adultos, la responsabilidad era enteramente mía, fue yo mismo que pavimenté el camino. (DORFMAN, 1999, p. 367).

Diante de Max, Gabriel percebia suas fraquezas, toda a dor de não existir verdadeiramente:

en ninguna de esas ocasiones llegó a entender como ahora lo hacía hasta que punto estábamos el uno enmarañado en el otro. Algo le hizo amanecer en el cerebro que él bien podría haber sido este ser que lo miraba en forma tan desolada, que mi dolor pudo haber sido el suyo, que un destino bifurcado que ni él ni yo controlábamos nos había intercambiado, dando a él la alegría de ser quien era y a mí la miseria de llamarme Gabriel McKenzie. Así se habían repartido las cartas, y era así como iban a seguir las cosas, de eso se aseguraría Max Behrends. (DORFMAN, 1999, p. 368).

Max e Gabriel compartilharam os mesmos dramas: o exílio, o conflito com a figura paterna. No entanto, as escolhas os levaram a vidas opostas. Max, ao contrário de Gabriel, não era mais um exilado, havia rompido com o pai e traçava seu próprio destino livre de amarras do passado. Entrever essas possibilidades, para Gabriel, era divisar uma vida que poderia ser diferente, que poderia ser a sua, mas que, cada vez mais, se tornava inalcançável. Assim, passa a engendrar a ideia do suicídio, como alternativa de burlar as regras de um jogo que não mais lhe convinha, como forma de libertar-se dessa “não-existência”, pior mesmo que a própria finitude.

Os momentos de encontro com Max são sempre reveladores, e Gabriel, ao fim, conclui que, enquanto para ele só restara a sensação de não-pertença, de não-existência, de não contar com nenhum solo sagrado ao qual poderia chamar de seu, para o outro estava reservada a felicidade, o sentimento de pertença, a coragem de eleger um caminho, de romper com o pai, com a história infeliz da infância para crescer e assumir-se como um sujeito pleno.

Considerações finais

A busca identitária de Gabriel McKenzie revela-se um labirinto, e, como tal, a multiplicidade de caminhos e escolhas faz-se evidente: romper com o passado, aceitá-lo, reescrevê-lo? Incorporar a identidade chilena, a norte-americana, ou ambas? Identificar-se com o pai, em seus ideais de masculinidade, ou aceitar as tantas possibilidades de sua personalidade, apresentadas pela babá? Suicidar-se com a explosão do iceberg, ou renascer, a partir desse momento, buscando outras vivências e possibilidades?

Muitos são os encontros na sua trajetória que permitem diferentes escolhas: a relação conflituosa com o pai, a duplicidade que experimenta diante de Max, o amor idealizado por Amanda, o reencontro com suas origens – familiares, ancestrais, regionais – através da sua Nana. Também há, nesses encontros, a possibilidade de conciliação, que inicialmente a personagem não percebe, por estar obstinada em escolher apenas um caminho como solução para suas questões. O que Gabriel não compreende, mas que se evidenciará, é a necessidade de aceitar a mescla de diferentes aspectos, sentimentos e culturas, atuando em sua construção identitária. Não seria essa uma característica atribuída a uma possível identidade latino-americana?

De qualquer modo, a *cazuela* ensinada pela babá configura-se como metáfora da possibilidade de equacionar todos esses conflitos: a multiplicidade, a amálgama, a mistura, posto que

a identidade não possui fixidez, tampouco pureza ou componentes que se excluam, constituindo-se em possibilidade de incorporar diferentes características, assumir os mais variados papéis, afastando a angústia das escolhas baseadas na rigidez de alguns sistemas sociais.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- DORFMAN, Ariel. *La Nana y el iceberg*. Santiago del Chile. Editorial Seix-Barral, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, 1996.
- _____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HANCIAU, Nubia Jaques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literarização da região e a regionalização da literatura. *Antares* (Letras e humanidades), n. 2, jul/dez 2009. Caxias do Sul, p. 27-60.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F.; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p. 111-123.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. Re-escrevendo o feminino: a literatura latino-americana atual em perspectiva. In: LIMA, T. M. de O.; MONTEIRO, M. C. (Org.) *Figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

Aline Dalpiaz Troian

Licenciada em Letras, com Habilitação em Língua e Literatura das Línguas Portuguesa e Espanhola, pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação Mestrado em letras, Cultura e Regionalidade. Professora no Serviço Social da Indústria (Sesi). Entre seus interesses destacam-se os Estudos Culturais de Gênero, História e Regionalidade e Literatura Latino-americana.

E-mail: aline.dalpiaz@hotmail.com

Salette Rosa Pezzi dos Santos

Doutora em Letras-Literatura Comparada, pela UFRGS. Professora e pesquisadora no Curso de Letras e no Programa de Pós-graduação *stricto sensu* da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Entre outros, é co-organizadora de *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*; de *Da tessitura ao texto: percursos de crítica feminista*; autora da obra *Dois mulheres de letras: representações da condição feminina*. Publica artigos em livros, revistas e periódicos acadêmicos. E-mail: srpsanto@ucs.br

Recebido em 15 de setembro de 2011.

Aceito em 20 de novembro de 2011.

A condição feminina em *Esboço de Eva*, de Lenilde Freitas

José Hélder Pinheiro Alves
UFCG

RESUMO: A poesia lírica produzida por mulheres no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, apresenta além de temática singular, a discussão de questões que secularmente passaram ao largo da poesia em geral. Apresentaremos neste artigo a obra *Esboço de Eva*, da poetisa Lenilde Freitas, destacando o modo como o eu lírico vai revelando e rebelando-se contra a condição de subalterna. O método de abordagem utilizado detém na observação das imagens construídas ao longo do poema, bem como estabelece um diálogo com reflexões teóricas a cerca da condição feminina (HISSA, 199). O livro-poema da poetisa, publicado na década de 80 do século passado, pode ser considerado um momento dos mais sublimes de nossa poesia lírica pela força de suas imagens e pela riqueza como ressignifica uma tópica da literatura hebraica.

PALAVRAS-CHAVE: *Esboço de Eva*. Lírica feminina. Lenilde Freitas.

ABSTRACT: The lyrical poetry produced by women in Brazil, especially in the second half of the 20th century, shows a unique theme and a discussion on certain issues which appeared in general poetry during that century. In this article we will present Lenilde Freitas' work *Eve's Outline*, highlighting the way in which the lyrical self comes up and rebels against the subordinate condition. The approach used relies on the observation of the imagery constructed within the poem and keeps a dialogue containing theoretical reflections about women's condition (HISSA, 1999). The poetess' poem, published in the eighties, can be considered one of the most special moments in our lyrical poetry due to the power of its imagery and the magnificent way of adding a new meaning to a piece of writing of Hebrew literature.

Keywords: *Esboço de Eva*. Lyrical female. Lenilde Freitas.

Introdução

Castelã, sacerdotisa,
dama, escrava, rainha;
Freira, índia, pitonisa,
senhora e sinhazinha
fui; Hoje sou todas elas –
Amanhã... quem me adivinha?
Continuarei sendo Eva
em tantas faces moldada

por este mundo escultor
pleno de Nada.

(Lenilde Freitas)

A luta das mulheres pela conquista de espaço na sociedade brasileira é das mais antigas. Constância Duarte (2004) aponta a árdua trajetória destas lutas a partir de 1830, através da criação de revistas, jornais, publicação de livros e manifestos e outros instrumentos de “protesto contra a opressão e a discriminação da mulher”. (p.197) A condição da mulher, ao longo de nossa história, nas sociedades patriarcais, sempre foi de subalterna. E, no âmbito da criação literária, por séculos, a produção feminina ou não teve visibilidade, ou não foi considerada de valor estético, ou as duas coisas ao mesmo tempo¹. Muitos estudos contemporâneos vêm mostrando o valor de obras que ficaram à sombra por razões nem sempre de caráter estético. No caso específico da poesia criou-se, inclusive, uma semantização negativa para a palavra *poetisa* que perdura até hoje.

A partir da segunda metade do século XX o número de poetisas brasileiras que, dos mais diversos modos, trazem a público sua produção poética é cada vez maior. Nem sempre essa produção recebe a atenção devida pela imprensa, por instituições como escolas, associações diversas e pelas livrarias, entidades fundamentais para tornar público o trabalho do escritor em geral. Um dado curioso que demonstra uma certa “desatenção” pela produção poética das mulheres está no fato de que as antologias poéticas organizadas ao longo da segunda metade do século XX e início do século XXI trazerem um número sempre reduzido de poetisas.

Uma mostra de cinco destas antologias confirma esta afirmação: *Roteiro da poesia brasileira*: anos 70, organizada por Afonso Henrique Neto (2009), contempla 47 autores, destes, 13 poetisas; *Roteiro da poesia brasileira*: anos 2000, organizada por Marco Lucchesi (2009), traz 45 autores, destes 15 poetisas; *Antologia comentada da poesia brasileira do século XXI*, organizada por Manuel Costa Pinto (2006), elenca 70 autores com apenas 6 poetisas; *Boa companhia* (prefácio de Ferreira Gullar, mas não indica se ele é o organizador) (2003): total de 16 escritores, 4 poetisas. Por fim, *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*, organizado por Cláudio Daniel e Frederico Barbosa (2002) que traz 46 escritores e 4 poetisas.

Escolhemos a obra da poetisa paraibana, radicada no Recife, Lenilde Freitas, como objeto inicial deste percurso. A poetisa escreveu, ao longo de quase 30 anos, uma obra sólida, consistente e esteticamente das mais bem construídas dentro de nossa tradição. Ela estreou com *Desvios* (1987) e *Esboço de Eva* (1987). Posteriormente vieram *Espaço neutro* (1991), *Tributos* (1994), *Grãos na eira* (2001) e *A casa encantada* (2009). Em 2010 publicou uma importante antologia de sua obra poética denominada *A corsa no campo*.

1 Uma das raras publicações que dão visibilidade à produção das mulheres, sobretudo no século XVIII e XIX, é o livro de Silva (1959). Além de rápidos comentários críticos sobre várias poetisas, há também uma antologia poética e a indicação das fontes. Contemporaneamente vários estudos se voltam para a literatura produzida por mulheres, mas o gênero lírico também não tem a mesma visibilidade entre as pesquisadoras. Duas obras importantes que trazem pesquisas sobre a condição da mulher escritora e sobre a lírica feminina são as de Monteiro & Lima (2006) e Zolin & Gomes (2011)

O primeiro livro de Lenilde a que tivemos acesso foi *Grãos na eira*. Com seus poemas curtos, o livro despertou nossa atenção pelo estilo já consolidado, o trabalho imagético muito bem elaborado, o verso curto, a contenção e o caráter reflexivo sempre a permearem as recolhidas líricas do cotidiano e da natureza. A leitura e releitura deste livro, em momentos diferentes, confirmou que estávamos diante de uma voz lírica singular, capaz de nos fazer refletir e nos sensibilizar ante o modo como formaliza suas inquietações e vivências. A leitura posterior de *Tributos*, livro em que cada poema é dedicado a grandes nomes da lírica ocidental, revelava que a poetisa trazia também um grande lastro de leituras. A partir destas leituras passamos a procurar outros livros de Lenilde visando construir uma visão mais orgânica de sua obra. Este processo de busca teve um momento surpreendente, diria de grande impacto, que foi a descoberta de *Esboço de Eva*.

Situando a obra

Esboço de Eva foi publicado em 1987, por uma pequena editora de São Paulo. Não teve visibilidade midiática, embora traga um prefácio de uma importante crítica, a professora Adélia Bezerra de Menezes, então professora da UNICAMP, e um posfácio do conhecido crítico Fábio Lucas². O livro, já pelo título, aponta para o diálogo com uma vertente marcante da tradição cultural judaico-cristã, o mito de Adão e Eva, retratado no livro do Gênesis. Mas também no título temos a referência a uma importante vertente da lírica moderna: trata-se da referência ao poema “Esboço de uma serpente” (“Ébauche d’un Serpent”), do poeta francês Paul Valéry.

Falamos em diálogo, uma vez que não há nenhuma subserviência quer à tradição bíblica quer à tradição francesa. Como lembra Fábio Lucas (1987), “Lenilde assume outra perspectiva da mesma cena [retomada por Valéry], trazendo à concretização do desejo de Eva, os antecedentes naturais e psicológicos que impulsionam a primeira mulher a sair do êxtase passivo para o risco do líbido voluntário.” (Posfácio de *Esboço de Eva*). De fato, o livro parece uma resposta ao poeta francês, numa ótica que lembra o modo como Adélia Prado, em seu já conhecidíssimo “Com licença poética”, fez com Carlos Drummond de Andrade. Trata-se, portanto, de afirmar uma outra perspectiva, não mais a visão racionalista do poeta, mas, como lembrou Adélia Bezerra de Menezes na apresentação do livro: “Seu poema desdobra aos olhos do leitor a experiência auroral da mulher como ser de Desejo”. O livro, portanto, se coloca no âmbito das obras que põem em cheque a condição feminina marcada pela submissão imposta, apostando na construção de outra identidade para a mulher. No entanto, não há aqui um discurso propriamente feminista-militante. É no plano das imagens que detectamos a posição do eu lírico que vai se revelando na obra.

Embora, no decorrer dos anos 90 do século XX, os estudos voltados para a produção feminina na crítica literária brasileira tenham se firmado e ganhado visibilidade através de GTs da ANPOLL (o mais importante é “Mulher e Literatura”), da criação de editoras, de linhas de

2 O prefácio de Adélia B. de Menezes é intitulado “Ave, Eva” e insiste na aproximação do livro de Lenilde ao poema “Ébauche d’un Serpent”, de Paul Valéry. O rápido pós-fácio de Fábio Lucas (sem título) afirma que a perspectiva da poetisa é diversa da de Valéry e chama a atenção para a “imagética vulcânica” que comparece no livro, dentre outros destaques.

pesquisas em cursos de pós-graduação e eventos acadêmicos como Congressos, Seminários e outros, não localizamos estudos sobre esta poetisa.

Nosso objetivo é apresentar uma leitura de *Esboço de Eva*, destacando o modo como o eu lírico expressa seu percurso de rompimento com a condição feminina de serva impingida secularmente à mulher na tradição judaico-cristã. Neste sentido, procederemos também a uma comparação entre a perspectiva adotada pela poesia e a que está posta no livro do *Gênesis*. O que buscamos mostrar é um movimento de tomada de consciência e assunção dos próprios desejos, sem o peso da culpa, mas também sem ressentimento. O eu lírico que se coloca neste longo poema se recusa à condição de serva, daquela destinada a obedecer, assumindo seus desejos, buscando saciar sua sede e questionando as formas de interdição a que foi submetida.

No percurso analítico, nos deteremos na construção das imagens que revelam esse movimento de tomada de consciência da própria condição e na atitude de assumir sua própria “natureza”, não o que lhe foi determinada como tal. Optou-se não por uma aplicação teórica à obra, antes, por deixar falar o texto, atento ao fato de que ele, embora ligado a seu tempo – momento forte de luta das mulheres por seus direitos, por poder assumir seus desejos –, não cai num modismo denunciador.

O percurso da nova Eva

O primeiro aspecto a ser destacado é que o livro tanto pode ser lido como um grande poema em que cada estrofe dialoga com as demais, quanto pode ser lido como estrofes independentes. As estrofes se estruturam em forma de décimas e apresentam, portanto, um certo nível de independência, como ocorre em livros com *Cancioneiro da Independência*, de Cecília Meireles. Outro aspecto a ser destacado é a predominância do verso livre, mas sem grandes discrepâncias entre o tamanho dos versos. Esta mistura de um procedimento que alia novidade na construção do verso e tradição na feitura das estrofes pode ser o indicador do diálogo entre tradição e contemporaneidade que vai se apresentar ao longo do poema. No plano das imagens, o livro é de grande riqueza, sobretudo através do processo de ressignificação de algumas passagens bíblicas do *Gênesis*. Atento à riqueza das imagens na poesia de Lenilde Freitas, Lourival Holanda (2010, p. 16) afirma tratar-se de

Uma poesia renovadora pela força da imagem que um sentimento imanta. Lenilde, como boa parte dos melhores poetas contemporâneos, investe na imagem e no ritmo. Ela sente aí seu terreno. Sabe que o lírico dispensa o argumentativo, que o arrazoado lhe é estanho.

O primeiro poema do livro problematiza a condição feminina imposta à mulher ao longo dos séculos. O diálogo com o texto bíblico se dá através de referências claras, mas não da transcrição direta. No *Gênesis* (3, 1-8), após comer o fruto da árvore do conhecimento e, a seguir, oferecê-lo

a seu companheiro, ambos se escondem “entre árvores do jardim” quando ouvem os passos do criador. A transcrição de alguns versículos ajudará a perceber melhor o movimento de vinculação/desvinculação operado pelo eu lírico:

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim? A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte. A serpente disse então à mulher: “Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.” A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava e comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus, entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. (*A Bíblia de Jerusalém*, p. 34-35)

Esta cena inicial – e inúmeras outras – será retomada a partir de outra perspectiva, a da Eva/mulher, agora não mais silenciosa/silenciada. O discurso é em primeira pessoa, como normalmente ocorre na poesia lírica:

Sob ramagens recolhi meu rosto,
metade indelével de um sopro, e senti
pouco a pouco ser este meu posto
que, como serva, não escolhi.
Mas os braços têm o alcance do sonho,
no templo de brisa onde me ponho.
Fêmea sou, e o meu olhar
lá filtra o paraíso
que será este Lugar –
Nada em que piso. (FREITAS, 1987, p. 15)

A consciência de que a situação de serva não era escolha sua já revela a possibilidade de um movimento, de um projetar-se para além do que lhe fora imposta. A descoberta da condição de serva se dá “pouco a pouco” e não por um viés racionalista, mas através do sentimento. A adversativa que inicia o verso 05 cria uma tensão – já anunciada – à condição feminina de serva: “Mas os braços têm o alcance do sonho/no tempo de brisa onde me ponho”. Há aqui um movimento corpóreo – dos braços em direção a algo impossível de controlar que são os sonhos. A servidão, portanto, parece minada. Duas questões de ordem semântica merecem destaque: ninguém leva esse eu lírico ao templo de brisa, uma vez que é ele que se põe lá. O sujeito lírico, aqui, assumiu um caminho ou o desafio de uma mudança. Não mais recolhida entre “ramagens”, ele deseja o tempo de brisa – imagens da leveza, da suavidade? – mas não transportada como enfeite. Trata-se de alguém que está consciente de sua condição: “Fêmea sou”. Mas há um olhar que filtra o “Nada em que piso”, para construir outro paraíso.

A outra é que o poema se inicia com a preposição *sob*, isto é, com uma marca de submissão; mas o saber-se num lugar subalterno gera a possibilidade de mudança, revela-se como uma espécie de projeção de um eu que será movido pelo sonho, pelo desejo, pelo olhar que vê além, que *esboça* uma nova Eva. Algumas imagens e sensações térmicas vão forjando poeticamente a nova condição feminina que vai sendo construída, como veremos no desenrolar de *Esboço de Eva*.

O segundo poema aqui discutido traz um conjunto de imagens que remetem ao campo semântico do fogo, da ardência (talvez por isto Fábio Lucas refira-se à imagética vulcânica):

Deito-me sob o azul desta tenda.
Luz sobre prata é o sol – por entre a fenda –
bordando o chão
em ponto de cruz e fogo com as linhas de sua mão –
candeia ardente onde me inundo,
itinerário de espelhos sobre o mundo.
“Ó vaidade! Causa primeira!”
Quem pôs diante de mim
este fogo-espelho para que eu me arda inteira
e me faça bela assim? (FREITAS, 1987, p. 16)

A beleza de imagens do sol bordando o chão se destaca por sua construção. Primeiro, “Luz sob prata é o sol – por entre a tenda /– bordando o chão/ em ponto cruz e fogo com as linhas de sua mão – / candeia ardente onde me inundo”. A luz que se reflete no chão, por entre as fendas da tenda, num átimo, assume um caráter erótico. O ponto cruz – imagem do afazer cotidiano, do enfeite doméstico secularmente atribuído à mulher, se transforma em “candeia ardente”. Junte-se a isto a força do animismo – posto na indicação de que os raios são linhas das mãos do sol. Este jogo de cores condensam-se na imagem da “candeia ardente” em que o eu lírico se sonha, se envolve. O que parece uma mera descrição funde-se ao sujeito, modo comum à poesia lírica. Como lembra Anatol Rosenfeld:

Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. (ROSENFELD, 1997, p. 23)

Há no poema essa “fusão da alma que canta com o mundo” – no caso, com o espaço. O sonho de luz em que o eu lírico se inunda não é vão. Ao mesmo tempo em que há um sujeito que submerge na luz da “candeia ardente”, há um sujeito que se interroga, que toma consciência de si e assume a condição de corpo que arde: “Quem pôs diante de mim/ este fogo-espelho para que eu me arda inteira/ e me faça bela assim?”. O arder, imagem bíblica, forte, retomada do livro do *Êxodo* (3, 1-6), comparece num sentido ressignificado. No texto bíblico a sarça arde sem se consumir, mas está fora, representa algo exterior. No poema não é a sarça que arde, é o próprio corpo consciente de que o arder é condição de beleza. Ou seja, o corpo arde e assume esta experiência corporal como valor, sem ausência de culpa ou idéia de pecado.

No terceiro poema, há uma refinada ligação com outro paradigma feminino (agora a referência é Penélope), mas não no sentido da passividade, mas na perspectiva de quem arde, de quem trança o próprio destino:

Suave é o dia presente
em que calma tranço os cabelos
e o futuro teço na mente
embaraçando e desembaraçando velos.
O verde à minha frente aguça
a sede pela qual minha alma soluça
e se dá conta,
pelo ardor com que me agito
– tal o vento que conhece o infinito –
de que já estou quase pronta.
(FREITAS, 1987, p. 17)

A atitude de pensar (“O futuro que teço na mente”) reforça a ideia desta mulher que se constrói, uma vez que, secularmente foi-lhe negada a capacidade de pensar, de refletir.

Outras imagens desta estrofe merecem destaque: há uma “sede” “pela qual minha alma soluça/ e se dá conta, /pelo ardor com que me agito –/ (...) de que estou já quase pronta”. “Sede”, “ardor”, sentir-se “quase pronta” indicam mais uma vez a consciência do sujeito ante a sua condição – de corpo que arde, que deseja, que busca ser “tal o vento que conhece o infinito”. O desejo de conhecer o infinito foge, frontalmente, da condição imposta à mulher de ser o que a cultura machista lhe impôs secularmente. Segundo Julia Hissa (1999),

Resignação, obediência e passividade são qualidades apreendidas como próprias da natureza da mulher, por força da ideologia, que, valendo-se desses rótulos, passou a encará-la pelo lado da insensatez. Confundida com a criança, em razão de uma suposta fragilidade, a mulher congelou a voz e os sentimentos ao longo dos anos, atraindo para si o estigma da diferença. (p. 505)

Esta condição secular imposta culturalmente à mulher começa a ser questionada, minada, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. A expressão desse movimento para romper a ideologia determina a face feminina e está posta sob várias frentes. Neste poema está representada a consciência da condição de submissa e o desejo de rompê-lo. Por outro lado, há também a conservação de algumas peculiaridades, conforme veremos mais adiante.

Outro poema condensa bem a consciência do eu lírico da condição de interdita, mas também a certeza da “sede não saciada”, que impulsiona e vislumbra outros tempos:

Quem me vedou,
para além desta ribeira,
enquanto viva eu for,
a macieira?
– Não toque os frutos, não toque a planta.
Como não sonhar ventura tanta?
Ó longa sede não saciada,

por que minha boca a esta fonte de adapta,
se à minha alma ela está interdita?
Alma também de argila, mas intacta. (FREITAS, 1987, p. 21)

O caráter interrogativo do poema aponta que este eu lírico está inquieto, não se sujeitou, não procura subterfúgios. Por que alguém de fora tem o poder de vedar o acesso à árvore do conhecimento? Novamente o sonho ativa o desejo de ventura corporificado na “Longa sede não saciada”, na “boca” impossibilitada de adaptação àquela fonte. A interdição do corpo é também interdição da alma. Não há aqui dualidade. O verso final – único não interrogativo na estrofe – afirma a condição de inteireza do sujeito lírico, mesmo que a matéria da alma seja de argila – não esqueçamos, o mesmo barro de que se fez o corpo do homem na narrativa do *Gênesis*.

Outras passagens reforçam esse protesto, sempre numa tonalidade reflexiva, ora através de perguntas, ora de afirmações. No exemplo seguinte a afirmação do sonho que não “se distingue” do eu lírico, mas só nele se “se extingue” marca o controle daquilo que lhe é mais íntimo não está mais fora de si – como se vê nos quatro primeiros versos. Nos dois versos seguintes a consciência da dureza desta empreitada: “Quanta estupidez devo transluzir”. A escolha desta formulação traz um deslocamento dos mais poéticos no plano do cotidiano diríamos: “Quanta estupidez devo ultrapassar, ou enfrentar, etc.” Mas aqui a estupidez deve ser transluzida, isto é, ultrapassada com uma luz, um brilho próprios.

Um sonho se aloja em mim
que de mim não se distingue –
por onde ele vai eu vim
e é em mim que ele se extingue.
Quanta estupidez deve transluzir,
A quem pensativa, assim me vir.
Aquele que tolheu
o alcance dos meus dedos
saberá mais do que eu
de minha alma os segredos? (FREITAS, 1987, p. 22)

Merecem destaque os versos finais, uma vez que põem em cheque a possibilidade de algo ou alguém exterior conhecer sua interioridade. Mais uma vez reforça-se a afirmação de uma individualidade, de um sujeito que se assume e sabe de si.

A estrofe que segue retoma imagens do texto bíblico (Éden, fruto, folha, árvore) e os ressignifica numa dimensão mais sensitiva. O que era imagem ligada à “transgressão”, ao pecado, agora se afirma como desejo, como vivência livre das sensações. A imagem do “rio que sairá do Éden para molhar o jardim” confirma esse movimento do eu lírico não de negar a tradição e suas imagens mas de dar-lhe sentido e função renovados.

Um rio sairá do Éden para molhar o jardim.
Despudoradamente vivo.
no desejo que vive em mim.
Os frutos que não cultivo

têm um odor tão intenso...
Minhas mãos reúnem as folhas secas, incenso
que perfuma meu ser
e perfuma também o chão
cuja árvore viu nascer
e verá morrer. Ou não. (FREITAS, 1987, p. 23)

Ressalte-se ainda, nesta estrofe, a presença forte do olfato na ligação com a natureza: frutos têm odor intenso, o incenso perfuma o ser e o chão. Esta mistura do material e espiritual se dá de modo natural e conferem um caráter sensual ao poema.

Na estrofe seguinte temos a assunção da própria identidade, do próprio rumo e, ao mesmo tempo, permanece um caráter erótico.

Longe está o paraíso:
Sombra da sombra, os devaneios

*Ab, gesto quase indeciso
De sugar os próprios seios!*

Ser dona do seu destino
e cantar o próprio hino,
isto somente exijo
à mulher que ora dirijo.
Neste escondido rumo
o amor serve de prumo. (FREITAS, 1987, p. 40)

Se o paraíso está longe, perto está a possibilidade de encontrar o próprio prazer. E a exigência que se coloca é: “ser dona de seu destino” e “cantar o próprio hino”, questão que alia à força de forjar o destino, a escolha artística que permeia o processo. A palavra *hino* alia, mais uma vez, a permanência do que é significativo da tradição a que se liga. A consciência do eu lírico se apresenta de modo direto e ligado à arte – “cantar o próprio hino”. O cantar não é em louvor ao outro – um Deus, um ser superior.

A última estrofe assume um caráter metalinguístico que alia a escrita, a possibilidade de nascer ao próprio ao destino – a assunção da vida. Aqui, mais uma vez, a imagem bíblica da Eva comparece também renovada:

E assim vou: escrevendo-me nos dias que nascem,
desescrevendo-me nas noites que morrem;
Sendo mãe que os filhos vela
e sendo os filhos que dormem;
A semente que gera o início
e o fim que a semente gera,
sendo o útero quase-vício
e o embrião que espera.
Meu nome grito bem alto, para que eu mesma não o
negue:
Sou EVA. Seguindo a Eva eu que ainda me segue. (FREITAS, 1987, p. 41)

A reflexão metalinguística, acionada neste momento final, articula a busca da liberdade, da alteridade conferida à escrita. “Escrevendo-me” se constitui numa afirmação e “desescrevendo-me” na liberdade de voltar atrás, de buscar outro rumo. Não há a construção de uma identidade única: ao mesmo tempo o eu lírico se diz “mãe que os filhos vela”, também é “os filhos que dormem”, “semente que gera o início” e “o fim que a semente gera”; “útero quase-vício” e “embrião que espera”. E fechando essa auto-definição dialética, a imagem final: “Sou EVA. Seguindo a Eva que ainda me segue.”

Considerações finais

Deste percurso algumas questões devem ser pontuadas: a mulher Eva *esboçada* não nega a força da tradicional que ainda a forma, ainda a marca. Não se trata, portanto, de uma ruptura radical com o passado, proposta por muitas feministas, às vezes de modo bastante abrupto. Antes, trata-se de um eu lírico que busca uma alteridade, ser dona de seu destino, o que significa conservar alguma coisa da velha Eva que a habita. Esta perspectiva, se lembrarmos o período em que o livro foi publicado (1987) e mais ainda o possível tempo em que foi gestado, observa-se que a poetisa soube colher da luta das mulheres pela libertação, pela afirmação de uma identidade própria, pela alteridade não propriamente uma atitude de recusa, de enfrentamento: antes, uma independência quanto aos próprios postulados deste movimento. Neste sentido, esta nova Eva – que *ainda* conserva algo da antiga Eva – é também fruto dos novos tempos e conserva o desejo de liberdade da luta das mulheres, mas a seu modo. A alteridade se dá também quanto ao próprio andar da sociedade – aceita-se e luta-se para ser uma nova mulher, mas não para seguir um modelo, qualquer que seja ele.

No plano da linguagem, como vimos, a poetisa aciona imagens tradicionais, mas confere-lhe um novo sentido, um novo significado. Constrói, portanto, um *esboço*, uma vez que, se fosse um quadro completo, acabado, perderia a possibilidade de se modificar, de continuar em movimento. Se no plano temático o eu lírico articula tradição e contemporaneidade, o mesmo movimento se dá no plano da forma. Versos livres aliados a estrofes em forma de décima. Destaque-se ainda a consciência metalinguística que se apresenta em diferentes momentos da obra, revelando a consciência da poetisa ante os instrumentos que opera.

Na estrofe utilizada como epígrafe destas reflexões temos acesso à consciência do eu lírico de que lhe habitam diversos modos de ser, diversas identidades. Esta complexa constituição – “hoje sou todas elas” – revela a conquista fundamental do eu lírico: ser o que quer, o que deseja, sem moldes a seguir, sem que lhe imponham modelos. Nem modelos no plano social – estilo de vida, discurso afinado com determinadas visões ideológicas –, nem modelo artístico, uma vez que mesmo dialogando com a tradição – sobretudo com a Bíblia e a poesia de Valéry –, a poetisa não se coloca como serva, para usar uma palavra forte utilizada no poema.

A poesia de Lenilde Freitas revela, portanto, uma maturidade tanto no plano artístico quanto no plano ideológico. Há uma consciência de seus instrumentos de expressão muito bem articulados à luta pela construção de uma alteridade que, como falamos, sabe-se resultado de um complexo cultural bastante amplo e com matizes bem diversos.

REFERÊNCIAS

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1983.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura: discurso e história. *O eixo e a rosa. Revista de literatura brasileira*. FALE/UFMG, vol. 9/10, 2004/2005.

FREITAS, Lenilde. *Desvios*. São Paulo: Scortecci Editora, 1987.

_____. *Esboço de eva*. Porto Alegre: RK Editores, 1987.

_____. *Tributos*. São Paulo: Giordano, 1994.

_____. *Cercanias*. São Paulo: Scortecci Editora, 1989.

_____. *Espaço neutro*. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991.

_____. *Grãos na eira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *A casa encantada*. São Paulo: Scortecci Editora, 2009.

_____. *A corça no campo*: coletânea poética. Recife: Ed. da Autora, 2010.

HISSA, Julia. Breve reflexão sobre a condição feminina ao longo dos anos. In: REIS, Livia de Freitas, VIANNA, Lúcia Helena, PORTO, Maria Bernadette. *Mulher e literatura*: VII Seminário Nacional. Rio de Janeiro: Niterói, 1999.

HOLANDA, Lourival. A persistência de estrela. In: FREITAS, Lenilde. *A corça no campo*. Recife: Ed. da Autora, 2010.

MONTEIRO, Maria Conceição & LIMA, Tereza M. de Oliveira (org). *Entre o estético e o político*: a mulher nas literatura clássicas e vernáculas. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala – a – menos*: a repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Numem Editora, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual do Livro, 1959. (Coleção Ensaios).

ZOLIN, Lúcia Osana & GOMES, Carlos Magno (org). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: UEM, 2011.

José Hélder Pinheiro Alves

Mestre e Doutor em Literatura Brasileira (USP), Pós-doutorado pela UFMG, Professor de Literatura brasileira na Universidade Federal de Campina Grande. Orienta pesquisas voltadas para Literatura e Ensino no Mestrado em Linguagem e Ensino da UFCG e desenvolve um projeto sobre a lírica feminina no Brasil. Publicou *A poesia na sala de aula* (2007), *Cordel no cotidiano escolar* (2013) organizou o livro *Pesquisa em Literatura* (2012) com Ana Cristina Marinho Lúcio.

*Recebido em 15 de agosto de 2011:
Aceito em 20 de dezembro de 2011:*

Aspectos semiológicos do texto e fruição estética

Flavio García
UERJ

Resumo: Este texto visa responder a reflexões acerca de uma gama de conceitos que abarcam, a um só tempo, fundamentos da Estética, da Semiologia e da Semiótica, transitando pelos conceitos de texto. O texto é um convite ao exercício semiótico/semiológico de “ver” com os olhos atentos, de procurar marcas e indícios, estabelecer relações, propor sentidos, encontrar significados. Provoca-se o leitor a estar em diálogo com as infinitas linguagens, os múltiplos discursos, os intermináveis textos de que se constrói o inventário individual de cada um e o coletivo de todo grupo. Isto implica entender que qualquer coisa à volta pode ser texto e leva a pensar o signo como verbal e não-verbal, como linguístico e semiológico.

Palavras-Chave: Texto. Fruição estética. Semiologia.

Abstract: *This text aims to consider about a pack of concepts about Aesthetics, Semiology and Semiotics foundations, transiting by concepts of text. Text is an invitation to do the semiotic/semiologic exercise of seeing with opened eyes, of looking for marks and indices, of establishing relations, of proposing senses and finding meanings. Reader is motivated to be in dialog with multiple speeches, infinite languages and texts that construct individual and collective approach. It means that any surrounding thing may be a text and let us consider sign as verbal and non-verbal, linguistics and semiotics.*

Key-words: *Text. Estetic fruition. Semiology.*

Introdução

Este texto visa responder a reflexões acerca de uma gama de conceitos que abarcam, a um só tempo, fundamentos da Estética, ciência específica e envolvida por incontáveis e intermináveis contendas em torno de sua existência própria e de seus campo de saber e objeto de estudo; e da Semiologia, outra ciência não menos polêmica, já desde sua nomeação, às vezes cambiante entre Semiologia ou Semiótica, com neutralização das possíveis diferenças, outras vezes absolutamente distinta de sua “meio-irmã”.

O desenvolvimento de tal proposta implica abordar tanto essas questões ora levantadas, quanto transitar pelos conceitos de texto, igualmente nada pacíficos, dependendo de onde parta o olhar. Esses conceitos, porém, são essenciais para a Semiologia, considerando-se seus objetos em contraposição aos objetos da Linguística, para muitos sua “mãe”, para outros sua “irmã”,

ou, ainda mais, para tantos, sua “filha”. É fato, contudo, que as discussões sobre texto somam-se às discussões sobre a Semiologia e a Estética, ampliando o universo problemático da questão proposta, bastante congestionado pelos trânsitos de sentido em mão e contramão.

Retornando ao título, problema que se pretende enfrentar, tem-se nele um primeiro sintagma, composto por um núcleo determinado – aspectos – e por um subsintagma determinante – semiológicos do texto –, este também composto por um subnúcleo determinado – semiológicos – e por uma expressão locucional determinante – do texto. Assim, a função tópica do título aponta para a seleção de aspectos com identidade semiológica no objeto texto. Uma questão que naturalmente se coloca é o que se deve entender por “aspectos”, por “semiológicos” e por “texto”.

Ainda no título, adicionado pelo conectivo “e”, encontra-se um segundo sintagma – fruição estética –, composto por um núcleo determinado – fruição – e por um termo determinante – estética. A princípio, a mesma questão se recoloca: o que se deve entender por “fruição” e por “estética” ou, ainda, por “fruição estética”?

Respondesse-se satisfatoriamente a todas as questões aqui colocadas, outra questão maior se manifestaria inevitavelmente: qual a relação entre os dois conjuntos sintagmáticos de que o título se compõe – “aspectos semiológicos do texto” e “fruição estética”? Ou melhor, qual a relação estabelecida pelo conectivo “e” entre esses dois subconjuntos sintagmáticos? Uma resposta apressada poderia indicar que fosse uma simples relação de adição e, neste caso, levaria a, provavelmente, redimensionar o conjunto.

Tomando esta última premissa como verdadeira, poder-se-ia entender que o problema envolve duas questões básicas, apontadas pelos dois subconjuntos sintagmáticos – “aspectos semiológicos do texto” e “fruição estética” –, em processo coordenativo entre si, o que seria relativamente pobre para a discussão que se pretende, ou poder-se-ia, ainda, reordenar o título em três subconjuntos sintagmáticos: “aspectos”, “semiológicos do texto” e “fruição estética”. Assim, ter-se-iam “aspectos semiológicos do texto” e “aspectos [de] fruição estética”, em que o núcleo comum – “aspectos” – seria determinado pelas duas outras expressões – “semiológicos do texto” e “[de] fruição estética”, possivelmente, ainda nesse caso, estabelecendo uma relação coordenada entre eles. Mas, e qualquer modo, não parece, contudo, que esses sejam os melhores caminhos a seguir.

Uma opção assumidamente mais rica e produtiva seria ler o título deste artigo por outro norte. Parece ser mais justificável entender que se trata de “aspectos semiológicos” manifestos no “texto” implicando ou sendo resultado de “fruição estética”. Deste modo, o conectivo “e” estaria com valor semântico-pragmático de transitividade entre o primeiro subconjunto – “aspectos semiológicos do texto” – e o segundo – “fruição estética”.

Isso pode querer dizer que o “texto”, enquanto produção – e, talvez, possa-se afirmar aqui, enquanto Poética –, veicula ou se veicula a partir de “aspectos semiológicos”, dos quais se constrói ou que constrói, produzindo, no ato de recepção, efeitos de “fruição estética”. Resta, agora, discutir os sentidos próprios – ou apropriados – para estética, fruição, texto, semiologia e aspectos, a fim de tentar responder às reflexões inicialmente levantadas.

Estética

Seguindo o caminho mais comum e costumeiro, pode-se assumir o lugar de qualquer um que, inadvertidamente, se ativesse sobre as mesmas questões, recorrendo aos significados dicionarizados. Houaiss, para o verbete “estética”, apresenta as seguintes acepções: 1) parte da filosofia voltada para a reflexão a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico; 2) segundo o criador do termo, o filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), ciência das faculdades sensitivas humanas, investigadas em sua função cognitiva particular, cuja perfeição consiste na captação da beleza e das formas artísticas; 3) no *kantismo*, estudo dos juízos por meio dos quais os seres humanos afirmam que determinado objeto artístico ou natural desperta universalmente um sentimento de beleza ou sublimidade; 4) no *hegelianismo*, estudo da beleza artística, que apresenta em imagens sensoriais, ou representações sensíveis, a verdade do espírito, do princípio divino, ou da ideia.

Houaiss não instaura a tranquilidade, senão que amplia a aflição. A definição de Estética que propõe, fixando-a no campo da Filosofia, se não empobrece aquela ciência em sua dimensão própria, ao menos reduz seus objeto e campo de saber. Mas ao apontar para a reflexão a respeito da beleza e do fenômeno artístico, promove, na contramão, uma ampliação de sentido e valores. Outro aspecto inquietante no verbete de Houaiss são as nuances – às vezes transformadas em oposições e adversidades – de uso e aplicação do termo – portanto da sua especificidade e dos seus objetos – através dos tempos, passando pelas correntes de pensadores que destaca – Baumgarten, Kant e Hegel. Houaiss, contudo, se detém no século XIX, deixando de lado as acepções mais contemporâneas do termo.

Oficialmente fundada por Baumgarten, no século XVIII, a Estética tem sido utilizada para explicar fenômenos variados. Muitos estudiosos pretendem ver nas manifestações estéticas a revelação de um plano ontológico (plano do ser, do “ente”, do “on”) mais próximo à verdade.

Emanuel Kant (1724–1804) fixou a autonomia do domínio estético, defendendo a Arte das intromissões que lhe deveriam ser estranhas, muitas delas advindas das tendências medievais, do pensamento de Tomás de Aquino, em muito tributário da tradição grega. Kant desenvolveu a dicotomia “verdade estética” e “verdade lógica”, sistematizando os conceitos de Estética, entendida como campo de saber. A Arte, para Kant, teria um compromisso com a Estética, compromisso em representar o “belo”, não apenas como forma, mas também como conceito, indiferentemente à realidade exterior do objeto representado. Kant não levava em conta qualquer possível função pragmática ou social da obra de arte. Para ele, Arte era Arte.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) também se deteve sobre as relações entre a Arte e a Estética. Para Hegel, a beleza não derivava do mundo natural, como cópia deste, não era fruto de uma simples e direta imitação da natureza. Ao contrário disso, a natureza é que teria de imitar a Arte para ascender ao *status* do belo. Seria somente através de um transfigurador batismo do espírito, de uma interioridade que o homem conferisse às coisas, que o mundo natural adquiriria dimensões de “beleza”. A Arte, para ele, era a manifestação sensível das “ideias”, e estas seriam

o conteúdo representado pela Arte. Assim, a Arte não continha em si o universal exatamente como tal, mas sim como este era visto pelo particular, como o universal era perceptível e sensível, como era elaborado pela atividade criadora do espírito humano. O “belo” da Arte corresponderia à manifestação sensível das “ideias”.

Ultrapassando o século XIX, outros estudiosos também se ativeram às reflexões acerca da Estética, atualizando os conceitos da ciência e seus objeto e campo de saber. Martin Heidegger (1889–1976), entendendo que a arte era uma maneira privilegiada de ser verdade, assumia os laços indissolúveis entre Estética e Arte. Hans-Georg Gadamer (1900–2002) definiu Estética como o domínio capaz de liberar a verdade para além da ciência. Zygmunt Bauman (1925-) afirma que, exilada do discurso filosófico, a verdade necessitava, para sobreviver, de outro abrigo, e, banida da realidade, ela só pode esperar encontrar sua “segunda morada”, exilada na morada da arte. Assim, a partir do século XX, o conceito de Estética ganhou novos contornos polissêmicos a partir de seu uso em algumas das principais teorias mais contemporâneas.

Umberto Eco (1932-), reconhecido semiólogo italiano, demonstra, em todas as fases de seu pensamento, grande interesse pela Estética. Partindo das proposições teóricas de Eco (1991, 1995), pode-se definir a Estética como o campo de estudos que se ocupa da percepção dos sentidos, sugerindo sua delimitação frente aos fenômenos aos quais tem sido historicamente equiparada. Assim, a Estética seria a ciência que estuda a percepção estética, definindo-se tal objeto como um conceito amplo e abstrato, que abarca o conhecimento (de forma geral), o belo e os efeitos da obra de arte, enquanto manifestações mais concretas.

Os estudos de Estética não visam à busca de conceitos substancialistas, mas a uma compreensão sistêmica dos fenômenos, enriquecidos, desde o século XX, das ciências cognitivas e da Semiótica.

Fruição

Respeitando certa isonomia de percurso investigativo, novamente recorre-se a Houaiss na busca das acepções possíveis para o termo “fruição”. Em seu verbete, ele diz: 1) ato, processo ou efeito de fruir; 2) posse, usufruto de vantagem ou oportunidade. Como não satisfêz, vai-se ao verbete do verbo “fruir”, e lá encontra-se algo que dá pistas para trilhar caminhos mais seguros. Diz ele que “fruir” pode significar desfrutar prazerosamente (algo ou de algo). Assim, a “fruição” implica ato, processo ou efeito que leva ao ou que é produto do desfrute prazeroso de algo.

Se a Estética, enquanto ciência, independentemente do pensador que se tome por guia, conforme antes se pôde ver, corresponde ao estudo dos processos ou efeitos da Arte, pode-se sugerir que “fruição estética” diga respeito ao desfrute prazeroso de produção ou de recepção da Arte. Cabe aqui salientar que se prefere distinguir a produção – a que se chama Poética – da recepção – a que se chama Estética. Assim, opta-se por entender que a Estética se detém nos efeitos de prazer que a Arte pode provocar, ou seja, situa-se seu horizonte no nível da recepção.

O problema central desse entendimento a que se chegou reside na questão do conceito

que se tem de “prazer”. Como já alertara Paul Valéry (1871–1945), em discurso sobre a Estética, no II Congresso Internacional de Estética e Ciência da Arte, em 1937, “há prazer e prazer”. Quando o pintor e escultor francês Marcel Duchamp (1887–1968) expôs, com sua assinatura autoral, uma roda de bicicleta e um banquinho de madeira ou até uma louça de sanitário masculino, o famoso mictório, o que ele desejava era instigar o pensamento, provocar o raciocínio, destruir a quietude das coisas aceitas e estabelecidas e, assim, recolocar os conceitos de Arte. Duchamp desafiou preconceitos sobre a definição de Arte e mexeu com a “fruição estética”, deixando um legado importante para as experimentações artísticas subsequentes, tais como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Expressionismo Abstrato, a Arte Conceitual e abriu espaço para as experiências pós-modernas e contemporâneas. Nesse caso, a grosso modo e por comparação, pode-se falar tanto em “fruição poética”, pressupondo o desfrute prazeroso de produção que Duchamp experimentou, quanto em “fruição estética”, pressupondo o desfrute prazeroso de recepção da Arte que ele, enquanto receptor, e os demais receptores vivenciaram.

A “fruição estética” seria, assim, a experimentação do “gozo do prazer”, indiferentemente aos critérios e valores externos àquela experiência vivida. Se meus sentidos são tocados, há “fruição estética”.

Texto

Seguindo as mesmas orientações anteriores, volta-se a Houaiss em busca de significados produtivos de “texto”. O dicionarista diz que “texto” é o conjunto das palavras de um autor, em livro, folheto, documento etc.; a redação original de qualquer obra escrita; o conjunto de palavras citadas para provar alguma ideia ou doutrina; ou qualquer material escrito que se destina a ser falado ou lido em voz alta. Notadamente, Houaiss limita-se a exemplificar possíveis manifestações de textos verbais. Mas será que somente existem textos verbais? Uma placa de trânsito, em que haja a letra “E” cortada por uma barra diagonal da esquerda para a direita e de cima para baixo, ou mesmo por duas barras em cruz, não é um “texto”? Um terreno, com uma fogueira ao centro, barracas para venda de mercadorias à volta e bandeirinhas, balões e lanternas pendurados desde o alto, também não é “texto”? Um clarão de fogaréu com fumaça acima não seria um texto? As músicas instrumentais, clássicas ou não, poderiam ser “texto”? Enfim, o que é “texto”?

Roland Barthes (1915-1980), fundador, por assim dizer, da Semiologia Literária, dizia que os seus objetos de predileção, os da Semiologia, eram os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade. Como se pode ver, a acepção de texto expressa por Barthes era muito mais abrangente do que a de Houaiss, abarcando, inclusive, os “textos” do imaginário.

A afirmação barthesiana aponta para uma infinidade de textos possíveis, que ultrapassariam em muito o texto verbal. Aliás, residiria exatamente nessa infinidade para além dos objeto e campo de estudo da Semiologia. Enquanto os estudos da Linguística ater-se-iam ao texto

verbal, os da Semiologia esgarçar-se-iam por sobre os outros textos, não deixando, contudo, de terem em vista o texto verbal, lugar de chegada sempre que se desnudam os significados manifestos em qualquer texto.

Barthes chegou mesmo a apontar algumas distinções entre o texto verbal estudado pela Linguística, objeto da comunicação quotidiana, e a variante do texto verbal estudada pela Semiologia, construção literária. O semiólogo dizia que o signo linguístico é gregário, seguidor, servil, enquanto que o signo semiológico – portanto literário e artístico – é trapaceiro, traidor, decepcionante.

Júlia Kristeva (1941-), semióloga especialmente importante para as correntes teóricas mais contemporâneas, disse que o centro de interesse da Semiologia era operacionalmente designado *texto*. Para ela, o texto criava para si uma zona de multiplicidade de marcas e de intervalos cuja inscrição não-centrada punha em prática uma polivalência sem unidade possível. O texto, conforme definiu Kristeva, seria precisamente aquilo que não pode ser pensado por todo um sistema conceitual, que fundamenta a inteligência atual, pois é ele exatamente que delineaia seus limites.

Mikhail Bakhtin (1895-1975), outro importante autor que muito influenciou os avanços da Semiologia no campo dos estudos do discurso literário, situava o texto na história e na sociedade, encaradas, por sua vez, como textos que o escritor lê e nos quais ele se insere ao reescrevê-los. Partindo de leituras semiológicas, em que procurou inscrever a obra literária nos universos histórico e social, Bakhtin propôs explicações, por exemplo, para os significados do riso na obra de François Rabelais e, por extensão, em grande parte da produção literária limítrofe entre o Medieval tardio e os novos ares do Renascimento. Sua constatação de que todo texto se constrói como mosaico de citações, de que todo texto é absorção e transformação de outro texto, perdura com força até a contemporaneidade, sendo revisitada e reafirmada pelas novas correntes da Semiologia.

Desse modo, sob o prisma semiológico, texto é tudo aquilo que manifesta sentido, diz algo, tem significação, conta, narra, informa. Verbal ou não-verbal, se algo transmite uma mensagem, esse algo, seja de que natureza for, é um texto.

Semiologia

Como apontara Simões (1951), *Semiologia*, termo anterior à Semiótica, teria sido já usado em 1659 por um filósofo alemão, Johannes Schultens, para designar uma doutrina geral do signo e do significado. O termo *Semiótica* tem uma genealogia pródiga. Na sua linha de parentesco, oriundas de “semio-” e dos radicais análogos “sema(t)-” e “seman-”, tem-se *Semeiótica*, *Semeiologia*, *Semiologia*, *Semântica*, *Sematologia*, *Semasiologia* e *Semologia*. *Semântica* e *Semasiologia* se circunscrevem hoje ao estudo das significações na Linguística.

No século XX, Semiologia teria passado a nomear uma tradição Semiótica de cunho linguístico fundada por Ferdinand Saussure (1857-1913) e continuada por Louis Hjelmslev (1899-1965) e Roland Barthes. Por via de consequência, o termo *Semiologia* prevaleceu nos países

românicos, enquanto que *Semiótica* predominou nos anglo-germânicos. A partir desse ponto de vista, Semiologia e Semiótica seriam duas nomenclaturas, esta circunscrita aos círculos anglo-germânicos, e aquela, aos românicos, para a mesma e única ciência, e esta ótica neutralizaria as possíveis diferenças que levassem à constituição de duas ciências distintas.

Talvez motivados por aquela dualidade terminológica, estudiosos começaram a produzir distinções conceituais: a) *Semiótica* seria uma ciência mais geral dos signos, incluindo os signos animais e naturais; b) *Semiologia* seria uma ciência exclusiva para os signos humanos, culturais, especialmente, textuais. Esse ponto de vista conduz a uma estrutura opositiva, a partir dos objetos, e dá vida efetiva a duas ciências próprias, com suas peculiaridades e particularidades.

Atualmente, circulam várias definições de Semiótica que acabam por corresponder a outros tantos projetos, diversos entre si, às vezes refundindo as duas ciências originais, outras vezes distanciando-as de modo absoluto. Para Charles Sanders Peirce (1839-1914), Semiótica seria a doutrina da natureza essencial das variedades fundamentais de toda possível semiose; para Saussure, tratar-se-ia de uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social, à qual propõe que se dê o nome de “semiologia”; para Barthes, é a linguagem sobre as linguagens; para Eco, uma tese de investigação que explica de maneira bastante exata como funcionam a comunicação e a significação. Em todas essas definições, contudo, há um traço comum, que pode ser sintetizado na definição peirceana. Tanto a Semiologia quanto a Semiótica – fossem duas ciências distintas, ou sejam uma única – se ocupam da semiose.

Em linhas mais gerais, pode-se afirmar que, na contemporaneidade, o termo Semiótica prende-se à escola americana, e o Semiologia, à escola francesa; o termo Semiótica refere-se às linguagens diversas, e o Semiologia, mais especificamente à linguagem verbal; o termo Semiótica é mais empregado nos estudos linguísticos, e o Semiologia, nos literários.

Assim, acredita-se que, enquanto ciência do “ver” “aspectos” manifestos no “texto” que levem à “fruição estética”, a seleção do paradigma “semiológicos” para a composição do título do artigo está em acordo com a tradição, correspondendo à percepção de elementos textuais próprios, que fazem do texto um objeto de Arte. Portanto, trata-se de desnudar sentidos para além daqueles primeiros e meramente linguísticos, de encontrar a significação não-gregária, não-seguidora, não-servil, mas exatamente as significações trapaceiras, traidoras, decepcionantes, em diálogo com os muitos textos de que este, enquanto mosaico de citações, assumidas ou não, explícitas ou não.

Aspectos

Para não fugir à isonomia nem cometer deslizes metodológicos, retorna-se a Houaiss, e ele informa que “aspectos” são a maneira pela qual algo ou alguém se apresenta à vista; ar, aparência; cada uma das faces através das quais algo pode ser visto; ângulo, lado; categoria semântica que expressa detalhes qualitativos ou quantitativos internos de uma determinada ação, processo ou estado. As acepções propostas pelo dicionarista atendem às expectativas e são úteis para as reflexões deste trabalho, portanto, vale apropriar-se delas.

No caso dos “aspectos textuais”, é-se obrigado a apontar para os elementos de ordem diversa de que o texto se compõe. Pensando-se, a partir de uma atitude didática, apenas no texto verbal, e recorrendo-se à posição de Júlia Kristeva, afirmando que todo texto é, em última análise, uma narrativa, porque dá conta de ações, acaba-se por aportar em outra ciência, no universo da Teoria Literária, em sentido lato, que é a Narratologia Semiológica.

A Narratologia estuda as estratégias narrativas, os recursos de construção, a articulação textual. Assim, essa ciência procura iluminar os sentidos manifestos no texto, encontrando, no plano narrativo, as marcas discursivas que indiciam esses sentidos. Um dos mais representativos nomes da Narratologia é Gérard Genette (1930), que alargou os conceitos de intertextualidade, em direção ao de transtextualidade, chegando a conceitos minuciosos de architextualidade, transtextualidade, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade, o que reforça o caráter mosaico de todo texto.

Conclusão

É lícito concluir que os “aspectos semiológicos do texto” que levam à ou que são produto da “fruição estética” representam as marcações textuais que o fazem obra de Arte, permitindo lê-lo – seja ele qual for – em diálogo com muitos outros textos – também de qualquer natureza –, desnudando as linhas marginais entre os fragmentos do mosaico de que se constrói – de maneira assumida e explicitamente ou não.

Fundamentando-se nos instrumentais teóricos da disciplina, cujo nome emprestou título a este artigo, pode-se, por exemplo, ler o filme *Shrek* – uma narrativa fílmica – como um mosaico de referências a variados textos da tradição literária infanto-juvenil – desde os contos de fada ou maravilhosos até produções da contemporaneidade – e de alusões à moda, à música, a hábitos, a fatos políticos etc. que fazem parte da história cultural e social da humanidade.

De maneira semelhante, pode-se ler o pagode de fundo de quintal, em que o eu-lírico sofre pela ausência do objeto amado, como uma atualização da Poética do Romantismo, conforme parte da produção desse período pôde ser lida como atualização de motes medievais. Pode-se, ainda, ler algumas letras de *funk* ou *rap* como construções aproximadas de lugares comuns da poesia anti-escravocrata de Castro Alves. Podem-se pensar muitos gêneros narrativos contemporâneos como releituras que ressignificam gêneros da tradição, e assim por diante.

Enfim, “aspectos semiológicos do texto e fruição estética” representa um convite ao exercício semiótico/semiológico de “ver” com os olhos atentos, de procurar marcas e indícios, estabelecer relações, propor sentidos, encontrar significados. É provocação para se estar em diálogo com as infinitas linguagens, os múltiplos discursos, os intermináveis textos de que se constrói o inventário individual de cada um e o coletivo de todo grupo. Implica entender que qualquer coisa à volta pode ser texto. Leva a pensar o signo como verbal e não-verbal, como linguístico e semiológico. Permite ver a si e ao mundo. Resume-se em “ser”, em “estar sendo”.

Referências

- ARISTÓTELES (2003). *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret.
- BAKHTIN, Mikhail (1993). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: EdUNESP/HUCITEC.
- BARTHES, Roland (19[?]?a). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- BARTHES, Roland (19[?]?b). *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix.
- BERTRAND, Denis (2003). *Os caminhos da semiótica literária*. Bauru: EdUSC.
- ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ECO, Umberto (1991). *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática.
- ECO, Umberto (1997). *O signo*. 5. ed. Lisboa: Presença.
- GREIMAS, A. J./ COURTÉS, J. (1989) *Dicionário de semiótica*. 9. ed. São Paulo: Cultrix.
- ISER, Wolfgang (1996). *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- KIRSCHOF, Edgar Roberto (2003). *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EdIPUCRS.
- KRISTEVA, Julia (2005). *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- KRISTEVA, Julia (1984). *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LIMA, Luiz Costa (Sel., Trad. e Intr.) (1979). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- PLATÃO (2005). *A República*. São Paulo: Martin Claret.
- REIS, Carlos (2001). *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina.
- SIMÕES, Darcília M. P. (2003). *Semiótica & ensino: reflexões teórico-metodológicas*. Rio de Janeiro: Dialogarts.
- TODOROV, Tzvetan (2004). *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.
- TODOROV, Tzvetan (2003). *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes.
- VALERY, Paul (2002). “Discurso sobre Estética”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. v. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 15-34.

Flavio Garcia

Pós-Doutor em Estudos da Literatura (Literaturas de Língua Portuguesa) pela UFRGS (2012);
Pós-Doutor em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ (2008); Doutor em Literatura Portuguesa pela PUC-RJ (1999); Mestre em Literatura Portuguesa pela UFF (1995); Professor Adjunto da UERJ, atuando na Graduação e na Pós-Graduação (Mestrado em Literatura Portuguesa; Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada; Doutorado em Literatura Comparada). E-mail: flavgarc@gmail.com

Recebido em 10/04/2011

Aceito em 15/06/2011

Conceitos de poesia

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho
(UNIFESP)

Resumo: Este texto faz um breve rastreamento de alguns conceitos dados à poesia em momentos e lugares diversos no Ocidente, traz trechos de poemas helênicos, e alguns em que a idéia latina de amenidade (*suavitas*) está presente; por fim, propõe o conceito de agudeza para denominar a prática do fazer poético em língua portuguesa no século XVII em Portugal e no Brasil. Agudeza quer dizer um modo de compreender as formulações discursivas que operam o fazer poético do Seiscentos ibérico. Alguns poemas portugueses ilustram esta concepção.

Palavras-chave: poética; barroco; século XVII

Abstract: *This text briefly follows the course of some concepts ascribed to poetry in different times and places in the Western world. It brings excerpts from Hellenic poems; and others in which there is the Latin notion of winsomeness (suavitas), the pleasant and winning tone. Finally, it puts forward the concept of wit to label the practice of poetic making in Portuguese in the XVII century, in Portugal and in Brazil. Wit stands for a way of understanding the discursive formulations that steer the poetic making of the Iberian 1600s. Some Portuguese poems illustrate such conception.*

Keywords: *poetics; Baroque; XVII century*

Nos estudos literários, é notório que a definição das idéias fundamentais - aquelas noções que precisam o significado mais essencial dos pressupostos do fazer literário - resume a busca mais incessante de todas as teorias da literatura. Tentativas de conceituação de poesia, precisamente, insistem contra a contínua fluidez da compreensão, vivência e estatuto deste gênero muito específico do discurso. As dificuldades mais incidentes giram em torno dos seguintes fatos: trata-se de um termo simples, mas que abriga um conceito complexo; trata-se de certa prática letrada ou oral observada em todas as culturas de que se tem notícia e, por fim, poesia é conceito que varia com os lugares e os tempos. É possível fazer, a despeito de toda dificuldade metodológica, um breve rastreamento desse conceito em algumas circunstâncias históricas, não com o objetivo de dizer o que é poesia, pois um estudo diacrônico dessa matéria, e ainda que se proponha breve, não pode almejar construir nenhuma certeza definitiva. Mesmo porque tudo isto de definição da poesia antiga já foi dita e entendida, mas sim para preparar uma busca de definição mais abrangente num determinado momento e lugar da história do Ocidente: o século XVII ibérico.

Na Grécia arcaica, no poema *Odisséia*, de Homero, Livro V, temos o seguinte trecho que narra o intercurso amoroso do herói e da ilha Calíope, deusa perfeita:

“Cai a noturna treva: ambos num leito
No amor se deliciam. Na alvorada,
Uma túnica e um manto Ulisses veste;
Veste a ninfa em sandal cândido e fino,
Faixa de ouro gentil ata à cintura
Orna a cabeça de elegante coifa.”

Tal delicadeza foi possível ser tornada eloqüente tendo em vista uma concepção muito especial de poesia, num tempo, afirmam os helenistas, em que o homem grego comum não diferenciava o relato mítico do dizer poético; num tempo, eles afirmam, anterior à compreensão em tudo racionalizada, a qual seria adotada no Ocidente que a filosofia nos legaria, inclusive a filosofia da mesma Grécia. O poema era então resultado de um diálogo entre as Musas, filhas de Zeus, e o poeta: este era o arauto do canto divino, trazido a ele pelas musas, potências religiosas que garantiam a realização do poema “em linguagem”, como se diz hoje. Entende-se então que era a musa quem transformava a memória longeva dos sucessos e acontecidos com glória (feitos) em mito, trazendo-os para o presente, como se fosse um modelo poético sem começo nem fim previsto. Os cantos eram a razão de ser dos feitos, e não seu suposto contrário: os feitos serem a origem e a substância dos cantos. O destino dos heróis era ter suas glórias transformadas em canto.

Na Grécia clássica, a poesia já era outra. Para Aristóteles no século IV a.C., segundo a *Poética*, aquele que compõe o *mythos* é o poeta, ou seja, aquele que enreda ações humanas. A maneira que considero mais simples de entender a noção de *mythos* é compreendê-la como o “conjunto das coisas admiráveis”, segundo estudo de Eudoro de Sousa. “*Mythos* é composição das ações”¹. O *mythos* tradicional seria a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (trágica) conforme as regras da verossimilhança e necessidade. Mas o que faz com que um *mythos* seja “admirável”? A resposta do pensador é: o tratamento do poeta lhe dá, pois a matéria da poesia é toda qualquer ação do homem. Por isso é que o poeta é mais fabricante de enredos do que fabricante de versos, pois ele é dito poeta porque representa ações e não meramente porque faz versos. Daí sua diferença com o historiador, pois apesar de ambos imitarem ações humanas o poeta o fazia segundo uma unidade dramática, rumo ao universal dos homens; e o historiador o fazia segundo a cronologia dos fatos, sem se preocupar com unidade alguma e rumo ao individual de cada caso relatado. É este o legado da poética aristotélica. Por isso é que a noção de mimese apareceu no Ocidente tão fortemente e ao que parece de forma definitiva: poesia é imitação de ações humanas.

A Grécia helenística guarda um pouco dos dois tempos, veja-se o trecho a seguir de Calímaco (séc.IV):

“São quatro as Graças, pois outra às três conhecidas se uniu, Berenice, a ilustre e ditosa, cuja imagem empapada em perfumes reluz e sem a qual as próprias Graças já não são tais.”

A partir do Império Romano, a poesia era aprendida, falada, escrita e lida em proximidade com os ensinamentos retóricos e oratórios. Emulação e imitação seguem juntas. A poesia, um tipo

1. Cf. Sousa in: *Aristóteles. Poética*. Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, *passim*.

de discurso entre outros, definia-se poeticamente por seus modelos e retoricamente por apresentar qualidades discursivas que as tornassem atraentes, convincentes e belas. Cícero identifica a virtude da *suavitas* como própria de um discurso ameno, encantador, feito para descansar a mente e conduzir os ouvidos ao prazer. Este é um conceito de poesia. “Retoricamente a *suavitas* é uma virtude do ornato. *Suavitas* significa deleite que advém do artifício empregado sobre a semelhança metafórica.” Veja-se este poema celebrado de Catulo (séc. I a.C.):

Vivamos, minha Lésbia, e amemos e atribuamos aos rumores dos velhos mais severos, todos, o valor de um vintém. Os sóis podem pôr-se e retornar, mas nós, uma vez que se põe a nossa breve luz, devemos dormir uma só e perpétua noite. Dá-me mil beijos, depois cem, depois outros mil, depois mais cem, depois, sem cessar, outros mil, depois cem. Depois, quando já tivermos acumulado muitos mil, embaralhemos a conta, para que não saíamos, e para que algum malévolo não nos possa invejar, quando saiba que tantos foram os beijos.

Fica claro que o pressuposto da amenidade por si inteiramente não define poesia, ao conceito seria preciso adicionar outras virtudes, vejamos como outros autores pensaram e fizeram poesia.

A poesia de cristãos

Na Idade Média da península Ibérica, circulavam poemas que, por serem muito vinculados à música, não eram chamados de poemas, mas de cantigas. Mais do que vinculadas, esses poemas nasciam como música, eram uma mescla de música, poesia e interpretação, porque tem-se notícia de que eram apresentados publicamente em espetáculos, que incluíam mesmo a dança. Por entre os séculos XIII e XV, as cantigas eram muito ouvidas em Portugal, pelo que se pode inferir dos relatos que ficaram. Esta *bailia*, ou música para canto e dança, é um exemplo que hoje o leitor pode encontrar no *Cancioneiro da Vaticana* ou no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, dois livros que guardam centenas dessas cantigas medievais, conhecidas como “trovadorescas” porque sua forma imita as canções dos trovadores provençais. Esta bailia é atribuída a João Zorro:

Bailia ou bailada

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,
Sô aquestas avelaneiras frolidas,
E quem for velida, como nós, velidas,
se amigo amar,
Sô aquestas avelaneiras frolidas
Verrá bailar.
Bailemos agora, por Deus, ai loadas,
Sô aquestas avelaneiras granadas,
E quem for loada, como nós, loadas,
se amigo amar,
Sô aquestas avelaneiras granadas
Verrá bailar.

Sua beleza deve ser observada na delicadeza das imagens primaveris, na ténue sensualidade da natureza vicejante em árvores e donzelas e na simplicidade das rimas aparentes, como em um bordado. Essa aparente ausência de pretensão formal não esconde uma faceta da mesma poesia medieval: a imitação de obras poéticas cultas, compostas a partir de tradições poéticas, filosóficas e retóricas que se tornaram modelos de erudição no Ocidente.

Na Europa, a poesia ficou fortemente marcada pela filosofia de Platão e Aristóteles, como também se sabe, sobretudo em função da série intensa de traduções, comentários, interpretação, enfim, leituras da obra completa de Platão por Marcílio Ficino (séc.XV) e pela divulgação da *Poética* aristotélica pelos mais prestigiados intérpretes humanistas, mais ou menos neste período. Um soneto de Luís de Camões mostra o então novo estilo poético:

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa, juntamente choro e rio;
O mundo todo abarco e nada aperto;
É tudo quanto sinto um desconcerto;
De alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio;
Agora desvario, agora acerto.
Estando em terra, chego ao Céu voando;
Numa hora acho mil anos; e é de jeito
que em mil anos não posso achar uma hora.
Se me pergunta alguém porque assi[m] ando,
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

A temática do “ver” o ser amado constitui uma tópica constante na poesia amorosa camoniana. Este ver, contudo, é o chamado “ver na alma”, o imaginar, o vislumbrar uma idéia; este “ver a Senhora” de Camões é a possibilidade de existência de uma idéia, uma noção, um conceito que ao homem só é possível lobrigar num mundo metafísico, num mundo fictício, como o poético pode ser. Observam-se a mesma amenidade das formas poéticas, a mesma ligeireza dos temas, igual disposição de recursos sonoros nos diversos poemas arrolados, desde o trecho sensual de Homero até o desenho bordado pelos medievais portugueses.

Filipe Nunes, português do início do século XVII, menciona a mesma suavidade de Cícero no prólogo de sua *Arte Poética*, de 1615: “Tanta suavidade tem os versos que tiveram para si os Antigos que então podiam aplacar aos seus Deuses quando lhos cantassem em boas consonâncias.” Esta característica pressuposta à lírica não significa que temas graves, sérios ou dolorosos não sejam tratados pela poesia. Dores de amor, valores morais, dogmas religiosos, princípios políticos, morte, fé, engano, velhice e perdas, os grandes temas do homem de todos os tempos são a matéria de toda poesia de todos os tempos, seja na lírica, épica ou no modo dramático. A amenidade da poesia conforme ilustrada acima significa que esse tipo de discurso apresenta tais dores, valores, imagens e conceitos de modo a agradar o leitor que o lê no papel ou ouvindo sua musicalidade. O que há

nesse “modo” enunciativo? Música, sensualidade ou rimas; palavras sibilinas, longas ou curtas; ajuntadas de maneira simples ou em orações que saem umas das outras; ouvem-se imagens sonoras ou vêem imagens visuais que o poeta propõe ao leitor ouvir e imaginar; figuras de linguagem várias, entrelaçadas em narrações ou descrições arrematadas e concisas, e metáforas, muitas metáforas. Tantos outros aspectos compõem este modo de fazer ver poético... Na poesia, a *suavitas* faz-se acompanhar da *incundas*, virtude retórica que traduz a graça e agudeza operantes no conjunto dos “afetos suaves” ou direcionados à captação da simpatia do leitor ou ouvinte, como a musicalidade do ritmo, exemplo já referido. Pela proximidade que a poesia tem com a retórica, o poeta sabe que a qualidade do discurso do orador, que possui linguagem agradável e pensamentos convincentes, é virtude que se opõe aos vícios que tiram a beleza do discurso e levam ao tédio, portanto toda virtude a poesia deve portar. Veja-se este trecho de um romance seiscentista atribuído a António da Fonseca Soares (1631-1682):

A uma moça lavando. Romance.

Vai Antonia para o Rio
Aquele neve animada
Que podendo apagar fogos
Acende fogos nas almas.
Linda com airoso brio
Mostra nos passos a gala
Pois onde estampava os pés
Formava jardins de prata.
(...)

A moça é feita de metáforas: é neve animada, os pés são flores brancas, seus passos compõem todo um jardim. Poesia é no século XVII, no Brasil e em Portugal, uma representação deleitosa fundada na imitação de outras belas poesias, é prática letrada vinculada a preceitos retóricos, valores morais, doutrinas teológicas, figurações políticas, definições lógicas e agudezas poéticas. Proponho o conceito de agudeza como o conceito que concentra os atributos da poesia chamada “barroca” na medida em que, partindo de analogias e semelhanças, essa noção precisa a ação poética operada pela metáfora nesta época determinada da cultura ibérica. Agudeza é uma noção, assim, que quer tipificar o fazer poético em que a metáfora é a figura central, porque o procedimento de analogia que esta figura engloba respalda quase a totalidade da argumentação que esta poesia apresenta.

Agudeza é um termo, e mais do que isto, é um conceito que circula no século XVII para dizer todos os atos inteligentes, é um ato de entendimento nas palavras de Baltasar Gracián. De modo simples, dizemos que agudeza é um modo de compreender as formulações discursivas que operam o fazer poético, ou seja, poesia é conceito que integra os fazeres mais inteligíveis, é atitude de sagacidade com a palavra. Agudeza é, pois, o procedimento lógico-retórico e poético de formulação e recepção da poesia circulante na península Ibérica e colônias ultramarinas no

Seiscentos. Diz-se também recepção porque ao leitor ou ouvinte desse fazer poético agudo cabe reconhecer e reconstituir intelectualmente o processo que origina e possibilita as analogias desenvolvidas nos textos. O elemento fundamental que unifica a agudeza é a existência da analogia como base das práticas de representação, ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes. Agudeza é, portanto, conceito que concentra os atributos da poesia chamada “barroca” na medida em que, partindo de analogias e semelhanças, precisa a ação poética operada pela metáfora em época determinada da cultura ibérica.

Do ponto de vista da tratadística que normatiza os fazeres poéticos, agudeza é conceito que paulatinamente ganha respaldo junto aos pensadores do Seiscentos, e tende, naquele momento, a sedimentar-se como termo aglutinador da diversidade poética que compõe a variedade dos poemas não-heróicos do mundo seiscentista, tanto em termos da profusão das espécies de versos, quanto das convenções poéticas múltiplas que os conformam. Obras de Baltasar Gracián na Espanha, e de Matteo Peregrini e Emanuele Tesauro na Itália, defendem a denominação de agudeza para essa produção retórico-poética. Emanuele Tesauro escreveu um livro essencial à análise desse tempo - *Il Cannocchiale aristotelico* - por fazer uma síntese da poética de agudeza em meados do século XVII; Matteo Peregrini é pioneiro na tratadística do conceito de agudeza. Baltasar Gracián é talvez o mais lido na península Ibérica e autor de um pensamento espanhol que define o fazer poético das duas nações católicas. Seu livro essencial para o estudo da poesia: *Agudeza y Arte de Ingenio*, de 1648.

Filipe Nunes, no capítulo primeiro da “Definição & partes da Poesia” de sua *Arte Poética e da Pintura e Simetria*, de 1615: “Platão diz que a poesia é um hábito do entendimento que rege ao Poeta, e lhe dá regras para compor versos com facilidade. Ou arte que ensina a falar com limitação, ordem e ornato. Em três partes se divide. Em invenção, disposição e elocução. Com a invenção buscamos a matéria, a qual poderá ser verdadeira ou aparente, e que não contradiga ao entendimento, ainda que seja fingida. Com a disposição se ordena a forma, concertando e dispondo o estilo e a matéria que se tiver já buscada, no verso que melhor parecer e for mais conveniente. *Com a elocução se alcança o fim de que forçadamente há de constar qualquer composto.*” Com este conceito, Filipe Nunes sintetiza toda a compreensão coetânea de poesia circulante entre aqueles homens letrados dos dois lados do oceano Atlântico, pois no Brasil dito colonial era esta a idéia que se tinha, era esta a poesia que os homens escreviam, liam, ouviam e falavam.

Referências

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. (Biblioteca Luso-Brasileira, Série Portuguesa).

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).

_____. *Poética*. Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).

- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: EDUSP/ Humanitas, 2007.
- CÍCERO. *Orator - Brutus*. Ed. revis.: 1962. Harvard, Loeb classical library, 1997, (342).
_____. *El Orador*. Madrid: Alianza editorial, 1997. (Sección: Clásicos).
- GRACIÁN, Baltasar. *Obras Completas*. Intr. Aurora Egido, ed. de Luis Sánchez Laílla. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- NUNES, Philippe. *Arte Poetica, e da Pintura, y Simmetrya*, com principios da perspectiva. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615.
- PEREGRINI, Matteo. *Delle Acutezze*. Torino: Edizioni Res, 1997. (Alethes, collezione di retorica, n.4).
- SOUSA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães ed., 1984. (Coleção de filosofia e ensaios).
_____. *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos*. Lisboa: IN-CM, 2002.
- TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L'Artistica, 2000. [Facsímile da edição de 1670, por Zavatta, Torino.]
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas). 

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Mestre em Estudos Comparados em Língua Portuguesa (USP), Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP). Docente da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa (USP). Autora do livro *Poesia de Agudeza em Portugal* (EDUSP/HUMANITAS).

*Recebido em 20 de agosto de 2011.
Aceito em 20 de dezembro de 2011.*