

***Demanda e peregrinação:* buscas e (des)encontros, viagens e travessias na configuração de ser**

Regina Michelli
UERJ

Resumo: A viagem permite ao homem ampliar horizontes geográficos, culturais, espirituais. Em *A Demanda do Santo Graal*, a busca pelo cálice sagrado confere sentido às aventuras cavaleirescas, impregnadas de um ideal religioso e de um código de honra. Em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio, há também a busca de um caminho que não é apenas o que conduz às Índias, pois se configura aventura espiritual, travessia para além do medo, enfrentamento de diferentes mortes. Nas duas narrativas, o encontro com o sagrado, a travessia iniciática, a definição de um sentido para a vida. Acima de tudo, a busca de ser através das diferentes viagens que caracterizam a errância humana.

Palavras-chave: *A Demanda do Santo Graal* - Idade Média - *Peregrinação de Barnabé das Índias* – Mário Cláudio

Abstract: *The trip allows man to broaden geographic, cultural, spiritual horizons. In A Demanda do Santo Graal, the quest for the holy grail gives meaning to chivalric adventures, impregnated by a religious ideal and a code of honor. In Peregrinação de Barnabé das Índias, by Mário Cláudio, there is also the search for a path that is not only leading to the Indies, because it sets as a spiritual adventure, crossing beyond fear, confrontation of different deaths. In both narratives, the encounter with the sacred, the initiatory journey, defining a meaning for life. Above all, the quest to be through the different trips that characterize human wandering.*

Key-words: *A Demanda do Santo Graal* - Middle Ages - *Peregrinação de Barnabé das Índias* - Mário Cláudio,

“Navegar é preciso;”

Fernando Pessoa. Palavras de Pórtico

A viagem a que vamos nos reportar centra-se em duas narrativas: *A Demanda do Santo Graal*, novela de cavalaria da Idade Média, e *Peregrinações de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio, romance contemporâneo, geralmente comparado a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto e *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. O que pode justificar a aproximação de obras tão distantes no tempo e, de certa forma, na temática, não havendo entre elas uma visível intertextualidade? Este texto origina-se exatamente da percepção de pontos de encontro e permanência entre elas, evidenciando que, no fundo, as narrativas de todos os tempos contam histórias de homens e de

seus anseios, falam da alma humana e da sociedade, ratificando a função não só especular e de representação da literatura, como a de permitir “o processo de construção de uma nova identidade para o leitor” (BERNARDO, 2005, p.21). De certa forma, refletir sobre a alma humana - e o que a alimenta - é o móvel deste trabalho.

Séculos separam o momento de produção das duas obras, uma provavelmente do século XIII e outra de 1998. O tempo cronológico em que se desenvolve a diegese também assinala diferenças entre as duas narrativas, pois em *A demanda*, a busca ao Graal tem início quatrocentos e cinqüenta e três anos após a morte de Cristo, enquanto na narrativa claudiana aparecem referências aos anos de 1498 (o da viagem de Vasco da Gama), 1515, 1519 e 1524. Apesar disso, muitas são as possibilidades de leitura comparativa, ainda mais se levarmos em consideração o tempo em que se desenvolve a *Peregrinação*: “No século XVI, os navegadores portugueses continuam a empreitada como cavaleiros medievais, agora no mar” (GOTLIB, 1986-1988, p.130). Além disso, o vocabulário da narrativa contemporânea apresenta inúmeros termos e expressões que remetem à novela, aproximação linguística verossímil ao tempo histórico da diegese; a visão que orienta a construção do romance, porém, consolida características da pós-modernidade. Em relação à Idade Média, convém lembrar que

O mar que vamos navegar é, na verdade, bem diferente do nosso. Mas estes descobrimentos e surpresas têm muitas vezes o sabor, afinal, de reconhecimentos e recordações. Sentimo-nos a desvendar memórias e percepções escondidas em nós mesmos, como se, ao explorar o passado, descobríssemos, afinal, o que já está em nós, mas esquecido, inconsciente ou absurdo (MATTOSO, 1985, p.123-124)

A obra *A Demanda do Santo Graal* (cuja referência no corpo deste trabalho será feita com a indicação do título abreviado pela sigla *DSG*, seguindo-se, em algarismos romanos, o número do capítulo e, em arábicos, o da página) centra-se nas aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda em busca do vaso sagrado, o Graal. A palavra aventura, neste contexto, remete aos acontecimentos que cercam a vida cavaleiresca, eventos, muitas vezes sobrenaturais, que projetam o homem em outro universo, onde (quase) tudo é possível, como a presença de um animal descomunal como a besta ladradora ou a fonte que ferve. As aventuras ocorrem numa atmosfera feérica e são caracterizadas como *maravilhosas*, cujo significado responde exatamente pelo que de extraordinário acontece a esse homem, herança da cultura céltico-bretã. O sentido do termo *maravilhoso* é analisado por Le Goff (1990), remetendo a imagens e metáforas relacionadas à visão,

a experiência do maravilhoso é uma reação de espanto face à inapreensibilidade do significado do acontecimento, reflexo do deslumbramento diante de um inexplicável incorporado àquele universo, estabelecendo simultaneamente uma relação de estranhamento e de cumplicidade. (FERRETTI, 1994, p.138)

A origem do Graal remonta à morte de Cristo. José de Arimatéia, citado nos *Evangelhos* como aquele que pediu a Pilatos o corpo de Cristo para sepultá-lo, teria recolhido o sangue de Cristo nesse cálice. A narrativa oscila entre o prazer instintivo, que tenta aplacar sua sede, e o caminho da espiritualidade, cujo fim é o encontro com o Graal, experiência reservada a poucos eleitos. Os cavaleiros devem subordinar seus desejos às exigências religiosas, cujo ideal de comportamento é nitidamente traçado. Para participar da demanda, o cavaleiro “não deve entrar, se não for bem confessado e bem comungado e limpo e purificado de todos os danos e de pecado mortal; porque esta demanda não é de tais obras, antes é demanda dos segredos e das coisas escondidas de Nosso Senhor” (*DSG*, XXXIV, p.47). Pertencer à comunidade solidária da Távola Redonda significa assumir uma filosofia de vida com um código de comportamento a ser cumprido, o que vai definir o verdadeiro herói. À habilidade física necessária às justas somam-se as virtudes heroicas, “o desprezo pelo perigo, pela dor e pela morte, a lealdade estreme, a busca da fama e a honra” (HAUSER, 1980, p.285), bem como as relacionadas à vida na corte.

A história tem início na véspera de Pentecostes, quando Galaaz é sagrado cavaleiro pelo melhor de todos: Lancelote, seu pai. A festa dá lugar à reunião e ao torneio, quando estão presentes “muita gente, muito cavaleiros e muitas mulheres de muito bom parecer.” (*DSG*, I, p.25), única vez em que se completam os cento e cinquenta assentos da Távola, sob a liderança de rei Artur. Neste momento aparece o Graal, mobilizando todos os sentidos humanos: anuncia-se pelo trovão assustador, por uma grande claridade (luz divina), pelo bom odor dos perfumes e pela formosura de todos os homens presentes. O banquete divino concretiza-se: cada um recebe e sacia-se com o manjar que mais deseja em seu coração. O Graal adquire uma feição particular, significando a busca que cada um individualmente empreende. Após o banquete, os cavaleiros prometem percorrer o mundo para novamente obter a graça do santo vaso. O juramento sobre os *Evangelhos* é realizado antes da partida por todos os integrantes da mesa, exceto Galvão. Quando os doze cavaleiros eleitos, dentre os cento e cinquenta, conseguem finalmente sentar-se à mesa do Graal, em Corberic, repete-se a simbologia da última ceia de Cristo com os doze apóstolos.

Peregrinação de Barnabé das Índias focaliza a navegação de Vasco da Gama, destacando-se como protagonista o grumete cujo nome aparece no título da obra. A narrativa, ao longo de dez capítulos, acompanha Vasco da Gama e Barnabé, avaliando as conquistas realizadas e suas repercussões, suscitando uma reflexão sobre a vida, o medo, a morte, através de uma releitura da História. A viagem para as Índias, na escritura de Mário Cláudio, é perspectivada sob um viés

crítico: assinala-se, por um lado, a busca de uma identidade portuguesa, “o desvendamento do rosto que lhe pertencia” (CLÁUDIO, 1998, p.104); por outro, “uma viagem sem termo”, imagem que evolui de “uma doideira varrida” para uma “cegueira extremada”, “destituída de alvo a travessia” (CLÁUDIO, 1998, p.112, 123, 149, 153, respectivamente). Barnabé percebe como “vagamente criminosa a investida para o Atlântico” (CLÁUDIO, 1998, p.153), considerando o sucesso como uma ambígua trapaça. A obra não se exime de uma visão crítica às (grandes) navegações, às manipulações aos pequenos pelos poderosos e às estruturas ideológicas de alienação.

A Távola Redonda ressurge na nau, que é para Barnabé tanto uma gaiola, como “o seu segundo berço, e quase viático da sua transformação” (CLÁUDIO, 1998, p.239). O cavaleiro medieval, imbuído de sua demanda, tenta atingir o Graal, principal objetivo lançado no dia de Pentecostes, no início da novela. Os marujos almejam atingir as Índias, berço de riquezas e especiarias. A busca em uma e outra narrativa converte-se religiosa e espiritual. Gallaz é o eleito da novela e Barnabé, o do romance. O primeiro, juntamente com Persival, Boorz e mais nove cavaleiros, chegou a Corberic, o castelo do Graal. Barnabé foi quem “essas Índias na verdade descobriu” (CLÁUDIO, 1998, p.278), sentando-se na cadeira de São Pedro. Na *Demanda* há uma investidura, que representa um ritual de iniciação na ordem da cavalaria, assinalando a concretização de um ideal de vida, regido por um código de comportamento. Os cavaleiros caracterizam-se pela cortesia, honra e glória, que lhes advêm de seus feitos heróicos, atributos encontrados em Paulo da Gama e em Barnabé. Na *Peregrinação*, há uma seleção realizada por uma espécie de Adamastor, o arrolador gigantesco que escolhe os melhores grumetes, e uma iniciação aos mistérios da vida levada a cabo por Barnabé. Eleitos os partícipes, inicia-se a viagem, ao Graal e às Índias, cujo significado transcende a ideia de mero deslocamento geográfico: há um

sentido mítico da viagem como aventura, a coragem de defrontar-se com o que há de vir. (...) A viagem, enquanto mito, tem como espaço um tempo para além do histórico – o tempo das verdades supremas, o comungar com o sentido essencial das coisas. (GOTLIB, 1986-1988, p.129).

Na novela medieval, destacam-se antiteticamente dois cavaleiros: Galaaz e Galvão; na narrativa contemporânea, Barnabé e Vasco da Gama. O ideal cavaleiresco tem em Galaaz seu paradigma de herói corajoso e virtuoso, aquele que encarna tanto as virtudes guerreiras, como as religiosas, configurando-se perfeito cavaleiro de Cristo. António José Saraiva aponta a ideologia do romance ligada não só à ascese, como à possibilidade de o Graal anunciar o tempo do Espírito Santo e a formação de uma Igreja espiritual (representada por Josefes): “Esta conjectura parece confirmada pelo nome de Galaaz (Galaad em francês). Galaad é um nome bíblico de uma região

ocupada pelas tribos de José e considerada “figura” de Jesus Cristo pelos exegetas medievais.” (SARAIVA, 1998, p.72). Conforme as previsões, Galaaz é o que dará fim às aventuras do reino de Logres, é o cavaleiro desejado, “o escolhido que não tem par entre todos os cavaleiros que agora são e foram, há muito tempo” (DSG, LI, p.60). Galvão é o cavaleiro amaldiçoado, inclusive por rei Artur, pois é o que mais matará companheiros da Távola Redonda, segundo a indicação da espada da donzela feia, que se tinge de sangue quando ele a segura. A espada, emblema da cavalaria, distingue diferentemente Galvão, pela marca do sangue a ser derramado, de Galaaz, a quem estão reservadas a espada da pedra de Merlin e a de Nascimento.

Galaaz é filho de Lancelote, o melhor de todos os cavaleiros da Távola, descendência que lhe garante a supremacia pela importância de que se reveste a linhagem. Tzvetan Todorov afirma que Galaaz “não é eleito porque ele triunfa nas provas, mas triunfa nas provas porque é *eleito*” (1979, p.178). A entrada de Galaaz à sala da mesa redonda, onde já estavam os demais, é triunfal. Outras maravilhas lhe estão destinadas como: a espada da pedra de Merlin, a cuja aventura Lancelote não quis se lançar e na qual Galvão falhou; o escudo branco com a cruz vermelha do sangue de Josefes; a espada da nave de Nascimento, a da estranha cinta. São objetos exclusivamente reservados a Galaaz pela Providência, advindo grande dano a quem buscase experimentá-los. Várias são também as aventuras só por ele desvendadas.

Galaaz é a própria “imagem e reencarnação de Jesus Cristo” (TODOROV, 1979, p.178). Ambos nasceram de mulher através de forças mágicas e a vinda dos dois foi profetizada, estabelecendo objetivos comuns: propagar, pelo exemplo vivo da própria conduta, novas luzes (cristãs) sobre a humanidade, acabando Cristo com o estigma do pecado original, face à possibilidade de redenção, e Galaaz com as aventuras (pagãs) do reino de Logres. Ele empreende a trajetória de guerreiro a santo. Como guerreiro vence os melhores cavaleiros da Távola, como Lancelote (sem o ferir, pois tem a proteção divina para não “pecar mortalmente por nenhuma guisa a seu padre”, DSG, CCXXII, p.159), Persival e Boorz (marcando sua supremacia sobre os dois companheiros de busca). Derrota ainda Palamades, Galvão, Gilfrete, Heitor, Sagramor, Lucão, dentre outros. É capaz de desbaratar muitos adversários simultaneamente, como o demonstrou no castelo de rei Brutus, na guerra entre rei Artur e rei Mars ou no castelo Felão. Como santo, tem visões, em sonhos, e escuta *uma voz* que gradativamente o esclarece a respeito das aventuras em que se vê envolvido. Jejua, ora sempre antes de dormir, recusando-se a deitar em leito, e usa a estamena, instrumento de penitência e símbolo de sua castidade. Semelhante a Cristo, realiza curas como as da leprosa, do paralítico, da louca e de rei Peles, exorcizando o mal presente em doenças físicas, mentais e espirituais. É o único capaz verdadeiramente de atingir o êxtase com a

visão do Graal e do reino divino, sobrevivendo um ano na prisão, graças ao alimento proveniente do vaso sagrado. Sua morte é descrita como *maravilha*: obtém a graça de “ver as coisas espirituais” (DSG, DCXXVIII, p.467) durante a missa rezada por Josefes, filho de José de Arimatéia. Sua alma, conduzida aos céus, atualiza a cena da ascensão de Cristo.

Galvão, sobrinho de rei Artur, transgride as regras da cavalaria e, apesar da proibição real, participa da demanda, cumprindo-se o fado conforme as predições da donzela feia. Ele é vingativo e cruel, procurando sempre decepar a cabeça do oponente, como a de Patrides, mesmo desmaiado, e a de rei Bandemaguz, só se detendo por identificar o companheiro da Távola. Seu comportamento fere os princípios de cortesia e bondade exigidos de todo cavaleiro, caracterizando-se ainda como vilania por acometer companheiro derrubado, sem que este insistisse na luta. Galvão é perjuro, desleal e vilão, pois mata Patrides, Erec e Palamades conhecendo suas identidades, além de desafiar os dois últimos quando estão mortalmente feridos e enfrentar Palamades com o auxílio de Agravaim, em desigualdade numérica. A vaidade e o orgulho de Galvão contrapõem-se à humildade e à modéstia de Galaaz. Aquele demonstra covardia por ter “pavor de ser ferido de morte” (DSG, XDVI, p.376), uma das razões que o leva a abandonar Ivã de Cenel diante do castelo em que jaz Lamorante, morto à traição pelo próprio Galvão, segundo letreiro indicativo. Galaaz, por sua vez, “nunca tivera medo” (DSG, XLV, p.55).

Galvão é também ardiloso, pois sabe exigir o cumprimento das mesmas regras cavaleirescas que transgride, quando estas o favorecem, como ao ser desafiado por Heitor e Meraugis, pela morte de Erec. Procura sempre esconder suas malfeitorias, quer afastando-se rapidamente do local da contenda, quer desferindo o golpe decisivo para que a vítima não o delate, ou ainda negando seu envolvimento. Em sentido diametralmente oposto, Galaaz tenta, por modéstia, esconder seus feitos, afastando-se do local em que ocorreu o benefício a fim de ocultar sua identidade e evitar as honras que certamente adviriam por sua ação.

A ideologia explícita na novela leva à conclusão de que Galaaz é o “servo de Jesus Cristo” (DSG, CCCCXXXIII, p.331) e continuador de sua missão. Galvão é “o cavaleiro do diabo” (DSG, CXLVII, p.123). Ambos polarizam, na cavalaria, a tensão que se estabelece entre a salvação e a perdição, a ascese e a imperfeição humana, a ascensão e a queda.

Em *Peregrinação*, a narrativa apresenta-nos, ao início, um herói alquebrado pelos anos: configura-se a decadência de Vasco da Gama através de imagens que remetem ao frio, à morte – “um velho no Inverno é a morte soprada” (CLÁUDIO, 1998, p.13) –, às sombras de um passado glorioso de que hoje restam as cinzas e os fantasmas a habitarem-no. Observa-se um Vasco da Gama passivo e paciente diante da História, geograficamente à margem dos centros políticos e

abdicando de sua outrora condição de sujeito. A descrição de Évora é metonímia desta personagem, cidade “sepultada nas neves”, “silenciosa”, embora “pelos veios da rocha esgueira-se a alma da água” (CLÁUDIO, 1998, p.14); também o Gama “está calado e sente frio”, aguardando seu “destino de velho” (CLÁUDIO, 1998, p.13), enquanto as brasas na lareira e o vinho, com a pitada de cravo ou canela, esquentam-lhe corpo e alma, arremessando-o ao passado.

A infância configura-se como refúgio a que a personagem recorre: “um homem cresce para encontrar o caminho de regresso à inocência de que se despediu” (CLÁUDIO, 1998, p.205). Lá, a vida pulsava em seu ser, quando construía castelos de areia sob a orientação do irmão Paulo. No presente, resta a Vasco da Gama a grandeza registrada em títulos e privilégios, papéis manipulados que mais evidenciam a perda da vitalidade. A relação entre infância e idealização - as “magicções” tecidas - afasta a personagem do momento e da felicidade auferida em conquistas reais. A chegada a Calicute exemplifica isso: teme aportar e descobrir que a Cidade imaginada não corresponde a que se desvela, frustrando expectativas, desvanecendo ilusões – “cada região achada em região dissipada se converte, e cada viagem em nova decepção” (CLÁUDIO, 1998, p.208). Vasco evidencia a dor de quem busca a satisfação dos sonhos na realidade, sem conseguir se adequar ao que se lhe é oferecido, posição infantil de ser saciado em seus desejos, o que efetivamente acontece através da figura protetora do irmão e da esposa. O tempo cronológico assinalado no início da narrativa reitera o esquecimento devotado ao outrora capitão do mar: “e corre o ano esquecido dos calendários da rota da humanidade geral” (CLÁUDIO, 1998, p.15). Sua energia advém do exterior; sua alma é alimentada por grandezas materiais, enredada “nas canseiras da administração da fama” (CLÁUDIO, 1998, p.40), aspectos tão criticados pelo Velho do Restelo n’ *Os Lusíadas*.

Tal como Galvão na *Demanda*, Vasco da Gama utiliza, como estratégias de ação, o fingimento, ocultando, até de seu irmão, o medo que sente. Apresenta-se como católico fervoroso, sentimento que se revela eivado de interesse, buscando tirar proveito das circunstâncias, como no episódio com o Samorim, na igreja, em que derrama lágrimas falsas. A personagem evidencia o menosprezo diante do amálgama de raças que vê em Calicute, representando e ratificando o interesse do rei português. É ainda intolerante e cruel com o outro, o que se assiste no episódio em que tortura o piloto muçulmano, horrorizando os próprios companheiros, pois “se punham de pé os cabelos da maioria dos embarcados” (CLÁUDIO, 1998, p.193). N’ *Os Lusíadas*, tal acontece diante da figura colossal de Adamastor, causando medo ao próprio capitão, que relata ao rei de Melinde: “Arrepiam-se as carnes e o cabelo,/A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!” (*Lus.* V, 40, vv.7-8). Gama forja atitudes corajosas e autoritárias,

recorrendo à humilhação de outrem como forma de expressar mando e poder. Não aprendeu que “De nada valeria portanto ocultar a pessoa da pessoa que formamos, já que na antecipação do limite é que nos equipararam, e no risco de que nos toque o frio incompatível com o renovo da luz que nos orienta” (CLÁUDIO, 1998, p.111-112).

O interior de Vasco da Gama é habitado pela hidra não domada, apesar da tentativa de aprisioná-la na parede do claustro: ela transcende os limites da pintura para se constituir na besta, no mostrengo, Adamastor não dobrado, horizonte que não se desvela em “coral e praias e arvoredos” (PESSOA, 1976, p.79) em sua alma. Na infância, a descoberta da alforreca constituiu-se momento epifânico para o menino Vasco, “chave da euforia da vida, apelo do arco-íris ao alcance da mão, explicação do segredo das criaturas do Planeta” (CLÁUDIO, 1998, p.18-19) e, apesar do medo com que dela se aproxima, anunciam-se-lhe as viagens futuras. A alforreca, caracterizada na obra como ser ambíguo, entre planta e animal, carrega em si o simbolismo do mistério e do futuro, sonhando Vasco com “a sua alforreca de maravilhas, a que há-de discernir os enigmas do fundo do oceano” (CLÁUDIO, 1998, p.20). No presente da narrativa, o que há é “a solidão na travessia do fim” (CLÁUDIO, 1998, p.17), deslocamento em direção à morte: “pela translucidez de uma alforreca perdida é que observa o mostrengo ali figurado, a mais profusa das hidras das sete cabeçorras do medo” (CLÁUDIO, 1998, p.22). A transparência da alforreca corresponde às cores da hidra, distinguindo-se a primeira como revelação e a segunda, como medo, pânico.

Barnabé, de certa forma, também tem a sua experiência epifânica na infância, mas não com um ser ambíguo, e sim com um que lhe permite voar nas asas do encantamento: um pintarroxo promove o contato com a transcendência, através de seu canto, a que se associa o louvor e a loucura. A experiência aqui se vincula ao êxtase artístico e ao erótico, ambas celebrações de vida. Não há medo da parte de Barnabé, mas vontade de imitar e depois de aprisionar o “passarinho de magia” (CLÁUDIO, 1998, p.50), o que o leva a experimentar o deslumbramento e a consciência das limitações impostas, uma vez que suas intenções são frustradas, a grandiosidade do pássaro e sua magia não cabem em gaiolas. Numa trajetória antitética, Vasco velho prende a hidra nos painéis pintados, tentando exorcizar o medo pelo exterior, quando, na história, ele se configura uma luta interna.

Mas quem é Barnabé, o verdadeiro herói desta narrativa cujo nome intitula a obra? Pela lembrança de Vasco, ele é “o grumete que tiritava de febre, enroscado num sarrilho de cordame, o naufrago que despontava do furor dos vagalhões, alumiado pela sobrenatureza de um clarão, o mancebo que lhe beijava os vestidos” (CLÁUDIO, 1998, p.43). Ao se aproximar da casa

de Vasco, Barnabé é identificado como mendigo esfarrapado, apoiado ao cajado de andarilho, negando-se a pronunciar seu nome, pois “que importa um nome, pergunta ele, se o que monta é a alma que lhe mora por dentro?” (CLÁUDIO, 1998, p.41; nome revelado à página 237); dirige-se, porém, ao dono da casa pelo título pomposo de “Almirante do Mar da Índia”, evidenciando dimensões valorativas diferentes. Gama é um velho no inverno, Barnabé, “Um pedinte no Inverno” (CLÁUDIO, 1998, p.235). Gama escreve, Barnabé discursa (CLÁUDIO, 1998, p.43 e 235) e aprende a ler o mundo, “código onde se achavam inscritas as mensagens do Senhor” (CLÁUDIO, 1998, p.247). A narrativa apresenta, como metáfora de Vasco da Gama e Barnabé, a corola: no primeiro, apresenta-se “tão lívida e tão semelhante a mim, tão parca de perfume e louçania”, tão débil; Barnabé, por outro lado, retinha, das Índias, “uma corola gigante de cores e de perfumes, no centro da qual o significado da existência se lhe inseria, passados os abismos que o separavam do encontro consigo mesmo.” (CLÁUDIO, 1998, p.233 e 249, respectivamente).

Diferentemente de Vasco, Barnabé evidencia não o medo do desconhecido que a natureza representa com seus mistérios, mas a comunhão, a integração com o sagrado: o campo, local de nascimento, assinala inicialmente um espaço que guarda irresistíveis prodígios, como depois o será o mar. A personagem caracteriza-se pela ânsia de vida, pela “busca de um lugar que suspeita ter-lhe sido atribuído” (CLÁUDIO, 1998, p.49), como se fora um dos eleitos ao palácio do Graal.

Barnabé também vivencia pesadelos, destacando-se, na narrativa, aquele em que lhe aparece André Mendes, o companheiro que morrera afogado. Ao caminhar insone à beira do rio Tejo, o amigo morto lhe aparece e - semelhante à ninfa da Ilha dos Amores que revela a Máquina do Mundo e o futuro aos nautas portugueses - encoraja o grumete à vida, a deixar o passado e a vislumbrar o futuro, movimento contrário a uma identidade portuguesa enclausurada na glória do passado e das tradições. Aqui, aconselha o morto: “não lances o olhar para o que foi, Barnabé, porque desse modo se morre em cada dia da vida, e não temas o que se situa adiante, já que haverá alguém de te acompanhar, e de te guiar os passos” (CLÁUDIO, 1998, p.97). André Mendes surge como uma visão reveladora, uma “aparição” (CLÁUDIO, 1998, p.98), informando, como profecia, tal como ocorre várias vezes na *Demanda*, que Barnabé divisará, na pureza de seu coração, as “maravilhas” do mundo, realçando a superioridade da “vista do espírito” sobre a “vista da carne” (CLÁUDIO, 1998, p.98), discurso que assinala a importância de valores transcendentais e a vitória de Barnabé através desses valores. Os pesadelos representam uma iniciação dolorosa, efetivada através da vivência da morte, que representa o contato com o inapreensível, o “abismo dos abismos” (CLÁUDIO, 1998, p.62).

A iniciação, ao longo de toda a narrativa, implica enfrentar o medo e a morte para que a verdade possa romper. Assim acontece quando o protagonista vai para Lamego morar com o primo Joseph, em cuja casa vivencia a experiência amorosa e onde começa a tentar entender o que “significariam as travessias do deserto e do oceano” (CLÁUDIO, 1998, p.66), expressão que une sua herança judaica, em busca da Terra Prometida, à nova aventura que se lhe vai descortinar. A voz de Joseph opõe-se à do Velho do Restelo. Este faz uma crítica à navegação por objetivar o alcance da fama, da glória, do lucro. Joseph incentiva a navegação, assinalando um triunfo de outra estirpe, anunciando que ele, Barnabé, vai se sentar na cadeira de São Pedro. Em um mosteiro em São João de Tarouca imortaliza-se a face de Barnabé na imagem do santo, cumprindo-se a profecia. Joseph associa-se à personagem do eremita da *Demanda*, do velho sábio e experiente, mas também à figura do patriarca representante das tradições judaicas, situando-se no território do humano. O encontro com Revocata reserva ao moço uma nova iniciação, experiência também de êxtase e completude, fazendo com que “os loucos demônios de Ucanha” cedessem lugar à “luz angelical” (CLÁUDIO, 1998, p.71) existente no amor. A gravidez de Revocata e a expulsão da casa, porém, impulsionam-no a novo deslocamento.

Lisboa possibilita-lhe a aprendizagem dos “mesteres da falcatrua” (CLÁUDIO, 1998, p.75), período em que se torna vadio e vagabundo, local onde ocorre um novo encontro com o feminino, agora em sua feição negativa: a experiência com a prostituta, apelidada Cono de Ferro, promove a saciedade física, bem como as chagas da doença venérea. A primeira mulher, Revocata, dele engravida, sem que o filho venha à luz, mas representa o encontro com a plenitude amorosa, enquanto a segunda, a exploração material, a doença psíquica e venérea, os transtornos da paixão qualificada como torpe na narrativa. Barnabé, porém, vai paulatinamente ampliando seus horizontes geográficos e existenciais. É ainda em Lisboa que Barnabé começa a vislumbrar a possibilidade da viagem para as Índias, integrando a primeira esquadra de Vasco da Gama. Esta viagem configura-se como uma espécie de salvação para a sua dor. O Atlântico, solução para Portugal, é também o mar de lavar “as gangrenas de Lisboa” (CLÁUDIO, 1998, p.93) e as chagas do corpo e da alma do herói, busca da cura em novos deslocamentos. Nesse sentido, o vento representa metaforicamente a mudança que conduz a ares mais aprazíveis ou a tempestades, benéfico às navegações, mas temido pelo rei de Portugal.

Barnabé passa pela aprendizagem das malícias e das delícias do sexo para começar a buscar “no centro de si mesmo examinando o Norte marcado por uma bússola invisível” (CLÁUDIO, 1998, p.85). Sua viagem, portanto, não é apenas para o oriente, local que representa as aspirações de enriquecimento material. Ele é um dos eleitos à navegação, cabendo-lhe o

ingresso na nau São Rafael, sob a direção afável de Paulo da Gama. Estabelece-se, desde o início, uma espécie de aliança entre o marujo e a figura do arcanjo na proa da embarcação, que lhe anuncia a segurança nas encruzilhadas do caminho.

No mar, Barnabé começa a aprender os afazeres da tropa, evidenciando a crueldade a que eram submetidos os grumetes, sem um nome – uma identidade – a lhes caracterizar. São conhecidos por alcunhas, muitas revelando um sentido pejorativo: Barnabé é o “cu-de-alqueire” (CLÁUDIO, 1998, p.127). De um lado, há as tarefas infundáveis a que tinham de se submeter graças às velhacarias com que eram tratados pelos senhores, há as cordas aprisionantes e os ardis da natureza; de outro, “as maravilhas da obra do Senhor” (p.128), o vento, a vida. A nau converte-se em “gaiola de cordame e de ar” (não de vento), mas é também ela, como já se apontou, “o seu segundo berço, e quase viático da sua transformação” (CLÁUDIO, 1998, p.142 e 239, respectivamente). Paralelamente a isso, Barnabé reflete sobre a inutilidade de prisões quando se persevera livre no pensamento: pode haver um aprisionamento do corpo, não da alma, que transcende as contingências humanas. Há, na narrativa, a ideia de plenitude e de felicidade internas que independem de grades de ferro (em terra) e cordas (no mar), experiência de plenitude que se aproxima da vivência libertadora do Graal. Ao longo da viagem efetivam-se vários encontros que traduzem a aquisição de experiência, maturidade e um sentido para a vida: o defrontar-se com a morte e as anunciações do arcanjo; o encontro com outras raças e com a mulher dos guizos, “cuja lembrança nos escaninhos da alma entesourara” (CLÁUDIO, 1998, p.184) e de quem guarda o precioso talismã.

A mulher de guizos nos artelhos e argolas nos pulsos, de alva túnica, esguia, é, na novela medieval, a donzela que surge inesperadamente aos cavaleiros, em meio às florestas ou às suas demandas, misto de fada e feiticeira, geralmente portadora de uma mensagem. Em *Peregrinação*, ela é a que “por feitiço o encantara” (p.179), fascinara, conquistara, “a portadora do êxtase” (CLÁUDIO, 1998, p.190). O som que dela advém é adjetivado como celestial. O encontro dos dois, em uma das moradas sem janela, descreve-se metaforicamente através de imagens associadas à viagem marítima, também ele uma travessia. Essa mulher de guizos e de branco é avaliada por Barnabé, depois do vivido, como anjo, aparição, a “aventura primeira naquela ilha” (CLÁUDIO, 1998, p.187). Ao partir, na expectativa vã de ver surgir a dama, instala-se “a sinuosa peregrinação das lágrimas a derramar” (CLÁUDIO, 1998, p.191).

Há, da parte de Barnabé, a perda aparente da razão e o ceder ao instinto, à intuição, à emoção, terminando por se afastar do grupo – o caminho da iniciação é solitário; o encontro com a mulher “exótica”, de outra cultura, afasta-o do sentimento de pertencimento a seu grupo, que

vivencia outras experiências. A cena de Barnabé com a mulher de guizos atualiza a Ilha dos Amores: há uma perseguição consentida e o simbolismo que cerca o encontro erótico-amoroso é quase o mesmo: realiza a fantasia erótica que exclui, da relação amorosa, os compromissos, os deveres e a própria vida social. Nas duas narrativas - *Peregrinação* e *Os Lusíadas* -, o encontro acontece em uma ilha, configurando-se espaço de libertação e vigência da paixão, tempo recortado do cotidiano, sobrevivência do prazer através da aventura e da vivência marginal ao sistema em um microcosmos que celebra a festa, espécie de mergulho nas forças elementares da vida. A Ilha “é a recolocação do Amor, do verdadeiro Amor, como centro da Harmonia do Mundo. A Ilha é uma catarse total” (SENA, 1980, p.76).

A relação amorosa metaforicamente evidencia o sentido de alteridade conferido por Barnabé à viagem: outras são as suas especiarias. Para a personagem, as Índias a serem alcançadas - o seu Graal – pode ser entendido como o amor, o encontro que dispensa palavras e explicações porque efetiva linguagem outra, que não carece de intérprete - amor expurgado, porém, na novela de cavalaria. Há o encontro-entrega de um homem e de uma mulher, Adão e Eva atualizando a hierogamia sagrada, sem qualquer pecado, vivência de plenitude. Do encontro resta não uma relíquia – termo que projeta um conteúdo cristão -, mas um “talismã”, o cofrezinho de couro preso ao pescoço, onde se encontra uma tira de tecido com algo escrito que Barnabé não logra decifrar. A narrativa reforça a importância de que este episódio se reveste para Barnabé, cuja data jamais esqueceria, como não afasta da recordação (trazendo de novo ao coração) o cheiro dos limões (bálsamo no porão empestado da embarcação), o som dos guizos, a pele amaciada pelos dedos dela. O talismã se converte no “amuleto da mágoa que do temor o distraía” (CLÁUDIO, 1998, p.194), mágoa do vivido, encontro de corpos e raças na pureza do próprio desejo que conduz à realização, ao êxtase... e à saudade. A Ilha dos Amores representa o prêmio concedido, por Vênus, aos heróis. Aqui, só Barnabé alcança tal plenitude. O acesso aos demais marujos é impedido devido a interesses do Gama. O que lhes foi concedido foi o encontro com as negras, oferecimento descartado por Barnabé, episódio que carece da sedução, da magia e do encantamento.

Barnabé, tal como Galaaz, penetra no território do sagrado, pelo viés do maravilhoso cristão. Quando é atingido por uma onda e lançado ao mar, vivenciando a “inicial travessia dos territórios da morte” (CLÁUDIO, 1998, p.173), é resgatado pelo abraço de um anjo que lhe ouve a prece a Iahvé. O marujo reconhece ser o arcanjo Rafael, o da figura de proa de sua embarcação, tranquilizadora aparição que lhe anuncia embates e vitórias futuros, momento em que Barnabé foi “maravilhosa e realmente batizado” (p.174) no fulgor do Espírito, batismo como travessia

que requer enfrentar a própria morte. A segunda aparição do arcanjo acontece quando Barnabé é novamente atingido, agora por um mastro, em meio a um temporal. Pelos ares é levado Barnabé, viagem por cima de tudo, tal qual a realizada n'*Os Lusíadas*, quando se descortinam, aos nautas, a Máquina do Mundo e as profecias da ninfa. O arcanjo faz revelações ao marujo, desvelando o sentido da vida, o significado da travessia e da própria existência: “às Índias verdadeiras aportastes, pois que sempre se alojaram elas nos ocultos de ti” (CLÁUDIO, 1998, p.200); assinala a importância da riqueza interior, aconselhando-o a se manter fiel a si mesmo, forma de se orientar na vida, buscando não o oriente, mas o norte assinalado por uma bússola interna, o desígnio ou a aspiração a cumprir e, por isso, dispensa o horizonte visível. Quando o arcanjo se vai, Barnabé está nu e “sobre ele uma chuva de penas lentamente caía” (CLÁUDIO, 1998, p.201): ao novo batismo segue-se o renascimento, despojando-se de tudo que o aprisionava anteriormente. Diferentemente da ideologia da navegação exploratória, substitui-se a busca material pela espiritual; outras são as Índias e as conquistas, outros os heróis, o pequeno subjuga o grande, a viagem dá lugar à travessia, à peregrinação. Barnabé é o eleito. A terceira aparição ocorre após a destruição da nau São Rafael, conduzindo Barnabé ao Universo, “à luz que em mais luz se difunde” (CLÁUDIO, 1998, p.242). A fala do arcanjo garante ao herói o prêmio espiritual, um definitivo nascimento, configurado pela claridade adquirida na alma, em que se funde com e ao anjo:

Rafael te chamas, e me chamo, e eterno serás como eterno sou, e agora em definitivo nasceste, porquanto em ti nasci eu e, saldadas que se encontram as contas que devias prestar, caminharás pelo meu carreiro, e desvendarás as minhas Índias, as quais mais altas se mostram do que as que conheceste, e de substância diversa, e se de oiro se não edificam, nem de especiarias, da claridade a que as cores se resumem constam elas, (CLÁUDIO, 1998, p.242)

Barnabé é consagrado pelo anjo, que vaticina:

à pátria refluirás como os heróis de que as audácias te relataram, mas não se te volverá o Reino mais do que lugar de escala, porto a que atracarás para a jornada maior, (...) e louvado sejas tu, Barnabé, com os anjos e os arcanjos, os querubins e os serafins, que como ninguém te amo, e deliciosamente se dissolve o infinito amor que me dedicas. (CLÁUDIO, 1998, p.242)

Experiência de semelhante magnitude experimenta Galaaz com o Graal, quando na nave de Salomão. Em oração, o cavaleiro pede a Deus que lhe conceda sua morte quando o desejar, obtendo a aquiescência através de uma voz santa. Interrogado por Persival sobre o porquê de seu pedido, Galaaz explica:

Aquela hora que vimos uma parte das maravilhas do santo Graal, que Deus nos mostrou por sua piedade, vi umas coisas maravilhosas escondidas, que não são mostradas a qualquer pessoa. E vi tais coisas que língua não poderia contar nem

coração sentir, e meu coração ficou em tão grande alegria e tão grande prazer, que, se então morresse, nunca alguém teria morrido em tão grande prazer como eu, porque vi tão grande companhia de anjos e tantas coisas espirituais, que, se então morresse, iria logo para a perdurável vida dos gloriosos mártires e dos verdadeiros amigos de Nosso Senhor. (*DSG*, LXXIX, p.464)

Após a terceira aparição do anjo, no retorno a Portugal, os mareantes percebem a mudança de Barnabé, livre dos pesadelos e aparentemente com uma candeia a lhe aquecer o coração, diferente da solidão fria do Gama, jamais iluminado por luz alguma. A aprendizagem do marujo o conduz à solidariedade com o próximo: enquanto Gama deseja ser atendido em suas “precisões”, Barnabé procura os camaradas “no lugar de maior precisão” deles (CLÁUDIO, 1998, p. 232 e 246, respectivamente). Esclarece sonhos e presságios, realiza curas, transforma-se no verdadeiro guia para os companheiros, que lhe conferem a “quase alcunha de mestre”, com o consentimento de Vasco e Paulo, que gostavam de ter a bordo “um escolhido do Senhor” (CLÁUDIO, 1998, p.251). Novo batismo, portanto, recebe Barnabé, agora profano, mas de honrosa titularidade. Ele é o “andarilho” (CLÁUDIO, 1998, p.43, 99, 238, 277), exatamente como o é o cavaleiro medieval, cujo caminhar errante simboliza a busca, o anseio por algo muitas vezes impossível de ser alcançado, mas cuja aprendizagem, fruto das travessias, confere sentido à vida.

Barnabé representa, ao final de sua trajetória, o arquétipo do velho sábio, remetendo ao eremita em que se converte o cavaleiro medieval para se redimir de pecados e vícios inerentes aos “sabores” do mundo e/ou para se elevar espiritualmente. Para Jung, este arquétipo responde por iluminar, com o sentido, a obscuridade caótica da vida, situação em que o ser carece de intuição, compreensão, bom conselho, tomada de decisão, plano, mas não consegue esse estágio de esclarecimento sozinho: “O Velho representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter ‘espiritual.’” (JUNG, 2007, p.218).

Os cavaleiros que não perecem nas batalhas abandonam a vida mundana (terra, riqueza, linhagem) em função do isolamento necessário à meditação e às preces pela salvação da alma, como acontece com rei Galegantin, rei Peles, Persival, Lancelote, Heitor, Bliobleris, Boorz, Meraugis. O caminho percorrido evolui, quase sempre, do mundanismo pagão do cavaleiro para a vida ascética cristã dos eremitas. Na *Demanda*, o ermitão se afasta do viver cotidiano e se torna um recluso, habitando a floresta ou o deserto, totalmente despojado dos prazeres do mundo e dos bens materiais. Alimenta-se de ervas, raízes e frutas. Anda descalço, vestido com peles de animais e com o seu bordão, símbolo de força mágica e de vida errante. Vive solitariamente em

ermidas ou toscas cabanas, locais santificados, pobres e antigos. Os eremitas têm uma função diversificada e específica na narrativa:

Amparar, curar ou enterrar, informar, revelar, escrever são atribuições desempenhadas pelos eremitas, mas em todas perpassa o objetivo maior ao qual dedicam suas vidas: o serviço a Deus. Representam um oásis da fé pura e verdadeira no espaço da floresta deserta. À atividade religiosa ligam-se as ações de orar, jejuar, ouvir as confissões dos cavaleiros e dar-lhes a comunhão, rezar missas (geralmente assistidas pelos cavaleiros albergados antes da partida). (FERRETTI, 1994, p. 258-259)

Os eremitas inscrevem-se na esfera do saber, no “tempo da palavra” e são “os detentores das interpretações” (DUBY, 1990, p.318, 319), em particular dos sonhos e das visões dos cavaleiros, à luz da ideologia cristã, com a capacidade de interpretar as maravilhas que acontecem no reino de Logres. É um ermitão que explica a Galaaz a aventura do mosteiro e a do cervo branco; outro revela a Galvão e a Heitor o significado dos sonhos que tiveram, prevendo o fim da demanda e é rei Peles, já como ermitão, quem desvenda para Galaaz, Persival e Boorz os mistérios da besta ladradora, da fonte que cura e da mulher leprosa. Enquanto o cavaleiro se desloca pelo espaço exterior, geográfico, o eremita perfaz o caminho do espaço interior, espiritual, representando o arquétipo do velho sábio ou do espírito. O eremita – tal como Barnabé – realiza um movimento de descida a seu universo interior, empreende o caminho do sagrado e da sagesa. Ultrapassa suas mesquinhas limitações humanas e projeta-se como luz que irradia sabedoria e paz. Atinge a plenitude, a transcendência.

Em *Peregrinação*, Vasco não realiza a travessia – apenas a viagem - porque não consegue enfrentar os riscos inerentes à vida, dos quais o maior é a própria morte: por isso, “copiou a oração dos navegantes *contra* os riscos da travessia (CLÁUDIO, 1998, p.25, grifo nosso). Metaforicamente, o formigueiro que lhe tolhe os pulsos evidencia sua falta de ação e coragem, refugiando-se Vasco em seu aposento para que os marinheiros não percebam suas tormentas internas. Em Nisa, 1515, são as moscas daninhas que lhe pousam nos pulsos: estando a escrever sobre os “sucessos” da viagem às Índias, queda-se “vazio de matérias a contar” (CLÁUDIO, 1998, p.232), pois não efetivou a aprendizagem inerente aos fracassos e às tempestades. É uma personagem acovardada pelo medo, sem energia, sonolento, a girar o orbe apenas em sua mão, herói falido: simbolicamente apresenta o “intuito de alcançar o prado que para lá dos charcos do medo e da morte irresistivelmente o atrai, mas prendem-no as cordas que não logra romper” (CLÁUDIO, 1998, p.132). Sua experiência epifânica com a alforreca da infância traduz-se no medo da hidra que o acompanha até a velhice. A alforreca e a hidra, como seres ambíguos que são, articulando terra e mar, realidade e mito, metaforizam a indecisão do

Gama e remetem aos animais maravilhosos que habitam a *Demanda*. À hidra associa-se o interdito, não podendo ser nomeada, a não ser eufemisticamente, sob risco de punição: os marujos não conseguem entender o que cerca a hidra porque desconhecem o que sente o capitão, como também não vivenciam o medo que o aterroriza.

Barnabé é o que no nível da narrativa dobra o Cabo das Tormentas, acidente percebido por ele como entidade benfazeja e não como o anunciador de futuras maldições que se abaterão sobre as embarcações que por ali passarem, como o Adamastor da epopeia camoniana. Há um merecimento fruto da travessia já realizada por Barnabé. Os marujos, porém, não conseguem se aproximar da terra, devido ao vento que, por quatro dias e noites, faz com que as embarcações avancem e retornem. O Cabo é ultrapassado – vencido, dobrado - por Barnabé porque antes ele já o transpusera dentro de si mesmo, “nos ocultos de si” (CLÁUDIO, 1998, p.177) ao enfrentar a morte. Segundo a Professora Cleonice Berardinelli, “no Cabo se refugiavam os medos perseguidos pelas naus, mas conservados no fundo de cada um dos que partiam ou ficavam.” (2000, p.79). Barnabé representa a abertura aos naufrágios, à vivência das mortes por que passa o ser humano e, por isso, cresce, atualizando a figura do cavaleiro medieval em sua demanda.

Analisando a *Demanda*, Rodrigues Lapa afirma que há, em outras narrativas, um Galvão que representa a “flor dos cavaleiros e o enlevo das armas” (1977, p.268). Na obra portuguesa, porém, bem diferente é a sua caracterização, personagem remodelada para nela se projetarem os defeitos do mundo, exemplo a ser evitado, reverso de Galaaz. Entretanto, pode-se afirmar que este novo Galvão desponta como protótipo de outra ideologia, oposta aos ideais coletivos que estruturam a Távola. A maioria de suas atitudes, caracterizada por covardia para o modelo heróico, justifica-se face à luta pela sobrevivência, por isso a personagem ludibria, mente, mata, perspectivando, em vários momentos, valores mais racionais do que os prescritos pelo código cavaleiresco. Galvão parece despontar como o anti-herói moderno, porque apresenta o homem com todas as suas mazelas, egoísmos, falibilidades. Segue seu instinto de preservação, o que se contrapõe ao apanágio da morte pelo senhor terreno (rei Artur) e divino (Cristo), e não hesita em destruir aquele que eleger como inimigo pessoal. É guiado pelo instinto de vida e pela realização de seus desejos imediatos, enquanto Galaaz transita pelo instinto de morte. Galaaz lança-se contra todos e não morre porque é um predestinado, mas passa a desejar a morte após vivenciar o êxtase divino e conhecer os segredos espirituais. Galvão simboliza o amor à vida, distanciando-se das interdições sociais, morais, religiosas. Galaaz retrata o amor a Deus, relegando a segundo plano os prazeres da vida. Galvão anuncia um novo mundo estruturado sob

as bases do individualismo na realização do próprio desejo. Se Galaaz projeta-se como luz espiritual, afastando-se do homem comum, Galvão espelha suas humanas imperfeições, simbolizando o fim agônico dos elevados ideais cavaleirescos. Galaaz desrealiza-se como homem para projetar-se como modelo de perfeição – “Galaaz é inumanamente perfeito.” (SARAIVA, 1998, p. 65). Suas ações são previsíveis, seus objetos predestinados; sua vinda, sua vida anunciadas por todos os profetas do reino. Galaaz não se cumpre, cumpre o que lhe está reservado. Seu destino já está traçado, tal como o de Galvão, anunciado pela donzela feia às primeiras páginas da obra.

Em *Peregrinação*, a personagem Vasco da Gama também se afasta da configuração heróica apresentada em outros textos, como em *Os Lusíadas*. No último capítulo da obra ocorre o encontro de Gama e Barnabé, no outono, recordando-se o almirante que há cinco anos, em 1519, o visitara Barnabé. Açodado pela dúvida, Vasco formula a fatídica pergunta, depois de realçar as ações e enfrentamentos de Barnabé: “quem descobriu afinal essas Índias?” (CLÁUDIO, 1998, p.277). Barnabé já se tinha feito a pergunta de “Que índias da Índia agitariam assim os que a cometimento tamanho se submetiam (...)?” (CLÁUDIO, 1998, p.270). Gama sozinho encontra a resposta, atribuindo ao grumete a autoria da descoberta: “Deus te abençoe, meu rapaz, que foste tu, foste tu, e mais ninguém, quem essas Índias na verdade descobriu” (CLÁUDIO, 1998, p.278). Dois pares de meses depois, fevereiro de 1524, Gama recebe o convite de D. João III para voltar às Índias, o que vai dar ensejo ao título de vice-rei. Se D. João III reconhece a importância de Vasco, este reconhece a de Barnabé, ambos anteriormente esquecidos. A resposta, buscada por Vasco para responder ao rei, considera as fragilidades do físico e da alma, mas é o espírito que espanta as neblinas, ainda que permaneçam as dos olhos; por detrás delas, porém, ele vislumbra a sereia, o grifo, a harpia e o dragão, sem menção à hidra, todos animais mitológicos, configurando o cenário do maravilhoso. A narrativa parece anunciar outras possibilidades para o Gama.

Na *Demanda*, maravilhosa é a busca do cavaleiro: explicá-la é extingui-la como vivência, transformando-a em narrativa (registrada na Sé). O cavaleiro afirma-se ao trilhar um caminho solitário e penetrar no emaranhado enigma da floresta repleta de magia e encantamento, enfrentando obstáculos e *maravilhas*, sem temer a morte, mantendo-se fiel à sua demanda. O Santo Graal desenha-se como estrela-guia a dimensionar o viver das personagens na obra, ultrapassando o significado religioso de que se reveste. A procura se fundamenta na ventura que advém do Graal para os homens, espécie de nirvana atingindo na terra, saciedade física e espiritual, êxtase numinoso. Basta que surja na Távola Redonda, quando os cavaleiros estão

reunidos, para que todos eles consagrem a vida à demanda do santo vaso, cuja experiência proporciona o sentimento de plenitude:

A Demanda do Graal inacessível simboliza, no plano místico que é essencialmente o seu, a aventura espiritual e a exigência de interioridade, que só ela pode abrir a porta da Jerusalém celeste em que resplandece o divino cálice. A perfeição humana se conquista não a golpes de lança como um tesouro material, mas por uma transformação radical do espírito e do coração. (CHEVALIER e GHEERRANT, 2002, p. 477)

Ainda hoje os cavaleiros medievais fazem parte dos sonhos humanos que resgatam, do passado, uma civilização alicerçada nos mais nobres valores de bondade e de cortesia, de fraternidade e de amor.

Na *Peregrinação*, várias são as vezes em que aparece na narrativa a palavra travessia, sinalizando a sua importância. O significado remete à ideia de deslocamento e de vida como uma trajetória. De todo o processo, advém a experiência. A peregrinação - tal como a travessia - “se assemelha aos ritos de iniciação: ela identifica com o mestre escolhido” (CHEVALIER e GHEERRANT, 2002, p. 709). O peregrino é

Símbolo religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provações, para alcançar, por ocasião da morte, a Terra Prometida ou o Paraíso perdido. (...) o peregrino faz as suas viagens não no luxo, mas na pobreza, coisa que corresponde à ideia de purificação. O bastão ou o bordão simboliza ao mesmo tempo a prova de resistência e o despojamento. Todas essas condições preparam para a iluminação e para a revelação divinas, que serão a recompensa ao término da viagem. (CHEVALIER e GHEERRANT, 2002, p. 709)

Barnabé livra-se do espectro da morte em vida, a fim de que conduza a existência na luz dos vivos, é uma iniciação em vida e para a vida - a grande viagem é a travessia cujo porto final passa pela morte, “derradeiro esplendor do pórtico da peregrinação” (CLÁUDIO, 1998, p.252). Ele tem acesso ao código que lhe abre a compreensão da transcendência, é um iniciado: “Consultavam-no os companheiros sobre sonhos e pressentimentos, e retorquia-lhes o de Ucanha com a chave que lhes valesse, ao absoluto do medo e da finitude contrapondo a relatividade da tristeza e da alegria.” (CLÁUDIO, 1998, p.247). Barnabé adquire a sagesa, a claridade da alma. Efetiva a aventura de ser, a que ultrapassa as limitações da vida e o abismo da morte. De tudo, Gama adquire a dor; Barnabé, a graça, a beatitude, a paz. Barnabé concretiza uma *peregrinação* espiritual, existencial, caracterizada pelo encontro com o próprio eu e com o outro, enquanto Vasco da Gama realiza uma *viagem* geográfico-material, definida por trocas comerciais, captura de nativos, tortura de piloto mouro, sujeição dos marinheiros. Finda a

viagem, Barnabé retorna a Ucanha, tomado de início como mendigo ou peregrino. Lá termina por receber nova alcunha – Santo Zagal, fama que vai se espalhando por várias cidades. Outra, portanto, é a viagem, e, por isso, a peregrinação, resgatando buscas ancestrais em cuja gênese encontra-se a demanda ao Graal.

A viagem permite ao homem ultrapassar suas limitações. Amplia-lhe horizontes geográficos, culturais, espirituais. Em *A Demanda do Santo Graal*, a busca pelo cálice sagrado confere sentido às aventuras cavaleirescas, impregnadas de um ideal religioso e de uma ética baseada em um código de honra. O herói enfrenta o medo, a morte. Há uma luz a lhe guiar o caminho e uma meta a ser perseguida. Em *Peregrinações de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio, há também a busca de um caminho que não é apenas o que conduz às Índias, pois ultrapassa o deslocamento físico e se configura como aventura espiritual, travessia para além do medo. Barnabé encontra a luz ao percorrer o caminho, sendo capaz de enfrentar diferentes “mortes” e amores. Nas duas narrativas, o encontro com o sagrado, a travessia iniciática, a definição de um sentido para a vida. Acima de tudo, a busca de ser através das diferentes viagens que caracterizam a errância humana.

Referências

A DEMANDA DO SANTO GRAAL. Texto sob os cuidados de Heitor Megale. São Paulo: T. A. Queiroz - EdUSP, 1989.

BERARDINELLI, Cleonice. “Uma Leitura do Adamastor”. In: _____. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000. Disponível também em: <http://www.letas.puc-rio.br/Catedra/livropub/camoes04.html>, acesso em 20 de maio de 2011.

BERNARDO, Gustavo. “A qualidade da invenção”. In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Ed. organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto, 1974.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CLÁUDIO, Mário. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

DUBY, Georges. (org.). *História da vida privada*, 2; da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FERRETTI, Regina Michelli. *Viagem em Demanda do Santo Graal: o sonho de heroísmo e de amor*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

GOTLIB, Nádya Battella. Viagens & viagens (o sentido contraditório das navegações n’Os Lusíadas). In: *Boletim do CESP*. Belo Horizonte, ano IX, X, n.12, p.128-143, jul.1986/dez.1988.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa, época medieval*. Coimbra: Coimbra, 1977.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- MATTOSO, José. *Portugal medieval (novas interpretações)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- PESSOA, Fernando. “Mensagem”. In: _____. *Obra poética*. 6.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976.
- SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. 5.ed. Lisboa: Gradiva, 1998.
- SENA, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa: Ed. 70, 1980.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Regina Silva Michelli Perim

Professora associada da UERJ, Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa, desenvolvendo pesquisas e pós-doutoramento em Literatura Infantil e Juvenil (USP). Endereço Eletrônico: reginamichelli@globo.com

*Enviado em 30 de dezembro de 2013.
Aceito em 30 de abril de 2014.*

A metáfora na formação da alegoria poética seiscentista ibérica

Ana Cláudia dos Santos Silva
UFPI

Resumo: No universo das figuras de linguagem, a metáfora é considerada o artifício que age como espécie investigadora das noções mais escondidas. A metáfora mostra as semelhanças existentes entre os conceitos, provocando um efeito de maravilha, que persuade. Por ser tão artificiosa, a metáfora se torna também parte importante na estrutura de outros ornamentos como é o caso da alegoria. Para autores antigos como Fábio Quintiliano e modernos como Emanuele Tesauro, a alegoria é a continuação da metáfora simples e teria com essa figura uma relação indissolúvel ao se configurar por meio dela. Tal discussão encontra-se mergulhada no âmbito de um universo poético, em muitos aspectos, distinto do atual. No Seiscentos ibérico, deparamo-nos com uma prática discursiva estritamente regrada por convenções específicas. Este trabalho se ocupa dessas discussões, fazendo uso de textos poéticos de Horácio e Jerónimo Baía, sob a proposta de leitura de pesquisadores da área dos estudos retóricos como João Adolfo Hansen e Adma Fadul Muhana.

Palavras-chave: Metáfora, Alegoria, retórica, Seiscentos ibérico.

Abstract: *In the universe of the figures of language metaphor is considered the gimmick that acts as a kind of investigator notions more hidden. The metaphor shows the similarities that exist between the concepts, causing an effect of wonder, that persuades. For being so artful, the metaphor becomes also important part in structure of other ornaments such as allegory. For ancient authors as Fábio Quintiliano and modern as Emanuele Tesauro, the allegory is a continuation of the simple metaphor and would have with this indissoluble relationship figure when you configure through it. Such a discussion is steeped in a poetic universe, in many aspects, other than current. In the seventeenth century iberian, we are faced with a discursive practice strictly ruled by specific conventions. This work deals with those discussions, making use of poetic texts of Horácio and Jerónimo Baía, under the proposal for reading of researchers in the area of rhetorical studies as João Adolfo Hansen and Adma Fadul Muhana.*

Keywords: *Metaphor, Allegory, rhetoric, Seveteenth Century Iberian.*

Introdução

No período que abrange desde os fins do século XVI até o início do século XVIII, na Península Ibérica, encontramos uma prática discursiva formada pelos preceitos da poética e da retórica clássica, que se reproduzem com certas adaptações teóricas tanto na prosa quanto na poesia cristã contrarreformada. Por conta da reinterpretação que se faz dessa preceptiva, a poesia desenvolve aspectos peculiares aos olhos contemporâneos, como a imitação de modelos, ou autoridades, a recorrência das tópicas, ou lugares-comuns como argumentos poéticos, derivados da própria cultura cristã moderna e que se repete largamente em conformidade com os gêneros, além do difundido uso dos ornamentos discursivos como os tropos e as figuras.

Começando com o estudo da metáfora, temos a pretensão de compreender o processo analógico que lhe confere artifício; por esta causa, a metáfora é considerada como o fundamento da agudeza, termo que designa o conjunto das convenções poéticas características da poesia do período em questão. É com Aristóteles que se inicia, no Ocidente, o debate teórico e funcional a respeito da metáfora. Fundamentais nesse segmento do texto são, portanto as definições aristotélicas, delas advêm muito sobre a metáfora. Sabemos que a figura trata do transporte de significado de uma palavra a outra, por meio de suas semelhanças e que sua capacidade de sintetizar essas semelhanças se dá por meio do silogismo retórico.

Retoricamente, a alegoria consiste num discurso que diz o que não significa. Por ela, inicialmente, é apresentado um sentido dito próprio, o mesmo que sentido comum de uma palavra, que, no entanto, parece ser diferente daquilo que se deseja significar. Notamos então na base da alegoria o mesmo princípio analógico de construção da metáfora, quando se percebe que o sentido expreso e o sentido implícito se relacionam por meio de uma comparação não explícita, mas existente na invenção retórica do argumento analógico que lhe dá origem.

Alegoria e metáfora, com suas nuances que são fontes quase que inesgotáveis de possibilidades diversas, figuram, neste estudo, como pontos importantes no desvendar da construção poética ibérica seiscentista. Na perspectiva da corrente crítica que estuda as produções seiscentistas ibéricas utilizando as próprias fontes poéticas e preceptivas, o presente trabalho resgata convenções que regiam essas letras. Dentre essas convenções, encontra-se o pressuposto do tropo como ornamento discursivo, e nela encontramos suporte para a análise dos conceitos de metáfora e alegoria. Passemos ao estudo em si.

A metáfora como o ornamento primeiro

A ornamentação discursiva é um dos aspectos mais peculiares da prática das letras nesse período, causadora, inclusive, de incompreensões desde a crítica “neoclássica” no século XVIII, passando pela romântica, que a vê como excessiva. Dentro das letras seiscentistas, entretanto, o ornamento partilha do pressuposto de que serve também a um fim pragmático. No caso de Portugal, o pragmatismo funciona em razão quer da doutrina quer da política. Segundo o licenciado Rafael Bluteau (1712-1728, sem paginação), ornamento é “coisa que se acrescenta a outra para lhe dar mais graça”, dessa forma, o acréscimo de tropos e figuras ao discurso, seja poético, seja persuasivo serve para lhes conferir maior elegância e eficácia, quanto às suas pretensões que são as de deleitar, mover os afetos e ensinar.

Dentre os ornamentos, o tropo tem perceptível importância, comprovada pela preocupação que lhe é dispensada em diversos escritos, tidos como preceituação para as produções escritas do século XVII. As *Instituições Oratórias*, de Marco Fábio Quintiliano (30 e 90 d. C.), é um desses escritos. Obra concebida durante o Império Romano encerra, no seu conteúdo, muitas das convenções retórico-poéticas que mais tarde constituiriam as letras seiscentistas.

Por tropo, Quintiliano (1887, VIII, VI, I¹) entende e define na obra “la mutación del significado de una palabra a otro, pero con gracia”². Trata-se de uma palavra que, fora do seu contexto familiar, substitui e se apropria do significado de outra palavra, conferindo elegância ao discurso. É linguagem figurada que mantém implícito um sentido próprio, e se realiza pela relação entre palavras, quer por semelhança, por inclusão, por causalidade, ou por oposição (HANSEN, 2006). É pelo tipo de relação que se estabelece entre palavras, que há a geração das diferentes espécies dos tropos. Seguindo esse raciocínio, na relação de semelhança entre termos obtém a metáfora; pela relação de inclusão, a sinédoque e pela oposição, a ironia.

Quintiliano (1887) escreve ainda que existem basicamente dois tipos de tropos, os que servem para significação e os que servem para adorno. Os tropos que servem para significação, segundo seu pensamento são: a metáfora, a sinédoque, a metonímia, a antonomásia, a onomatopeia e a catacrese. Já os tropos de adorno são: o epíteto, a alegoria, o enigma, a ironia, a perífrases, o hipérbato e a hipérbole. A metáfora, dentre esses, ganha destaque, por ser herdeira da concepção poético-retórica grega. Desde Aristóteles ela foi tida como protagonista da

¹ As indicações nos livros antigos por vezes mantêm uma configuração universal, ou seja, é a mesma seja qual for a tradução. Assim, VIII é o livro, VI é o capítulo e I é o parágrafo. Livre tradução: “A mudança do significado de uma palavra para outra, mas com graça”.

² Livre tradução: “Pela metáfora se translada uma palavra de seu significado próprio a outro onde falta o próprio”.

ornamentação discursiva, pela clareza e brilho que proporciona ao discurso, e isso se estende ao século XVII.

A metáfora, na condição de tropo, opera pela substituição de um termo por outro, em que esses termos se relacionam por meio da semelhança, o que no discurso seiscentista resulta no encantamento do espectador. Segundo Quintiliano (1887, VIII, VI, I), “por la metáfora se traslada una voz de su significado propio a otro donde o falta el propio”³. O retor latino toma como próprio o significado que geralmente se associa a uma determinada palavra pelo uso frequente. Na metáfora, o significado próprio é emprestado a outra palavra que não costuma ser vinculada a ele, uma palavra estranha ao contexto da proposição. O processo ocorre da seguinte maneira: uma palavra que contém o significado próprio é substituída por uma palavra estranha ao contexto, porém o significado permanece.

O que possibilita a permanência do significado, no contexto, é a semelhança entre as duas palavras. O que há de comum entre elas traz à mente do leitor a palavra substituída e ainda torna evidente a razão da substituição.

A metáfora então se apresenta como o recurso de que o poeta lançava mão, quando, pela necessidade de expressar melhor um pensamento, encontrava palavras, em contextos estranhos ao da sua proposição, por evidenciarem mais a ideia desejada. Escreve, por isso, Aristóteles (384 - 322 a. C): “há palavras que são mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objeto e mais próprias para trazer o assunto para diante dos olhos”. Eram essas as palavras que o poeta no século XVII buscava.

No exemplo de Quintiliano, “homem duro e áspero” (1887), para tratar de um ser dotado de qualidades negativas, com uma demasiada rigidez no comportamento, hermetismo, insensibilidade e indelicadeza. Na formulação, para obtenção desse sentido, as palavras, “duro” e “áspero” encontram-se deslocadas do seu uso mais comum: solidez, enrijecimento, não maciez, desagradável aos sentidos; comumente ligados a objetos sólidos. Num contexto mais familiar, serviriam certamente para descrever uma pedra, porém, na formulação metafórica, fornece uma compreensão mais imediata e sintética da ideia que se deseja alcançar: a de um homem tão insensível e grosseiro quanto uma pedra.

Foi justamente por causa dessa capacidade da metáfora, de significar mais de forma sucinta, que Quintiliano (1887, VIII, VI, I) disse: “El trasladado tiene más fuerza”⁴. A substituição das qualidades negativas do ser em foco, “insensível e grosseiro” pelos termos

³ Livre tradução: “Pela metáfora se traslada uma palavra de seu significado próprio a outro onde falta o próprio”.

⁴ Livre tradução: “O trasladado tem mais força”.

apresentados, “duro e áspero”, causa maior impacto no entendimento do leitor, ao provocar seu raciocínio numa associação imediata entre os significados.

Antes de Quintiliano, Aristóteles (1998, III. 2. 1405b14-15.) também tratou da metáfora. Para o filósofo era o transportar para uma coisa o nome de outra⁵. Por esta razão, a denominação latina para metáfora era *translatio*. O significado se desloca de uma palavra e passa a outra, causando estranheza pelo uso inesperado, conseqüentemente, há um destaque da proposição.

Na *Retórica* (1998), Aristóteles apontou a capacidade da metáfora de dizer “isto é aquilo”, ou seja, de condensar rapidamente a relação de semelhança entre significados. Segundo ele, isso produzia uma aprendizagem mais eficaz sobre o termo que se queria destacar, ao empregar palavras conhecidas em outros sentidos:

Uma aprendizagem fácil é por natureza agradável para todos; por seu turno, as palavras têm determinado significado, de tal forma que as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento. É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido ‘apropriado’, mas é, sobretudo, a metáfora que provoca tal (ARISTÓTELES, 1998, 1405b 14-15)

A linguagem poética tem com a metáfora um afastamento do uso corriqueiro das palavras, provocando um encantamento no leitor que persuade e doutrina, por propor um exercício mental que o estimula e encanta, com a sensação de descoberta, o que torna a formulação muito mais atraente. Como escreveu Aristóteles, “as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável” (ARISTÓTELES, 1998).

Observemos como opera a metáfora na poesia do período em estudo por meio do poema *Ao Menino Deus em Metáfora de Doce*, denominado romance; escrito pelo Frei Jerónimo Baía, autor seiscentista, natural de Coimbra e pregador da corte de D. Afonso VI:

Quem quer *fruta doce*?
Mostre cá, que é isso?
É doce coberto,
É manjar Divino.

Vejamos *o doce*
E depois que o virmos,
Compraremos todo,
Se for todo rico.

Venha ao portal logo,

⁵ Na tradução lemos “coisa”, mas pode ser entendida nesse contexto como palavra.

Verá que não minto,
Pois de várias sortes
É doce infinito.

Descubra, minha alma;
Mas ah que diviso
Envolto em mantilhas
Um Infante lindo.

Pois de que se admira,
Quando este Menino
É doce coberto,
É manjar Divino?

Diga-o como é doce,
Que ignoro o prodígio;
Não sabe o mistério?
Ora vá ouvindo.

Muito antes de Santa Ana
Teve este *doce princípio,*
Porque já do Salvador
Se davam muitos indícios.

Mas na Anunciada dizem
Que houve mais expresso aviso,
E logo na Encarnação
Se entrou por modo Divino.

[..]

É manjar tão soberano,
Regalo tão peregrino,
Que os espíritos levanta,
Tornando aos mortos vivos.

Tão delicioso bocado
Será de gosto infinito
Manjar real verdadeiro,
Manjar branco parecido.

Quem é *manjar dos Anjos* dizem
Talentos mui fidedignos,
Por ser pão-de-ló, que aos Anjos
Foi em figura oferecido (BAIA, 2002, p. 191)

As metáforas que fazem aproximações com doces são uma tópica corrente, ou seja, matéria poética que se repetia largamente em Portugal no Antigo Regime, como se fossem alusões à fama da doçaria lusitana (CARVALHO, 2006, p. 237). O menino Jesus como “doce Divino” é mais que uma divindade habitante de um Céu distante, é alimento para a alma sofrida. A saber, pelo divino sacramento da eucaristia, o corpo de Cristo é sustento espiritual. A doçura

do açúcar, que faz festa ao paladar, faz parecer mais terna ainda a imagem do menino Deus. Assim, a metáfora, que é mais tocante aos afetos, ao ensinar a busca do “manjar real verdadeiro” que é “infinito”, é também doutrinação agradável, doutrinação afetiva e grave, pois “o procedimento formal consiste em construir uma analogia entre vida sensível [o sabor do açúcar], acidental, e a espiritual [corpo de Cristo], lugar da essência divina – a substância, segundo a teologia cristã” (CARVALHO, 2006, p. 257).

A analogia pode ser entendida como o raciocínio anterior que o poeta evidencia no arranjo das palavras e de suas significações, é o que atribui elegância à construção poética. É do pensamento analógico que a metáfora surge e mais que uma comparação sem conectivo, a metáfora é um processo lógico. É comparar termos, mas não apenas isso. A metáfora tem a finalidade de descobrir características em comum entre eles, o que permite a troca de posição entre palavras, um jogo semântico que não produz prejuízo ao discurso, ao contrário, lhe concede beleza e racionalidade. Como exemplo disso, Aristóteles registrou: “*velhice do dia*”, demonstrando a relação análoga que existe entre a vida e o dia, ou seja, a velhice está para a vida, assim como a tarde para o dia, sendo que *velhice* e *tarde* transmitem uma ideia de proximidade do fim. Por causa dessa relação é que se torna possível o transporte de significação entre os termos análogos.

Na *Retórica*, o filósofo fala da capacidade de ostentação dada ao discurso por conta da metáfora. A metáfora é então modalidade da elocução, ornamento do discurso. No pensamento contemporâneo, a palavra *ornamento* está ligada no senso comum à ideia de acessório, mas em se tratando do texto poético é seu elemento essencial. A poesia é o lugar do ornato, nela a beleza do discurso se realiza:

É verdade que o estilo poético não será porventura rasteiro, mas nem por isso é apropriado a um discurso de prosa. Por seu turno, entre os nomes e verbos, produzem clareza os que são ‘próprios’ ao passo que outros tipos de palavras, que foram discutidos na *Poética*, produzem não um estilo corrente, mas ornamentado (ARISTÓTELES, 1998, II, 1404b).

A metáfora é o instrumento que segundo Aristóteles faz “saltar aos olhos” a proposição do poeta, causando um efeito de novidade, que espanta, agrada e persuade. Pela capacidade de ornamentação discursiva, a metáfora é elevada, no século XVII, à condição de figura poética primeira.

Como foi dito, o termo próprio, substituído na metáfora, pode ser entendido como o sentido mais familiar, ou convencional do uso de uma *palavra*, ou contexto; o termo que substitui, possuidor do sentido figurado, pode também ser chamado de *peregrino*, por ser sempre um termo

estranho ao contexto em que é inserido. A metáfora dá mais significação à proposição, por possuir dois sentidos: o próprio, que fica em um segundo plano, e o figurado que está exposto.

Emanuele Tesaurò (1741, VII, p. 235), letrado seiscentista, ao fazer um estudo da metáfora em seu livro *Il Cannocchiale Aristotelico*, afirma que é “el mas ingenioso, y agudo, el mas peregrino, y admirable, el mas jovial, y risueño, el mas facundo, y fecundo parto del humano entendimento”⁶, isso por trazer ao entendimento a palavra de um gênero a outro, explicando um conceito por meio de outro muito diverso, ao encontrar semelhanças em coisas dessemelhantes.

A exposição das semelhanças entre o próprio e o peregrino, na construção metafórica, demonstra um raciocínio semelhante ao de um silogismo, isto é, uma demonstração argumentativa que resulta em uma conclusão que esclarece. O trabalho do poeta, regido por determinados pressupostos, é encontrar essas palavras que melhor expliquem a ideia em mente, pelos campos semânticos diversos, afastados.

Nas convenções retórico-poéticas originárias da antiguidade grega e latinas, a ornamentação discursiva é recurso que agrada e persuade. A metáfora, na condição de tropo que se apoia nas semelhanças entre termos, aponta o que há de comum em ideias distantes e isso faz dela o melhor modo de expressar um pensamento de forma brilhante e sucinta. Pelo transporte da significação de uma palavra a outra, a metáfora causa a estranheza que destaca o discurso. É por trazer o inesperado para diante dos olhos do leitor que o uso da metáfora se estenderá por épocas à frente. Tendo como pressupostos variados modelos antigos, ela será retomada mais tarde significativamente. O uso dos ornamentos implicava vários pressupostos como a ideia de agudeza, engenho e decoro, como veremos no decorrer desta discussão.

A metáfora no século XVII

A centralidade da metáfora na poesia seiscentista pode ser entendida a partir do texto de João Adolfo Hansen, *Retórica da Agudeza*, quando este professor diz que “nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade.” (HANSEN, 2002, p. 317).

O termo *agudeza* remete a um conjunto de convenções poéticas que caracterizam a poesia seiscentista, envolvendo gêneros e matérias poéticas que seguem preceptivas complexas. A agudeza é também a própria metáfora, resultante de um processo dialético ou analógico. É

⁶ Livre tradução: “O mais engenhoso e agudo, o mais peregrino, e admirável, o mais jovial e risonho, o mais fecundo e fecundo parto do entendimento”.

faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes (CARVALHO, 2007, p. 123), processo que exige uma percepção aguçada do poeta quanto a uma possível relação entre dois ou mais termos distintos. Essa relação de semelhança ou dessemelhança, que pode ser de difícil entendimento, para o poeta é possível concentrá-la numa metáfora, o que causa o efeito de surpresa, assim, é o processo de construção analógica da metáfora que lhe fornece grandeza.

A analogia, que se dá pela comparação entre conceitos em que, dialeticamente, são estabelecidas suas semelhanças e diferenças, sintetizadas pelo poeta na criação de uma forma nova, de efeito inesperado, é a metáfora aguda. Metáfora perfeita, que caracteriza a criação poética desse período. Pela sua capacidade de ornamentação discursiva, dado que resulta de uma operação dialética, a metáfora aguda é chamada, no período estudado, de “ornato dialético”.

A agudeza, para ter efeito, precisa ser formulada de maneira que não fique clara a premeditação e isso a difere da comparação, ou *símile*. Por esse motivo, na metáfora é suprimido o conectivo “como”, o que agrada, justamente pela dificuldade inicial de estabelecer a relação entre os conceitos comparados.

Por meio do verso “*Da púrpura real, metal louro*”, presente no *Lampadário de Cristal* (1992) de Frei Jerónimo Baía, observamos que a metáfora “*metal louro*” pressupõe a comparação entre os conceitos “ouro” e “louro”, aproximados pela semelhança da cor amarelada e reluzente. Usando de comparação, teríamos a proposição “o metal ouro é como cabelos louros”. O poeta perspicazmente sintetiza esses conceitos, fazendo uma transferência do significado do conceito “a”, ouro, que é próprio, ou seja, é conveniente à proposição, para o conceito “b”, louro, que é peregrino, não pertencente ao universo semântico da proposição. Substituindo um pelo outro temos a metáfora aguda “metal louro”, que permite ao leitor a percepção da analogia gerada pela metáfora: o ouro é o metal louro.

A imagem formada pela metáfora é um silogismo retórico, uma dedução, que se baseia na semelhança de dois termos (ouro e louro) com um terceiro (cor). A metáfora opera como “uma condensação rápida deles” (HANSEN, 2002, p. 320). Esse funcionamento da metáfora aguda termina por fundamentar o pensamento poético seiscentista e por esta razão afirmam os preceptistas que a agudeza não só é metáfora, como a metáfora é “o próprio fundamento da agudeza” (HANSEN, 2002, 321).

A agudeza então pode ser considerada mais que uma forma de construção poética, é um pensamento do período que o caracteriza. Como diz Hansen:

[...] a agudeza deve ser entendida como uma categoria histórica, ou seja, como um modo de pensar e uma forma poética específicos do Antigo Regime, não como uma futilidade afetada e vazia de que ainda vão falando os nossos manuais de história literária caudatários do idealismo alemão (HANSEN, 2002, 322).

Referindo-se às errôneas atribuições que foram dadas à produção seiscentista pela crítica romântica, Hansen atenta para como se deve entender a agudeza. Ela deve ser vista como algo próprio das representações discursivas daquela sociedade que reúne os vários aspectos que refletem uma mentalidade específica e, ao que parece, só foi possível realizar-se naquela conjuntura das letras instruídas pelas retóricas antigas apropriadas por autores modernos e cristãos. A agudeza é o critério de elegância do discurso seiscentista. É discurso que apresenta, no seu interior, uma palavra brilhante, uma metáfora bem formulada pelo engenho do poeta, que tem condensada em si o pensamento de uma época.

Por ser também a própria metáfora, a agudeza é regida pela conveniência, princípio retórico-poético importante dentro das formas discursivas seiscentistas. Trata daquilo que é concorde dentro do discurso com sua composição, publicação e recepção, envolvendo os elementos de formulação, como gênero, linguagem e matéria tratada. A agudeza é definida nas convenções retórico-poéticas das antiguidades greco-latinas como adequação e no Seiscentos como decoro. Adma Muhana define o decoro na poesia, quando diz:

Na noção de decoro, entendida multiplamente como unidade da obra poética adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório, como ao poeta, e contrária portanto a toda “monstruosidade” e “bizarria”, desprovida de ordenação interna, em que os sujeitos e os predicados não se correspondem, em que os termos não se combinam, em que cada parte diverge do todo (MUHANA, 1997, p. 54).

Condição primeira para o artifício do texto poético seiscentista ibérico é a coerência entre as suas partes que resulta na verossimilhança. Nisso, a noção de gênero surge como paradigma central da construção e determina os outros elementos. O gênero pode ser entendido por aquele pressuposto que assimila as normas para a perfeição do poema, ou seja, cada gênero postula uma noção de perfeição diversa de outros, com seus decoros próprios. Eles surgem, segundo os preceptistas, da relação com os modelos como se lê ainda na *Epopéia em prosa seiscentista* de Adma Muhana:

Ao se proceder a uma derivação genérica ao invés de cronológica, como foi dito, os preceptistas buscam não uma origem para as obras poéticas, mas o seu modelo. No entanto, o modelo – que é o semelhante que é o mesmo – passa por ser também o original, o modelo de cada gênero detém um modelo de

excelência próprio – sendo esses modelos os que fornecem as regras de construção do gênero, na medida em que correspondem à sua realização perfeita e instruem o paradigma do gênero – é este o modelo considerado o fundador do gênero (MUHANA, 1997, pp. 29-30).

Assim, é notório que há uma metáfora aristotélica correspondente a certa noção de decoro e em determinados gêneros, mas essas noções antigas foram perdendo força nos verossímeis seiscentistas, daí também as metáforas mostrarem-se mais permissíveis. Segundo o parâmetro do gênero, as partes, assim como as metáforas, devem estar em harmonia com a matéria e com os demais elementos do texto, segundo as concepções retóricas de clareza e brevidade.

Claro é o discurso que se faz passível de entendimento. Desde Aristóteles, a clareza se apresenta como a qualidade suprema da expressão enunciativa. No livro III da *Retórica*, o retor grego afirma que ela é a principal virtude do discurso, pois se na proposição não tornar manifesto o seu objeto, não cumpre sua missão (ARISTÓTELES, 1998, III, II). Quando há a compreensão do texto retórico, há também o mover dos afetos (*movere*), o aprendizado (*docere*) e o deleite (*delectare*), que são os fins últimos do discurso retórico. Já a brevidade age viabilizando a compreensão do exposto por meio da memorização fácil.

Dentro do discurso prosaico, a clareza advém do uso de palavras próprias e da metáfora, como é lido na *Retórica* de Aristóteles (1998). Quando é empregada, a metáfora afasta o discurso do estilo corrente e resulta em algo não familiar que agrada. A conveniência no emprego das metáforas é fundamental para o alcance do entendimento do discurso: se estiver bem ajustada, há clareza, se não, há afetação.

A clareza é, nesse sentido, prática constitutiva de um pensamento sobre o que é adequado ou não dentro do escrito, convencionado entre os letrados nas antiguidades e no Seiscentos, em que essa prática é reconsiderada. Sendo assim, a clareza está submetida à conveniência e adequação do discurso às tópicas, ou lugares-comuns retóricos, e ao gênero (HANSEN, 2002, pp. 46-47). A metáfora como ornamento discursivo causador da elegância segue também as regras da coerência discursiva, pois como predisse Aristóteles: “[...] é forçoso que as metáforas provenham de coisas apropriadas” (ARISTÓTELES, III, 11, 1412a).

No plano do discurso, a verossimilhança se define pela perfeita harmonia entre a coisa pensada e a forma como esse pensamento se concretiza no texto. O uso da metáfora aguda então segue o padrão da adequação de origem aristotélica, no período em estudo, denominado decoro em que o ornamento dialoga com a matéria produzindo a qualidade do sentido necessário ao discurso poético. Assim, num texto de gênero baixo, as metáforas utilizadas não poderiam

sugerir elevação, mas baixeza, segundo o padrão do gênero, o mesmo acontece quando se trata de uma tópica, como a do navio a deriva, representante de dificuldades, não é conveniente usar outras metáforas que não as náuticas em correspondência com o contexto. Nesse sentido, por verossimilhança do texto poético entende-se a sua aparência de real, que só se consegue pelo decoro.

Tanto o decoro quanto o engenho são, além de noções participantes do sistema de representação que tem a agudeza como um fim, pressupostos na formulação aguda. Enquanto o engenho é a capacidade intelectual que relaciona os conceitos aproximados na agudeza, o decoro condiciona o raciocínio engenhoso que atuará segundo os paradigmas do gênero da composição discursiva escrita ou oral. E no perfeito usufruto dessas noções resulta a verossimilhança.

Por fim, a agudeza era mesmo uma doutrina seiscentista, relacionada à mentalidade de corte das monarquias absolutistas, que instituiu, nos textos pelo pensamento analógico da metáfora, um efeito inesperado que agradava e persuadia. Por causa disso, a lógica contida na metáfora foi transferida a outras figuras como a alegoria, que numa maior extensão, faz associações entre ideias.

A metáfora na constituição da alegoria

A metáfora, na concepção de muitos preceptistas, aparece na base da alegoria, outro tropo muito empregado nas construções poéticas, desde os antigos. Quintiliano afirma que a alegoria se origina da metáfora, como uma continuação dela quando diz: “Mas así como el moderado y oportuno uso de este tropo [metáfora] hace clara la oración, así el frecuente no solo la obscurece, sino que la enteramente fastidiosa, y continuando viene a dar en alegoría” (QUINTILIANO, 1887, p. 178)⁷. Se é pelo grande número de metáforas que obtemos a alegoria, podemos concluir que segundo Quintiliano a relação entre os dois tropos é quantitativa.

Adepto desse pensamento era, também, o preceptista moderno Emanuele Tesauro, denominando a alegoria como “la continuación de la metaphora simples” (TESAURO, 1741, p. 70)⁸, que tinha, aos moldes da metáfora, as mesmas variações construtivas. O que nos leva a pensar numa junção de metáforas coerentemente ajustadas formando uma metáfora maior, como uma composição, que no seu todo tem a função que a metáfora possui. Vemos o mesmo pressuposto no preceptista e humanista espanhol Francisco Cascales em suas *Tablas poéticas* (1617), quando esse afirma que a alegoria era senão “a junção de muitas metáforas”. Sendo assim,

⁷ Livre tradução: “Mas assim como o moderado e oportuno uso deste tropo [metáfora] faz clara a oração, assim o frequente, não só obscurece, como a torna cansativa e continuando vem a dar em alegoria”.

⁸ Livre tradução: “A continuação da metáfora simples”.

seu funcionamento dentro do discurso segue para um âmbito maior, em que muitas metáforas juntas significam uma coisa só, uma ideia maior e mais abstrata.

Na visão da alegoria como uma metáfora continuada, amplamente difundida no período em questão, a metáfora é tropo de salto e a alegoria é então, tropo de salto contínuo, pois em toda sua extensão apresenta incompatibilidade semântica, uma transposição contínua do próprio pelo figurado (HANSEN, 1986, p. 14). Retoricamente a alegoria diz *a* para significar *b*, em que *b* é a designação concretizante e *a* a significação abstrata. Na alegoria as duas faces (*a* e *b*) se relacionam de forma a permitir que a face *b* possa ter seu significado totalmente independente da outra *a*, ou seja, há uma relação entre as faces que admite significações diversas (HANSEN, 1986, p. 14). Um exemplo clássico de alegoria encontramos citado no *Il Cannocchiale Aristotelico* em que Emanuele Tesauro demonstra a dupla significação que a alegoria pode assumir, trata-se do famoso poema de Horácio, bastante citado também em outras preceptivas retórico-poéticas seiscentistas: *Ad Republicam* (À República).

Ó nave, levam-te ao mar novas
Ondas! Que fazes? Rápido entra
No porto. Não vês como
O costado despojado de remos

E o mastro ferido do rápido Áfrico
E as vergas gemem, e como sem cordas
A quilha mal pode suportar

O mar enfurecido? Não tens velas inteiras
Nem deuses a quem invoques oprimida pelo mal.
Embora tu, pinho do Ponto,
Filha de ilustre floresta,

Te orgulhes de tua origem e de tua nobreza inútil,
O nauta amedrontado não crê nas pinturas
Da popa. Cuida-te, se não queres
Servir de juguete aos ventos.

Outrora meu sofrimento e inquietação,
Hoje preocupação e cuidados,
Evita os mares extensos
Entre as Cícladas brilhantes (HANSEN, 1986, pp. 27-28)

O poema, livremente traduzido por João Adolfo Hansen em seu livro *Alegoria* (1986), apresenta a imagem de uma embarcação em alto mar durante uma terrível tempestade. Hansen comenta que ao que parece, a ode foi escrita em referência à Batalha de Filipos (42 a. C), nesse sentido a embarcação seria Roma alegorizada. O poema, que se organiza em metáforas náuticas,

demonstra uma significação exteriormente completa da difícil situação em que se encontra uma embarcação em meio à tempestade, no entanto, em um segundo plano, as metáforas que o compõem denunciam fatos históricos plausíveis.

Um exemplo disso é a metáfora *vento Africo*, que na circunstância da batalha significaria rei egípcio, a expressão “deuses ausentes”, na realidade uma metáfora, refere-se aos generais Bruto e Cássio, mortos ao lutarem contra Marco Antonio e Otávio em Filipos. A tempestade, representada na formulação *novas ondas*, seria, no sentido literal, uma guerra que Sexto Pompeu pretendia contra os vencedores de Filipos, no caso Marco Antonio e Otávio como lido em Hansen (1986, p.28). A revelação da analogia está evidenciada somente no título *A República* que sugere ao leitor um sentido implícito. A transposição que ocorre metáfora após metáfora compõe uma ideia abstrata maior, a situação de Roma num determinado momento histórico.

Hansen demonstra ainda como provavelmente Horácio constrói a sua alegoria seguindo os preceitos retóricos da invenção, da disposição e da elocução, além do uso dos lugares comuns, tópicos recorrentes na construção poético-retórica. Primeiramente, o poeta pensa em um discurso simples, que estaria por trás do discurso alegórico, depois pensa também na transposição de significados do próprio para o figurado e nas regras de clareza e brevidade, sem esquecer-se da conveniência que envolve as regras próprias do gênero, além dos modelos poéticos e tipos de metro. É interessante perceber que todo esse processo elaborado e cuidadoso ao qual o poeta se submete permite a formação de três níveis de significação: um literal, um figurado e um literal ausente. O primeiro diz respeito à leitura descritiva sugerida pelo poema, o que indicaria perda do sentido alegórico e o segundo, que indicaria a “rede associativa” entre os termos presentes e os ausentes; por último, o que liga a “substância” temática do poema, no caso da ode de Horácio, se trataria da “República em perigo”.

Tanto na metáfora como na alegoria existe a transferência de significação. Quando lemos literalmente o termo alegoria no grego, entendemos “dizer o outro”, que é melhor definido por Quintiliano quando diz: “la alegoria muestra una cosa em las palabras y outra em el sentido” (QUINTILIANO, 1887, p. 183). E terminamos por entender a razão das retóricas greco-latinas antigas a preceituarem como ornato do discurso cujo artifício consistia na *translatio* (CARVALHO, 2006, p. 240).

Assim, para entender como opera a alegoria no texto poético, é preciso pensar na ordem da representação feita por meio da metáfora. Vejamos um exemplo de alegoria presente no poema “*Fábula de Polifemo e Galatea*” de Jerônimo Baía. A transferência de significação se

manifesta claramente nos versos da terceira estrofe, que fazem a descrição da caverna onde vive o gigante Polifemo e dele próprio:

Esta, pois gruta de terror cercada,
Que parece a rompeu Plutão na serra
Quando levou a esposa mal roubada
Para a sombra do Inferno ao sol da terra,
Uma torre de membros fabricada
Em Polifemo horror do mundo encerra.
E nos seus gados cálidos e frios
Serras e montes são de leite rios (BAIA, 1999, p. 33)

O poema conta a história do triângulo amoroso entre o ciclope Polifemo, a nereide Galatea e Ácis, o pastor. Polifemo era um monstro pastor, filho de Poseidon e Teosa, que segundo reza o mito grego, habitava no Lilibeu, um dos três montes de Trinácia, antigo nome da Sicília, ilha italiana. Polifemo amava Galatea, divindade marítima, filha de Nereu e Dóris, que, porém, era amante do pastor Ácis. O poema de Baía é uma imitação do poema homônimo de Gôngora, poeta espanhol, como é de conhecimento geral, muito imitado na época, tido, assim como *autoridade* poética em vários gêneros correntes no período.

A *Fábula de Polifemo y Galatea* de Gôngora é um poema misto, pois nele são agrupados aspectos divergentes no que se refere ao gênero em que é composto. No poema vemos uma figura *inferior*, o monstruoso Polifemo, que se adequaria mais aos gêneros jocosos e satíricos, constituintes da poesia de temas baixos, em um poema de composição lírica, com uma temática amorosa e moralizante, componente previsto para gêneros poéticos elevados. A mistura, ou combinação de gêneros na poesia seiscentista era corrente; as características originárias dos gêneros já não se mantêm e por esta razão, os gêneros não são tidos como “puros”.

No trecho acima, há a formação da imagem da caverna onde vive Polifemo por meio de um conjunto de metáforas, sustentada principalmente por duas: *gruta de terror cercada*; *sombra do Inferno ao sol da terra*. Quando Baía escreve *gruta de terror cercada*, ele faz uma analogia com o termo *caverna*, e produz na mente do leitor uma visão mais assustadora da moradia do gigante e de seus arredores, reforçada principalmente pela metáfora, *a sombra do Inferno ao sol da terra*, o que remete de forma eficiente a ideia de que se a caverna é um inferno na terra, só pode se tratar de um lugar que agrupa em si coisas horripilantes.

O cenário bizarro da caverna vai complementar a imagem de Polifemo. Baía atribui ao gigante qualidades que fazem jus a sua habitação. Polifemo é metaforicamente nos versos *uma torre de membros* que agrega em si todo o horror do mundo. É lógico associar o lugar sórdido ao morador, monstro igualmente aterrorizante. Percebe-se que a construção das imagens de

Polifemo e da caverna se dá pelas sucessivas metáforas formadoras do poema, com o que podemos atribuir-lhe o conceito de alegoria. A mesma formação alegórica se alastra por todo o texto, como podemos observar nos versos que fazem a descrição de Galatea:

Do globo azul a ninfa mais fermosa
Tão firme adora como segue amante,
Pois consagrado à luz, que brilha em rosa,
É colosso do sol, do sol gigante;
[...]

Seguida sempre, e nunca conseguida,
Como nau foge pelo falso argento.
Que do vento, e da água bem servida,
Mais que água corre, voa mais que o vento:
Descalça os pés, a trança esparcida,
À vela e remo excede o pensamento,
Que seus pés brancos, seu cabelo louro,
Remos de prata são, velas de ouro (BAIA, 1999, p. 35-36).

Na descrição da ninfa, percebemos a mesma construção associativa entre a *persona* e a habitação dela, no caso, o mar. As metáforas agora, coerentemente, serão marítimas. A nereide é comparada durante o trecho com uma embarcação: *Como nau foge pelo falso argento*. A ideia é reforçada pelas metáforas que se seguem, também marítimas: *Que seus pés brancos, seu cabelo louro, / Remos de prata são, velas de ouro*. Pelo arranjo dessas metáforas marítimas, o autor destaca a beleza da nereide pela construção alegórica da embarcação. Por este ângulo, parece estar evidente que a construção da alegoria poética advém da metáfora, e que ambas funcionam na mesma ordem da representação pelo translado.

Entretanto, a alegoria possui aspectos que a distanciam da metáfora, pois enquanto a metáfora pode constituir-se numa só palavra, a alegoria necessita de uma “continuidade enunciativa”, isso segundo a preceptiva antiga e seiscentista apresentada até aqui. Não apenas isso, mas a capacidade que a alegoria tem de manter, pelo menos, dois níveis independentes de significação.

Conclusão

O que deve ser entendido até aqui é que a relação entre a metáfora e a alegoria na mentalidade letrada seiscentista é aquela que se difunde a partir da obra dos antigos gregos e latinos, seguidores dos pensamentos de Aristóteles, especialmente Quintiliano. A metáfora que funcionava como elemento fundamental na construção da alegoria e formava a sua estrutura é

lida em muitas das obras tidas como preceptivas, já citadas no capítulo, como a importante obra de Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico* (1741). Conclui-se assim que aparentemente o que era considerado alegoria poética no período nada mais era que uma metáfora continuada. Com a análise, porém, das definições de Quintiliano, que estão na base das convenções seiscentistas, como se tem insistido esclarecer, podemos considerar que a questão envolvendo a alegoria e a metáfora seiscentista não está resolvida.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- BAÍA, Jerônimo (frei). *Lampadário de Cristal*. Apres. Crítica: Ana Hathely. Lisboa: Comunicação, 1992. (Textos Literários; 61).
- _____. *Arde o Mar*. Poesia de Jerônimo Baía n' *A Fênix Renascida*. Org.: Filipe Diez. Santiago de Compostela: Ed. Laiovento, 1999.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino, Áulico Anatômico, Architectonico, Bellico, Botânico, Brasílico, Cômico, Critico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escriitores Portuguezes, & Latinos [...]* Lisboa: Pascoal e Sylva, 1712-1728. Edição fac-similada.
- CARVALHO, M. S. F. de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.
- _____. A metáfora eucarística na poesia ao divino. In: *Phoros: estudos lingüísticos e literários*: Mestrado em Letras, UFPI. Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual editora, 1986.
- _____. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- _____. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, n.4, p.317-342, 2002.
- Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. Org. Alcir Pécora; Intr. João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.
- QUINTILIANO, M. F. *Instituciones oratorias*. Tradução direta do Latim por Ignácio Rodriguez y Pedro Sandler. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, 1887.
- MUHANA, A. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Unesp; Fapesp, 1997.

TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico*. Tradução para o espanhol de Fr. Miguel de Sequeyros. Madrid, 1741.

Ana Cláudia dos Santos Silva

Mestre em Letras (UFPI) e Graduada em Letras (UFPI).

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de maio de 2014.

Recepção do teatro de Manuel Botelho de Oliveira

Wagner José Maurício Costa
UESPI

Resumo: O artigo objetiva analisar algumas leituras que o teatro de Manuel Botelho de Oliveira recebeu da crítica e de historiadores da literatura. A recepção recebida pelo autor no decorrer do tempo demonstra que o julgamento de suas peças esteve sujeito a diversos fatores tanto de ordem política quanto estética que relegaram sua produção dramática ao esquecimento. No Setecentos citam-se os comentários de Diogo Barbosa Machado que esboça uma biografia do autor e comenta-se ainda a reação dos letrados deste século à poesia engenhosa do século XVII julgada de “excessiva” e “contorcida”. Demonstra-se que esta visão sobre o fazer poético do século XVII dá o tom da recepção que boa parte da crítica dos séculos XIX e XX faz às comédias de Manuel Botelho de Oliveira. O teor das avaliações feitas demonstra a necessidade de um estudo mais acurado dessas letras dramáticas que alie à interpretação, determinações convencionais vigentes nas letras do período.

Palavras-chave: Teatro. Manuel Botelho de Oliveira. História da literatura brasileira.

Abstract: *The article aims to analyze the readings that theater of Manuel Botelho de Oliveira received from critics and historians of literature since eighteenth century to nowadays. The reception received by the author over time demonstrates that the judgment of his plays were subjected to many factors both political as aesthetic that relegated his dramatic production to failure. In the “Setecentos” the comments of Diogo Barbosa Machado are cited by outlining an author’s biography. Moreover we have the reaction of scholars of this century to the seventeenth century’s ingenious poetry This last one was judged as “excessive ” and “ twisted “. It is shown that this vision of making poetry of the seventeenth century sets the reception’s tone that much of the criticism of the nineteenth and twentieth centuries makes to comedies of Manuel Botelho de Oliveira. The content of the evaluations demonstrates a need for a more accurate study of these dramatic letters that combines dramatic interpretation and existing conventional determinations in letters of the period.*

Keywords: *Theatre. Manuel Botelho de Oliveira. Brazilian Literature’s History.*

O teatro de Manuel Botelho de Oliveira obteve pequenos comentários por parte dos bibliógrafos, historiadores e críticos literários do Brasil e de Portugal. Seria salutar e útil que se fizesse uma análise da maneira como suas comédias foram recebidas no decorrer do tempo,

recepção esta que em alguns casos contribuiu para seu ocultamento e escassez de estudos críticos. Pesquisadores de nosso tempo apontam a maneira como foram lidas as obras seiscentistas pelos autores posteriores ao século XVII, como é o caso do organizador e editor Ivan Teixeira que na introdução ao *Música do Parnaso*, edição de 2005, analisa, entre outras coisas, a acolhida do livro. Aqui, semelhante raciocínio será empregado especificamente para o estudo das diversas leituras feitas ao *descante cômico* do escritor baiano. Adiantamos que a denominação de *descante* é dada para a última seção do livro que contém suas duas comédias intituladas de *Hay amigo para amigo* e *Amor, enganos y zelos*. A razão do nome explica-se pela metáfora musical usada pelo autor desde o título (*Música do Parnaso*) e nas demais seções, intituladas de *coros*.

O livro *Música do Parnaso* de Manuel Botelho de Oliveira, no qual constam suas duas comédias, foi a público em 1705, sendo impresso na tipografia de Miguel Menescal, porém, a comédia *Hay amigo para amigo* fora antes publicada de forma anônima, como consta no prólogo do livro¹ e como o confirma a descoberta recente de Enrique Rodrigues-Moura². Não se tem notícia de comentários ao teatro de Botelho no século XVII, todavia, com base em tais informações é possível que a peça tenha circulado entre os estudantes de Coimbra, os quais devem ter feito algum tipo de apreciação. Mas sobre comentários ou apreciações destes, até este momento, nada se encontrou escrito.

A comédia *Amor, enganos y zelos* foi impressa somente em 1705 na seção denominada de *descante cômico* do *Música do Parnaso*. Prova disto encontra-se no texto do prólogo, cujo termo “novamente” significa, conforme Enrique Rodrigues-Moura (2009, p. 70) “ex novo” ou “pela primeira vez”. Segundo este pesquisador essa peça teria sido composta em um tempo não muito distante da publicação. É necessário ainda que se considere a possibilidade das comédias de Botelho terem circulado na forma de manuscrito, prática comum tanto na América portuguesa destituída de imprensa, quanto em Portugal que, mesmo imprimindo livros, mantinha a prática da manuscritura.

Apesar da distância temporal, ao pesquisador de hoje é possível aproximar-se da maneira como era feita essa recepção, através de uma leitura que não descarte os critérios poéticos, retóricos e políticos que regiam as letras do século XVII, os quais constituíam seus sentidos verossímeis. Este modo de abordar um texto escrito em tempo diverso da atualidade permite que

¹ “Tambem se accreentaram duas Comedias, para que participasse este livro de toda a composição poetica. Huma dellas, Hay amigo para amigo, anda impressa sem nome. A outra, Amor, Enganos, y Zelos, sahe novamente escrita: & juntas ambas fazem hum breve descante aos quatro Coros.” (OLIVEIRA, 2005, p. X)

² Este pesquisador descobriu na coleção teatral de Don Arturo Sedó, acervo que está sob propriedade do *Institut del Teatre de Barcelona* um exemplar da comédia *Hay amigo para amigo*, publicada em 1663 na imprensa de Tomé Carvalho, durante o penúltimo ano em que Botelho esteve estudando em Coimbra. Há, segundo Rodrigues-Moura, outro exemplar desta comédia na Biblioteca Nacional de Lisboa.

se considerem ainda os sistemas de representação anteriores que lhe serviram de modelo. Os anacronismos apontados neste artigo não têm como objetivo afirmar que a metodologia escolhida seja a única verdadeira, mas demonstrar a necessidade de uma reavaliação e releitura do teatro de Botelho pela história da literatura brasileira.

As duas peças de Oliveira tratam de temas amorosos, em *Hay amigo para amigo* o tema do amor é posto em suas duas acepções: o amor professado ao amigo (*philia*) e o amor a uma dama (*eros*). O argumento trata da amizade entre dois cavaleiros e do amor que estes sentem por D. Leonor. D. Diego é apaixonado por esta dama e é correspondido, mas descobre, já no início da peça, que D. Lope, amante enfermo, ama-a também. Para não ver o sofrimento do amigo, D. Diego renuncia ao amor. A fábula de *Amor, engaños y zelos* centra-se na disputa amorosa entre o Duque de Mântua e Carlos Farnésio. O primeiro é amante de Margarida, mas vê seu amor ameaçado pelas ações de Carlos que mesmo sabendo da sua paixão amorosa atreve-se a conquistar os favores da dama, postura que gera os ciúmes e a ira do Duque. Violante, por sua vez, ama Carlos e finge-se Margarida para ocultar sua nobreza e inquirir se o forasteiro a ama. Ao final, como sói acontecer no gênero, casam-se as personagens, o duque de Mântua com Margarida e Carlos com Violante.

No século XVIII, o que se encontra escrito sobre Botelho diz respeito a um primeiro esboço de sua biografia e certo reconhecimento dos seus versos como clássico do idioma. Trata-se de dois textos, o primeiro é um comentário feito por Diogo Barbosa Machado (1741-1759, Tomo III, p. 199) na *Biblioteca Lusitana*, no qual consta uma biografia do autor; o segundo é a eleição do livro *Música do Parnaso* feita pela Academia Real de Ciências de Lisboa no *Catálogo dos Livros...*³ como uma das obras da qual se deveria tirar a normatividade léxica do português. Afora as notícias biográficas e reconhecimento do valor do livro, nestes textos não se faz nenhuma análise sobre a obra, e mais particularmente, ao teatro de Botelho, pois não era este o objetivo de tais autores.

Não obstante as breves informações encontradas, no Setecentos ocorre uma mudança nos padrões da poesia que é de suma importância para a análise do modo como o teatro de Botelho será recebido nos séculos XIX e XX. Conforme Ivan Teixeira (1999, p.24), a reação da segunda metade do século XVIII ao estilo dos poetas seiscentistas está diretamente ligada às reformas na cultura e educação empreendidas pelo Marquês de Pombal em Portugal, reforma na qual um dos objetivos era a implantação da filosofia moderna e das ciências da natureza no país; e ainda, atribuição aos jesuítas do atraso, do obscurantismo por que passavam as letras no século XVIII.

³ O título completo é *Catálogo dos Livros que se Hão de Ler para a Continuação do Dicionário de Língua Portuguesa, Mandado Publicar pela Academia Real de Ciências de Lisboa*. (p. 114) Há no texto deste livro um pequeno erro no nome da obra de Botelho que aparece grafada como “Musa do Parnaso”.

O obscurantismo imputado aos jesuítas também será atribuído aos poetas que utilizam o estilo do fazer poético seiscentista, identificado pelos letrados setecentistas como gongórico, excessivo, culto, redundante, contorcido. Para estes, na poesia deveriam ser privilegiados os princípios de clareza, simplicidade e equilíbrio. As palavras de Luís Antônio Verney, considerado um dos mentores da reforma cultural em Portugal com seu *Verdadeiro Método de Estudar*, ilustram bem sua preocupação com estes princípios. O discurso engenhoso ou agudeza do século XVII é visto como afetação, pois na opinião dele, privilegia apenas o deleite e esquece-se do ensinar. Sobre os ditos agudos aconselha o autor:

Tenho ainda outra coisa que advertir, que também é efeito de mau engenho, e são aqueles ditos que chamam *agudos*, e jogos de palavras, que se acham freqüentemente nos Prosadores e, freqüentemente nos Poetas. Verá V.P. pessoas que cuidam dizer graças e coisas engenhosas e dizem insípidas e ridículas (VERNEY, 1746, Tomo primeiro, Carta sétima, p. 299).

A carta sétima do livro é inteiramente dedicada à análise da poesia portuguesa e do fazer poético. Nela, as composições agudas são vistas como “ridículas”, as quais prosperaram no “século da ignorância”, que compreende o “fim do século XVI de Cristo e metade do XVII”. Verney (1746) afirma que este estilo ainda se faz presente até o século XVIII em Portugal e na Espanha, devendo estes países fazerem o que fizeram os mais cultos: desterrá-lo.

A principal crítica elaborada pelos letrados do Setecentos reside no emprego da metáfora dominada pelo princípio da agudeza, frequente no século anterior. A metáfora aguda consiste em encontrar relações entre conceitos distantes, os setecentistas viam esta prática como contrária à razão, fruto de um engenho extravagante, não depurado pela ação do juízo. Exemplo de metáfora clara e bela seria para eles uma que contivesse uma semelhança evidente entre os atributos do termo próprio e metafórico. Elucidativo desta visão da poesia é o capítulo XXII da *Poética* de Francisco José Freire (1759), o qual tem por objetivo apontar os defeitos deste tipo de estilo por meio do exame dos conceitos de Emanuele Tesauero, o maior teórico da agudeza na Itália, ao lado de Baltasar Gracián na Espanha. Freire admite a existência de dois tipos de imagens na poesia, uma intelectual, formada unicamente pelo entendimento e outra fantástica que se pauta em noções verdadeiras à fantasia, mas falsas perante o entendimento. O poeta pode e deve utilizar-se de imagens fantásticas, o que não pode, na opinião de Freire, é o desenvolvimento destas em silogismo, o qual em sua opinião só poderia ser formado por premissas verdadeiras. Eis um trecho em que o autor cita uma proposição ensinada por Tesauero:

O amor he hum fogo , e os olhos chorosos são duas fontes. He próprio do fogo o abraçar, e das fontes o lançar agua. Logo a Madalena, que nos olhos tem o amor, e o pranto, lavando os pés de Christo, poderá abraçallos, e submergillos... (FREIRE, 1759, Tomo I, p. 170).

Nesta imagem do choro de Madalena ao lavar os pés de Cristo, Freire admite as seguintes metáforas: que o amor é fogo e que os olhos são fontes de lágrimas. Estas duas metáforas são verossímeis à fantasia tendo em vista que o amor é semelhante ao fogo porque inflama o peito dos amantes e entre os olhos de alguém que chora e uma fonte há grande semelhança, mas ao mesmo tempo, estas duas imagens são falsas ao entendimento porque o fogo dos amantes e os olhos como fontes são apenas imaginados, não são verdadeiros. É permitido aos poetas o uso destas imagens, o que Freire condenou em *Tesouro* foi ter-se valido delas para formar um silogismo baseado em um fundamento falso ao entendimento, ou seja, foi ter amplificado as imagens fantásticas, formando metáforas sobre metáforas quando disse que os olhos de Madalena cheios de amor e pranto poderiam abrasar e submergir aos pés de Cristo. A proibição da agudeza estava pautada sobre a exigência posta pelos tratadistas setecentistas de que na poesia deveria haver clareza e moderação. As opiniões de Verney e Freire demonstram bem seus esforços que, nas palavras de Teixeira, residia no “anseio por uma poética adequada ao século XVIII, fundada na aversão aos hábitos mentais do Seiscentismo, que então se entendia como afetados...” (1999, p. 142).

É interessante observar que a repulsa à poesia seiscentista justificada nos projetos poético-pedagógicos dos letrados do Iluminismo será retomada pelos críticos e historiadores da literatura dos séculos XIX e XX, os quais acrescentam outros critérios à negação do estilo agudo. Todas as censuras ao teatro de Manuel Botelho de Oliveira, que utiliza o código poético seiscentista, feitas nestes séculos voltarão a tocar no critério do estilo demasiado “culto” e contorcido. Tais críticos utilizarão ainda conceitos e ideias próprios de seu tempo para a leitura das comédias do escritor baiano.

No século XIX, há uma série de textos que tratam da literatura brasileira, escritos tanto por brasileiros quanto por estrangeiros. Neles vê-se o esforço de lançar as bases da história da literatura nacional. Tendo em mente tal objetivo, historiadores e críticos deste período tentarão encontrar em Botelho algo que expresse a especificidade desta literatura. É o início da recepção nativista do autor, que relegará seu teatro e suas outras poesias por não expressarem nada de “americano”. Somado a isto, haverá a rejeição do seu estilo agudo, postura que herda parte do pensamento iluminista do século anterior.

O pensamento que dá forma aos preceitos dos poetas e historiadores deste período, denominado historicamente de romantismo, foi bastante motivado pela independência que o Brasil

alcançara no campo político. Em virtude disto, os letrados também requestavam a autonomia da literatura brasileira em relação à produzida em Portugal. É interessante assinalar que tais preceitos, no que diz respeito aos livros de história literária, figuraram antes em um compêndio de um autor francês. Os atributos de “cor local” e de descrição pitoresca da “natureza americana” que os poetas brasileiros deveriam imprimir em suas poesias foram postulados por Ferdinand Denis em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* de 1826. Na parte destinada à literatura brasileira, Denis (1826, p.519) incita aos poetas a descobrirem as histórias dos povos autóctones e que com elas ilustrem suas poesias. As fábulas mitológicas oriundas da Grécia deverão ser rejeitadas, pois segundo seu entendimento, não se harmonizam com o clima, com a natureza e as tradições da América. O nacionalismo aplicado à literatura, recorrente em críticos ulteriores, aproveitará bastante estes pensamentos.

Historiadores posteriores da literatura como Francisco Adolfo Varnhagen, Ferdinand Wolf e Eduardo Perié interessaram-se em fazer levantamentos de obras e autores nascidos no Brasil, visando a uma separação das literaturas portuguesa e brasileira. Para estes historiadores, os poetas que iriam compor o cânone da literatura brasileira deveriam ser “originais americanos” e produzirem uma poesia tipicamente “americana”. São estes os termos usados por Varnhagen na introdução do seu *Florilégio da poesia brasileira ou coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brasil*:

Lancemos as vistas para o nosso Brasil. Deus os fade bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que lêem se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais americanos... A América, nos seus diferentes estados, deve ter uma poesia, principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem (VARNHAGEN, 1850, p. XVI).

Eram estes os pressupostos desses primeiros historiadores, que através de *florilégios* e *bosquejos* reuniam as poesias dos poetas coloniais até então nunca publicados. O critério para a escolha desses autores que iriam compor a literatura brasileira era principalmente o do nascimento no Brasil e a presença de elementos que, segundo eles, exprimiam a natureza “americana”. Como afirma anteriormente o historiador, não se deveria mais imitar os antigos, a poesia da “América” deveria voltar-se agora para sua natureza “nova e virgem”. Com base em tal pensamento, Varnhagen inclui em seu livro Manuel Botelho, juntamente com Gregório de Matos e Eusébio de Matos e exclui outros como Tomás Pinto Brandão e Antônio Dinis, por não nascerem no Brasil mesmo fazendo versos sobre “assumptos do Brazil”. Em consequência disso, Botelho e demais poetas serão lidos segundo esses ideais nativistas, sendo dignas de nota apenas as poesias que

segundo o pensamento oitocentista apresentem tal natureza “americana”. Isso trará sérias consequências para a recepção posterior do poeta, cujo teatro, por exemplo, e demais poesias serão desprezados por manterem afinidades com modelos da literatura europeia, tais como Luís de Camões, Gôngora, Lope de Vega, Torquato Tasso e Giambattista Marino.

Há, no entanto, uma diferença a ser apontada entre as ideias de Varnhagen e as dos demais historiadores do seu tempo, os quais seguiram de perto as considerações de Ferdinand Denis. Ele discordava quanto à eleição do índio como elemento da nacionalidade da literatura produzida no Brasil, por considerá-lo um selvagem.

Manuel Botelho de Oliveira será lido segundo a lógica oitocentista por este historiador. Seus comentários são manifestados primeiramente em um texto anterior ao *Florilégio da poesia brasileira...*, trata-se de uma biografia do autor baiano, publicada em 1847 numa revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Nesta revista, Botelho é caracterizado como um dos que tentou lançar os fundamentos da poesia brasileira. O historiador da literatura dá notícia da impressão em 1705 do livro *Música do Parnaso* na tipografia de Miguel Menescal, obra considerada pela Academia de Lisboa como clássica e nas palavras de Varnhagen (1847, p. 126), “obra rara” e “pouco procurada”.

Mas são nas páginas do *Florilégio da poesia brasileira...* que se encontram maiores informações sobre o autor e sua obra. Nelas Varnhagen dá notícia do *Música do Parnaso* ser o primeiro livro de um brasileiro a ser publicado em Portugal⁴. Segundo o historiador (1850, p. XXVIII), apenas algumas poesias são dignas de o poeta não “afogar-se no Lethes”, dentre as escolhidas, a que mais contribuirá para uma leitura nativista de Botelho será a silva *À ilha da Maré termo desta cidade da Bahia*. As razões para a escolha deste poema estão expressas no trecho anterior citado de Varnhagen, e deste então, ele será tido como um exemplo de poema descritivo e contemplativo da natureza “nova e virgem” brasileira. Boa parte da crítica do século XX utilizará esta mesma interpretação, como se verá.

No comento feito às comédias do escritor baiano, este historiador dá, primeiramente, notícia da publicação anterior de *Hay amigo para amigo*, informação obtida a partir da leitura do prólogo de *Música do Parnaso*. Após citar o título da segunda peça, encontramos uma opinião sobre o enredo das duas composições. Para Varnhagen, tais enredos são insignificantes e o autor para compô-los não soube nem mesmo “inspirar-se” em Calderón e demais dramaturgos coevos. A presença de falas e jornadas longas também é criticada, o que faz o historiador concluir que Botelho tinha pouca arte para o gênero dramático. O fato do autor nunca tê-las levado ao palco seria uma

⁴ Hoje sabe-se, por meio das pesquisas de Enrique Rodrigues-Moura, que a primeira obra de um autor colonial a ser publicada em Portugal não foi *Música do Parnaso* de Manuel Botelho, mas sua comédia *Hay amigo para amigo*.

prova de que elas teriam sido compostas apenas como exercício literário, perdoando assim suas supostas imperfeições.

Nas suas obras se compreendem duas comédias, uma das quais *Hay amigo para amigo* já antes fora publicada anônima entre as *Famosas*. É o título da outra - *Amor, engaños y zelos*, três inimigos d'alma, diz a comédia, que se dão nos amantes e no mundo todo. O enredo destas duas composições é mui insignificante; nem sequer o autor soube para elas inspirar-se com os socorros de Calderon, e outros poetas dramáticos dessa época. Em ambas fala-se de amor e mais amor; mas em ambas há pouca paixão. Na primeira um amigo cede a outro a dama, por quem ambos estavam apaixonados. Nota-se de uma e outra, que o autor possuía mui pouca arte, ou pouco conhecimento deste gênero de literatura dialogada: em vez de por em diálogo o que lhe convém, tira-se de cuidados, e manda muita cada qual à cena dizer o que lhe aconteceu, e o que intenta fazer. Além disso as jornadas ou atos são em geral demasiado extensos. Em defesa, porém, do autor, cumpre-nos dizer que ele por certo nunca destinou para teatro estas composições, a que chama *Descante cómico reduzido em duas comédias* título que lhe quadra, pois ver-se uma certa forma para servir de pretexto a disserem-se, segundo o gosto da época, descantes de trocadilhos e conceitos amorosos, ou com pretensões de tais (VARNHAGEN, 1850, p. XXVII).

Estas linhas talvez sejam a mais extensa referência ao teatro de Botelho feita no século XIX. Tendo como base os pressupostos literários de seu tempo, o historiador não reconheceu nas peças os modelos espanhóis com os quais o autor estava dialogando. A imitação não era mais no século XIX o princípio geral do fazer poético, como fora até a primeira metade do século XVIII. Em virtude disto, Varnhagen não se preocupou em buscar as obras e autores que serviram de fonte para Botelho. Sobre a extensão das jornadas e falas das personagens há nas peças de Botelho uma correspondência com as comédias espanholas do *siglo de oro*. A crítica de Varnhagen foi o ponto de partida para outros autores que repetem suas palavras quase que de forma idêntica. Ferdinand Wolf no livro *Le Brésil littéraire*, de 1863, refere-se ao *descante cómico* de forma análoga, critica o talento dramático do autor, os diálogos e a ação lenta.

Parmi ses poésies écrites en espagnol, les plus remarquables sont les deux comédies formant un supplément intitulé *Descante comico*. Elles ont pour titre : *Hay amigo para amigo* (publiée aussi sans nom d'auteur dans les *Comedias famosas*) et *Amor, engaños y zelos*. Ces deux pièces, qui n'ont probablement jamais dû être représentées, ne trahissent aucun talent dramatique: le dialogue est verbeux, l'exposition trop lente, les nombreuses expectoration lyriques ne servent qu'à voiler le manque d'action. Elles ne sont remarquables que comme premiers essais d'introduction de la comédie espagnole au Brésil (WOLF, 1863, p. 21)⁵.

⁵ Entre suas poesias escritas em espanhol, as mais notáveis são as duas comédias que formam um suplemento intitulado *Descante cómico*. Elas têm por título: *Hay amigo para amigo* (publicada também sem nome de autor nas *Comedias famosas*) e *Amor, engaños y zelos*. Estas duas peças, que provavelmente nunca foram representadas, não revelam nenhum talento

O estilo de Botelho também é criticado no século XIX como “culto”, “contorcido”, e por ter imitado demasiadamente Gôngora. A repulsa ao estilo agudo, principalmente em sua vertente gongórica vista anteriormente nos princípios da poética setecentista, é retomada pela crítica romântica, as declarações de Eduardo Perié o provam: “Manuel Botelho d’Oliveira não podia deixar de incorrer nas redundâncias gongóricas da escola de seu tempo” (PERIÉ, 1885, p. 154). Joaquim Norberto de Souza Silva também critica o estilo seiscentista ao falar de Botelho e Bernardo Vieira Ravasco: “...pensavam eles que barbarizando a índole do elegante idioma luso, inchando o estilo de ardidias metáforas, acumuladas uma sobre outras, tinham desempenhado os preceitos da verdadeira poesia” (SILVA, 1841, p. 23).

Os critérios setecentistas da clareza poética e da repulsa da agudeza metafórica propostos por Verney, Freire e outros, mostram-se presentes neste julgamento que Joaquim Norberto faz ao estilo de Botelho e Bernardo. O estilo inchado e o acúmulo de metáforas apontados aqui são os mesmos argumentos utilizados por Freire para desautorizar as doutrinas ensinadas por Tesouro no século XVII. Porém, tais critérios são utilizados por historiadores e críticos da literatura brasileira do século XIX fora do contexto específico em que foram formulados. Havia uma razão política para a reação do século XVIII ao século anterior, baseada, no caso específico de Portugal, nas reformas empreendidas por Pombal para a modernização do país, razão esta, reduzida no Oitocentos, como consta nas palavras de Norberto, apenas ao preceito estilístico.

O teatro de Botelho obteve no século XIX, como se tentou demonstrar, breves comentários, as razões dessa lacuna podem ser explicadas. Suas comédias estão fora dos padrões de gosto oitocentista, não há nelas nenhum elemento que pudesse ser lido como exaltação ou referência a alguma natureza “americana”, mesmo desconsiderando os critérios retóricos, poéticos e políticos seiscentistas como fizeram com a leitura do poema *À ilha da Maré termo desta cidade da Bahia*. O cenário das peças é europeu, assim como o assunto, personagens e estilo. Escritas em espanhol, seu autor intentou imitar os melhores modelos da comédia do século XVII, que eram os comediógrafos da chamada *comédia nova*, período áureo do teatro na Espanha. É por não considerar estas referências caras à época em que foram escritas que elas são tidas nos séculos XIX e XX como sendo de pouco valor.

dramático: o diálogo é verbal, a exposição muito lenta, as numerosas expectorações líricas somente servem a velar a falta de ação. Elas somente são notáveis como primeiros ensaios de introdução da comédia espanhola no Brasil. (livre tradução)

As comédias de Botelho não terão nenhum comentário de um dos primeiros historiadores da literatura do século XX. Sílvio Romero que escreveu sua *História da Literatura Brasileira* entre os anos de 1888 e 1902 baseando-se na teoria de Taine – raça, meio e momento – privilegiará o primeiro elemento e criticará os historiadores anteriores que identificaram o embrião da literatura brasileira em autores que fizeram a descrição da terra. As críticas de Romero a Botelho partem de um dos critérios que supostamente atestavam o caráter “americano” de um texto. A presença da “cor local” em suas poesias bastante defendida pelos historiadores do século XIX, como mostramos, é o ponto da censura feita por Romero. Ele afirma que em torno desse escritor “mediocre” surgiu “a lenda de ter sido o primeiro a introduzir em seus alambicados versos o sentimento nacional e as cenas brasileiras” (ROMERO, 1902, p. 155). Para o historiador, o que Botelho fez foi desfigurar a natureza brasileira com seus “trocadilhos”, “gongorismos” e “ênfases”. Vê-se, então, que Romero discorda dos antecessores quanto ao suposto nacionalismo presente no escritor baiano, mas comunga com eles no que diz respeito ao desprezo ao estilo seiscentista.

Assim como o compêndio de Romero, o livro de José Veríssimo passa ao largo do teatro de Botelho. Refere-se, no entanto, como seus antecessores do século XIX, e contrariamente as opiniões de Romero, ao suposto nativismo do autor como um germe do nacionalismo dos escritores românticos. Viu-se que este “sentimento da terra” atribuído ao poeta inicia-se no século anterior com Varnhagen quando sua historiografia buscava o que caracterizaria a literatura brasileira e o que a diferenciava da produzida em Portugal. Baseando-se nestes antecedentes, Veríssimo fará uma análise evolucionista do nativismo atribuído ao poeta.

Por isso a literatura posterior à independência é ostensivamente, intencionalmente nacionalista e patriótica. O germe nativista de que a *Prosopopéia* de Bento Teixeira, ao expiar do século XVI, é já o primeiro indício, e a *Ilha da Maré* de Botelho de Oliveira, no final do século XVII, um mais visível sinal, germe desenvolvido, podemos dizer nutrido do calor bairrista de Rocha Pita e revelado nos poetas do fim do século XVIII, completa com a primeira geração romântica sua evolução (VERÍSSIMO, 1981, p. 26).

Segundo Veríssimo, haveria uma progressão no sentimento de pertencimento à nação desses autores que se mostraria embrionário em Bento Teixeira, desenvolvido em Botelho e maduro na primeira geração romântica. Perceba-se a que ponto chegou a recepção do poeta baiano, de descritor do colorido da ilha no século XIX a nacionalista em desenvolvimento no século XX. Contudo, ao se analisar tais atribuições sob uma perspectiva histórica, revela-se logo o anacronismo. Manuel Botelho não intentou fazer obra nacional, nem tão pouco sabia que a América portuguesa se constituiria em Estado nacional e independente no século XIX. Pretendeu escrever uma obra que imitasse, seguindo assim as normas da poética do seu tempo em que a

imitação de autoridades modelares era termo chave, os lumes do que havia de melhor na Europa em matéria de poesia e teatro.

Toda a discussão em torno do nativismo de Botelho presente na descrição à ilha da Maré, defendido por alguns e refutados por outros e nas palavras de Adma Muhana “cujos versos ambos os lados desprezaram” (MUHANA, 2005, p. LXXVII), contribuiu apenas para a não observação detida do poema e da totalidade de sua obra. Seu teatro, cujo comentário mais extenso que citamos foi o de Varnhagen em 1850, só será objeto de leitura específica oitenta e dois anos depois. Trata-se de um texto publicado em 1932 no volume 165 da revista do IHGB, escrito por Cláudio de Souza e intitulado de *Nosso primeiro comediógrafo*. Neste texto, além de caracterizar Botelho como o primeiro comediógrafo seguido cronologicamente por Salvador de Mesquita (1646) e pelo padre Borges de Barros (1659-1719), o autor tece alguns comentários sobre o “descante cômico”, edita anexo ao seu artigo a peça *Hay amigo para amigo* e uma adaptação em prosa desta mesma obra escrita por ele próprio.

Sobre esta edição da comédia há, como apontou Enrique Rodrigues-Moura (2009), um erro no verso 24 (“A un tiempo se fere y llora”) por conta de uma lacuna na edição de 1705. Esta publicação apresenta uma supressão do “i” da palavra “rie”, cuja solução encontrada por Cláudio de Souza foi acrescentar mais duas letras “P” e “e” ao trecho do verso “se r e y llora” formando o par “fere e chora”. Ao cotejar esta edição de 1705 com a primeira publicação de 1663, Rodrigues-Moura comprovou que o verso correto é (“A un tiempo se rie y llora”) restabelecendo assim o entendimento do verso como atualização da tópica camoniana do amor como síntese de sentimentos contrários, perdido na escolha errada de Cláudio de Souza, erro presente ainda nas edições de 1953, de Antenor Nascentes, na reedição de 1967 deste mesmo editor, e, na de 1973, de Felinto Rodrigues Neto.

Em suas observações críticas, Cláudio de Souza afirma que vê nas comédias de Botelho “muitos passos de agradável singeleza” (SOUZA, 1932, p. 470). Mas como seus antecessores, diz que elas são passíveis de reparos críticos por serem demasiadamente retóricas, iguais a todas as produções da época. Eis um trecho do seu texto:

Na comédia *Hay amigo para amigo*, por exemplo, se os diálogos dos amantes e as invocações de Leonor têm o cunho do culteranismo da moda, não lhe faltam, em outras cenas, imagens naturais com colorido agradável e certa fantasia briosa... Se o sol brilha menos que os olhos da mulher amada, pois “los rayos de sus ojos bebe”; se os dedos da amada a brincar com os cabelos parecem-lhes açucenas que dialogam com as rosas da face (*Hablavan las açucenas, y respondian las rosas*), não há nessas imagens liberdade maior do que tomam em nossos dias os poetas de escolas rotuladas com títulos reformadores.

Quantas outras fantasias encantadoras, entretanto, encontramos em suas comédias!

[...]

A outra comédia de Botelho de Oliveira é mais longa e mais passível de reparos críticos a que acima aludimos (SOUZA, 1932, p. 470 - 471).

O crítico vê beleza na primeira comédia de Botelho e exemplifica com os versos 174 e 164-5 nos quais estão presente tópicos petrarquistas que associam os olhos da dama ao sol no primeiro exemplo e os dedos e face a açucenas e rosas no segundo. Estas imagens foram bastante glosadas por Camões e por poetas do século XVII. Note-se que ao mesmo tempo em que o crítico elogia as metáforas usadas por Botelho, ele não deixa de citar a necessidade de reparos na primeira comédia e em maior grau na segunda. O motivo da censura é o uso do “culteranismo da moda”, o autor está se referindo ao estilo agudo utilizado por Botelho, constante não só nas suas comédias, mas em toda a sua poesia e cujos principais modelos eram Gôngora na Espanha e Marino e Tasso na Itália. A repulsa ao estilo agudo presente na historiografia da literatura do século XIX e na crítica romântica permanece no século XX. As declarações de Sílvio Romero, José Veríssimo e esta de Cláudio de Souza comprovam este fato que contribuiu, como afirmou Teixeira (2005, p. 34), para o destino editorial de *Música do Parnaso*, reeditado em sua totalidade apenas três vezes, em 1953 pelo INL, em 1967 nas *Edições de Ouro* e trinta e oito anos depois numa edição fac-símile organizada por este pesquisador.

O próximo autor que trata mais demoradamente do teatro de Botelho nessa primeira metade do século XX é Eugênio Gomes. Em 1955, ele escreve o texto *O mito do Ufanismo* que está incluso no livro *A literatura no Brasil* dirigido por Afrânio Coutinho. Neste ensaio, o autor aponta alguns modelos para o teatro do escritor baiano, mas o faz segundo conceitos anacrônicos. Afirma que a comédia *Hay amigo para amigo* é uma “réplica deliberada” de *No hay amigo para amigo*, de Rojas Zorrilla, e que *Amor, engaños y celos* seria análoga à *La mas constante mujer*, de Pérez de Montalván, o que comprovaria a falta de originalidade do autor.

O precedente de exuberância lírica está em algumas peças de teatro espanhol, em que ambas as peças se filiam: *Hay amigo para amigo* é uma **réplica deliberada** à comédia *No Hay amigo para amigo* de Francisco de Rojas Zorrilla, enquanto *Amor, engaños y celos* se identifica por mais de um aspecto com a comédia *La más constante mujer* do doutor Juan Pérez de Montalván. Tudo indica que o poeta baiano não teve a preocupação de imprimir originalidade às suas comédias; naquela, dois homens amam a mesma mulher; nesta, duas mulheres amam o mesmo homem (GOMES, 1986, p. 130, grifo meu).

Eugênio Gomes utiliza termos estranhos aos preceitos que regiam o fazer poético até o século XVIII. Os poetas não tinham a preocupação de serem originais, mas pelo contrário, desejavam imitar os melhores em cada gênero. No caso do teatro de Botelho os modelos virão, sobretudo, do teatro espanhol do *siglo de oro*, as próprias normas de composição da comédia que se quer mista serão tomadas destes. A noção de “réplica” aplicada pelo crítico para abordar o possível modelo de *Hay amigo para amigo*, empregada anteriormente também por Cláudio de Souza (1932), é inadequada se considerarmos as normas regentes da poesia na época de Botelho, que se baseava na imitação como princípio gerador do discurso poético.

A imitação feita pelo poeta não se reduz apenas a estes dois exemplos apontados acima pelo crítico brasileiro, cuja escolha, no caso de *Hay amigo para amigo*, parece ter sido motivada somente pela semelhança entre os nomes das peças de Botelho e Francisco de Rojas. A peça de Montalván é apontada como fonte de *Amor, engaños y zelos* em virtude da correspondência do cenário em que se passa a ação (Itália); da semelhança entre os nomes de algumas personagens (Duque de Mantua na peça de Botelho, Duque de Milão na de Montalván e Carlos em ambas); e por conta do elemento retórico, visto pelo crítico como um exemplo de “cultismo”. Mas não há correspondência entre a fábula das peças.

No que toca ao estilo, apontado também como um elemento que aproximaria as duas peças, não há razão para identificá-lo unicamente com Montalván, pois o ornato dialético ou agudeza era um recurso retórico-poético comum nas letras do século XVII. O que é problemático nestes comentários sobre o estilo agudo é a maneira como são lidos. Como se apontou, a crítica, desde o século XIX, incorporou o pensamento iluminista que o via como excessivo, mas sem levar em conta o contexto específico desta repulsa. Eugênio segue esta mesma tendência: “A impregnação do cultismo em Botelho de Oliveira parece ter dado os seus primeiros e equívocos sinais justamente através destas comédias...” (GOMES, 1986, p. 130).

Sobre a notável presença da lírica no *descante cômico*, reduzida pelo comentário de Eugênio Gomes apenas ao exemplo das comédias espanholas, é necessário considerar-se ainda a forte tradição lírica anterior ao século XVII, de onde as comédias mistas seiscentistas extraíram algumas de suas tópicas. As opiniões do autor do *Mito do ufanismo* serviram de base para quatro autores que se ocuparam da literatura e do teatro produzido no Brasil. O primeiro deles é Sábado Magaldi (1997, p. 25-26) cujo texto de 1962, *Panorama do teatro brasileiro*, aborda as peças de Botelho como o único exemplo de obra dramática produzida em uma época denominada por ele de “vazio teatral”. Os modelos das comédias apontados no texto são os mesmos citados anteriormente por Cláudio de Souza e Eugênio Gomes. Estas mesmas fontes serão também levantadas por Wilson

Martins, que como os anteriores vê anacronicamente as comédias de Botelho como réplicas destes exemplos espanhóis.

O teatro de Botelho de Oliveira não oferece maior interesse do que o fato dele ter sido o “nosso primeiro comediógrafo”, assim como foi o primeiro poeta brasileiro com obra publicada. Uma de suas comédias, *Hay amigo para amigo*, como se sabe, uma réplica a de Francisco de Rojas, *No hay amigo para amigo*; nem essa, nem *Amor engano y celos* foram jamais representadas, ambas são exemplos escolares do teatro “engenhoso”, ou seja, a transposição para o palco dos mesmos princípios artísticos e mentais que haviam enformado *Música do Parnaso* (MARTINS, 1976, p. 267).

Para o autor, o teatro de Botelho possui apenas valor histórico em virtude do seu pioneirismo. Afora as ideias anacrônicas repassadas dos críticos anteriores, há razão quando o crítico afirma que os mesmos princípios mentais usados nas poesias de *Música do Parnaso* são também utilizados em seu “descante cômico” e que, por sua vez, ambos são exemplos do estilo do fazer poético do século XVII. É interessante citar que entre os textos de Magaldi e Martins foi publicado um livro que não faz nenhuma referência ao teatro de Botelho. Trata-se do *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi, lançado pela primeira vez em 1970. Nas poucas páginas dedicadas ao poeta, Bosi se refere apenas a algumas poesias presentes em *Música do Parnaso* nas quais constam metáforas por analogia e contraste, afirmando que serviriam de exemplo para todo o “gongorismo” do escritor. Além das breves páginas, o historiador remete seu leitor para o texto de Eugênio Gomes caso deseje ter um “mostruário completo das figuras repisadas pelos barroquistas” (BOSI, 2006, p. 41). O tom sobre o teatro de Manuel Botelho torna-se ainda mais forte no livro de Massaud Moisés que afirma: “poeta medíocre, salvo honrosas exceções, e comediógrafo canhestro, Manuel Botelho merece atenção pelas facetas histórico-literárias e culturais de sua obra” (MOISÉS, 1997, p. 126).

A perspectiva historiográfica de Bosi e Massaud é fortemente marcada pelos conceitos formulados por Antonio Candido para a caracterização e estudo da literatura produzida no Brasil. Segundo o enfoque sociológico de Candido (1997, p. 23-24), as letras produzidas no período colonial brasileiro não se configuram como *literatura*, mas como *manifestações literárias*, por não integrarem um *sistema* articulado de escritor, obra e público. Conforme ainda a concepção deste historiador, a *literatura* deveria trazer elementos que contribuíssem para a educação do seu leitor, era a função formadora da literatura, bastante defendida por seu enfoque historiográfico que privilegiava, sobretudo, os textos em que se pudessem observar algum engajamento com os fatos da sociedade. Alfredo Bosi e Massaud Moisés assumem em seus livros esta mesma postura crítica.

Em virtude de tal posicionamento, a obra de Manuel Botelho de Oliveira, assim como as dos demais poetas de seu tempo, foi acusada de colaborar para a má formação do leitor. As críticas eram endereçadas ao estilo seiscentista, considerado desde o século XIX pela crítica brasileira de alambicado. Antonio Candido (1999, p.26) o denominará de pedante e exibicionista.

É necessário, todavia, afirmar que a poesia e o teatro do século XVII previam a instrução de seus leitores/espectadores, mas esta instrução não era compreendida segundo os termos postos pela historiografia dos séculos XIX e XX. Desde a *Poética* aristotélica encontra-se a afirmação de que a imitação é causa tanto de comprazimento quanto ensinamento e pela definição do mesmo filósofo, poesia é imitação. Retores romanos posteriormente afirmaram que ao orador eram necessários três ofícios denominados de *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (comover). Horácio faz alusão a estes ofícios ao falar dos poetas que deleitam e movem juntamente e que por conta disto, conquistam o aplauso do público:

Los nobles mancebos pasan las poesias ásperas y austeras. El que mesclo lo provechoso cõ lo gustoso, este dio en el pũto de todo o q se puede dessear, y gano la hõra de todos, deleytando al letor y jũntamente moviẽndole. Este libro q tuviere estas dos cosas merece los dineros q dieren por el para los hermanos Sosios q lo escriviran con diligencia y cuydado, y este librero passara la mar, haziẽndose conocer en tierras remotas, y alargara un siglo muy largo para el que lo escriviere, haziẽndole conocer por todos los siglos (HORÁCIO, 1599, paginação ilegível).

Como se pode notar nesta tradução quinhentista do poeta latino, aqueles que conseguem instruir agradavelmente são estimados e merecem o louvor da posteridade. A utilidade do discurso do poeta era medida desta forma. No século XVI, estes postulados aristotélicos e horacianos serão reforçados pelo pensamento cristão, que atribuirá ao proveito da arte alguma instrução moral.

Há, como se pode notar pelos comentários dos críticos, uma incompreensão sobre os modelos das comédias do escritor baiano e sobre o modo de fazer teatro e também poesia nos seiscentos. Considerar a imitação como o princípio básico para a análise destas peças é um primeiro passo para sua reavaliação e leitura verossímil. É ainda importante não descartar na análise as demais produções constantes em *Música do Parnaso*. Um exame dos discursos preambulares do livro comprova a razão de sua escrita e o porquê da inclusão das comédias, que especificamente nos interessa mais, juntamente com seu volume de poesias. Tais discursos que, no caso de *Música do Parnaso*, abarcam o título da obra, a dedicatória, as licenças do Santo Ofício, do paço e o prólogo ao leitor compõem o que na retórica se chama de exórdio, ou seja, é o princípio, a primeira parte

ou lugar na divisão da matéria do livro. Devem, portanto, ser considerados na análise, como afirma Carvalho: “Os discursos exordiais seiscentistas são parte integrante do livro daquele tempo, compondo assim o seu início e não podendo ser isolada do seu todo” (2009, p.12).

Na dedicatória ao Duque de Cadaval, Botelho afirma que a causa de ter escrito o livro foi a inspiração recebida pelas Musas, levando-o a público para ser o primeiro brasileiro que imprimisse um livro. O fato de usar como causa da escritura as Musas guarda, segundo Marcello Moreira (2006, p. 142), motivos políticos. Botelho apropria-se do *topos* da *translatio imperii poesis* para afirmar que assim como o poder do império pode ser trasladado de um lugar para outro, assim também as Musas que da Grécia trasladou-se a Roma, desta para a Itália, depois para as Espanhas, de que Portugal é parte, agora vincula-se também ao Brasil que é parte das Espanhas.

Célebre fez em Fócio ao Monte Parnaso o ter sido das musas domicílio, mas a fortuna de ser talvez o primeiro, não faltou quem lhe tirasse a de ser único. Essa queixa pode formar da famosa Grécia, para cujas interiores províncias se passaram as musas com tanto empenho, como foi o que tiveram em fazer aquele portento da sua Arte, o insigne Homero, cujo poema eternizou no Mundo as memórias da sua pena e do seu nome. Transformou-se Itália em nova Grécia, e assim, ou se passaram outra vez de Grécia, ou de novo renasceram as musas em Itália, fazendo-se tão conaturais a seus engenhos, como entre outros o foram no do famoso Virgílio e elegante Ovídio, os quais, vulgarizada depois, ou corrupta a língua latina, na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino, poetas que entre muitos floresceram com singulares créditos e não menores estimações. Ultimamente se transferiram para a Espanha onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos, entre os quais mereceu o culto Gôgora extravagante estimação, e o vastíssimo Lope aplauso universal; porém em Portugal, ilustre parte das Espanhas, se naturalizaram, de sorte que parecem identificadas com seus patrícios; assim o testemunham os celebrados poemas daquele lusitano Apolo, o insigne Camões...

Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras... (OLIVEIRA, 2005, página 1 e 2 da dedicatória).

O fato das Musas terem chegado à América portuguesa é encômio a Portugal, a sua empresa civilizatória, sendo ainda motivo para que o autor peça a proteção de um “heroe” português para que seu livro saia a público. A aplicação do *topos* evidencia a dependência do Brasil para com o mundo lusitano, mostrando que aquele é parte deste. A dependência revela-se ainda em nível retórico-poético, Botelho se propõe a imitar aos maiores engenhos da poesia, como o “Divino Camões”; o engenho do poeta é assim espelho dos engenhosos portugueses, assim como o Brasil é espelho de Portugal. No caso do seu teatro, o autor afirma que o incluiu no volume do livro para que este participasse de toda a poesia, ou seja, para que a *translatio imperii poesis* se desse

em uma grande variedade de gêneros. Deve-se procurar os termos de sua leitura nos modelos aos quais o autor intentou imitar.

Recentemente, as peças de Botelho foram analisadas por Marlene Machado Zica Vianna em sua tese de doutorado⁶. A autora amplia o número das comédias espanholas que lhe serviram de modelo, mostrando os temas comuns entre elas. Porém, não utiliza em sua análise os preceitos da comédia postos desde Aristóteles até a época do autor quando já haviam se normatizado as normas da comédia mista. Mais recente ainda são os estudos de Enrique Rodrigues-Moura que, como já citamos, descobriu que a comédia *Hay amigo para amigo* obteve publicação anterior ao livro *Música do Parnaso*, dado importante para a historiografia da literatura brasileira. O autor prepara edição crítica de toda a obra de Botelho, resultado de sua tese de doutorado.

Pretendeu-se com este estudo analisar a recepção do teatro de Manuel Botelho de Oliveira e contribuir com os esforços dos pesquisadores para uma reavaliação das peças do poeta que leve em conta as normas retóricas, poéticas e políticas de seu tempo, evitando assim os anacronismos usados pela maior parte dos críticos de sua obra, mostrados aqui, os quais contribuíram para seu esquecimento e escassez de estudos críticos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Edición Trilingue por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 1, 8. ed. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Preambulares do livro seiscentista em Portugal e no Brasil*. Teresina: EDUFPI/FAPEPI, 2009.
- DENIS, Ferdinand. *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du resumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoite et Durey libraires, 1826.
- FREIRE, Francisco José. *Arte poética* ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, tomo 1.
- GOMES, Eugênio. O mito do ufanismo. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Era Barroca. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 126-161.

⁶ Teve-se acesso a um artigo (*A dimensão do descante cômico*) da autora publicado na revista *O eixo e roda*, volume 11 de 2005, no qual consta uma versão do texto da tese *Música do Parnaso – temas, formas, linguagem* dedicado à análise do teatro de Botelho.

- HORÁCIO. Arte poética. In: *Q. Horácio Flacco poeta lyricus latino*. Sus obras con la declaración masgstral en lengua castellana. Por el doctor Villen de Biedma...con privilegio en Granada. Por Sebastian de Mena. Año. 1599.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana Histórica, crítica e cronológica*. Na qual se compreende a notícia dos Autores Portugueses e das Obras que compuseram desde o tempo da Proclamação da Lei da Graça até o presente. Lisboa: Oficina de Ignácio Rodrigues, 1741-1759.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. I. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOREIRA, Marcello. *Ad Parnasum*: expansão, colonização e empresa civilizatória lusa em Música do Parnaso. Revista USP, São Paulo, n. 70, p. 141-151, junho/agosto, 2006.
- MUHANA, Adma. Introdução. In: Oliveira, Manuel Botelho de. *Poesia completa*: Música do Parnaso, Lira sacra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do parnaso*. Org. de Ivan Teixeira. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- PERIÉ, Eduardo. *A literatura brasileira nos tempos coloniais do século XVI ao começo do XIX*. Esboço histórico seguido de uma bibliografia e trechos dos poetas e prosadores daquele período que fundaram no Brasil a cultura da língua portuguesa. Buenos Aires: Eduardo Perié, 1885.
- RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manuel Botelho de Oliveira, autor del impreso Hay amigo para amigo. Comedia famosa y nova, Coimbra, oficina de Tomé Carvalho, 1663. *Revista Iberoamericana*, v. LXXI, n. 211, Abril-Junho de 2005, p. 555-573.
- _____. *Manuel Botelho de Oliveira em Coimbra*. A comédia *Hay amigo para amigo* (1663). *Navegações*, v. 2, n. 1, p. 31-38, jan./jun. 2009.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.
- SOUZA, Cláudio de. Nosso primeiro comediógrafo. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1933, v. 165, p. 465-582.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Modulações poéticas*. Precedidas de um bosquejo da história da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1841.
- TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: *Música do Parnaso*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira ou coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brasil*. Tomo 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.
- _____. Manuel Botelho de Oliveira. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. Tomo IX. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignácio da Silva, 1869, p. 124-126.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Intr. De Heron de Alencar. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- VEGA, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de Estudar*, para ser util à República e à Igreja: Proporcionado ao Estilo e Necessidade de Portugal... Tomo Primeiro. Valensa, na oficina de Antonio Balle, 1746.

VIANNA, Marlene Machado Zica. A dimensão do descante cômico. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 11, p. 75-109, 2005. Disponível em : <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15 de março de 2009.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire*. Histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens. Berlin : A. ASHER & CO., 1863.

Wagner José Maurício Costa

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduado em Letras (UFPI).
Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI/Campus de Piripiri). E-mail:
wagnerjosemc@yahoo.com.br

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de maio de 2014.

Traços da modernidade em *Lueji, o nascimento de um império*, de Pepetela

Celina de Oliveira Barbosa Gomes
UEL

Resumo: Contemplar as marcas identitárias angolanas é um intento que se inscreve na produção de *Pepetela*, alcunha do sociólogo e escritor angolano Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, evidenciando as mais plurais instâncias envolvidas neste processo. É assim que se procurou investigar a obra *Lueji, o nascimento de um império* (1989), buscando detectar sinais da então modernidade, influenciada sobremaneira pelo colonizador, e a forma como esta se reflete na realidade cultural africana, especialmente considerada em Angola. Objetivou-se aqui mostrar como traços do contemporâneo se desnudam no texto pela perfilização da personagem Lu, como ela os interpreta, por suas impressões advindas de uma interface estabelecida entre uma caracterização social e temporal imediatamente próximas e entre um resgate e (re)descoberta mitológica de sua cultura, estes mediados pela memória; e como estes configuram o que Hall (2005) vai propor como possíveis intersecções com a cultura estrangeira que resultam nas diferentes identidades pós-coloniais.

Palavras-chave: Literatura Angolana; Modernidade; Hibridismo; Tradição.

Abstract: *Contemplating the Angolan identity marks is an intent which is in production Pepetela, nickname of the Angolan sociologist and writer Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, showing the most plural instances involved in this process. That's how we tried to investigate the work Lueji, o nascimento de um império (1989), seeking signs of the present modernity, influenced greatly by the colonizer, and how this is reflected in the African cultural reality, especially considered in Angola. The objective here was show how traits of contemporary appear in the text by profiling the character Lu, as she interprets them, for their impressions arising from a relationship established between a social and temporal characterization immediately next and between a mythological resumption and (re)discovery of their culture, these mediated by the memory, and how these configure what Hall (2005) is proposing as possible intersections with the foreign culture that result in different post-colonial identities.*

Keywords: *Angolan Literature, Modernity, Hybridity; Tradition.*

Introdução

Para bem entender certos motes contemplados pela literatura de expressão portuguesa em África, aqui, especialmente a produzida em Angola, é necessário antes traçar um breve itinerário de sua constituição, de modo mesmo a localizar o então objeto de estudo.

Segundo Fonseca & Moreira (2010), duas são as motivações para o surgimento das literaturas em língua portuguesa em alguns países da África, a saber, um extenso processo de colonização e assimilação e, em contrapartida, um processo de conscientização iniciado entre as décadas de 40 e 50 do século XIX, fomentado pelo já notado desenvolvimento cultural e pelo surgimento do jornalismo polêmico e de cunho crítico ao poder colonial. Em escritos como o *Almanach de lembranças luso-brasileiro*, compilado pelo pesquisador Gerald Moser, esta relação “causal e consequente” de momentos de produção é bem delineada, principalmente por apresentar, no material pesquisado, tanto características constitutivas advindas de modelos europeus, quanto de manifestações tradicionais e populares de muitos países africanos que tinham o idioma luso como uma das formas de comunicação.

Assim como em países como Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, os escritores africanos em Angola viviam sob uma tensão que lhes acabava determinando o punho na concepção do texto: a alternância entre o mundo da sociedade colonial (pré-independência) e o da sociedade africana, tanto nos moldes e uso da língua, quanto na consideração das línguas locais, respectivamente, suscitando, sob este “conflito”, diferentes propostas estéticas para estes países (FONSECA & MOREIRA, 2010). O desenho destes projetos literários compôs-se de etapas que Santilli (1985) vai denominar como literatura colonial e literatura nacional ou, de forma ainda mais detalhada, o que Fonseca & Moreira (2010) vão caracterizar como: o momento de alienação cultural, em que o escritor não sentia propriamente identificação com sua questão cultural, absorvendo e reproduzindo o modelo colonizador estrangeiro; o momento em que o escritor expressava os primeiros indícios de percepção de sua realidade, de sua consciência nacional, de sua negritude; a circunstância em que, percebendo esta negritude e a condição de subversão há muito perpetuada sobre sua cultura, o escritor notava-se como colonizado e revoltava-se contra isso e, por fim, a fase em que se constitui então a independência nacional e, por conseguinte, a do escritor que, podendo divisar sua individualidade e marcas culturais, passava, e passa, a produzir livre e criativamente,

cantando o orgulho africano e buscando localizar a literatura advinda dele no cenário geral e nas sociedades pós-coloniais. Vale salientar que estes momentos não se deram necessariamente “progressivos” na constituição da escrita literária africana, estabelecendo-se fixos, pois muitos autores visitaram “fases” diferentes, isto em função das influências externas que sofreram, e sofrem, e que nem sempre podem ou querem rechaçar, e pelas marcas identitárias culturais que lhes eram e são imanentes.

Santilli (1985) propõe ainda outra vertente de consideração da gênese da produção ficcional angolana, a oralidade, fator de estimada importância e atenção para o autor africano em sua configuração como tal; isto, por conta da afirmativa de que Angola, assim como Cabo Verde e Moçambique, por exemplo, era uma nação originariamente ágrafa (SANTILLI, 1985, p.7). A autora atesta que diferentes investigações foram feitas de modo a reunir um diversificado acervo da literatura oral angolana, arrolando expressões como as estórias de ficção, denominadas mi-sosos, as estórias ditas verdadeiras, caracterizadas como makas, os ensinamentos, ditos ma-lundas ou mi-sendus, os provérbios, chamados ji-sabus, as canções poéticas, denominadas como mi-embus e, por fim, as adivinhações, configuradas como ji-nongongos. Foram ainda, segundo Santilli (1985), catalogados diferentes contos de manifestação dos costumes e tradições locais, itens que acabaram por atestar uma válida evolução do processo literário em Angola e, com isso, a delineação de uma angolanidade e negritude que suscitaram investidas como as diferentes publicações jornalísticas empreendidas por africanos e por motivos também africanos (final do século XIX), bem como pela configuração do movimento “Vamos descobrir Angola” (1948), a publicação da revista *Mensagem* (1951-1952) (FONSECA & MOREIRA, 2010, p. 3). Nomes como o de Alfredo Troni, Héli Chatelain, Oscar Ribas e Léopold Sédar Senghor colaboraram significativamente neste processo.

Pensando então em que momento se conceberia muitas das ideologias propostas em *Lueji, o nascimento de um império*, atém-se ao momento de criação das modernas literaturas nacionais. Este período foi fortemente destacado em função do lançamento da obra *O segredo da morta* (1929), de Antônio de Assis Júnior, romance de costumes angolanos que se evidenciou em função de sua expressiva angolanidade e por sua ação representativa do desejo de revitalização e conhecimento de Angola, estes alheios à ação civilizatória, numa clara postura de resistência.

É na esteira da oposição ao molde do colonizador, oposição esta observada e

imitada, inclusive, de muitas manifestações brasileiras que, na época em questão (entre as décadas de 1930 e 1960) já havia, há muito, requerido sua alforria literária, que outros nomes como Agostinho Neto e Luandino Vieira surgiram, com o intuito de ressaltar as cores angolanas e seus aspectos sócio-contextuais, utilizando para isso mecanismos como a língua, por exemplo. Dentre estes arautos da causa angolana está Arthur Maurício Pestana dos Santos, Pepetela, escritor cujas técnicas de ficção caracterizam notável literariedade ao texto ao mesmo tempo em que o tornaram importante instrumento didático de apreensão da ação colonizadora em Angola, da realidade e conflitos angolanos, sobretudo os que foram travados à época das guerrilhas, bem como de sua tradicionalidade e mitologia.

Em *Lueji, o nascimento de um império* (1989), então, diferentes marcas da escrita de Pepetela podem ser observadas, possibilitando, com isso, diferentes leituras da cultura africana, em virtude da multiplicidade de vieses; porém, optou-se aqui por considerar a obra sob o escopo das marcas de uma modernidade (de temas e cenários) que já se expressa no contexto angolano, esta, aliás, não menos relacionada à ação colonizadora, sinalizando quiçá outras possíveis extensões da produção do autor, evidenciando uma contemporaneidade no mote narrativo que se respalda na figura, relações e vida da personagem Lu, a qual passa a divisar-se (e com ela o próprio povo angolano de então) neste “novo momento da história de sua nação”.

Este divisar só é assim possível pelo resgate mitológico e pela contemplação da tradição de Angola, que ora se manifesta por recorrências à memória cultural, representada aqui pela imagem e vida da rainha Lueji, reflexo da jovem personagem Lu no espelho dos séculos. Esta entidade histórica lhe oferece os contornos para a identificação e depois para a distinção, num princípio de alteridade, amalgamado no bojo de seu tempo moderno, determinado e contaminado pela ação colonizadora, na formatação de uma identidade híbrida.

É sob esta égide então que são articuladas novas marcas identitárias (estruturais e temporais) em Angola, marcas estas que não são mais desenhadas “apenas” pelos ecos da luta pela liberdade, bem como pelo desejo de rechaço à substância do colonizador, mas que a toma e considera como nuance também de um período histórico que se configurou depois da chegada dele.

1. Aspectos teóricos da modernidade em angola

Ao referir-se ao tema da modernidade em África, é interessante proceder anteriormente à verificação da configuração deste termo dentro de algumas sociedades, especialmente as colonizadas, bem como a relação que ele estabelece com a questão da tradição, vista como continuidade (BALANDIER, 1969).

De modo geral, a modernidade se estabeleceu em diferentes comunidades (colonizadas ou não) como uma alternativa às situações política, social, econômica e religiosa correntes, ditas primitivas, que estas apresentavam, de modo a sugerir, senão uma ruptura de fato, uma transformação do então modo de agir da população, respaldada pela justificativa do progresso, do esclarecimento e da evolução. Esta modernidade seria assim perpetrada pelo olhar externo, muitas vezes pelo elemento estrangeiro, ou pela influência dele, o qual, numa visão desenvolvimentista, porém, não necessariamente benéfica, pretendia regular, por critérios desvinculados do contexto, as movimentações da sociedade e a configuração das relações desta.

Determinações como as discutidas por Hardt e Negri (2006), delineiam o conceito de modernidade sob dois pontos de vista: o da imanência e o da transcendência. Segundo o princípio da imanência, a modernidade se dá pela produção e transformação do conhecimento e do mundo pela ação humana, independente de quaisquer outras forças, como as sobrenaturais, por exemplo. Esta revolução é possibilitada pela dominação da ciência, a ser manipulada para qualquer fim, numa nova consciência da razão e da potencialidade (HARDT & NEGRI, 2006, p.89). Porém, sob o escopo da transcendência, uma forma diferente de pensar a modernidade se estabeleceu, visando justamente limitar a dita modernidade proposta pela imanência, relativizando as possibilidades transformadoras da ciência sobre o mundo, impondo a “necessidade” de uma ordem que refreasse o desejo e a autossuficiência, instaurando a autoridade e suscitando, sobretudo, para a grande parcela da população, a ideia de carência de segurança, de controle e de “orientação”, estas no âmbito religioso, social e civil. Aqui uma histórica crise da modernidade se estabeleceu, sendo, na verdade, o catalisador de inúmeras revoltas, reformas e articulações políticas, econômicas e culturais, especialmente na Europa e, conseqüentemente, em muitas de suas colônias (HARDT & NEGRI, 2006, p.94).

Ainda, a propósito do tema da modernidade, Polanyi (1980) vai definir as nuances de uma modernidade que se impõe como uma “grande transformação” (POLANYI, 1980), uma transformação que vai se caracterizar pela supervalorização do progresso e do lucro, em detrimento do interesse coletivo e da subsistência; pela reificação do ser humano e da natureza

e por uma desastrosa integração destes; pela consideração do utilitarismo, individualismo, liberalismo, industrialização, regulação da sociedade e de suas demais esferas pela economia; bem como pelo estabelecimento do mercado autorregulável, além da conversão de itens como trabalho, terra e dinheiro em mercadorias. Este então proposto perfil de modernidade se instalou também como uma espécie de opositor ao primitivismo, ao mitológico e ao cultural, sobretudo, por que, segundo Polanyi (1980), determina o que é válido dentro deste sistema, julgando todas as questões, sociais, culturais, políticas, identitárias, pelo critério da economia de mercado e tornando-as acessórias dele: “[...] o desenvolvimento do sistema de mercado seria acompanhado de uma mudança na organização da própria sociedade. Seguindo este raciocínio, a sociedade humana tornara-se um acessório do sistema econômico.”(POLANYI, 1980, P.87).

Também para contemplar o mote da modernidade, Adorno & Horkheimer (1985) vão apresentar o problema da racionalização das relações com o mundo e entre os seres humanos, de modo a retirá-los de uma suposta ignorância mitológica, pautando-se especialmente na concepção de uma ciência moderna positivista e no progresso. Sob um viés puramente cientificista, esta modernidade baseada no saber como poder, propõe um esclarecimento que, ao invés de ser libertador, acaba, segundo eles, sendo controlador no sentido de colocar o ser humano sob a ação da racionalização e, por conseguinte, da coisificação que ela acaba realizando sobre ele.

Não coincidentemente, no entanto, muitos dos processos de modernização se deram pela ação colonizadora, a qual se estabeleceu no intento de transformar as estruturas organizacionais das culturas tradicionais, convertendo-as ao modelo do conquistador, de forma voluntária ou não.

Especialmente em África, muitas destas iniciativas foram empreendidas tomando como veio a política, executando ações que se pautaram especificamente em condições que Balandier (1969) vai tratar como a desnaturação das unidades políticas tradicionais, situação em que muitos territórios africanos, inclusive aquele onde hoje se localiza Angola, foram (re)divididos de acordo com as proposições do colonizador, desconsiderando as marcações fronteiriças iniciais. Ou como a degradação pela despolitização, circunstância em que, apesar de uma aparente autonomia, o Estado africano vivia em situação condicional à ação colonizadora, tendo muitos de seus valores ressignificados ou substituídos por ela. Balandier (1969) aponta ainda a ruptura dos sistemas tradicionais de limitação do poder, postura que configurava um abalo nos mecanismos de manifestação da coletividade e do sagrado,

sugerindo uma desproteção pelos poderes tradicionais e abrindo precedentes ao mando colonial; bem como a incompatibilidade dos sistemas de poder, conflitando-se a autoridade patrimonial tradicional e a então autoridade burocrática proposta pelos agentes modernizantes. E, finalmente, o que Balandier (1969) propõe como a dessacralização parcial do poder, desvinculando o poder político tradicional de seu caráter religioso, portanto, tornando-o menos poderoso. Em todas estas investidas, o processo de modernização proposto pela ação colonial se instalou no intento de estabelecer uma evidenciação da transformação em relação à tradição, bem como uma desvirtuação nas estratificações sociais, numa relação de dependência em que a soberania política e o *status* social passaram a ser determinados lado a lado com a economia. Vale dizer ainda que outras propostas de modernização não foram, necessariamente, encaminhadas pela presença do dominador, mas decorreram do rechaço dela em muitos territórios em que há tempos este se fixou. A motivação para isto foi a ideologia de reconstrução ou retomada do país, o sentimento de nacionalização, de negritude, em África, e de revitalização perante a possível exploração e dependência que o colonizador, de alguma forma, impôs a certas culturas. Nestas circunstâncias, o conceito de modernidade, muitas vezes, atrela-se ao de autonomia e sacralização política (BALANDIER, 1969, p.169).

Diante destas teorias sobre a modernidade então e analisando o contexto de inserção e a atuação da personagem Lu em *Lueji, o nascimento de um império*, procede-se à uma verificação da forma como o dito elemento da transformação se manifesta no texto e como ele se relaciona com a questão da tradição, aqui, especialmente retomada pela figura da rainha Lueji, mito angolano de evidenciação da soberania cultural e popular, passado de geração em geração por meio, especialmente, de narrativas orais empreendidas pelos mais velhos.

As formatações da Literatura Angolana confundem-se com a história da luta pela independência do país, uma vez que apresenta um projeto de afirmar a identidade do povo desta nação, reivindicando autonomia política e cultural em relação a então metrópole portuguesa. Um intento que perpassa a obra de diferentes autores que registram, pelo cunho literário, o desejo de delinear sua silhueta cultural, apresentando-a distinta das transformações empreendidas pelo colonizador, numa espécie de rechaço destas, de resistência a um jugo secularmente imposto pelo opressor e que parece ter deixado profundas marcas difíceis de serem apagadas ao longo dos tempos.

Na configuração desta busca por independência, o elemento africano é sempre evidenciado e o discurso se desenvolve a partir dele ou por ele, apontando uma postura

protagonista deste diante dos motes narrados. O que se vê em muitos textos são instâncias do que Bonnici (2005) vai chamar de *agência*:

[...] a capacidade de alguém executar uma ação livre e independentemente, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade. [...] a agência é um elemento fundamental, porque revela a autonomia do sujeito em revidar e contrapor-se ao poder colonial. (BONNICI, 2005, p.231).

Esta agência se estrutura como forma de subversão da então relação entre o colonizador, o opressor, e o colonizado, o oprimido. As relações de poder que designam colonizador e colonizado estendem-se, respectivamente, para os conceitos de sujeito e objeto. Caracteriza -se o primeiro como o que determina as ações do segundo, como o que rege suas vontades e como o que inscreve sua projeção na história, colocando-o, na maioria das vezes, sob o manto da obscuridade, da passividade e da não-identidade e não-autonomia. Segundo Bonnici (2005), esta ideologia de sujeito e objeto foi há tempos mantida pelos dominadores, sobretudo, porque estes colocavam sua cultura, ou sua caracterização sociocultural, como a detentora do poder, da força, da inteligência e da superioridade, de um modo geral, ao passo que o dominado era construído sob o signo da incompletude, da deficiência, da ausência, da imperfeição, da estupidez e quiçá da dependência. Bonnici (2005) atesta ainda que:

Os críticos tentam expor os processos que transformam o colonizado numa pessoa muda e as estratégias dele para sair dessa posição. Spivak (1995, p 28) discursa sobre a mudez do sujeito colonial e da mulher subalterna: “o sujeito subalterno não tem nenhum espaço a partir do qual ele possa falar” (p. 231).

Nesta esteira também são apresentadas ideias sobre o conceito de margem e centro, lugares ocupados, respectivamente, pelo dominado e pelo dominador nas delineações que lhes dava a dita e enviesada história oficial. Neste processo de agência, então, são caracterizadas novas demarcações e posicionamentos de sujeito e objeto, as quais configuram o discurso pós-colonial, questionando-se a fala e atuação do primeiro, e demonstrando a conscientização, autonomia, individualidade e desejo de libertação do segundo, evidenciando que a relação até então estabelecida entre eles fora sempre desigual e exploratória, mantida pela força do poder. Esta “rebelião” do então objeto legitima ainda sua condição de ser humano, ser racional, pois apresenta, como sugere Rosenfeld (1985, p.35), *“uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e ópticas subjetivas.”*

O posicionamento do objeto nas sociedades pós-coloniais evidencia uma outra relação entre a margem e o centro. Sob o ponto de vista da subjetivação do objeto, percebe-se um descentramento da voz, da linguagem e quiçá do poder, uma vez que estes itens, antes possuídos apenas pelo colonizador, estão agora sob a manipulação do colonizado, deixando de figurar ao “*locus* prestigiado”, nas camadas tradicionais sociais e indo parar à periferia dela, sendo utilizadas para contar, pela voz africana, no caso, “suas verdades”. São aqui então postos na escrita símbolos de uma contestação do conceito que o colonizador propunha do colonizado, deixando de delinear-lo sob o signo da não identidade, da imbecilidade, da ausência de cultura, suplantando-o pela expressão de uma consciência que, apesar da prisão física praticada por anos, não pode se tornar cativa e se larga livre em considerações sobre sua subjetividade e sobre as impressões que tem do mundo à sua volta, especialmente, sobre suas diferenças em relação ao opressor.

Percebe-se então que já não havia uma busca pela identidade, pois ela já existia e era sabida, mas uma busca pela afirmação de sua presença, de sua distinção, uma vez que esta fora negligenciada, suplantada, sufocada pela ação do colonizador. Mas é aqui que o mote da modernidade se apresenta em *Lueji, o nascimento de um império*, pois é na observação da postura da personagem Lu que se apresenta um terceiro posicionamento, contando-se, inicialmente, a partir do marco da colonização e depois da luta pela independência. Esta atitude se estabelece numa espécie de assimilação e compilação que o indivíduo, que há tempos esteve “dividido” entre ambas as situações, acaba por fazer evidenciando um processo de hibridismo cultural já crescente (ABDALA JÚNIOR, 1982). Reflete o que Balandier (1969) vai dizer quando argumenta que:

[...] o homem das sociedades chamadas dualistas não organiza sua existência situando-se alternativamente em face de dois setores separados e regidos, um pela tradição, outro pela modernidade. Permite apreender, a partir da experiência de vida, a dialética que opera entre um sistema tradicional (degradado) e um sistema moderno (imposto do exterior); faz surgir um terceiro tipo de sistema sócio-cultural, instável, cuja origem está ligada à defrontação dos dois primeiros (p.166).

A propósito da questão da assimilação, aliás, Woodward (2009) apresenta, além da importância do conceito de identidade, a questão da relativização desta, dependendo muitas vezes dos valores simbólicos e significativos dentro de cada cultura e mesmo dentro de cada grupo, valores estes representados, em Angola, por manifestações genuínas da tradição de seu

povo e por influências empreendidas pelo colonizador que foram apreendidas e ressignificadas pela civilização autóctone, numa ação transformadora desta.

A modernidade, para Woodward (2009), se manifesta por meio das características da sociedade contemporânea ou da modernidade tardia, justamente sentida pelo tom globalizado das relações socioculturais de um mundo que já rompeu com muitas das fronteiras econômicas e nacionais, numa espécie de homogeneidade cultural, num *deslocamento* de qualquer núcleo afim ou convergente que determine a fixidez identitária. Isto acaba por evidenciar uma pluralidade de representações e “marcas pessoais”, não apenas coletivas, mas individuais, já que o ser humano “moderno” precisa desempenhar diferentes papéis e acaba sofrendo intersecções múltiplas, tornando-se híbrido. E na tensão entre a caracterização do distinto e a inserção deste no geral, passado e presente desenvolvem um importante papel na medida em que servem de possível “repositório de argumentos”, que podem ou não sustentar esta tensão, como ocorre na comparação da personagem Lu com a mitológica rainha Lueji.

As proposições de Woodward (2009) então atestam uma nova configuração do indivíduo que se quer única, como inicialmente parece estar no bojo das intenções da protagonista de *Lueji, o nascimento de um império* e do próprio Pepetela, mas parece ser múltipla em virtude dos diferentes prismas que ora, na contemporaneidade, podem se estabelecer e, no caso, são aqui veiculadas pelas inserções, trocas e formulações advindas da ação colonizadora ao longo do tempo, configuradoras de uma transformação que não pode ser negligenciada.

Dizendo ainda respeito sobre a questão da relação entre alteridade e identidade e como estas se relacionam ao chamado hibridismo, Zolin (2005) defende que a questão da alteridade – percepção do outro - não carece se dar, necessariamente, por posicionamentos antagônicos, mas combinatórios, onde os elementos nacional e estrangeiro se interseccionam num amálgama híbrido cultural, transformado e moderno.

Mediante estas colocações sobre o hibridismo, portanto, é possível mostrar como as atuais e transformadas formatações culturais de Angola, contempladas na obra, se estabeleceram e como o processo de colonização as determinou, atestando que uma postura purista e essencialmente engajada na busca e afirmação do elemento nacional não é assim possível, tampouco é assim ora tão importante, já que não se pode desconsiderar os “produtos” da relação entre africanos e estrangeiros, como o é a própria personagem Lu, relação está há tempos estabelecida e que acabou por empreender um processo de modernização que hoje está fortemente impregnado no cenário angolano.

Um foco possível de apreensão do texto pepeteliano, no que tange à modernidade, especialmente em *Lueji, o nascimento de um império*, é a possibilidade de definição dos moldes de um “outro império”, culturalmente inflamado, mas um pouco diferente do da rainha Lueji, ainda não surgido ou não definido, mas formatado sob as concepções contemporâneas de Angola.

2. Pepetela: uma voz identitária

O escritor Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, Pepetela (pestanda em umbundu), é um dos escritores que se pauta na perspectiva de busca pela emancipação, no sentido mais excelente da palavra, de Angola, bem como pela iniciativa de atestação de sua identidade. Nasceu em Benguela, em 29 de outubro de 1941 e sua história é trespassada por ações reivindicatórias da independência de Angola, por evidenciar a conscientização das diferenças que permeavam as relações entre angolanos e estrangeiros e uma intensa vontade de mudar o contexto de segregação e dominação, inclusive intelectual, que há tempos se estabelecia naquele país:

[...] Eu tinha oito, nove anos e para mim, era absolutamente normal ter amigos de todas as cores. [...] Comecei a aperceber-me de que os meus amigos que moravam de um lado tinham mais facilidades do que os meus amigos que moravam do outro lado [...] e eu comecei a aperceber de que havia diferenças, e sobretudo os meus amigos brancos tinham comportamentos estranhos – para mim – em relação aos meus amigos negros ou mestiços. E não sei porquê, isso sempre me perturbou ... (LABAN (1991) apud CHAVES (2009)).

[...] Querendo ou não, sempre fui professor, mesmo quando não dava aulas. É um dever lecionar num país com tanto analfabetismo. Também é uma forma de estar em contato com as novas gerações, perceber seus anseios e receios (MOTA (2006) apud CHAVES (2009)).

Pepetela participou de grupos políticos pela libertação angolana, como o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), o que o faz tornar-se narrador da história de seu povo mais do que conhecida de ouvir falar, mas de viver. Também ajudou a fundar grupos de escritores angolanos, como a União de Escritores Angolanos (UEA) e escreveu mais de doze obras, dentre as quais destacam-se: *Mayombe* (romance escrito entre 1970 e 1971 e publicado em 1980); *Yaka* (romance escrito em 1983 e publicado em 1984, no Brasil, e em 1985, em Portugal e Angola); *Lueji, o nascimento de um império* (publicado em 1989);

A Geração da Utopia (romance que começou a ser escrito em 1972 e publicado em 1994); *A Gloriosa Família: o tempo dos flamengos* (romance publicado em 1997) e *A Parábola do Cágado Velho* (romance que começou a ser escrito em 1990 e foi publicado em 1997). Com a obra *A gloriosa família*, Pepetela venceu o Prêmio Camões de Literatura 1997 (CHAVES, 2009).

Sua obra diversificada se evidencia não apenas pela pluralidade, mas pelas multifaces do texto, que possibilitam, como em *Lueji, o nascimento de um império*, a consideração de diferentes chaves de leitura, como se faz aqui com o tópico da modernidade.

3. Personagem Lu: entre a tradição e a modernidade

Considerando traços da obra *Lueji, o nascimento de um império*, é interessante perceber, apesar do viés engajado do texto pepeteliano, como motes de modernidade se estabelecem na narrativa e como são perfeitamente condicionados pela intersecção entre as personagens-chave do livro, a rainha Lueji e a bailarina Lu. Em *Lueji, o nascimento de um império*, o mito da rainha Lueji é retomado pela personagem Lu na preparação de um bailado para revitalização de seu grupo de ballet, o Kukina, que está em decadência. Na verdade, a companhia de dança é uma alegoria do próprio espírito angolano que parece arrefecido pelo ranço da opressão e que o autor quer despertar por meio do resgate e evidenciação de um mote genuinamente nacional, tecendo pistas de aproximação e identificação entre as duas mulheres separadas por quatro séculos de história.

Ao contar a história da rainha lunda na produção de seu bailado, a personagem angolana “modernizada” procede a uma narrativa não embasada em documentos históricos, mas na recordação de relatos orais contados por sua avó materna, que validam uma ocorrência subversiva da história oficial, ou ainda, uma valoração dos típicos procedimentos angolanos de composição histórica e cultural popular e literária. A bailarina Lu atualiza a história ancestral como pretendendo uma identificação geral, uma delineação do “sujeito angolano” pós-colonial, uma espécie de resgate épico, como cita Mata (2002):

Na literatura angolana, sob a punção da ideologia nacionalista, a história foi recurso para, através dos mitos de que qualquer história nacional vive, se constituir como veículo de afirmação cultural e reivindicação política. E por isso, isto é, por imperativos exteriores ao texto, o acontecer histórico era transformado em “material épico” para a celebração de uma nação imaginada (p. 224-225).

Porém, apesar da busca pelo resgate das expressões angolanas a serem demonstradas em sua produção, e pelas pertinentes associações à figura de Lueji, a personagem Lu é uma angolana atualizada, contemporânea, faz faculdade, vive no cenário urbano, não passou por rituais de iniciação sexual como a rainha lunda e viveu diferentes experiências amorosas; não acreditava, não refletia e nem era influenciada, até então, pela magia de seus ancestrais, vivia inserida num cenário já marcado pelo que poderia ser denominado de momento pós-utópico (CARNEIRO (2005)), num contexto em que já não mais se “poderia” negar a inserção do elemento colonizador. A personalidade da personagem então se define, entre outras coisas, pela referência ao presente e ao urbano, itens tratados por Resende (2008) como marcas da modernização e como ilustrações de um novo momento da cultura angolana, o que se pode observar, inclusive, pelo fato de que, mesmo nascendo em Benguela e vindo de lá pequena, a personagem Lu é mestiça (seu pai é branco) e, portanto, torna-se elemento representativo da nova face cultural também advinda da colonização e da mestiçagem, logo de um hibridismo cultural que ora configura os aspectos socioculturais do país.

A bailarina Lu, como afirma Hall (2005), possui uma identificação com a ancestralidade de sua parte lunda, mas também teve seus caracteres de personalidade concebidos em um momento urbano e moderno “oportunizado” pelo colonizador, de modo que o rechaço das marcas deixadas por ele já não parece mais possível ou mesmo necessário. A personagem então, em sua ação de representar contemporaneamente a história de Lueji, valida o que Pellegrini (2001) atesta como reapropriação de temas e formas ditas tradicionais ou necessidade de simulação, no intuito de dar-lhes outra significação que atenda às demandas do universo atual de representação, seu universo híbrido de representação, permeado de atualidades trazidas pelo colonizador e das quais não abre mão para viver, pois os tempos são outros, o de quatro séculos depois, e sua identidade angolana, e de muitos contemporâneos seus, também é outra, não mais totalmente correspondente ao purismo lundo de Lueji.

No bojo da discussão sobre a identidade híbrida e a postura moderna da personagem Lu, é importante dizer que, pela miscigenação que se deu entre europeus e africanos, percebe-se que a invasão destes primeiros em terras angolanas que, em meados do século XVII dividiu-se entre os interesses de Portugal e Holanda, ocasionou uma intersecção de culturas claramente percebida na proliferação de línguas estrangeiras e de práticas religiosas e culturais “importadas”, que acabaram se misturando e sendo assimilados pelos costumes africanos. Nesta discussão, faz-se conveniente a consideração de conceitos como identidade e

alteridade para entender como a identidade híbrida se efetiva na bailarina e, sobretudo, como esta relação acomoda e justifica a então modernidade expressa no contexto angolano pela atuação dela, sendo representativa de um novo período forjado em um processo de transformação histórica e cultural.

Este processo revela, assim, um novo matiz da cultura angolana, que ora sinaliza para um perfil diferenciado, cujo possui, de fato, forte impregnação histórica e tradicional, mas que não deixa de ser perpassado por influências de um ambiente novo, “contemporanizado” e que empreende costumes ditos modernos, os quais, certamente foram também influenciados pelo colonizador.

Considerações Finais

Estudar uma cultura e suas expressões grafadas pela literatura em uma determinada produção é algo que deve se dar por meio de uma espécie de “conversa” com o texto, ouvindo muitos dos ecos que ele possa irradiar em direções diferenciadas à compreensão. Em *Lueji, o nascimento de um império*, uma das possíveis compreensões e leituras da obra pode advir mesmo de um paradoxo: a relação entre a influência do colonizador e a transformação ou até mesmo evolução da cultura do colonizado, o que daria forma a uma já observada modernidade; um paradoxo de difícil “digestão”, sobretudo, pelo “ranço libertário” que parece figurar em muitas das histórias das populações africanas, mas que, olhando bem de perto, parece já não ser, apesar de verdadeiro, tão mais efetivo e “fácil de decantar”, haja vista a questão do hibridismo já corrente e inevitável. E é neste sentido que se toma a figura da personagem Lu, para, através dela evidenciar um outro olhar sobre a cultura angolana da atualidade, a qual, apesar de valorizar a preservação de suas marcas culturais, resgata-as no intuito de revitalizá-las sob uma roupagem mais moderna e atualizada, condizente com o momento deste resgate, corroborando a ideia de possibilidade de evolução temporal e histórica que respeite também a substância da cultura.

Esta proposta de abordagem do contexto angolano atual sugere então uma nova consideração da tradição, atestado que ela também não é fixa e rígida, mas acompanha as demandas de representação do povo que a toma como forma de expressão. Isto porque, ela é constantemente atualizada por ele, numa simbiose de experiências regionais culturais que mesclam-se entre si, mas que também recebem influxos exteriores que ajudam a constituí-la

todos os dias, dando também o tom que ela deverá ter com o passar dos anos. E assim, outro paradoxo, quiçá conseqüente do anterior se instaura: o da “nova ou renovada” tradição que se faz pelas forças da transformação, pela influência da modernidade.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BALANDIER, G. *Antropologia política*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difel/Edusp, 1969.

BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: *Teoria Literária: uma abordagem e tendências contemporâneas*. Org. Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin. 2 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira do século XX. In: *No país do presente: ficção brasileira contemporânea no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 13-34.

CHAVES, R. (Org.); MACÊDO, Tania Celestino de (Org.). *Portanto... Pepetela*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guaracira Lopes. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LUANSI, Lukonde. *Angola: movimentos migratórios e estados precoloniais – identidade nacional e autonomia regional*. Disponível em: [http://www.zmo.de/angola/Papers/Luansi_\(29-03-04\).pdf](http://www.zmo.de/angola/Papers/Luansi_(29-03-04).pdf). Acesso em 15 out.2012.

MATA, I (2002). *Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução*. In: CHAVES, R. (Org.); MACÊDO, Tania Celestino de (Org.). *Portanto... Pepetela*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. *Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência*. *Novos Rumos*. Ano 16. N. 35. Brasília – DF: Universidade de Brasília, 2001, p. 54-64.

PEPETELA. *Lueji, o nascimento de um império*. Porto – Portugal: União dos Escritores Angolanos. 1989.

POLANYI, Karl. *A grande transformação: as origens da nossa época*. Trad. WROBEL, F. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.15-40.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, Texto/contexto, São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas – História & Antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Lisboa: Brasília Editora, 1977.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9 ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2005.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2005.

Celina de Oliveira Barbosa Gomes

Mestranda em Literatura Africana de Língua Inglesa pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Cidade de São Paulo (Unicid) e em Letras - Estudos Contemporâneos em Literatura (UENP). Graduada em Letras Inglês/Português, pela Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP e em Tecnologia em Análise e Desenvolvimento de Sistemas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, ambas em Cornélio Procópio - PR. Email: celina.oliveira.barbosa@gmail.com.br

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de maio de 2014.

Entre o antes e o depois: o despertar filosófico na crônica *Antonio 56 ½* sob o olhar subjetivista ontológico de Sartre

Maria Elvira Brito Campos
Francisca Marciely Alves Dantas
UFPI

Resumo: A inevitável passagem do tempo provoca no indivíduo sensações desconhecidas que o impelem ao abismo da própria existência. Assim, a escrita enternecedora de Antonio Lobo Antunes permite captar instantes conscienciosos em que se pode visualizar a “angústia” diante da liberdade de escolha. Neste artigo busca-se analisar de que maneira o temporal interfere na existência do ser, relacionando os conceitos e categorias ontológicas acerca do pensamento da existência. As obras *O ser e o nada* (SARTRE, 2008) e *Ser e tempo* (HEIDEGGER, 2002) fundamentam o estudo aqui proposto, buscando circunscrever os estágios ontológicos: *em-si*, *para-si* e *para-outrem*, explicitando o que podemos caracterizar de subjetivismo do ser.

Palavras chave: Literatura Portuguesa. Crônica. Filosofia.

Abstract: *The inevitable passage of time causes the individual unfamiliar sensations that push him to the abyss of his own existence. Thus, the softening written by Antonio Lobo Antunes conscientious lets you capture moments in which one can view the "distress" in the face of freedom of choice. This paper seeks to examine how the temporal interferes with the existence of being, relating the concepts and thinking about the ontological categories of existence. The work Being and Nothingness (SARTRE, 2008) and Being and Time (Heidegger, 2002) underlie the study proposed here, seeking to circumscribe the ontological stages: in-itself, for-itself and for-others, explaining what we characterize subjectivism of being.*

Keywords: Portuguese Literature. Chronicle. Philosophy.

“E aqui ando eu, todo arrepiadinho, a esgalhar uma crônica”.
António Lobo Antunes

Debruçar-se sobre o texto ficcional de Antonio Lobo Antunes significa visualizar uma linguagem poética tecida no âmago de um contexto social e literário permeado por mudanças. O rápido processo de transformação que caracteriza a sociedade contemporânea

reflete-se de maneira substancial na superfície estrutural do texto, e acaba por revelar um mundo fragmentado, mostrando inversão de valores e a crise do homem moderno. Nesse momento, as sequências históricas deixam de ser o centro absoluto e abre-se espaço para os personagens, que ocupam o lugar principal na trama, envolvidos em um espaço e tempo propícios para o aparecimento de questões que delineiam o homem pós-moderno, inserindo a ideologia dominante da época. Essa nova forma de representação ficcional, dominante nos anos anteriores e, que agora ganha uma relevante versatilidade é definida como experimentalismo literário. Segundo Massaud Moisés, em *A literatura portuguesa* (2008), essa fase se caracteriza dessa forma:

Livre das injunções circunstanciais, dos alinhamentos automáticos, a nova fornada de prosadores reconquista o direito à individualidade. Ideologicamente desembaraçados, inclusive para defender as suas convicções sem o recurso à máscara, mas orientados por outro senso de realidade, desembaraçam-se no plano da construção romanesca e da linguagem: a estrutura ficcional rompendo os compromissos de verossimilhança fotográfica, em voga na conjuntura dominante até 1974, articula-se ao sabor do enredo e da matéria imaginária nele plasmada. (p.526)

Nesse sentido, percebe-se na produção literária de Antunes uma escritura peculiar que provoca no leitor questionamentos e um olhar crítico diante de si mesmo e da realidade social que o circunda. Suas obras revelam uma sutileza na linguagem e uma construção narrativa que delineia um subjetivismo profundo, revelando um realismo direto e franco. Conforme aponta Moisés (2008, p. 530) o referido autor engendrou em sua escrita “o dia-a-dia vivido, presenciado ou lembrado”, dando origem a uma linguagem poético-filosófica, que chama atenção por sua extrema delicadeza descritiva. Antunes recria em sua produção escrita um mundo obsessivamente materialista. Alguns dos seus personagens são esvaziados, solitários, “que preenchem o espaço do desejo não com aventura, mas, sim, com a autolamentação, com a autodestruição” (GOMES, 1993, p. 91). Além disso, observamos ainda em seus romances a força da linguagem metafórica, traduzindo a imagem de uma realidade que se deixa penetrar pelo surreal, alucinante.

Outra característica marcante, em especial em suas crônicas, é a sobreposição dos planos temporais, assumindo uma função crítica essencial, uma vez que permite ao personagem compreender melhor o presente analisando os mecanismos do passado, levando-o, por vezes, a um estado de angústia latente. A narrativa do escritor português chama atenção para os dramas da existência humana e suas inquietudes, desvendando uma densidade poética que se revela por meio de palavras articuladas e fragmentos soltos que redesenham paisagens humanas, exteriorizando o que podemos chamar de ontologia existencial do ser. Isso possibilita enxergar a

literatura como um espelho das transformações que se cristalizam, em especial no contexto sócio-histórico do século XXI.

Desse modo, o discurso literário sofre influência de substratos ideológicos e filosóficos, no entanto, não perde o teor subjetivo que o caracteriza. A respeito disso, Suely Fadul na obra *O leitor e o labirinto* (1997, p. 45) acentua que “a obra confunde o leitor que, em lugar da sensação de segurança e domínio - abrigo -, vai experimentar como narratário, como leitor participante do texto, juntamente com as personagens, a insegurança e a incerteza de uma realidade flutuante”. Assim, enveredar pela trama ficcional portuguesa contemporânea é assinalar um forte elo entre a renovação da construção romanesca e a representação de um novo contexto social que emerge.

Antonio Lobo Antunes concebe por meio de sua ficção uma forma de manifestação subjetiva da existência humana. Temos, dessa forma, a criação de cenas prosaicas, “crônicas do viver humano”, em que as experiências e os devaneios dos personagens ocupam o lugar central na trama. São temas recorrentes em suas crônicas a autobiografia, o resgate da memória, a busca pelo tempo perdido, os confrontos imagéticos dos sujeitos líricos diante do espelho da existência. O próprio ofício de escritor torna-se uma temática em sua ficção e através da metalinguagem poética podem-se vislumbrar horizontes possíveis de sentido no texto literário, por meio de suas metáforas e alegorias. O escritor português registra em suas crônicas a representação de um tempo e um mundo sentido pelo sujeito lírico em determinados momentos de sua existência, condensado em sua escrita laboriosa e densa.

Aquilo a que costumamos chamar circunstâncias e não passa, muito simplesmente, do que consentimos que a vida e as pessoas nos façam, obrigaram-nos cada vez mais a refletir sobre si mesmo. Aos vinte anos julgava que o tempo lhe resolvia os problemas: aos cinquenta dava-se conta de que o tempo se tornara o problema. (ANTUNES, 2002, p. 17)

A escritura de Antonio Lobo Antunes propicia o adentramento no cognoscível existencial humano. E eis que se chega ao ponto crucial que permeia esse estudo: o poder de escolha concebido ao homem, definindo a composição poética como uma instância que questiona os aforismos que interpolam a existência. E como bem marca Sartre em sua obra *O que é a Literatura* (1999), ficção e realidade se entrecruzam, se confundem, personagens da vida real se transformam em seres de papel.

As palavras estão ali como armadilhas, para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós; cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às nossas afeições; ela atribui a uma personagem imaginária que se incube de vivê-las por nós e que tem como única substância essas paixões

emprestadas; a palavra lhe confere objetos, perspectivas, um horizonte (SARTRE, 1999, p. 38).

Nesse momento, apreende-se como os elementos linguísticos se organizam na superfície do texto e conferem um tom existencial à narrativa. Orientado pelo princípio da liberdade, o filósofo francês Sartre discute em seus postulados a questão das escolhas diante das adversidades que a existência impõe ao homem.

Estou condenado a existir para sempre Para-além de minha essência, Para-além dos móveis e motivos de meu ato: estou condenado a ser livre. Significa que não se poderia encontrar outros limites à minha liberdade além da própria liberdade, ou, se preferirmos, que não somos livres para deixar de ser livres (p. 544).

Para tanto, aqui será analisada a crônica *Antonio 56 ½*, publicada em 2002, sublinhando ângulos pouco iluminados por outras correntes críticas, e elucidando pontos de convergência entre a Literatura e a Filosofia, propondo-se, dessa forma, um saber inter-relacional com outras áreas do conhecimento, uma vez que ambas se relacionam de maneira profícua e se tornam, metaforicamente, o próprio fio de Ariadne que conduz ao entendimento da existência humana a partir do fazer literário. Nesse sentido, a leitura crítica aqui proposta busca determinar o equilíbrio entre os aspectos teóricos filosóficos e as peculiaridades que constituem o texto artístico.

Como fora explicitado antes, a estrutura narratológica do texto literário se transforma à medida que a realidade social passa por mudanças. E diante desse discurso literário inovador se sobressai um elemento fundamental e que irá conduzir e problematizar o enlevo existencial que se configura no plano da ficção: a voz da narrativa. O narrador assume, agora, o papel de trazer à tona o processo de tomada de consciência, intuindo um mundo de valores e exteriorizando-o a partir da experiência do ser ficcional na narrativa. Com relação ao desdobramento do narrador na instância poética, Saramago (1997) afirma que:

[...] há um outro tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única; é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causará a impressão de ser outro. Digo outro porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador. O narrador será também, inesperadamente, um narrador que se assume como pessoa colectiva. Será igualmente uma voz que não se sabe donde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa duma arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser de, algum modo, ele. (apud FADUL, 1997, p. 103)

Considerando isso, a voz que se lança na crônica de Antunes possibilita o surgimento de questionamentos acerca da existência humana, pois o texto literário coloca em jogo conflitos entre essência e aparência. Observando o desenvolvimento do narrador no texto antuniano visualiza-se um olhar diferente diante do porvir, percebido a partir da maneira como a voz conduz a trama. A crônica em questão desvenda um escritor, aparentemente com seus 56 anos completos, que se vê diante da passagem de sua vida, vivida ao acaso e livre de desejos ansiosos, em que tudo ocorre conforme a organização natural da ordem das coisas.

O texto se inicia com a reverberação do narrador em terceira pessoa, que busca entendimentos plausíveis para as provocações impostas pela trágica condição de existir. Isso se dá a partir do momento que a voz da narrativa observa as atitudes tomadas pelo personagem que protagoniza a crônica.

Aquilo a que costumamos chamar circunstâncias e não passa, muito simplesmente, do que consentimos que a vida e as pessoas nos façam, obrigaram-nos cada vez mais a refletir sobre si mesmo. Aos vinte anos julgava que o tempo lhe resolvia os problemas: aos cinquenta dava-se conta de que o tempo se tornara o problema. Jogara tudo no acto de escrever, servindo-se de cada romance para corrigir o anterior em busca do livro que não corrigira nunca, com tanta intensidade que não lograva recordar-se dos acontecimentos que haviam tido lugar enquanto os produzia. (ANTUNES, 2002, p. 17)

A problemática existencial inserida no discurso dialógico do narrador não se configura apenas como uma estratégia discursiva peculiar de um novo conceito romanesco, mas também possibilita ao leitor pensar nas diferentes representações humanísticas do ser. O que se percebe no construto poético é um personagem em desespero, contornado por uma sensação de conformismo que o leva a viver de maneira previsível, exata. O ofício de escritor tem se tornado uma fuga e ao mesmo tempo uma ocupação que o leva ao extremo de sua própria condição: o desconforto diante do transitório.

A postura assumida pelo narrador demonstra que o sujeito ficcional procura subterfúgios, uma maneira de se esquivar das consequências advindas de suas decisões. Isso permite a aparição de um eu poético inautêntico, incapaz de referir a si próprio como responsável pelas escolhas eleitas. O escritor que é anunciado no texto de Antonio Lobo Antunes é apresentado como aquele que rejeita a posse da verdade e se encontra perdido nos desvarios que permeiam sua subjetividade ontológica.

O narrador põe em relevo a extrema dedicação do escritor ao ato de escrever e como ele esqueceu-se de construir o enredo de sua própria história. Visualiza-se na alocação do narrador onisciente a responsabilidade que é atribuída ao indivíduo, construindo um discurso que

confronta com a atitude do eu-lírico presente na crônica. Durante todo o desenrolar da trama, percebe-se uma voz exasperada que relata os acontecimentos vivenciados pelo escritor, descrevendo a maneira como o mesmo manuseia o seu proibido tecido existencial.

Esta intensidade e este trabalho faziam que não sofresse outra influência que não fosse a sua nem erigisse como modelo nada fora de si, embora a tornassem mais sozinho do que um casaco esquecido num quarto de hotel vazio, enquanto o vento e a desilusão fazem estalar, à noite, a persiana que ninguém fechou. (ANTUNES, 2002, p. 17)

Prisioneiro de uma rotina, o escritor se prende na solidão do quarto vazio e se isola do universo lá fora, substituindo o aprazível risco de viver por um destino amargo e certo, privando-se de uma vivência mágica e flutuante. Assim, o personagem se depara com sua condição indiferente perante o mundo.

Na senda de um narrador complexo que se concretiza na estrutura linguística do texto, o escritor se descobre incapaz de registrar outra história para si, julgando que o “tempo” se tornara o grande obstáculo. Compreendendo o tempo como infinitos instantes, o indivíduo é apresentado com a liberdade de realizar escolhas a cada momento. E conforme ilustra Sartre em *O ser e o nada* (2008, p. 465) a “escolha tem por limite a própria liberdade; ou seja, está assombrada pelo espectro do instante”, assim entende-se que a existência humana se faz a partir de escolhas eleitas no cotidiano.

E são justamente essas escolhas definidas cotidianamente que despontam o homem ao mundo e recriam visões fragmentárias e desconexas, montando um retrato humanístico do indivíduo a partir do olhar do outro. O narrador imagina e singulariza a essência do escritor por meio da imagem que lhe foi apresentada diante de seu olhar.

Não conhecendo a tristeza sabia o que era o desespero: o próprio rosto no espelho para a barba da manhã, ou antes não um rosto, pedaços de rosto reflectidos numa superfície inquieta, incapazes de construir o presente, devolvendo-lhe fragmentos soltos de passado que se não ajustavam (tardes no jardim, bibes, triciclos) e transmitindo mais um sentimento de estranheza que uma lembrança comovida, o qual ajuizava para ajudar a sonhar os que não tinham coragem de sonhar sem ajuda. (ANTUNES, 2002, p. 18)

Ao descrever a cena do escritor diante do espelho, o narrador mentaliza uma íntima desorganização existencial. As lembranças do passado se juntam aos estilhaços de um presente, sob a caricatura de uma imagem distorcida. Metaforicamente, esse mesmo espelho ilustra o mundo que circunda o ser de papel e que apenas devolve, como consequência e por “sua própria articulação, a imagem do que somos” (SARTRE, 2008, p. 571), ou seja, as nuances do resultado

do processo de escolha. E aqui, o narrador se confronta com a “sobrevivência” de um escritor marcada por desajustes, construída a partir de um ângulo racional extremo, criticada pela visão maquiavélica da voz narrativa.

À ética de consumo dos outros contrapunha uma ética de produção, não por qualquer espécie de virtude (não possuía virtudes) mas por incompetência de utilizar os mecanismos práticos de felicidade. O desprezo pelo dinheiro derivava de uma malformação sem parentesco algum com o amor da pobreza. Considerava a conta no banco como os livros desinteressantes empilhados no fundo da casa: qualquer dia, num impulso de higiene, venderia as notas a peso. (ANTUNES, 2002, p.18)

O aparente artificialismo da profissão incorporado à vivência do escritor revela uma existência vazia. Embora, o então personagem produza intensamente e receba por isso, a função desempenhada por ele apenas serve como fuga de si, daquilo que o sufoca, não havendo espaço para pensar no existir. Diferentemente disso, Sartre afirma que o indivíduo “é aquele que deve, como livre projeto de si, dar a si a existência mágica ou a existência racional” (SARTRE, 2008, p. 550). Considerando que a existência é marcada por limitações, como o nascimento e a morte, o espaço entre os dois eixos deve ser marcado pela luta para não perder a consciência daquilo que, a todo instante, é construído, a partir das ações resolvidas. O narrador possuído por um imenso poder de argúcia se esforça para tentar compor o modo de ser a que está fadado o escritor:

O apreço dos jovens escritores e dos aspirantes a escritores que lhe enviavam manuscritos e cartas confundia-o: como entender que houvesse mulheres e homens dispostos a existirem, quotidianamente, na aflição e na angústia? Nunca decidira fazer livros: qualquer coisa ou alguém impunha-lhe que os fizesse e dava graças a Deus que aqueles de quem gostava fossem criaturas livres e o considerassem com essa espécie de indulgência que se sente em relação a quem perdeu um braço ou uma perna ao serviço de uma causa insensata. Os amigos tinham tendência a guiá-lo com a mão amável com que se conduz um cego, avisando-os dos desníveis da rua, certos que uma inocência desamparada o habitava deixando-o indefeso, à mercê de quase tudo e principalmente de si próprio. (ANTUNES, 2002, p. 18)

Interessante como o próprio narrador questiona o apreço dos jovens escritores e aspirantes ao personagem em questão, uma vez que o escritor se encontra enlaçado nas brechas da inautenticidade. A recusa a se constituir como uma “criatura livre” leva o sujeito lírico a viver guiado pelos outros, delegando suas escolhas a outras pessoas e abdicando de sua liberdade. Como bem ressaltou Sartre em *O ser e o nada* (2008, p. 545) “para a realidade humana, ser é *escolher-se*: nada lhe vem de fora, ou tampouco de dentro, que ela possa *receber* ou *aceitar*” (grifos do

autor), a existência se faz a partir do processo de escolha, inerente ao homem. O escritor se nega a escolher e se torna ele mesmo seu próprio obstáculo a ser transcendido.

A entrega profunda do personagem ao seu ofício o conduz de maneira inebriante ao fundo de seu descontentamento, e o mesmo não consegue desvencilhar da fadiga de sua profissão, uma vez que escrever representa o consolo e a doçura de continuar existindo.

Se pudessem tiravam-lhe os atacadores e o cinto como se faz aos presos a fim de o impedir de escapar-se sabe-se lá para onde ou de morrer por descuido, dado que não distinguia o açúcar da areia nem os diamantes do vidro, ocupado como andava a gravar as palavras tão profundamente que se pudessem ler, como Braille, sem o auxílio dos olhos. Que o dedo corresse pelas linhas e sentisse o fogo e o sangue. Pra que sentisse o fogo e o sangue tornava-se necessário que ele ardesse e sangrasse. (ANTUNES, 2002, p. 18)

A escrita tornou-se para o personagem um modo de escapar de si mesmo, da consciência de suas escolhas. O não reconhecimento de um mundo que não seja o seu coloca o escritor diante do abismo da sua existência. O que lhe proporciona regozijo é escrever intensamente e buscar palavras que toquem profundamente o imaginário do leitor, mesmo que isso lhe cause sofrimento e aflição. Desse modo, é “que a liberdade está perpetuamente em questão em meu ser” (SARTRE, 2008, p. 543), engendrando motes que levam o homem a refletir sobre si mesmo.

O narrador tece relações existenciais durante todo o trajeto da narrativa, a partir dos fatos relatados da vida de outrem, mostrando sempre o lado inautêntico do escritor. Porém, a própria voz que se aponta na crônica provoca indagações a respeito da experiência humana e num momento impensado compartilha das sensações provadas pelo escritor que se manifesta em suas palavras. E nesse instante, o mesmo parece apossar-se das comerações que atormentam o personagem.

Saberiam os aspirantes a escritores o que se paga por uma página? A diferença entre o puro e o impuro? Quando se deve trabalhar e quando se deve parar de trabalhar? Que o sucesso nada vale, primeiro porque já estamos noutra lado e segundo porque as qualidades são, quase sempre defeitos disfarçados e é desonesto satisfazermo-nos com que nos louvem pelos nossos defeitos habilmente escondidos? Saberiam os aspirantes a escritores que não alcançar o que queremos é, no melhor dos casos, o nosso amargo triunfo? Que o romance acabado nos deixou demasiado exausto para nos trazer alegria e que o pavor de não conseguir o próximo livro começa logo de imediato a perturbar-nos? (ANTUNES, 2002, p. 18)

A prosa enigmática de Antonio Lobo Antunes acaba por mostrar um narrador confuso diante de um mundo singular. Levando em consideração o plano estrutural da crônica, temos de início um narrador que reflete sobre si mesmo, tendo como ponto de partida os fatos

vivenciados por outro. Posteriormente, o mesmo segue descrevendo o cotidiano do escritor e acaba por definir-se em relação à própria existência.

Tardes no jardim, bibes, triciclos. Agora que o tempo resolveu os problemas e se tornou ele, o tempo o problema, reparou que as filhas se transformaram em mulheres e era noite. Mas, com um pouco de sorte, talvez deixasse atrás de si não um rastro, não a sua sombra, não uma memória: somente aquilo que, de mais profundo, em si escondia: o que tinha a mais que os restantes. E então, quando chegasse a hora, poderia deitar-se em paz, fechar os olhos, dormir: finalmente tornara-se apenas igual a vocês. (ANTUNES, 2002, p. 19)

Por meio da lembrança nostálgica de uma paisagem que colore a memória do escritor: “Tardes no jardim, bibes, triciclos” (ANTUNES, 2002, p. 19), o narrador onisciente analisa e conclui que o tempo se tornara, realmente, o problema na existência do sujeito ficcional. E como todo texto dialoga com outro, o narrador toma para si, nesse instante, a fala do porteiro que percorre o texto kafkiano: “Ninguém podia pretender isso, porque esta entrada era somente para ti. Agora vou fechá-la” (KAFKA, 2011, p. 243). Conforme a voz narrativa relata, com um “pouco de sorte”, talvez, Antonio consiga deixar marcado em seus leitores a experiência de se deleitar em sua escrita demasiadamente profunda, já que não conseguiu viver o suficiente para marcar no tempo as cenas de um viver pleno e intenso, ou seja, uma existência entregue ao sabor do destino.

Buscando um sentido filosófico-literário na crônica *Antonio 56 ½* (2002) observa-se um percurso consciencioso trilhado pelo narrador, a partir daquilo que é vivenciado por Antonio, personagem da crônica. Temos então, o narrador que põe a própria existência em questão e que acaba por fechar um círculo dialético, partindo de posições que se distanciam e se aproximam do ser que é modelado em seu discurso. Assim, apreende-se na crônica em questão movimentos que balizam uma voz narrativa frágil, revelando encontros e desencontros, a partir da relação do narrador “consigo mesmo” e com o “outro”.

O escritor é situado num tempo e espaço arquitetados pelo narrador, servindo como paradigma de uma construção humana despedaçada. Porém, o que se percebe nesse labirinto poético é a convergência de pontos que iluminam e fazem pensar nas diversas representações humanas propiciadas pelas escolhas. Representações que ora se manifestam de maneira autêntica, ora se disfarçam, porém não escondem a face do indivíduo como um ser que tem consciência das ações que realiza.

Em seus estudos filosóficos, Sartre aponta os estágios que perfazem a consciência e constituem categorias que definem a ontologia do ser. Tomando como pano de fundo a

investigação fenomenológica sartriana, o narrador apresenta o escritor como um “objeto” de suas reflexões, apontando os desvios de sua existência: “o Outro está presente a mim onde quer que seja, como aquilo pelo qual eu me torno objeto” (2008, p. 645). Isolado do universo que o circunda, o escritor se encontra em ser-em-si, uma vez que não se reconhece conscientemente com um ser existente e capaz de tomar decisões.

Esse não reconhecimento de si mesmo faz com que o escritor se torne aos olhos do outro um modelo de vivência passível de julgamentos. O narrador ora se abisma com as atitudes tomadas pelo personagem ora compartilha desses mesmos sentimentos, desvendando, assim, as contradições que circundam a existência. O ser-para-outro se constitui nessa ponte entre o “eu” e o “outro”, em que a voz que narra se desdobra poeticamente no ser-para-si e no ser-para-outro em determinados momentos da crônica. Nesse sentido, “pelo olhar, experimento o Outro concretamente como sujeito livre e consciente” (SARTRE, 2008, p. 348), e é dessa forma que o narrador se configura na trama de Antonio Lobo Antunes apossando-se do outro e experimentando sua subjetividade, desejando a sua infinita liberdade.

Essa percepção do outro e da existência põe limite à liberdade do narrador e faz com que o mesmo perceba uma nova dimensão humanística para si. É como se por um instante, o narrador sentisse o mesmo desespero vivenciado pelo escritor e compreendesse as agruras do existir e a facticidade que lhe são inerentes.

Se o ser deve ser apreendido a partir do tempo e os diversos modos e derivados do ser só são de fatos compreensíveis em suas modificações e derivações na perspectiva do tempo e com referência a ele, o que então se mostra é o próprio ser, e não apenas o ente, enquanto sendo e estando “no tempo”, em seu caráter “temporal”. (HEIDEGGER, 2002, p. 46)

Desse modo, narrador e personagem visualizam um clímax trágico: o tempo rouba nosso próprio tempo. E aqui se delinea um pensamento inautêntico, pois não há nada que constitua limite à liberdade que esteja além da própria liberdade, nem mesmo o tempo. A existência por si só se faz trágica, existir exige do indivíduo um comprometimento profundo com as escolhas eleitas, pois “ser livre é ser-livre-para-mudar” (SARTRE, 2008, p. 263). A cada instante que passa é acertada ao homem a liberdade de se fazer, de se projetar rumo a um porvir e construir sua própria história, arriscando-se e se arremessando junto à incerteza que permeia cada ato decisivo, uma vez que para sentir “o fogo e o sangue tornava-se necessário que ele ardesse e sangrasses” (ANTUNES, 2002, p. 18). Esse extravasamento da essência humana singulariza cada ser como o único e responsável por suas escolhas.

O estudo da crônica *Antonio 56 1/2* (2002) aqui apresentado possibilitou, através do viés filosófico, uma leitura reflexiva e diversa sobre o texto literário. Além de permitir conhecer e aprofundar mais sobre a Literatura Portuguesa Contemporânea, esse estudo abriu caminhos para a exploração de novos arranjos da linguagem e da construção do plano temporal na tessitura narrativa, sendo estas, organizações textuais peculiares da nova gama de escritores portugueses que vem surgindo.

No entanto, o que chama a atenção na linguagem tensionada de Antonio Lobo Antunes é maneira como o autor transforma “o trivial” em escritos que tematizam questões fundamentais do ser humano, tornando dizíveis os sentimentos líquidos que atormentam o homem em sua busca pelo porvir. A condição humana torna-se objeto poético constante em sua escritura, em especial em suas crônicas, trazendo à luz reflexões que permeiam a liberdade e o poder de escolha, sinalizando uma subjetividade que somente por meio da arte é possível alcançar em sua inteireza.

A crônica analisada demonstra a maneira como o personagem e o narrador se comportam diante do exame de sua existência na tessitura poética. Relativamente a isso, temos o confronto demasiadamente humano entre o indivíduo e o próprio tempo. Porém a angústia diante do instante que passa e que não volta mais é decorrente das constantes escolhas que o ser humano está condenado a realizar. O indivíduo está permanentemente se escolhendo e diante dessas decisões acertadas ou não, resta apenas a incerteza. E são essas ações que revelam o conceito sartriano de liberdade ontológica, transformando e construindo o cenário existencial do homem diante do mundo que o circunda, despontando as diversas cenas representativas que o mesmo pode assumir, a partir de seus atos.

Nesse sentido, as posições assumidas tanto pelo personagem quanto pelo narrador que se lançam nas crônicas de Antonio Lobo Antunes vão ao encontro do que Sartre investigava em seus postulados. Colocando em paralelo o aporte teórico e o texto literário, o estudo proposto apresentou o comparativo dos estágios existenciais (*em-si*, *para-si* e *para-outro*) e as representações de vivências a que estavam fadados os sujeitos ficcionais da narrativa poética, a saber, narrador e personagem. Isso se torna possível pelo fato de que a cada instante, por meio de escolhas, o homem se faz no mundo e põe em questão a sua própria liberdade.

Desse modo, com uma escrita poético-filosófica intensa de subjetivismo, o texto de Antonio Lobo Antunes propicia um estudo interdisciplinar, em que foi possível aproximar o pensamento de Sartre junto à tendência romanesca do autor. Com isso, foi possível demarcar a

angústia diante do poder de escolha, a partir das atitudes dos sujeitos ficcionais diante da passagem inevitável do tempo.

Referências

ANTUNES, Antonio Lobo. *Segundo Livro de Crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso de. *A voz itinerante*. Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. 12. ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

KAFKA, Franz. Diante da lei. In: *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. Martin Claret: São Paulo, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

Maria Elvira Brito Campos

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2003). Pós-doutoranda em Literatura Portuguesa Contemporânea. Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Docente do Mestrado Acadêmico em Letras na mesma universidade. Coordenadora do Núcleo de Estudos Portugueses (NEP) e do Grupo de Estudos em Literatura Portuguesa Contemporânea - GELPC. E-mail: mebcampos@hotmail.com

Francisca Marciely Alves Dantas

Graduanda em Licenciatura Plena em Letras - Português, pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Membro do Grupo de Estudos em Literatura Portuguesa Contemporânea – GELPC. Bolsista de Iniciação Científica do PIBIC (2011/2012), com o projeto: “Representações de vivências: uma visão do homem enquanto ser que está eternamente em questão nas crônicas de Antonio Lobo Antunes”, sob orientação da professora Dra. Maria Elvira Brito Campos. E-mail: franmarciely@gmail.com

*Enviado em 30 de dezembro de 2013.
Aceito em 30 de abril de 2014.*

A presença e a ausência em *Hiroshima mon amour*: como a literatura e o cinema podem combinar-se para representar o passado?

Laura Degaspere Monte Mascaro
USP

Resumo: O trabalho pretende analisar o filme *Hiroshima mon amour*, que, como *ciné-roman*, foi realizado a partir da colaboração entre a escritora (posteriormente também cineasta) Marguerite Duras e o diretor Alain Resnais. Verificará como essa obra estabelece a relação entre a literatura e o cinema e em que medida é capaz de introduzir uma forma autêntica de escrita cinematográfica, a partir, principalmente, da crítica de Derrida à representação e metafísica clássicas. Num segundo momento, o artigo aborda os limites da (im)possibilidade de representação da memória de eventos violentos e traumáticos, analisando o filme como uma tentativa dessa representação.

Palavras-chave: *ciné-roman*, adaptação, representação, memória.

Abstract: *The paper discusses the film Hiroshima mon amour, which, as ciné-roman, was conducted from the collaboration between the writer (later also a filmmaker) Marguerite Duras and the director Alain Resnais. It will examine how the film establishes the relationship between literature and cinema and to what extent it is able to introduce an authentic form of film writing, mainly from Derrida's critique of representation and classical metaphysics. Secondly, the article discusses the limits of (im) possibility representing the memory of violent and traumatic events, analyzing the film as an attempt of this representation.*

Key-words: *ciné-roman*, adaptation, representation, memory.

Introdução

No início do movimento da *Nouvelle Vague*, que procurava a realização de um cinema autoral, que fugisse dos moldes comerciais do “padrão de qualidade” do cinema patrimonial francês, a questão da relação entre o cinema e a literatura se colocava, como em outros movimentos

avant-gardistes anteriores, da primeira metade do século XX. O chamado para um cinema que inventasse sua própria forma de escrita, não submissa à escrita literária, já havia sido realizado por Alexandre Astruc, em seu artigo de 1948 *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*.

No âmbito do teatro, a reflexão acerca de um teatro autêntico, com uma linguagem própria não filiada a uma origem logocêntrica, fora empreendida antes ainda por Antonin Artaud, em sua obra *Le Théâtre et son Double*, concluída em 1935. Artaud chega mesmo a tratar do cinema nascente em um texto de 1927 intitulado *Sorcellerie et cinéma*. Aproxima-o do teatro, mas ainda assim propõe, naquele momento, a existência do cinema como uma **linguagem**: “(...) que é o substrato do próprio cinema, e que o faz uma linguagem assim como a música, a pintura ou a poesia. Eu sempre distingi no cinema uma virtude própria ao movimento secreto e à matéria das imagens”¹ (ARTAUD, 1978).

Muitos filmes da *Nouvelle Vague* se apresentavam ainda como adaptações de textos literários ou em íntima relação com estes, debatendo a lógica de fidelidade à obra literária e ser respeitada pelo cinema, que operaria nessa lógica uma vulgarização, profanação da obra literária como ponto de origem da adaptação. Referido debate é realizado mesmo de forma metalinguística no interior da adaptação da novela de Alberto Moravia, *Il disprezzo*, por Godard: *Le mépris* (1963). Uma crítica aos métodos de adaptação do cinema de patrimônio é realizada por André Bazin em seu artigo *Le ‘Journal d’un curé de campagne’ et la stylistique de Robert Bresson* (1951), que propõe não a tradução fiel da obra literária, mas a construção de uma obra de arte em segundo estado sobre o romance, como um novo ser estético, assim como Truffaut em *Une certaine tendance du cinéma français* (1954).

Ainda na *Nouvelle Vague*, diversos artistas experimentais tentaram reinventar a relação do cinema com a literatura em outros termos, a partir de outras técnicas, dentre os quais Alain Resnais. Pertencente ao grupo *Rive Gauche* - que mantinha uma forte relação, enquanto *Nouveau Cinéma* dos anos 1950 e 1960, com o *Nouveau Roman* - colaborou com diversos escritores, como Raymond Queneau, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jorge Semprun ou Alain Robbe-Grillet.

Dessa forma, pretendemos analisar especificamente o filme *Hiroshima mon amour*, que como *ciné-roman*, foi realizado a partir da colaboração entre a escritora (posteriormente também cineasta) Marguerite Duras e o diretor Alain Resnais. Vale esclarecer que o filme não foi construído a partir de uma obra literária de Marguerite Duras previamente existente. Como ficará claro, ela foi convidada por Alain Resnais a produzir seu roteiro e diálogos, bem como a imaginar as histórias

¹ Tradução livre da autora do original : “(...) qui est le substratum du cinéma lui-même, et qui en fait un langage au même titre que la musique, la peinture ou la poésie. J’ai toujours distingué dans le cinéma une vertu propre au mouvement secret et à la matière des images.”

que repousariam como pano de fundo da vida dos personagens².

Verificaremos, a partir de uma pesquisa bibliográfica e documental, como essa obra estabelece a relação entre a literatura e o cinema e em que medida é capaz de introduzir uma forma autêntica de escrita cinematográfica, a partir, principalmente, da crítica de Derrida à representação e metafísica clássicas. Além disso, veremos como o filme é capaz de realizar a vocação da linguagem cinematográfica apontada por Artaud (1978): “(...) o cinema me parece sobretudo feito para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência, e não tanto pelo jogo de imagens que por alguma coisa mais imponderável que os restitui-nos com sua matéria direta, sem interposições, sem representações.”³

***Hiroshima mon amour* e a subversão do privilégio da palavra**

Hiroshima mon amour (1959) é um filme sobre a impossibilidade de testemunhar o indizível. Marguerite Duras, que escreveu seu roteiro e os diálogos, afirmou que o filme é produto de seu fracasso em falar da bomba de Hiroshima (LAGIER, [S. d.]).

O desafio de Marguerite Duras e de Alain Resnais era criar um filme com uma abordagem totalmente nova a um episódio da história – as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki –, cuja violência terrível fora reprimida em larga escala pelo ocidente. A destruição massiva foi sublimada e maquiada por uma visão patriótica e eurocêntrica (STAM, [S. d.], p. 269-270). *Hiroshima mon amour* catalisou um retorno ao historicamente reprimido.

Tendo partido não de uma obra prévia de Marguerite Duras, mas sim de um roteiro elaborado por ela a convite de Alain Resnais, não podemos afirmar que *Hiroshima* seja uma adaptação. Segundo Marguerite Duras, as adaptações deveriam ser construídas *sobre a destruição de sua fonte romanesca*. Sua crítica às adaptações era que elas seriam fiéis demais aos originais. Ela declarou que poderíamos reescrever qualquer cena para o cinema, no mesmo espírito, sem qualquer semelhança em relação ao livro. De acordo com Duras, se pretendemos ser fiéis à obra original, o essencial é preservar o **tom** (STAM, [S. d.], p. 269).

Sua visão da adaptação dialoga com o pensamento acerca da *mimesis* e da verdade, considerando que a adaptação é o produto da mimeses da obra literária, assim como a obra literária representa em certa medida a mimeses de uma realidade ou de um pensamento. Às vezes o

² Por esse motivo mencionamos uma colaboração entre a escritora e o diretor.

³ Tradução livre da autora do original : “(...) le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience, et pas tellement par le jeu des images que par quelque chose de plus impondérable qui nous les restitue avec leur matière directe, sans interpositions, sans représentations.” (ARTAUD, 1978)

pensamento de Marguerite Duras se aproxima da metafísica clássica, que relacionamos com as propostas de Jacques Derrida sobre a metafísica:

Aquilo que é, o ente presente (forma matricial da substância, da realidade, das oposições da forma e da matéria, da essência e da existência, da objetividade e da subjetividade, etc.) se distingue da aparência, da imagem, do fenômeno, etc., ou seja, daquilo que, apresentando-o como ente presente, o redobra, o re-presenta e desde logo o substitui e o des-apresenta. Há, portanto, o 1 e o 2, o simples e o duplo. O duplo vem depois do simples, multiplicando-o *em seguida*. Segue-se, desculpem-me de lembrar, que a imagem *sobrevém* à realidade, a representação ao presente em a-presentação, a imitação à coisa, o imitante ao imitado.⁴

O conceito platônico de *mimesis* é, conseqüentemente, comandado pela hierarquia entre o imitante e o imitado. A questão é preservar o modelo imitado do perigo de substituição por aquilo que o imita. Uma lógica da identidade é aqui indispensável, visto que remete sempre a uma origem simples (NASCIMENTO, 2001, p. 66).

É importante considerar que *Hiroshima mon amour* é o produto de uma **parceria** entre dois artistas experimentais: Alain Resnais e Marguerite Duras. Eles trabalharam juntos como diretor e roteirista. Alain Resnais pediu que Duras escrevesse um roteiro com duas histórias diferentes em duas épocas diferentes. Ela redigiu o roteiro em nove semanas, durante as quais ela não deixou de se corresponder com Resnais, que já partira ao Japão para realizar levantamentos. Contudo, sua colaboração com Renais não se limita ao trabalho de escritura (STAM, [S. d.], p. 269).

Embora o filme não tenha partido de uma *fonte romanesca* propriamente dita, a força e profundidade do roteiro de Duras nos fazem indagar acerca da possibilidade de sua escritura ter desempenhado um papel não só orientador, mas também dominante, em relação à direção de Resnais. Arriscamos afirmar que apesar do papel central desempenhado pelo roteiro e pelos diálogos no filme, a colaboração entre os dois artistas permitiu abalar um pouco o lugar ocupado pelo autor⁵; assim como o privilégio da palavra - mesmo que a intenção dos autores fosse mimética e previsse algum nível de fidelidade ao *tom* -, uma vez que constataram que certos fatos não são representáveis de uma maneira clássica⁶.

⁴ Tradução de Evando Nascimento (2001) do original: “Ce qui est, l'étant-présent (forme matricielle de la substance, de la réalité, des oppositions de la forme et de la matière, de l'essence et de l'existence, de l'objectivité et de la subjectivité, etc.) se distingue de l'apparence, de l'image, du phénomène, etc., c'est-à-dire de ce qui, le présentant comme étant-présent, le redouble, le ré-présente et dès lors le remplace et le dé-présente. Il y a donc le 1 et le 2, le simple et le double. Le double vient après le simple, il le multiplie par suite. Il s'ensuit, qu'on m'excuse de rappeler, que l'image survient à la réalité, la représentation au présent en présentation, l'imitation à la chose, l'imitant à l'imité.” (DERRIDA, 1972, p. 217-218).

⁵ Neste caso, o papel do autor é ocupado por Duras enquanto autora do roteiro e das histórias que compõem o passado dos personagens.

⁶ “A cena é teológica quando sua estrutura comporta, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e de longe, armado de um *texto*, supervisiona, organiza e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando que esta o *represente* naquilo que chamamos o conteúdo de seus pensamentos, de suas

Os escritos de Artaud, lidos a partir de Derrida, podem nos ajudar a pensar esse abalamento da *mimesis* clássica, e do privilégio da palavra no teatro, que se aproxima em certa medida do cinema, notadamente naquilo que concerne a fidelidade à fonte literária: nesse caso, não um romance, mas um roteiro elaborado por uma escritora.

Convém destacar que mesmo quando a posição privilegiada do autor do texto é posta em causa, bem como do reinado da palavra, as representações ainda devem ser minuciosamente determinadas de antemão: “tudo será assim *prescrito* em uma escritura e um texto cuja substância não se assemelhará mais ao modelo da representação clássica”⁷ (DERRIDA, 1967, p. 351). Assim, o diretor demandou a Duras que elaborasse **notas** a fim de guiá-lo na filmagem dos flashbacks mudos de Nevers (CAZENAVE, 2011, p. 3-4). Todavia, é difícil de definir se essas notas “pretendiam ser ditados”. Por outro lado, Alain Resnais trouxe muitos elementos pessoais que ele havia descoberto durante as filmagens em Hiroshima e na montagem (LAGIER, [S. d.]).

Como dito anteriormente, Resnais dirigiu o filme tendo em mente **o tom e a musicalidade da escritura** de Marguerite Duras. Em efeito, ela gravou fitas cassetes com sua voz e entonações recitando o roteiro; mesmo a escolha da atriz Emmanuelle Riva foi influenciada pelo fato de que ela era uma atriz de teatro e poderia reproduzir a entonação correta⁸ (STAM, [S. d.], p. 269). Talvez, nesse caso, *Hiroshima mon amour* se afaste de sinalizar o fim da *dicção* da *nouvelle écriture théâtrale* concebida por Artaud.

Alain Resnais havia pedido que Duras escrevesse um texto literário, sem se preocupar com a câmera (STAM, [S. d.], p. 269). Então, a escritura de Duras no roteiro não é nada além de literária? Considerar essa escritura somente do ponto de vista literário consistiria em uma incompreensão dos esforços da roteirista por **se preocupar** com a câmera: “*O Hospital, corredores, escadas, doentes no desdenho supremo em relação à câmera. (Não a vemos nunca vendo)*”⁹ (DURAS, 1960, p. 23).

intencões, de suas ideias. Representar por representantes, diretores ou autores, intérpretes escravizados que representam os personagens que, primeiramente pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do ‘criador’. Escravos interpretando, executando fielmente ou projetos providenciais do ‘mestre” (Tradução livre da autora do original: “La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toute la tradition, les éléments suivants : un auteur-créateur qui, absent et de loin, armé d’un texte, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le représenter dans ce qu’on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées. Représenter par des représentants, metteurs en scène ou acteurs, interprètes asservis qui représentent des personnages qui, d’abord par ce qu’ils disent, représentent plus ou moins directement la pensée du ‘créateur’. Esclaves interprétant, exécutant fidèlement les desseins providentiels du ‘maître’.” (DERRIDA, 1967, p. 345).

⁷ Tradução livre da autora do original: “tout sera donc *prescrit* dans une écriture et un texte dont l’étoffe ne ressemblera plus au modèle de la représentation classique”.

⁸ Apesar de Marguerite Duras não ter assistido às filmagens em Hiroshima, ela ensaiou com Emmanuelle Riva em Paris antes que ela se juntasse a Resnais.

⁹ Tradução livre da autora do original “*L’hôpital, couloirs, escaliers, malades dans le dédain suprême de la camera. (On ne la voit jamais en train de voir)*”.

Também, Marguerite Duras não escreveu considerando o espaço do teatro, mas sim os planos do filme, que criariam os espaços temporais e os tempos espaciais. Mais tarde, Marguerite Duras se tornaria ela mesma diretora e participaria do debate entre Derrida e Artaud: “nos textos de apresentação de um longa metragem intitulado *Le Camion*, [ela] adota fortemente uma posição contra a dilapidação do texto pelo cinema, e multiplica em seu filme os procedimentos que permitem conservar o texto no governo de uma de uma representação bastante insuficiente – dos personagens como da história”¹⁰ (CLÉDER [S. d.]):

O cinema pára o texto, golpeia de morte sua descendência: a imaginação.

É esta sua própria virtude: **de fechar**. De parar a imaginação.

Esta interrupção, este **fechamento** chama-se: filme.

Bom ou mau, sublime ou execrável, o filme representa esta interrupção definitiva. A fixação da representação de uma vez por todas e para sempre.^{11 12} (grifos nossos)

Assim, ela desconfia dos recursos limitados do cinema que podem fechar (firmar) a virtualidade do texto, da escritura e da leitura. Consideramos, portanto, que na citação acima ela faz referência a um texto vivo, ameaçado de ser fechado pela representação clássica, mas trata-se ainda da escritura literária¹³. O texto permanece sendo o ponto de origem. Como foi dito anteriormente, a voz do filme é sempre a voz da própria Duras (CAZENAVE, 2011, p.7). Duras, antes de ser uma cineasta, é uma escritora. A palavra “Nevers”, por exemplo, é explorada em todas as suas possibilidades de sentido: como lugar, como nome, escrito e falado, como substantivo e advérbio.

Por um lado, os esforços não foram voltados para a criação de uma forma de representação própria ao teatro, mas talvez para aceder a um cinema que se libera, mesmo do teatro filmado¹⁴. Se essa tentativa foi bem sucedida é o que deve ser posto em questão. Se nos baseamos

¹⁰ Tradução livre da autora do original : “dans les textes de présentation d'un long métrage intitulé *Le Camion*, [elle] prend fortement position contre la dilapidation du texte par le cinéma, et multiplie dans son film les procédures permettant de conserver le texte au gouvernement d'une représentation très insuffisante — des personnages comme de l'histoire”.

¹¹ Tradução livre da autora do original:

“Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire.

C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire.

Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film.

Bon ou mauvais, sublime ou exécration, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours.” (DURAS, 1977, p. 75 *apud* CLÉDER, [S. d.])

¹² É preciso destacar que Derrida também faz referência ao fechamento da representação, assim como Duras, mas esta utiliza a palavra *fermeture*, enquanto aquele a palavra *clôture*.

¹³ Porém, colocamos em questão: porque fechar (firmar) a literatura também como um conceito?

¹⁴ O teatro, aqui, é a ponte entre nossa tentativa de reflexão sobre os limites da representação clássica em *Hiroshima mon amour* e o texto de Derrida *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. No entanto, é claro que existem diferenças entre as duas linguagens, marcadas pelo próprio Artaud (1978): “Si le cinéma n'est pas fait pour traduire

na concepção da *caméra-stylo*, Duras contribuiu com a caneta e Resnais com a câmera, e essa divisão cindiu a mão que escreve enquanto filma. De acordo com Astruc:

Isso é claro implica que o roteirista dirija seus próprios roteiros; ou melhor, que o roteirista deixe de existir, pois nesse tipo de produção a distinção entre autor e diretor perde todo o sentido. Direção não é mais um meio de ilustrar ou pré-configurar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrever. O diretor/autor escreve com sua câmera como um escritor com sua caneta.¹⁵

Por outro lado, apesar da importância do roteiro e da voz da escritora, ela mesma reconhece a impossibilidade de a palavra representar o indizível e admite seu “fracasso”. Nessa segunda parte, iremos explorar qual é o produto desse “fracasso” e quais os caminhos seguidos para desafiar essa (im)possibilidade.

Memória: representação e mimeses

O tema da memória é muito importante para Alain Resnais assim como para Marguerite Duras. Quando Resnais terminava o documentário *Nuit et brouillard* (1955) sobre os campos de concentração nazistas, ele foi chamado a fazer um filme sobre a bomba atômica. Ele não queria produzir um documentário como muitos outros que haviam sido feitos antes, então ele decidiu chamar Marguerite Duras para escrever o roteiro de uma história que se passasse em Hiroshima (STAM, [S. d.], p. 269 e CAZENAVE, 2011, p. 3).

Tratamos em princípio de dois tipos de *mimesis* neste caso: da mimeses da adaptação, que, em teoria, imita a obra literária e deve respeitá-la; e da mimeses do pensamento, operada por qualquer tipo de representação artística. É preciso lembrar que Resnais explora os recursos do cinema para mimetizar processos mentais, como em *L'année dernière à Marienbad* (1961) (STAM, [S. d.], p. 277). Assim, o roteiro de Marguerite Duras e o filme de Alain Resnais tentam representar o jogo mental da memória e do esquecimento de uma história que é em parte ficcional e em parte verídica. Portanto, é preciso questionar qual é a origem simples! Seriam os fatos que se desenrolaram na história de Hiroshima? Seria a memória coletiva desses fatos? Seria a concepção artística, a “fonte romanesca” de Duras? Ou a visão de Resnais? É difícil definir uma fonte simples, porque nesse caso, a fonte é plural e já uma sequência.

les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. Rien ne le différencie du théâtre”.

¹⁵ Tradução livre da autora de : “This of course implies that the scriptwriter directs his own scripts; or rather, that the scriptwriter ceases to exist, for in this kind of film-making the distinction between author and director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or pre-setting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen.” (ASTRUC, 1992, p. 326)

Derrida trata de duas formas de pensar a origem: a primeira, comandada pela lógica da identidade (ilusão transcendental), em função da presença em todas as suas formas; a segunda que não remete a um centro transcendental, mas a uma origem sempre dividida, a uma dupla fonte (NASCIMENTO, 2001, p. 70-71). Em consequência, ao operar uma crítica da metafísica da presença, Derrida nos permite analisar o jogo representativo do ponto de vista da desconstrução, do fato que esse jogo está presente na dinâmica da memória, assim como no debate sobre a relação entre literatura e cinema (entre a literatura que “deve ser imitada” e o cinema que “a imita”). Portanto, Derrida nos mostra que a origem é sempre impura e dupla.

Assim, faremos uma tentativa de falar sobre o jogo da presença e da ausência em *Hiroshima mon amour*. É claro que às vezes essas duas formas de (des-)apresentação são simultâneas e complementares na tentativa de fazer aparecer a “verdade” da (H)história de Hiroshima¹⁶.

Marguerite Duras tentou escrever sobre a bomba atômica, mas não obteve sucesso. Ela percebeu que a vida das pessoas tocadas pela guerra continua, apesar do horror e, às vezes, com a memória desse drama.

O desafio do roteiro e do filme era de mostrar como é tal memória, e a possibilidade ou impossibilidade de sua expressão. É importante mencionar que a memória difere da história, porque seleciona e é vivida no presente, sendo composta pelos vestígios muito vivos do passado (LAFER, 2012). O poema de Drummond *Resíduo*, por exemplo, tem por base esta seleção da memória, o traço e a verdade não factual e subjetiva:

(...)

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos

e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

¹⁶ Como dito anteriormente, da História com *h* maiúsculo e minúsculo que se inscreve na memória e se reinscreve no texto e no filme.

Para além da memória individual, fica a tentativa de construção de uma memória coletiva, depois da violência e do horror da guerra.

Aquilo que nos preocupa aqui é saber como trazer esses fatos históricos à luz, mais ainda, como os trazer à luz de uma compreensão individual, para os indivíduos diretamente envolvidos, bem como de uma compreensão coletiva, pelo povo, até universal. A compreensão sobre o passado violento, contudo, não pode ser única.

O filme joga o tempo todo com duas maneiras de apresentar o passado no presente, marcadas de uma parte pela presença e de outra pela ausência; uma pelos rastros (*traces*) e outra pela memória viva. Ele começa com a imagem de um fóssil, que é o símbolo por excelência do rastro. Depois, ele continua com imagens intercaladas (i) de dois corpos enlaçados: “on ne voit pas que ces deux épaules, elles sont coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches. Ces deux épaules s'étreignent et elles sont comme trempées de cendres, de pluie, de rosée ou de sueur” (DURAS, 1960, p. 21) ; (ii) de Hiroshima, seu museu, o memorial da bomba, onde “les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, (...) les explications” (DURAS, 1960, p. 24) ; (iii) das pessoas afetadas diretamente pela bomba, queimadas, ou com sequelas (então, não sabemos se são imagens documentais ou não).

Simultaneamente, duas vozes anônimas dialogam: “*Ele diz: Você não viu nada em Hiroshima. Nada./ Ela diz: Eu vi tudo. Tudo.*”¹⁷ (DURAS, 1960, p. 22)

O homem anônimo duvida da possibilidade de ver e de falar sobre aquilo que verdadeiramente se passou em Hiroshima, os fatos. Tudo que a mulher viu foram os rastros, os resíduos. E tais resíduos estão presentes no filme todo. Nos prédios incendiados, nos objetos queimados, na bicicleta fundida, nas fotografias, nas pessoas com cicatrizes, na própria cidade reconstruída sobre as cinzas.

Uma clássica história de amor se desenrola tendo como pano de fundo Hiroshima e os resíduos da bomba, tendo como protagonistas uma francesa (interpretada por Emmanuelle Riva) e um homem japonês (interpretado por Eiji Okada), ambos anônimos até o fim do enredo¹⁸.

A expressão pronunciada por Riva «a falta de outra coisa» é muito importante, porque falta alguma coisa. Alguma coisa desapareceu e aquilo que resta é seu rastro, seu fantasma. As diversas tentativas institucionais de criação de uma memória coletiva repousam sobre a construção de coleções de resíduos, mais que na memória ela mesma. E talvez nesse caso, podemos mesmo

¹⁷ Tradução livre da autora do original “*Il dit: Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien./ Elle dit: J’ai tout vu. Tout.*”

¹⁸ Por conta disso, muitas vezes nos referiremos aos personagens pelos nomes dos atores que os interpretam.

falar do *brûle-tout* (queima-tudo), que consome toda a presença, até reduzi-la a cinzas, até que ela torne-se um *indécidível*: aquilo que não é nem ausente, nem presente, que se consumiu inteiramente, alguma coisa que não é (NASCIMENTO, 2001, p. 231-232).

Ainda, depende de qual resíduo falamos, ele é mais ou menos presente diante de nossos olhos. É a problemática da metafísica da presença. Às vezes, aquilo que se coloca diante de nossos olhos não pode ser considerado presente, porque a “origem”, a fonte “traída” pela imagem, pelo resíduo, não é visível. Por conta disso, é necessário considerar que nada se desvela completamente. Portanto, a presença é composta também pela ausência por meio dessa oposição¹⁹.

Segundo Nascimento (2001, p. 209), a forma precária da relação com a verdade enquanto revelação da presença é reduzida a uma não-verdade, uma vez que a *alétheia* não é nunca satisfeita plenamente. Por outro lado, quando consideramos a segunda forma de relação com a *alétheia*, isto é, a revelação da verdade enquanto uma revelação do ser, não podemos esquecer que, de acordo com Heidegger, o traço essencial do ser é o *velar iluminador*²⁰. Assim, “o traço desvelado se redobra no velado. Aquilo que prevalece no traço, é sua retirada”²¹ (LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, 1981, p. 157, *apud* NASCIMENTO, 2001, p. 214), a lógica do *indécidível* implica que há sempre um traço do dissimulado no que é desvelado.

Basta que algo seja inscrito para que seu rastro permaneça, correndo sempre o risco de ser apagado mais tarde. A realidade de algo é seu próprio rastro. Não houve jamais a coisa em si, porque aquilo que ocupava o lugar da origem era desde sempre um rastro. Frequentemente o filme estabelece **pontes** entre a memória viva e os rastros. Por exemplo: entre a bicicleta fundida no museu de Hiroshima e aquela da heroína nas imagens de Nevers, os chumaços de cabelo no museu e os cabelos cortados de Riva.

De outro lado, o filme tenta apresentar o funcionamento da memória que ao mesmo tempo em que revela, esconde. De que maneira o cineasta pode retratar o acesso às manchas do sofrimento na alma e sua manifestação?

Falamos aqui do sofrimento e da alma porque Riva **declara não poder se lembrar das mãos de seu amor de juventude, mas, por outro lado, ela se lembra um pouco de sua dor** (DURAS, 1960, p. 102). Aquilo que resiste é o ferimento dessa dor.

Aquilo que vale para o espírito não vale para a alma. O discurso metafórico é com

¹⁹ É preciso considerar também a história da verdade, que nos mostra a transformação dessas formas de ver a *alétheia* no ocidente.

²⁰ A palavra *velar* é ambígua: ela tem o duplo sentido de olhar, observar e cobrir (com um véu).

²¹ Tradução livre da autora do original: “le trait dévoilé se replie dans le voilé. Ce qui prévaut dans le trait, c'est son retrait”. Vale notar que a grafia de *retrait* no original suscita também sua leitura como retraço, não apenas como retirada.

efeito suficiente para a atividade do pensamento (espiritual), mas a vida da alma se exprime melhor em um olhar, um som, um gesto, que no discurso (ARENDEI, 1992, p. 26). A combinação de imagens, sons e discurso, e sua superposição, representam mais adequadamente o modo de ser da memória.

Quando a personagem de Riva recupera pouco a pouco sua memória sobre aquilo que se passou em Nevers no fim da Guerra em um diálogo com o personagem japonês, os sons do presente se superpõem às imagens do passado; nesse ponto as imagens explicitam mais fortemente, detalham e dão informações diferentes, ou seja, mais densas, em relação àquilo que se diz.

É como um quebra-cabeça incompleto, cujas peças e os buracos mostram aquilo que foi revelado e aquilo que está oculto na psique da personagem, aquilo que ela quer revelar e aquilo que ela quer esconder de seu interlocutor. O jogo que se opera entre o dito e o não dito presente na literatura e nos diálogos de Marguerite Duras, adquire outra dimensão com as imagens que mostram o não dito. A relação assíncrona entre a imagem e a voz redobra a fragmentação da personagem feminina. Com efeito, “Ela” encarna ao mesmo tempo a decomposição e a recomposição de um mundo quebrado, visto que, se suas lembranças (ou flashbacks) rompem a linearidade da narrativa e subvertem o presente, a *voz off* religa todos os fragmentos do mundo – o documento e a ficção, o presente e o passado, Hiroshima e Nevers.

Consequentemente, os flashbacks²² de Riva não são simples dispositivos narrativos, mas mais que isso a representação da memória ela mesma, e colaboram para desafiar a continuidade narrativa convencional. A memória significa a coexistência de lembranças de tempos e lugares diferentes, bem como a criação que supre lacunas, que culmina em uma representação não cronológica do passado. O passado aparece em um primeiro momento sem que possamos identificá-lo como tal.

Assim, a técnica do diretor é coerente com aquilo que Derrida denomina *espacement et temporalisation* (espaçamento e temporalização):

E a não-representação é, portanto, representação originária, se representação significa também a extensão de um volume, de um meio multidimensional, experiência produtora de seu próprio espaço. *Espacemento*, ou seja, produção de um espaço que nenhuma palavra saberá resumir ou compreender, o supondo primeiro em si mesmo e fazendo também apelo a um tempo que não é mais aquele da dita linearidade fônica; apelo a “uma noção nova de espaço” e a “uma ideia particular de tempo”²³

²² Os flashbacks não são em estado puro, mas principalmente o passado que emerge e irrompe no presente (STAM, [s. d.], p. 277)

²³ Tradução livre da autora do original : “Et la non-représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. Espacement, c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre, le supposant d'abord lui-même et faisant ainsi appel à un temps qui n'est plus celui de la dite linéarité phonique; appel

Essa comunhão entre o passado e o presente desafia também a agoridade (*maintenance*), que considera o presente (agora) a referência central do tempo; e a sucessão linear que assegura a unidade da metafísica do tempo. (NASCIMENTO, 1991, p. 216-218).

A centralidade de uma voz feminina (esta no presente, mas falando às vezes como se endereçasse seu antigo amor), sustenta os lugares de memória e a representação do passado em *Hiroshima mon amour*. Os limites da imagem são experimentados por meio da *voix off* e da dessincronização da palavra e da imagem. A imagem, aqui, não é simplesmente ilustrativa ou decorativa, mas tem um papel importante em conexão com as frases de Riva²⁴. Ao invés da função central ocupada pela voz da heroína, são as questões de seu amante que incitam o retorno de sua memória a Nevers.

Convém notar que as imagens de Nevers são mudas, à exceção de dois sons : os sinos de Nevers e um **grito** emitido por Riva²⁵. O **“ponto de grito”** é o ponto do impensável no âmbito do passado, o indizível no interior do enunciado, do irrepresentável no interior da representação (CAZENAVE, 2011, 14). Portanto, o indizível é igualmente presente na história da personagem de Riva, assim como na de seu amante japonês.

O “ponto de grito” converge com a crítica de Derrida sobre o “mimetologismo” literário, que coincide em Artaud à crítica da representação teatral clássica. A crítica artaudiana se inicia especificamente atacando o privilégio do texto na representação teatral. Portanto, o grito torna-se tão expressivo quanto o discurso. A entonação e as imagens mudas de Nevers são muito importantes para nos colocar em comunicação com a memória no diálogo de Riva e Okada. Segundo Derrida (1967, p. 345), “a cena é teológica uma vez que ela é dominada pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo projeto de um logos primário que, não pertencendo ao lugar teatral, o governa à distância”²⁶.

O grito designa a representação da ausência da representação. Designa a dor ligada ao trauma da heroína, mas também à própria História, uma história que em 1959 não era contável: aquela das mulheres que foram humilhadas e tiveram seus cabelos cortados na liberação da França.

à ‘une notion nouvelle de l'espace’ et à ‘une idée particulière du temps.’” (DERRIDA, 1967, p. 157)

²⁴ Como no teatro da crueldade de Artaud, a palavra deixará de comandar a cena, mas ainda estará presente (DERRIDA, 1967, p. 351).

²⁵ É interessante constatar que no roteiro, o grito é mais definido que no filme: “Ela deve exortar um grito informe mas que em todas as línguas’ do mundo reconhecamos como aquele de uma criança que chama sua mãe: mamãe.” [“Elle doit pousser un cri informe mais que dans toutes les ‘langues’ du monde on reconnaisse comme celui d'un enfant que appelle sa mère : *maman*”] (DURAS, 1960, p. 97). No filme, a mãe vem ao encontro de sua filha, mas o grito não é de maneira nenhuma decifrável.

²⁶ Tradução livre da autora do original : “la scène est théologique tant qu'elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance”.

Ao mesmo tempo em que revela a impossibilidade de representação de uma realidade factual e subjetiva, revela os limites da própria representação mimética.

Por um lado, o indizível é sempre presente no filme. Ele se faz presente também pela existência « muda » do personagem japonês. Ele fala muito pouco daquilo que ocorreu em Hiroshima. Sabemos somente que ele perdeu seus pais, mas nada mais. Hiroshima não se apresenta como nada além de fundo e pelos rastros e as ausências, e é aquele pano de fundo que liga as personagens, onde a história se desenvolve. Ademais, Hiroshima é retratada como um lugar incomunicável para o ocidente. A palavra do povo japonês, à exceção daquela do protagonista e poucas outras, é colocada como sugeriu o teatro da crueldade:

Leis eternas são aquelas de toda poesia e de toda linguagem viável; e entre outras coisas aquelas dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios. Assim, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, só porque não interpretarei peças escritas, amplio a linguagem da cena, eu lhe multiplico as possibilidades.²⁷

Os ideogramas japoneses são sempre presentes sem tradução, o canto da festa da paz, o gestual, os anúncios, etc. O signo, nesse caso, não é transparente para o ocidente, é preciso olhar mais como um quadro, uma pintura, do que tentar decifrar.

Por outro lado a memória e o sofrimento da francesa são contáveis, e sua representação é “suficiente”. Ela declara: “Eu contei nossa história. Ela era, veja você, contável”²⁸ (DURAS, 1960, p. 110).

A tentativa de construir a memória coletiva da catástrofe é séria, mas insuficiente, pelo memorial, pelos monumentos, pelos dados oficiais, pelas reconstituições, e o filme sobre a paz. É a razão pela qual o personagem de Eiji Okada nega a possibilidade de que Rivas tenha podido ver o que quer que seja em Hiroshima, que foi consumida pelo *brûle-tout* (queima-tudo, holocausto). Duras afirma que o monumento de Hiroshima é um monumento de vazio. Hiroshima permanece no terreno do horror indizível. De acordo com Marguerite Duras, é um sacrilégio falar de Hiroshima, em qualquer tempo, em qualquer lugar (LAGIER, [S. d.]).

O jogo dito e não dito é também o jogo da lembrança e do esquecimento, porque as personagens “conhecem o esquecimento” e são dotadas de memória. Os dois tentaram lutar com todas as forças contra o esquecimento. Eles “desejaram ter uma memória inconsolável, uma

²⁷ Tradução livre da autora do original: “Lois éternelles qui sont celles de toute poésie et de tout langage viable; et entre autres choses celles des idéogrammes de la Chine et des vieux hiéroglyphes égyptiens. Donc loin de restreindre les possibilités du théâtre et du langage, sous prétexte que je ne jouerai pas de pièces écrites, j'étends le langage de la scène, j'en multiplie les possibilités.” (ARTAUD, 1932, p. 133 *apud* DERRIDA, 1967, p. 355).

²⁸ Tradução livre da autora do original: “J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable”.

memória de sombras e de pedra”²⁹ (DURAS, 1960, p. 32), porém, ambos esqueceram.

Apesar de tudo, Riva encontrou via seu amante japonês a possibilidade de se lembrar. Portanto, seja pelas imagens superpostas, seja pela projeção psicanalítica quando ela lhe fala como se ele fosse seu amor morto, sua história de amor proibido em Hiroshima parece ser a porta de acesso a suas lembranças reprimidas. A repressão não concerne somente as lembranças, mas também a identidade, uma vez que ela reconhece quando fala com ela mesma ou com seu amor de juventude alemão em *voz off*: “Pequena menina de nada. Morta de amor em Nevers”³⁰ (DURAS, 1960, p. 118). Assim, as imagens de Nevers favorecem um encontro não somente com as lembranças do passado, mas com ela própria com a garotinha de Nevers.

Ao contrário, a personagem de Eiji Okada nunca tem flashbacks ou discorrem em *voz off*, suas lembranças permanecem um mistério.

Conclusão

Hiroshima mon amour consegue em grande medida realizar a vocação da linguagem cinematográfica suscitada por Artaud:

O cinema chega a uma curva do pensamento humano, nesse momento preciso onde a linguagem usada perde seu poder de símbolo, onde o espírito está cansado do jogo de representações. O pensamento claro não nos é suficiente. Ele situa um mundo usado *ad nauseam*. O que é claro é o que é imediatamente acessível, mas o imediatamente acessível é o que serve de casca à vida. Essa vida muito conhecida e que perdeu todos os seus símbolos, começamos a perceber que ela não é toda a vida.³¹

Dessa mesma forma, o filme atua em uma encruzilhada da memória individual e coletiva onde os recursos da palavra já não podem mimetizar o pensamento, ou melhor, quando o *logos* já não pode traduzir propriamente a alma, o sofrimento, ou o que Artaud chama de “vida oculta”, aquilo que não está imediatamente acessível. A dimensão do pensar que Platão, em sua *Sétima Carta* chama de *nous* (quinto elemento) é, no limite, irrepresentável. No entanto, trata-se aqui

²⁹ Tradução livre da autora do original: “(...) désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d’ombres et de pierre.”

³⁰ Tradução livre da autora do original: “Petite fille de rien. Morte d’amour à Nevers?”

³¹ Tradução livre da autora do original: “Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l’esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas. Elle situe un monde usé jusqu’à l’écœurement. Ce qui est clair est ce qui est immédiatement accessible, mais l’immédiatement accessible est ce qui sert d’écorce à la vie. Cette vie trop connue et qui a perdu tous ses symboles, on commence à s’apercevoir qu’elle n’est pas toute la vie.” (ARTAUD, 1978)

justamente de escapar a essa *mimesis* clássica, delineando os limites do (i)representável e ousando buscar na ausência de representação, na plurivalência do sentido, no silêncio, na superposição dos recursos artísticos, no jogo do dito e não dito, na descontinuidade, uma outra forma de presença e de acesso à memória e ao passado.

No entanto, não se trata, no caso de *Hiroshima mon amour*, de desqualificar a palavra e a escritura como uma das possibilidades de desafio aos limites da metafísica clássica, negando categoricamente a possibilidade dela expressar o indizível, como se sua única dimensão fosse aquela explícita em seu signo, mas de considerá-la como um elemento importante na construção dessa narrativa mnésica, que traz a possibilidade de abertura da representação, para o indefinível, não fixável de antemão.

Tentamos, ainda, mostrar diversos recursos que, em conjunto com a palavra, contribuem para a criação dessa linguagem autêntica para o cinema, o velar-iluminador do qual tratamos, que revela que aquilo que é imediatamente acessível, presente, não é a única dimensão da verdade.

Referências

ARENDE, H. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Ed. UFRJ, 1992.

ARTAUD, A. Sorcellerie et Cinéma. In : *Oeuvres complètes III*, Gallimard, 1978. [S. p]. Disponible en : < <http://www.derives.tv/Sorcellerie-et-Cinema>>. Consulté le 25 oct. 2013.

ASTRUC, A. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. In : _____. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Ecrits (1942-1984). Paris: l'Archipel, 1992. p. 324-28.

CAZENAVE, J. La voix off au féminin : Hiroshima mon amour et Aurélia Steiner. *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20 | 2011. Disponible en <<http://narratologie.revues.org/6365>>. Consulté le 05 août 2013.

CLÉDER, J. *L'Adaptation cinématographique*. [S. l.]: [S. n.], [S. d]. Disponible en : <<http://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation>>. Consulté le 25 oct. 2013.

DERRIDA, J. *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

_____. Le Théâtre de la Cruauté et la Cloture de la Représentation. In : _____. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967. p. 341-368.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. Resíduo. In : Afrânio Coutinho (org.). *Obra Completa*. Rio de Janeiro : Companhia José Aguilar Editora, 1967. p. 163-165.

DURAS, M. *Hiroshima mon amour*. Paris : Gallimard, 1960.

LAFER, C. *Justiça, História, Memória: reflexões sobre a Comissão da Verdade*. Seminário Internacional: História Contemporânea: Memória, Trauma, Reparação. Rio de Janeiro, UFRJ, IH/IFCS, 10, mai. 2012.

LAGIER, L. *Hiroshima ou o tempo de um regresso*. [Film-video]. [S. l.]: [S. n.], [S. d].

NASCIMENTO, E. *Derrida e a Literatura*: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 2ª. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

STAM, R. The Violent Yokings of *Hiroshima mon amour*. In: _____. *Literature Through Film*: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. [S. l.] : Wiley-Blackwell, [S. d.]. p. 269-278.

Laura Degaspere Monte Mascaro

Doutoranda em Língua e Literatura Francesca - USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – DLM (Departamento de Letras Modernas). São Paulo – SP – Brasil. E-mail: laura.mascaro@hannaharendt.org.br

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.

Literatura e cinema: uma conversa entre signos

Sergia A. Martins de Oliveira Alves
UESPI

Resumo: A percepção de interações entre as diferentes formas de arte abre vasto campo de investigação para os estudos comparativos, apoiados na interdisciplinaridade. Esses estudos comparativos encontram nas análises dialógicas e intersemióticas um fundamento, a partir do entendimento de que as artes são diferentes sistemas de linguagem utilizados pelo homem como modos de expressão. À luz do pensamento de Peirce e Bakhtin, este ensaio discute teoricamente a relação entre Literatura e Cinema buscando a compreensão do processo de recriação de obras literárias pela arte cinematográfica. Entender a atuação dos signos é, assim, um passo importante na construção de sentidos para narrativas fílmicas resultantes desse processo.

Palavras-chave: Bakhtin. Cinema. Literatura. Peirce. Tradução Intersemiótica.

Abstract: *The perception of interactions between different forms of art opens a large camp of investigation to the comparative studies, supported by interdisciplinary researches. These comparative studies find its base in dialogical and intersemiotic analysis, starting from the conception of art as different systems of language used by man as way of expression. Following Peirce's and Bakhtin's thoughts, this essay discuss theoretically the relation between Literature and Cinema aiming to comprehend the process of re-creation of literary works by the cinematographic art. It thus becomes clear that understanding the way signs act is an important step for the construction of meaning to film narratives that follow this process.*

Keywords: *Bakhtin. Cinema. Intersemiotic Translation. Literature. Peirce.*

O que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte? São inúmeras as possibilidades de responder a essa questão, e sobre ela se debruçaram os estudiosos do fenômeno estético. Para alguns, a raiz da diferenciação está relacionada ao meio que cada uma delas utiliza para se manifestar de forma autônoma. Para outros, a diferença não está nas técnicas e nos meios materiais, mas no modo como despertam a criação mental ou a experiência vivida pelos sentidos humanos. No entanto, parece certo que nenhuma manifestação artística tem exclusividade sobre o seu domínio. Assim é que, na história das artes se observam interações entre as suas diversas

formas, que apontam para a existência de afinidades básicas ou, quem sabe, de possível unidade perdida. A percepção dessas interações abre vasto campo de investigação para os estudos comparativos, apoiados na interdisciplinaridade. Por sua vez, esses estudos comparativos encontram nas leituras dialógicas e intersemióticas a prática que se fundamenta no pressuposto de que as artes são diferentes sistemas de linguagem utilizados pelo homem como modos de expressão.

É sabido que os grupos humanos fazem uso dessa variedade de linguagens na manifestação de sentidos. Desde os rituais, as cerimônias, as danças primitivas, a pintura rupestre, até o alfabeto e outras formas de escrita (ideogramas, pictogramas, etc), as artes plásticas e a arquitetura, a música, a fotografia, o cinema, etc. Linguagens compostas de sinais transformados em signos pela consciência humana. Ou seja, na história do homem, a linguagem cumpre seu papel de comunicação e de significação. É o seu papel de significação que nos faz entender essas linguagens como arte (objeto estético), e nos leva a buscar na Semiótica a compreensão das relações entre elas, sem prejuízo de outras ciências, teorias da arte ou pensamentos filosóficos, como a filosofia da linguagem de Bakhtin, que são de grande utilidade neste tipo de investigação.

Apesar do estudo dos signos já se fazer presente na antiga filosofia greco-romana, a Semiótica só foi reconhecida como ciência no século XX quando surgem estudos organizados, simultaneamente, na Europa e nos EUA. Na primeira, tomou corpo como prolongamento da Linguística, de Ferdinand de Saussure, e, nos EUA, como resultado dos estudos da linguagem como lógica, de Charles Sanders Peirce. Aqui, interessa-nos o pensamento de Peirce, por compreender todo o universo dos signos e os seus processos de significação, sem subordinação do não verbal ao verbal, não partindo de conceitos linguísticos como o caminho adotado pelos estudos desenvolvidos por Greimas, Barthes, Todorov, Kristeva, entre outros. Para Peirce, a Semiótica tem como objeto não o signo em si, mas a *semiose*, termo utilizado por ele para explicar o modo de atuação do signo ou sua interpretação pelo receptor, uma vez que, na sua visão, é na mente desse receptor que o signo existe: “Sem dúvida, nada é signo a menos que seja interpretado como signo” (PEIRCE, 2010, p. 76).

Assim, a compreensão do papel de significação da linguagem literária e da linguagem do cinema, bem como da relação entre as duas, neste ensaio, tem como ponto de partida a visão pragmática de Peirce, quando afirma que todas as coisas do mundo se enquadram em três categorias. Para ele, estas são as verdadeiras categorias da consciência:

Primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de

resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2010, p. 14).

Para Lúcia Santaella (2002, p. XII), “a semiótica de Peirce é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato”. Assim, Peirce tenta encontrar por meio dessas três categorias um modelo que contenha todos os fenômenos do mundo. Sobre tais categorias, Nöth (1998, p. 63-64) esclarece, apresentando as seguintes definições:

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer (CP, 1.356-359). [...] É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. [...] Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro.

Dessa concepção, origina-se a sua teoria dos signos, entendidos pelo autor como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.” (PEIRCE, 2010, p. 46). A sua visão triádica do signo prevê uma classificação em dez classes principais (ou combinações possíveis), de acordo com a relação do signo com ele próprio (*representamen*), com o objeto que representa, e com o interpretante. Ou seja, um mesmo signo pode ser percebido sob vários aspectos e receber diferentes classificações.

O conhecimento dessas múltiplas possibilidades, e de forma especial o aspecto do signo com relação ao objeto (*ícone, índice e símbolo*), é fundamental para a leitura das duas artes, para compreensão da relação entre as suas linguagens, e a análise dos seus processos de significação. Um ícone é um signo integrante da categoria *primeiridade* (sua significação depende apenas da qualidade como nos aparece), e é similar ao objeto referente (exemplo: um desenho figurativo); um índice é um signo integrante da categoria *secundidade* (a associação se dá por contiguidade e não por semelhança), e está fisicamente relacionado ao seu objeto (exemplo: um grito a um pedido de socorro, fumaça ao fogo); por fim, o símbolo é um signo da categoria *terceiridade*, mas participa da *terceiridade* (associação por ideias gerais, mantida por uma regra) e se refere ao seu objeto por convenção (exemplo: as palavras, um estandarte). Para Pignatari (2004, p. 20), “o ícone é o signo da arte [...] quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende poesia e arte”. Já para Santaella (2002, p. 6):

Trata-se de um percurso metodológico-analítico que promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavras e imagem, ou imagem e som etc. Pode dar conta também de seus processos de referência, ou aplicabilidade,

assim como nos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos, e entendemos as mensagens, enfim como reagimos a elas.

Buscamos, neste ensaio, a compreensão do mundo *icônico* da Literatura e do cinema, em um tempo em que a cultura visual e tecnológica se intensifica a largos passos, influenciando a nossa forma de perceber o mundo. Um ponto de partida para entender a multiplicidade de aspectos que intensificam a relação dialógica entre as duas artes. Quando muitos decretam o fim do livro, o meio físico da Literatura como conhecemos atualmente, observamos uma aproximação cada vez mais fortalecida entre a arte da palavra e a arte da imagem, em uma via de mão dupla. Essa aproximação parece nos dizer que o objeto estético Literatura, não importa por quais meios se materialize, segue encontrando formas livres e criativas de se realizar na consciência humana.

2.1 Transformando símbolos em ícones no curso da narrativa

Embora categorizados e devidamente classificados, os signos, para Peirce, não estão confinados em suas tipologias. A tipologia descreve aspectos de signos, podendo um mesmo signo ser considerado sob vários aspectos, uma vez que o seu significado é um fenômeno da consciência. Para Nöth (1998, p. 84), essa visão tem fundamental importância na descrição dos signos verbais, pois cada palavra pode ser considerada, a princípio, um *símbolo* pelo fator arbitrário de seu uso em uma língua. No entanto, o seu aspecto icônico é percebido no discurso verbal pelo uso de metáforas, por exemplo. Essa afirmação nos leva a concluir ser a *iconicidade* do signo verbal reveladora do fenômeno poético, ou o que garante a literariedade de um texto em prosa.

Nesse ponto cabe observar que a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, de certa forma, aproxima-se da *semiose ilimitada* de Peirce, uma vez que ambos compreendem que a linguagem é social na sua essência e é afetada pelas transformações sociais no decorrer do tempo. Para Peirce, a *semiose* se manifesta de forma permanente como um diálogo, “cada signo cria um interpretante que passa a ser o representamen de um novo signo, resultando numa série de interpretantes sucessivos” (NÖTH, 1998, p. 72), e, conseqüentemente, o uso e a prática de um símbolo fazem crescer o seu significado, em um processo dialógico (PEIRCE, 2010, p. 73). Como explica Lúcia Santaella (2006, p. 132), “a semiose, a ação do signo, que é a ação de gerar um signo interpretante, é eminentemente social. [...] O interpretante é mais social, geral e objetivo do que um ato de interpretação particular e pseudoexclusivo”. Enquanto que para Bakhtin,

Os novos aspectos da existência que foram integrados no círculo do interesse social, que se tornaram objeto da fala e da emoção humana, não coexistem

pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; [...] Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la. (BAKHTIN, 2004, p. 136).

Ainda sobre essa questão, considerando ser a aproximação Peirce-Bakhtin um estudo desafiador e relativamente recente, que teve seu início por volta dos anos 1980, julgamos conveniente observar o pensamento de Santaella (2006, p. 131) quando afirma que:

Peirce e Bakhtin não viram o indivíduo como uma entidade discreta e autônoma. O que eles descreveram foi uma rede social de signos, expandindo-se continuamente do passado e conectando-se com indivíduos no presente, um presente que está sempre carregado de promessas e expectativas de futuro.

Do mesmo modo que a visão do semiologista e filósofo italiano Augusto Ponzio (2007), que apresentou, na Conferência Internacional sobre o Pensamento de Peirce e suas Aplicações, na Universidade de Helsinkí, Finlândia, em junho de 2007, um balanço sobre a abordagem conjunta de Peirce e Bakhtin, que na sua visão contribui para melhor entendimento da concepção de diálogo de Bakhtin e da concepção de Peirce sobre a relação entre signo e interpretante. Em suas palavras:

Bakhtin affords a better understanding of the workings of Peircean abductive reasoning, and Peirce affords a better understanding of the sense of the Bakhtinian analysis of dialogic discourse. But beyond the contribution to reciprocal understanding, the approach to both together contributes to understanding topical concepts in the study of signs. What unites Peirce and Bakhtin is also a relational view of the world that opens out to the whole universe. For what concerns Peirce this open vision is a question of infinite semiosis whilst in Bakhtin's case it is a question of the unbounded character of dialogue which impedes the closure of a totalizing ontology. The collocation of the sign within the general context of semiosis with its relation to the interpretant as described by Peirce, and within the dialogic context as the only context in which the sign may flourish as such as described by Bakhtin, places otherness at the very heart of the sign's identity. Not only Bakhtin, as we know, but also Peirce contributes to show the fundamental role of dialogism in semiotics. (PONZIO, 2007, p. 1)¹

¹ Em tradução livre: Bakhtin permite um melhor entendimento do funcionamento do raciocínio abduutivo peirciano, e Peirce permite um melhor entendimento do sentido da análise bakhtiniana do discurso dialógico. Mas além da contribuição para o entendimento recíproco, a abordagem conjunta dos dois contribui para o entendimento de conceitos atuais no estudo dos signos. O que une Peirce a Bakhtin é uma visão de mundo parecida que se estende a todo o universo. No que se refere a Peirce, essa visão aberta é a questão da semiose ilimitada enquanto que no caso de Bakhtin é a questão do caráter ilimitado do diálogo o qual impede o encerramento de uma ontologia totalizante. A posição do signo dentro do contexto geral da semiose e sua relação com o interpretante como descrita por Peirce, e dentro do contexto dialógico como único contexto no qual o signo pode florescer como descrito por Bakhtin, coloca o outro no centro da identidade do signo. Não apenas Bakhtin, como sabemos, mas também Peirce contribui para mostrar o papel fundamental do dialogismo na semiótica.

Daí a relevância da abordagem conjunta (Peirce-Bakhtin) tanto para a Literatura (um signo verbal) como principalmente para o Cinema (um signo híbrido). Esse é, por natureza, um fenômeno dialógico e intersemiótico, por integrar em um mesmo objeto estético três linguagens: visual, sonora e verbal. Essa relevância se torna mais evidente quando observamos que tanto a Literatura como o Cinema são artes que aparentemente cumprem o papel de representar ou de descrever o mundo. Todavia, o seu valor como objeto estético parece estar na própria linguagem, na forma como o signo se desvia do seu aspecto simbólico (de uso normativo) para assumir seu aspecto *icônico*. Ou ainda, nos efeitos que este signo transformado produz na mente do receptor, e continuará produzindo em reinterpretações a cada novo contato.

2.2 O diálogo dos signos no curso da narrativa

Discutimos, até aqui, as relações internas dos sistemas de signos, como parte necessária para compreensão do conceito de arte, ou seja, do que torna a Literatura, o Cinema ou outro sistema de signos um objeto estético. Contudo, para entender a intensa relação a que nos referimos no item anterior, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre a origem dessa relação entre dois códigos que, de forma diferenciada, participam da arte de narrar. E, ainda, sobre suas relações externas, ou com o seu meio de produção.

A narrativa, arte de apresentar ou de descrever uma sequência de ações ou de eventos que se desenrolam em determinados espaço e tempo, está presente na vida do homem desde que esse se entendeu como tal. Os gêneros épico, lírico e dramático (concepção aristotélica) se fortaleceram na tradição oral ao longo da história, até o surgimento da imprensa no século XV. Fato que, entre outras grandes transformações e impactos sobre a cultura nos séculos seguintes, facilitou a difusão do romance. De certa forma, o romance (aqui considerado como um novo gênero) contemplava características dos gêneros tradicionais citados trazendo inovação ao uso artístico de signos verbais. Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, discutia a morte da narrativa como consequência da transformação que se iniciou com o surgimento do romance (impresso) e culminou com a forma revolucionária do romance do século XX. Para o autor, estava em curso um processo que, gradualmente, excluía a narrativa do discurso vivo, pois ao contrário da narrativa tradicional, em que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, o romancista segrega-se,

tornando o romance o produto de um indivíduo isolado que anuncia a sua própria perplexidade. (BENJAMIN, 1996, p. 201)

Outra questão levantada no mesmo ensaio, diz respeito a uma “nova forma de comunicação” mais ameaçadora que o romance. Essa ameaça estava presente na imprensa, um dos mais importantes instrumentos da burguesia capitalista, na visão do autor, e se denominava “informação” (comunicação jornalística, muito explicada e sujeita aos interesses dos leitores). Sua difusão seria responsável pelo declínio da narrativa, por influenciá-la e “provocar uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 1996, p. 202). Percebemos no discurso de Benjamin a pertinência e a atualidade dos questionamentos quanto à influência da tecnologia e das novas mídias na percepção humana e, conseqüentemente, de sua incorporação nas formas humanas de significação.

Da mesma forma, no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, publicado entre os anos 1935/1936, Benjamin estende essa perspectiva às demais linguagens quando discute a destruição da aura dos objetos estéticos, tradicionalmente únicos (ou autênticos) em uma era em que a técnica podia a tudo reproduzir. Na sua visão, esse procedimento abalava violentamente a tradição. Como fora a imprensa, o romance e a informação, agora era a vez da fotografia e do Cinema serem agentes poderosos de transformação. Aqui, sua ênfase maior é o cinema, que seria revolucionário pela própria forma de produção. Aí se incluiria, a nosso ver, o seu caráter dialógico e intersemiótico representado pelo fato de ser uma produção coletiva em que várias linguagens interagem. Em suas palavras:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da Literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. (...) O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1996, p. 172).

Portanto, o Cinema já nasce como um produto do avanço tecnológico e das novas relações sociais. E, para estabelecer-se como arte, foi buscar signos percebidos na poesia (épica ou lírica), no drama, na pintura, na fotografia, na música. Os filmes, com raras exceções, possuem uma estrutura narrativa, pois apresentam um encadeamento de fatos ou de ações em uma sucessão de tempo e de espaço, em sua maioria com vínculo causal. No entanto, inovam na complexidade da construção desse tempo e desse espaço pelo uso da tecnologia, fazendo surgir uma nova linguagem a partir de um signo híbrido (a imagem, o som, a palavra). A mobilidade da câmera e a técnica de montagem criam condições de representação do tempo como uma dimensão do espaço, e de representação desse espaço sob vários pontos de vista. A nova linguagem (signos visuais do espaço, que adquire mobilidade e se intensifica com associação dos demais signos) produz na mente do

espectador a percepção da passagem do tempo (passado, presente e futuro mesclando-se entre recuos e avanços, ou ainda fatos simultâneos, etc.).

A esse respeito, Ismail Xavier aponta a *montagem* como *perda da inocência* ou ruptura com o aspecto convencional da imagem (a referência ao real por contiguidade), o que pode ser entendido como o momento em que o signo imagem (um *índice* percebido como *símbolo*) adquire seu aspecto icônico: “O salto estabelecido pelo corte de uma imagem, é o momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da ‘objetividade’ contida na indexalidade da imagem.” (XAVIER, 2008, p. 24). Esse é apenas um exemplo, pois corte/montagem não se configuram como única técnica cinematográfica que cumpre esse papel. Os *planos-sequência*, também podem ser percebidos como signos estéticos, dependendo da sua função na composição da unidade poética do filme e na construção de sua narrativa, do mesmo modo que fatores externos, como o conhecimento do espectador, sua autoconsciência e sua capacidade de percepção influenciam nessa significação que se realiza na sua mente. Ou, no dizer do estudioso da narrativa fílmica, Bordwell (1985, p. 61), tais categorias de transmissão de informação dão suporte ao modo como o *estilo* (as técnicas e os princípios de organização do cineasta) e a construção da *synzhet* (a trama, o arranjo das ações no tempo e espaço) manipulam o tempo e o espaço e a lógica narrativa para levar o espectador a construir um desdobramento particular da *fábula*² (a história, como percebida pelo espectador).

Assim, a narrativa fílmica confirma a previsão de Benjamin. Por surgir como um fenômeno cultural de massa, de grande divulgação e que fazia uso de uma tecnologia inovadora, não tarda a contaminar as demais artes, e a “exercitar o homem nas novas percepções e reações” (BENJAMIN, 1996, p. 174). De certo modo, decreta a morte da narrativa tradicional na Literatura, incentivando a renovação de sua linguagem. Para Tânia Pellegrini, essa conquista do Cinema foi o resultado de um longo processo que reuniu condições socioeconômicas e culturais específicas, bem como da mudança na concepção de tempo, proposta pelo filósofo francês Henri Bergson:

Um dos elementos que desencadeiam transformações irreversíveis na forma da narrativa moderna [...] é a concepção bergsoniana do tempo, abrindo um caminho novo, pelo qual Proust enveredou, “em busca do tempo perdido” [...] Então todos os fios que tecem a narrativa chamada moderna [...] como o abandono do enredo e a relativização do papel do herói, por exemplo, convergem para esse novo conceito de tempo. [...] Trata-se do tempo entendido como duração, o “tempo da mente” [...] Essa nova concepção de tempo, não por acaso, tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica então nascente. (PELLEGRINI, 2003, p. 20).

² Conceitos originários do formalismo russo, utilizados na teoria da narrativa fílmica por Bordwell.

A Revolução Industrial provocou ao longo dos dois últimos séculos o aprofundamento da relação da Literatura com outras linguagens, produzindo alterações significativas na sua forma. É correr a vista ao nosso redor e perceber que a continuidade desse processo, nos nossos dias, por muitos denominada de Revolução Eletrônica ou Digital, afeta a vida diária das pessoas e traz o novo a cada dia. A arte não está imune. Avolumam-se os poemas curtos e há concursos de contos com 140 caracteres nas redes sociais. A ganhadora do Pulitzer 2011 de ficção, Jennifer Egan, inova em *A visita cruel do tempo* (2011), submetendo a sua narrativa às pressões e às possibilidades da era digital. A 64ª Edição da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, selecionou projetos narrativos inscritos em sites de financiamento coletivo, oferecendo-lhes visibilidade. E grande parte dos eventos que aconteceu durante a Feira teve como tema a autopublicação, a digitalização e a crossmedia (cruzamento de mídias). Para o semioticista Pignatari (2004, p. 26),

Esse tipo de relação ajuda a explicar uma série de fenômenos – como é o caso, por exemplo, da tendência à rarefação do enredo no romance e no conto modernos. Assim como a fotografia provocou um grande impacto na pintura clássica, abrindo caminho para a pintura abstrata, assim também a “estória” começou a emigrar da prosa literária para outras linguagens – o cinema, os quadrinhos, a fotonovela, a telenovela, a prosa não-literária.

Por outro lado, o Cinema dos nossos dias, também influenciado por novas e avançadas tecnologias como a computação gráfica e as câmeras digitais, continua buscando na Literatura temas e modos de narrar. Isso é facilmente comprovado pelo grande número de filmes que têm por base um texto literário, ou trazem fortes referências literárias na linguagem, no tema ou na estrutura narrativa. Para Avellar (2007, p. 119), “Palavra e imagem se inventam a partir de uma base comum na medida em que para fazer um filme ou para fazer um livro um criador trabalha servindo-se das leis estruturais da invenção artística do seu tempo”. No entanto, é importante observar que cada arte, tanto a Literatura como o cinema, encontra na própria linguagem as suas possibilidades dentro desse processo de contaminação ou de assimilação mútua. Ou, no dizer de Mukarovsky (1988, p. 197), aprende “a sentir de nova maneira os seus recursos formais”, conseguindo “com o mesmo procedimento, efeitos diferentes ou utiliza diferentes procedimentos para obter os mesmos efeitos”.

Em outras palavras, e retornando ao pensamento de Peirce e de Bakhtin, verificamos que, diante de uma linguagem que se torna convencional (símbolo) em um determinado contexto socioeconômico e cultural, a arte, em todas as suas formas, cria novas possibilidades de significação para seus signos, oferecendo-lhes um aspecto *icônico*, e, nessa perspectiva, inacabado. Daí a

necessidade de identificar, na análise desse processo dialógico entre Literatura e Cinema, as alternativas encontradas pela arte cinematográfica para recriação de obras literárias: a tradução intersemiótica propriamente dita e as demais maneiras de apropriação de imagens/discursos literários por meio da citação ou da alusão.

2.2 A tradução intersemiótica como recriação

Como vimos, a arte cinematográfica tem, desde o seu nascedouro, um contato muito próximo com outras formas narrativas. Isso nos faz ver com muita frequência as recriações de obras literárias no cinema, sejam elas explícitas, como o que se convencionou chamar de adaptação; ou sutilmente sugeridas, como a que se percebe em filmes que trazem fortes referências literárias em seus temas e em suas estruturas narrativas. No segundo caso, a pista inicial para o espectador é, muitas vezes, dada intencionalmente apenas por alusões ou por citações. Decifrá-lo, em ambos os casos, exige a compreensão de alguns aspectos dos mecanismos e dos métodos da tradução.

Primeiramente, não há como fugir do questionamento de qual seria a tarefa de um tradutor. Questão de difícil solução a que muitos já se dedicaram, sem, no entanto, se chegar a um consenso em face da quantidade de variáveis que precisam ser equacionadas, principalmente quando se trata de tradução literária. Um possível ponto de partida, e também origem de outros questionamentos, é a compreensão do ato de traduzir. Recorrendo-se à Etimologia, chega-se ao termo latino *traducere*, que significa levar alguém para o outro lado. Por extensão simples e direta: levar a obra para outra língua. Todavia, segundo Rónai (1981, p. 20), essa “imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio lingüístico”. Seria, então, a tarefa do tradutor conduzir a obra original ao novo meio lingüístico ou levar o leitor da tradução ao meio da obra original?

Esse e outros dilemas da tradução entre objetos estéticos ocupam a mente de filósofos, teóricos, tradutores e estudiosos da estética e das artes em todas as culturas desde longa data. A esse respeito, Benjamin (2008, p. 25) apresenta o seguinte questionamento: “Não será aquilo que para além da comunicação existe numa poesia – [...] – o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso e ‘poético’? Ou seja, aquilo que o tradutor só consegue transmitir na

medida em que também ele escreve poesia?”. Preocupado com a mesma questão, o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2005) denomina o seu processo de tradução como uma *transcrição*, uma vez que tem por base a apreensão do *modo de intencionar* na língua de partida e uma posterior recriação estética na língua de chegada, considerando as sutilezas da forma e da linguagem desta. E, antes dele, Jakobson (2007, p. 72), em seu artigo sobre os *Aspectos lingüísticos da tradução*, considerando as especificidades da linguagem poética, afirma que “a poesia, é por definição, intraduzível”, admitindo-se como solução para o problema uma “transposição criativa”. Ou seja, encontrar meios de garantir ao signo traduzido a sua função poética, ou o seu aspecto icônico.

É também no mesmo artigo que o autor estabelece a terminologia que se tornou de largo uso na classificação das espécies de tradução:

Para o Linguista ou para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído. [...] Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de signos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas em: 1). Tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2). Tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3). Tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64).

Sobre essa terminologia, faz-se necessário esclarecer que entendemos a adaptação de obras literárias para o Cinema ou outra forma de diálogo intencional, em que uma obra literária é determinante para a significação fílmica, como uma *recriação*. A complexidade das questões estéticas e culturais envolvidas leva a tradução intersemiótica muito além da simples adaptação de signos para uma nova linguagem, inserindo-se no mesmo grau de dificuldade da tradução interlingual de poemas, ou tradução poética. Estendendo o pensamento de Haroldo de Campos, podemos dizer que um dos grandes desafios da tradução intersemiótica de obra literária para o Cinema parece ser a compreensão dos meios utilizados para se estabelecer uma função poética da palavra escrita (a língua de partida), e restabelecê-la em uma nova criação com as sutilezas da forma e da linguagem cinematográfica, mantendo-se o mesmo nível de poeticidade ou multissignificação da obra original.

A questão da intraduzibilidade do signo estético foi também pensada por Julio Plaza, em seu estudo sobre a *tradução intersemiótica como pensamento em signos*. Uma das dificuldades da *recriação estética* reside no fato de que, por sua natureza icônica, o signo estético tende a ser autônomo. Essa autonomia é, então, apontada como um paradoxo. Para Plaza (2010, p. 31), “se ela se propõe como tradução e, ao mesmo tempo, precisa manter o caráter de autonomia, próprio do signo estético,

um desses dois lados, o estético ou o tradutor, tende a ser ferido”. A saída proposta pelo autor se fundamenta na semiose ilimitada de Peirce, para quem o significado de um signo é outro signo, e entre esses signos pode haver o tempo e as transformações por ele proporcionadas. Assim, para Plaza, na recriação estética, a responsabilidade de conexão com a linguagem de partida repousa apenas no princípio da similaridade, e essa similaridade já contém um tom diferenciador.

Outro fator importante a ser observado, dentro dos desafios enfrentados pelos cineastas no processo de recriação e pelos críticos no processo de análise, é a complexidade da linguagem cinematográfica, a linguagem de chegada. Em artigo publicado na revista eletrônica Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, no ano de 2009, Marcelo Santos propõe uma reflexão sobre o signo cinematográfico no desenvolvimento de sua semiose (ação de signo híbrido), apresentando duas questões e apontando para a necessidade de se adotar uma perspectiva semiótico-sistêmica nas análises críticas. A primeira diz respeito à *morfologia* desse signo, uma vez que na sua visão,

[...] o hibridismo sógnico ocorre no cinema através de uma troca intersemiótica entre os princípios lógicos que regem as três matrizes de linguagens: sonora, verbal e visual. A sonora traz ao cinema a característica da sintaxe dos elementos e o seu transcurso no tempo, o visual traz a característica da composição da imagem, da forma, e o verbal a característica do desenvolvimento do discurso. (SANTOS, 2009, p. 7).

A segunda se refere à *unidade intersemiótica* e à *autoria coletiva*, considerando que, por ser uma produção coletiva, o sentido que unifica um filme passa necessariamente pela perfeita interação de seus componentes. É preciso que os diversos agentes criativos (roteirista, diretor de arte, músico, diretor de fotografia, etc) que trabalham na sua confecção, bem como o produto de seus trabalhos (signos produzidos) estejam em sintonia (funcionando como um sistema), para que os signos visual, sonoro e verbal se integrem em um mesmo propósito, ou concepção estética pensada pelo cineasta para a sua recriação. Em suas palavras:

[...] o que se desenvolve nessa dialogia intersemiótica é um emaranhado de intersemioses, um encadeamento de intercâmbios sógnicos dos elementos da sintaxe em conjunto com a confecção da forma (planos) que desemboca na organização dos mesmos pela montagem, discurso. Na medida que um figurino de uma personagem interage com a trilha sonora e se co-substancia pela maneira como é arranjada e iluminada dentro de um plano, e como este elemento se desloca para as imagens em seqüência, justapostas. Algo que pode ser visto no filme *Um Corpo que Cai* (1958) de Alfred Hitchcock na seqüência em que Scott conhece Madeleine no restaurante Ernie's. (SANTOS, 2009, p. 11).

Sem a intenção de adotar uma abordagem avaliativa, o que buscamos nas análises críticas dessas recriações é identificar as formas pelas quais esse fértil diálogo se manifesta, os caminhos que os signos atravessam para se transformar em novos signos sem perder a sua *iconicidade*. Nesse sentido, há, ainda, que considerarmos o contexto histórico, socioeconômico e cultural em que se insere a tradução intersemiótica. Como toda produção artística, ela também é produto de sua época. Para Plaza (2010, p. 10), “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história como seus procedimentos.”

Diante das transformações produzidas pelas revoluções tecnológica e eletrônica/digital, que alteram o espaço das manifestações artísticas, seus recursos materiais e a percepção tanto de quem produz quanto de quem recebe (que já não é um passível receptor), talvez se faça necessário entender a relação entre arte literária e arte cinematográfica, além das questões relativas a afinidades, a contaminações na narrativa, a especificidades da linguagem e a métodos de recriação. Assim é que começam a se intensificar, no meio acadêmico, outros estudos que também levam em consideração fenômenos como o da *intermedialidade*, termo definido no website do *Center for research on intermediality* (CRI)³, da Universidade de Montreal, Canadá, citado por Walter Moser (2012, p. 43), em artigo para a revista eletrônica *Aletria*, como “o cruzamento de mídias dentro da produção cultural contemporânea”.

Observamos que, embora tal *cruzamento de mídias* pareça ser um fenômeno da contemporaneidade, o surgimento de questões relativas à *medialidade* faz parte da natureza do processo de análise de objetos estéticos, bem como da análise da relação entre eles há muito tempo, uma vez que, assim como a linguagem, em cada arte se inclui a sua própria mídia, aqui entendida como meio de veiculação ou modo de expressão. Para ampliar o conceito do termo, a princípio relacionado apenas a meio de comunicação, o CRI aponta a seguinte definição de mídia: [...] the various artistic disciplines and cultural practices – “media” as commonly understood in the history of art, i.e., the means of expression as well as the various “materialities” or material supports involved in the production of culture and discourse⁴.

No mesmo artigo, para exemplificar, o autor cita a recorrência de filmes que *re-mediam* a pintura, como *Caravaggio*, de Derek Jarman (1986), ou *Passion* de Jean-Luc Godard (1982), como

³ Em tradução livre: Centro de pesquisa sobre intermedialidade. Um centro de estudo transdisciplinar que abrange história da arte, Literatura comparada, comunicação, estudos literários, estudos de cinema e audiovisual, e estudos teatrais. Disponível em: <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>>

⁴ Em tradução livre: As várias disciplinas artísticas e práticas culturais – “mídia” como comumente entendida na história da arte, i.e., o meio de expressão como também as várias materialidades ou suportes materiais envolvidos na produção de cultura e discurso.

também cita o cineasta Peter Greenaway (1996 e 1991 respectivamente), com o uso da caligrafia o filme *The pillow book* (O livro de cabeceira, na tradução brasileira), e da escrita em *Prospero's book* (A última tempestade, na tradução brasileira).

Embora, muitas vezes, possa parecer ao leitor ou ao espectador comum, invisível ou pouco importante, a *mídia* (do mesmo modo que a linguagem) implica na própria existência da arte, no seu alicerce, na sua estrutura. Segundo Moser (2006), *mídia* e arte se entrelaçam exatamente “no momento estésico da interpelação de sentidos”, ou seja, no apelo à percepção sensorial do receptor, e pode ser explorada pelo artista nos processos de recriação onde tal invisibilidade é diminuída. Assim, parece certo que não há interação sem re-mediação, mesmo que, talvez, já não se possa mais falar em *mídia* específica de uma arte ou em reserva de domínio quanto à materialidade. Daí a importância de se inserir no estudo das diversas maneiras de interações entre artes, a *intermedialidade* ou a compreensão dos seus meios como mais um ponto de interseção, e mais especificamente no nosso caso, onde, no dizer de Avellar (2007, p. 129) se dá a “transfiguração de uma imagem literária em imagem de cinema”.

Abre-se mais um caminho para a compreensão do processo criativo da arte contemporânea, hoje muito dependente das interações semióticas em todas as suas possibilidades. Assim é que, para Robert Stam (2003, p. 350),

Os novos meios promovem a diluição da especificidade midiática; tendo em vista que a mídia digital potencialmente incorpora todas as mídias anteriores, já não faz sentido pensar em termos de especificidade midiática. No que diz respeito à autoria, a criação puramente individual torna-se ainda menos provável em um cenário onde os artistas criativos multimidiáticos são dependentes de uma rede extremamente diversificada de produtores de mídia, e especialistas técnicos.

2.3 Uma conversa inacabada

Retomando a questão inicial sobre o que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte. Parece óbvio que no contexto histórico e socioeconômico do nosso tempo a proposição de diferenciá-las pelo meio ou pela materialidade se dissolve no grande número de obras que se sustentam exatamente no entrecruzamento das mídias, que apostam na interação de signos sonoros, verbais e visuais. Assim são as coreografias de espetáculos de dança que nascem de textos literários, os livros que recriam narrativas supostamente contidas em uma pintura, a

exemplo do romance *Girl with a pearl earring*⁵, de Tracy Chevalier, inspirado na obra homônima do pintor holandês Johannes Vermeer, e levado ao Cinema por Peter Webber, em 2003, e que não apenas conta a história de uma obra, mas mantém na sua trama um intenso diálogo com a arte da pintura.

Aqui se ressalta a importância das análises dialógicas e intersemióticas como meio de identificação das interações de qualquer natureza, cumprindo seu papel de contribuir para a construção de sentidos para as narrativas que podem ser percebidas como recriação. A discussão sobre essas interações são de grande valia para fundamentação de uma investigação que tem na comparação a sua principal ferramenta, e que se origina na capacidade da consciência humana de perceber semelhanças nesse “sentimento imediato” (PEIRCE, 2010 p. 16), ou nessa “destruição da série semântica habitual” (BAKHTIN, 2010, p. 61), provocada pela reação diante de um objeto estético.

A esse respeito, e voltando-se mais especificamente para a narrativa fílmica, David Bordwell propôs, nos anos 1980, uma poética histórica do Cinema que se fundamentava nas normas da percepção e da cognição humana. Sua proposta de análise da narrativa fílmica traz uma perspectiva que leva em consideração a inferência do espectador para compreensão da fábula e construção de sentidos para o filme. Assim, para o autor, todos os recursos da linguagem cinematográfica (posicionamento da câmera, iluminação, cores, discurso, fotografia, figurino, diálogos, cortes, montagem/edição, música, silêncio, etc.), e até mesmo os eventos pré-filmagem (pesquisa, decisão sobre estratégias narrativas, o que deve ser mostrado/suprimido na trama – *gaps*, *elipses*, escolha da locação, etc.), estão envolvidos e propositadamente organizados para criar um efeito narrativo. Nada é à toa, cabendo ao espectador uma participação ativa e atenta para unificar causalidade, tempo e espaço, e complementar o que o filme, como qualquer outra obra de arte, deixa incompleto. Essa complementação pelo espectador depende, obviamente, do conhecimento ou de experiências anteriores, bem como de sua capacidade de atribuir à narrativa alguma coerência.

O conhecimento ou as experiências anteriores são particularmente importantes para a percepção de narrativas fílmicas como recriação, nos casos em que não é manifestada explicitamente. É essa capacidade que levará o espectador a reconhecer as semelhanças ou as interações aqui discutidas. É a partir dessa percepção primeira, que se vislumbra a possibilidade dos estudos comparativos, em que se identificarão, ou não, os pontos de interseção; se confirmará, ou não, a profundidade das interações semióticas; se verificará, ou não, o entrecruzamento de mídias; se observará, ou não, a aproximação nas estruturas narrativas; se confirmará, ou não, um

⁵ *Moça com brinco de pérolas*, na tradução brasileira.

nível de diálogo que justifique o entendimento da relação entre narrativa literária e narrativa fílmica como um processo que chamamos de recriação.

Em um mundo *multimidiático*, em que as fronteiras geográficas e culturais estão diluídas e a informação é disponibilizada em tempo real, a arte contemporânea torna-se um produto dessas relações dialógicas e do intercâmbio semiótico, traz para o tempo presente signos do passado e neles cria projeções de futuro, fertilizando o processo criativo no curso da história. Enquanto escritores e cineastas são estimulados à experimentação e à inovação constante, os críticos são desafiados a se manterem conscientes do presente, como única forma de entender suas linguagens em constante processo de renovação.

Analisar a relação entre Literatura e Cinema, ou a conversa inacabada dos seus signos, passa inevitavelmente pela busca de possíveis imagens que geraram a escrita do livro (pensamento traduzido pelo escritor em texto) com o qual o filme dialoga, re-media, ou traduz, para encontrar uma possível significação na imagem do filme – a obra recriada. Ou, quem sabe, absorver a metamorfose que a arte, mergulhada nos meios e nas materialidades do seu tempo, obriga-nos a reconhecer para desautomatizar.

Referências

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 25-50. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz> >. Acesso em: 25 mai. 2013.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHAL, Tânia. COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHEVALIER, Tracy. *Girl with a pearl earring*. London: Harper Collins, 2000.

- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- EGAN, Jennifer. *A visita cruel do tempo*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. *AletriA*, Belo Horizonte, jul-dez 2006. Disponível em: <<http://www.letras-ufmg.br/poslit>> Acesso em: 15 abr.12
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1997.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 2. ed. São Paulo: Anna Blume, 1998.
- _____; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC Editora / Itáu Cultural, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PONZIO, Augusto. Reading together Peirce and Bakhtin since the early 1980s: a balance. In: *Applying Peirce: an international conference on Peirce's thought and its application*. Helsinki: 2007. Disponível em: <<http://www.susanpetrilli.com/Papers/>> . Acesso em 10 abr. 2013.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: 2003. Versão digitalizada para Projeto de democratização da leitura. Disponível em: <<http://www.portaldetonando.com.br/forum/portal.php>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- _____. Os conceitos anticartesianos do self em Peirce e Bakhtin. *Cognitio – Revista de Filosofia*. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.pucsp.br/>>. Acesso em 20 mai. 2013.
- SANTOS, Marcel. *Cinema e Complexidade: por uma abordagem semiótico-sistêmica acerca da poiésis fílmica*. Lisboa: 2009. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-santos-marcelo-cinema.pdf>>. Acesso em 23/08/2012
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Sergia A. Martins de Oliveira Alves

Mestra em Letras (Literatura, Memória e Cultura) pela UESPI, com atuação na linha de pesquisa Literatura e outros sistemas semióticos. Graduada em Letras-Ingês pela UESPI, com especialização em Estudos Literários, e Participou da antologia de artigos *Diálogo de Gênero e Representação Literária* (Edufpi). Endereço eletrônico: sergiaalves@hotmail.com.

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de maio de 2014.

Literatura e cinema: uma conversa entre signos

Sergia A. Martins de Oliveira Alves
UESPI

Resumo: A percepção de interações entre as diferentes formas de arte abre vasto campo de investigação para os estudos comparativos, apoiados na interdisciplinaridade. Esses estudos comparativos encontram nas análises dialógicas e intersemióticas um fundamento, a partir do entendimento de que as artes são diferentes sistemas de linguagem utilizados pelo homem como modos de expressão. À luz do pensamento de Peirce e Bakhtin, este ensaio discute teoricamente a relação entre Literatura e Cinema buscando a compreensão do processo de recriação de obras literárias pela arte cinematográfica. Entender a atuação dos signos é, assim, um passo importante na construção de sentidos para narrativas fílmicas resultantes desse processo.

Palavras-chave: Bakhtin. Cinema. Literatura. Peirce. Tradução Intersemiótica.

Abstract: *The perception of interactions between different forms of art opens a large camp of investigation to the comparative studies, supported by interdisciplinary researches. These comparative studies find its base in dialogical and intersemiotic analysis, starting from the conception of art as different systems of language used by man as way of expression. Following Peirce's and Bakhtin's thoughts, this essay discuss theoretically the relation between Literature and Cinema aiming to comprehend the process of re-creation of literary works by the cinematographic art. It thus becomes clear that understanding the way signs act is an important step for the construction of meaning to film narratives that follow this process.*

Keywords: *Bakhtin. Cinema. Intersemiotic Translation. Literature. Peirce.*

O que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte? São inúmeras as possibilidades de responder a essa questão, e sobre ela se debruçaram os estudiosos do fenômeno estético. Para alguns, a raiz da diferenciação está relacionada ao meio que cada uma delas utiliza para se manifestar de forma autônoma. Para outros, a diferença não está nas técnicas e nos meios materiais, mas no modo como despertam a criação mental ou a experiência vivida pelos sentidos humanos. No entanto, parece certo que nenhuma manifestação artística tem exclusividade sobre o seu domínio. Assim é que, na história das artes se observam interações entre as suas diversas

formas, que apontam para a existência de afinidades básicas ou, quem sabe, de possível unidade perdida. A percepção dessas interações abre vasto campo de investigação para os estudos comparativos, apoiados na interdisciplinaridade. Por sua vez, esses estudos comparativos encontram nas leituras dialógicas e intersemióticas a prática que se fundamenta no pressuposto de que as artes são diferentes sistemas de linguagem utilizados pelo homem como modos de expressão.

É sabido que os grupos humanos fazem uso dessa variedade de linguagens na manifestação de sentidos. Desde os rituais, as cerimônias, as danças primitivas, a pintura rupestre, até o alfabeto e outras formas de escrita (ideogramas, pictogramas, etc), as artes plásticas e a arquitetura, a música, a fotografia, o cinema, etc. Linguagens compostas de sinais transformados em signos pela consciência humana. Ou seja, na história do homem, a linguagem cumpre seu papel de comunicação e de significação. É o seu papel de significação que nos faz entender essas linguagens como arte (objeto estético), e nos leva a buscar na Semiótica a compreensão das relações entre elas, sem prejuízo de outras ciências, teorias da arte ou pensamentos filosóficos, como a filosofia da linguagem de Bakhtin, que são de grande utilidade neste tipo de investigação.

Apesar do estudo dos signos já se fazer presente na antiga filosofia greco-romana, a Semiótica só foi reconhecida como ciência no século XX quando surgem estudos organizados, simultaneamente, na Europa e nos EUA. Na primeira, tomou corpo como prolongamento da Linguística, de Ferdinand de Saussure, e, nos EUA, como resultado dos estudos da linguagem como lógica, de Charles Sanders Peirce. Aqui, interessa-nos o pensamento de Peirce, por compreender todo o universo dos signos e os seus processos de significação, sem subordinação do não verbal ao verbal, não partindo de conceitos linguísticos como o caminho adotado pelos estudos desenvolvidos por Greimas, Barthes, Todorov, Kristeva, entre outros. Para Peirce, a Semiótica tem como objeto não o signo em si, mas a *semiose*, termo utilizado por ele para explicar o modo de atuação do signo ou sua interpretação pelo receptor, uma vez que, na sua visão, é na mente desse receptor que o signo existe: “Sem dúvida, nada é signo a menos que seja interpretado como signo” (PEIRCE, 2010, p. 76).

Assim, a compreensão do papel de significação da linguagem literária e da linguagem do cinema, bem como da relação entre as duas, neste ensaio, tem como ponto de partida a visão pragmática de Peirce, quando afirma que todas as coisas do mundo se enquadram em três categorias. Para ele, estas são as verdadeiras categorias da consciência:

Primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de

resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2010, p. 14).

Para Lúcia Santaella (2002, p. XII), “a semiótica de Peirce é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato”. Assim, Peirce tenta encontrar por meio dessas três categorias um modelo que contenha todos os fenômenos do mundo. Sobre tais categorias, Nöth (1998, p. 63-64) esclarece, apresentando as seguintes definições:

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer (CP, 1.356-359). [...] É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. [...] Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro.

Dessa concepção, origina-se a sua teoria dos signos, entendidos pelo autor como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.” (PEIRCE, 2010, p. 46). A sua visão triádica do signo prevê uma classificação em dez classes principais (ou combinações possíveis), de acordo com a relação do signo com ele próprio (*representamen*), com o objeto que representa, e com o interpretante. Ou seja, um mesmo signo pode ser percebido sob vários aspectos e receber diferentes classificações.

O conhecimento dessas múltiplas possibilidades, e de forma especial o aspecto do signo com relação ao objeto (*ícone, índice e símbolo*), é fundamental para a leitura das duas artes, para compreensão da relação entre as suas linguagens, e a análise dos seus processos de significação. Um ícone é um signo integrante da categoria *primeiridade* (sua significação depende apenas da qualidade como nos aparece), e é similar ao objeto referente (exemplo: um desenho figurativo); um índice é um signo integrante da categoria *secundidade* (a associação se dá por contiguidade e não por semelhança), e está fisicamente relacionado ao seu objeto (exemplo: um grito a um pedido de socorro, fumaça ao fogo); por fim, o símbolo é um signo da categoria *terceiridade*, mas participa da *terceiridade* (associação por ideias gerais, mantida por uma regra) e se refere ao seu objeto por convenção (exemplo: as palavras, um estandarte). Para Pignatari (2004, p. 20), “o ícone é o signo da arte [...] quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende poesia e arte”. Já para Santaella (2002, p. 6):

Trata-se de um percurso metodológico-analítico que promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavras e imagem, ou imagem e som etc. Pode dar conta também de seus processos de referência, ou aplicabilidade,

assim como nos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos, e entendemos as mensagens, enfim como reagimos a elas.

Buscamos, neste ensaio, a compreensão do mundo *icônico* da Literatura e do cinema, em um tempo em que a cultura visual e tecnológica se intensifica a largos passos, influenciando a nossa forma de perceber o mundo. Um ponto de partida para entender a multiplicidade de aspectos que intensificam a relação dialógica entre as duas artes. Quando muitos decretam o fim do livro, o meio físico da Literatura como conhecemos atualmente, observamos uma aproximação cada vez mais fortalecida entre a arte da palavra e a arte da imagem, em uma via de mão dupla. Essa aproximação parece nos dizer que o objeto estético Literatura, não importa por quais meios se materialize, segue encontrando formas livres e criativas de se realizar na consciência humana.

2.1 Transformando símbolos em ícones no curso da narrativa

Embora categorizados e devidamente classificados, os signos, para Peirce, não estão confinados em suas tipologias. A tipologia descreve aspectos de signos, podendo um mesmo signo ser considerado sob vários aspectos, uma vez que o seu significado é um fenômeno da consciência. Para Nöth (1998, p. 84), essa visão tem fundamental importância na descrição dos signos verbais, pois cada palavra pode ser considerada, a princípio, um *símbolo* pelo fator arbitrário de seu uso em uma língua. No entanto, o seu aspecto icônico é percebido no discurso verbal pelo uso de metáforas, por exemplo. Essa afirmação nos leva a concluir ser a *iconicidade* do signo verbal reveladora do fenômeno poético, ou o que garante a literariedade de um texto em prosa.

Nesse ponto cabe observar que a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, de certa forma, aproxima-se da *semiose ilimitada* de Peirce, uma vez que ambos compreendem que a linguagem é social na sua essência e é afetada pelas transformações sociais no decorrer do tempo. Para Peirce, a *semiose* se manifesta de forma permanente como um diálogo, “cada signo cria um interpretante que passa a ser o representamen de um novo signo, resultando numa série de interpretantes sucessivos” (NÖTH, 1998, p. 72), e, conseqüentemente, o uso e a prática de um símbolo fazem crescer o seu significado, em um processo dialógico (PEIRCE, 2010, p. 73). Como explica Lúcia Santaella (2006, p. 132), “a semiose, a ação do signo, que é a ação de gerar um signo interpretante, é eminentemente social. [...] O interpretante é mais social, geral e objetivo do que um ato de interpretação particular e pseudoexclusivo”. Enquanto que para Bakhtin,

Os novos aspectos da existência que foram integrados no círculo do interesse social, que se tornaram objeto da fala e da emoção humana, não coexistem

pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; [...] Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la. (BAKHTIN, 2004, p. 136).

Ainda sobre essa questão, considerando ser a aproximação Peirce-Bakhtin um estudo desafiador e relativamente recente, que teve seu início por volta dos anos 1980, julgamos conveniente observar o pensamento de Santaella (2006, p. 131) quando afirma que:

Peirce e Bakhtin não viram o indivíduo como uma entidade discreta e autônoma. O que eles descreveram foi uma rede social de signos, expandindo-se continuamente do passado e conectando-se com indivíduos no presente, um presente que está sempre carregado de promessas e expectativas de futuro.

Do mesmo modo que a visão do semiologista e filósofo italiano Augusto Ponzio (2007), que apresentou, na Conferência Internacional sobre o Pensamento de Peirce e suas Aplicações, na Universidade de Helsinkí, Finlândia, em junho de 2007, um balanço sobre a abordagem conjunta de Peirce e Bakhtin, que na sua visão contribui para melhor entendimento da concepção de diálogo de Bakhtin e da concepção de Peirce sobre a relação entre signo e interpretante. Em suas palavras:

Bakhtin affords a better understanding of the workings of Peircean abductive reasoning, and Peirce affords a better understanding of the sense of the Bakhtinian analysis of dialogic discourse. But beyond the contribution to reciprocal understanding, the approach to both together contributes to understanding topical concepts in the study of signs. What unites Peirce and Bakhtin is also a relational view of the world that opens out to the whole universe. For what concerns Peirce this open vision is a question of infinite semiosis whilst in Bakhtin's case it is a question of the unbounded character of dialogue which impedes the closure of a totalizing ontology. The collocation of the sign within the general context of semiosis with its relation to the interpretant as described by Peirce, and within the dialogic context as the only context in which the sign may flourish as such as described by Bakhtin, places otherness at the very heart of the sign's identity. Not only Bakhtin, as we know, but also Peirce contributes to show the fundamental role of dialogism in semiotics. (PONZIO, 2007, p. 1)¹

¹ Em tradução livre: Bakhtin permite um melhor entendimento do funcionamento do raciocínio abdutivo peirciano, e Peirce permite um melhor entendimento do sentido da análise bakhtiniana do discurso dialógico. Mas além da contribuição para o entendimento recíproco, a abordagem conjunta dos dois contribui para o entendimento de conceitos atuais no estudo dos signos. O que une Peirce a Bakhtin é uma visão de mundo parecida que se estende a todo o universo. No que se refere a Peirce, essa visão aberta é a questão da semiose ilimitada enquanto que no caso de Bakhtin é a questão do caráter ilimitado do diálogo o qual impede o encerramento de uma ontologia totalizante. A posição do signo dentro do contexto geral da semiose e sua relação com o interpretante como descrita por Peirce, e dentro do contexto dialógico como único contexto no qual o signo pode florescer como descrito por Bakhtin, coloca o outro no centro da identidade do signo. Não apenas Bakhtin, como sabemos, mas também Peirce contribui para mostrar o papel fundamental do dialogismo na semiótica.

Daí a relevância da abordagem conjunta (Peirce-Bakhtin) tanto para a Literatura (um signo verbal) como principalmente para o Cinema (um signo híbrido). Esse é, por natureza, um fenômeno dialógico e intersemiótico, por integrar em um mesmo objeto estético três linguagens: visual, sonora e verbal. Essa relevância se torna mais evidente quando observamos que tanto a Literatura como o Cinema são artes que aparentemente cumprem o papel de representar ou de descrever o mundo. Todavia, o seu valor como objeto estético parece estar na própria linguagem, na forma como o signo se desvia do seu aspecto simbólico (de uso normativo) para assumir seu aspecto *icônico*. Ou ainda, nos efeitos que este signo transformado produz na mente do receptor, e continuará produzindo em reinterpretações a cada novo contato.

2.2 O diálogo dos signos no curso da narrativa

Discutimos, até aqui, as relações internas dos sistemas de signos, como parte necessária para compreensão do conceito de arte, ou seja, do que torna a Literatura, o Cinema ou outro sistema de signos um objeto estético. Contudo, para entender a intensa relação a que nos referimos no item anterior, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre a origem dessa relação entre dois códigos que, de forma diferenciada, participam da arte de narrar. E, ainda, sobre suas relações externas, ou com o seu meio de produção.

A narrativa, arte de apresentar ou de descrever uma sequência de ações ou de eventos que se desenrolam em determinados espaço e tempo, está presente na vida do homem desde que esse se entendeu como tal. Os gêneros épico, lírico e dramático (concepção aristotélica) se fortaleceram na tradição oral ao longo da história, até o surgimento da imprensa no século XV. Fato que, entre outras grandes transformações e impactos sobre a cultura nos séculos seguintes, facilitou a difusão do romance. De certa forma, o romance (aqui considerado como um novo gênero) contemplava características dos gêneros tradicionais citados trazendo inovação ao uso artístico de signos verbais. Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, discutia a morte da narrativa como consequência da transformação que se iniciou com o surgimento do romance (impresso) e culminou com a forma revolucionária do romance do século XX. Para o autor, estava em curso um processo que, gradualmente, excluía a narrativa do discurso vivo, pois ao contrário da narrativa tradicional, em que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, o romancista segrega-se,

tornando o romance o produto de um indivíduo isolado que anuncia a sua própria perplexidade. (BENJAMIN, 1996, p. 201)

Outra questão levantada no mesmo ensaio, diz respeito a uma “nova forma de comunicação” mais ameaçadora que o romance. Essa ameaça estava presente na imprensa, um dos mais importantes instrumentos da burguesia capitalista, na visão do autor, e se denominava “informação” (comunicação jornalística, muito explicada e sujeita aos interesses dos leitores). Sua difusão seria responsável pelo declínio da narrativa, por influenciá-la e “provocar uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 1996, p. 202). Percebemos no discurso de Benjamin a pertinência e a atualidade dos questionamentos quanto à influência da tecnologia e das novas mídias na percepção humana e, conseqüentemente, de sua incorporação nas formas humanas de significação.

Da mesma forma, no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, publicado entre os anos 1935/1936, Benjamin estende essa perspectiva às demais linguagens quando discute a destruição da aura dos objetos estéticos, tradicionalmente únicos (ou autênticos) em uma era em que a técnica podia a tudo reproduzir. Na sua visão, esse procedimento abalava violentamente a tradição. Como fora a imprensa, o romance e a informação, agora era a vez da fotografia e do Cinema serem agentes poderosos de transformação. Aqui, sua ênfase maior é o cinema, que seria revolucionário pela própria forma de produção. Aí se incluiria, a nosso ver, o seu caráter dialógico e intersemiótico representado pelo fato de ser uma produção coletiva em que várias linguagens interagem. Em suas palavras:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da Literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. (...) O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1996, p. 172).

Portanto, o Cinema já nasce como um produto do avanço tecnológico e das novas relações sociais. E, para estabelecer-se como arte, foi buscar signos percebidos na poesia (épica ou lírica), no drama, na pintura, na fotografia, na música. Os filmes, com raras exceções, possuem uma estrutura narrativa, pois apresentam um encadeamento de fatos ou de ações em uma sucessão de tempo e de espaço, em sua maioria com vínculo causal. No entanto, inovam na complexidade da construção desse tempo e desse espaço pelo uso da tecnologia, fazendo surgir uma nova linguagem a partir de um signo híbrido (a imagem, o som, a palavra). A mobilidade da câmera e a técnica de montagem criam condições de representação do tempo como uma dimensão do espaço, e de representação desse espaço sob vários pontos de vista. A nova linguagem (signos visuais do espaço, que adquire mobilidade e se intensifica com associação dos demais signos) produz na mente do

espectador a percepção da passagem do tempo (passado, presente e futuro mesclando-se entre recuos e avanços, ou ainda fatos simultâneos, etc.).

A esse respeito, Ismail Xavier aponta a *montagem* como *perda da inocência* ou ruptura com o aspecto convencional da imagem (a referência ao real por contiguidade), o que pode ser entendido como o momento em que o signo imagem (um *índice* percebido como *símbolo*) adquire seu aspecto icônico: “O salto estabelecido pelo corte de uma imagem, é o momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da ‘objetividade’ contida na indexalidade da imagem.” (XAVIER, 2008, p. 24). Esse é apenas um exemplo, pois corte/montagem não se configuram como única técnica cinematográfica que cumpre esse papel. Os *planos-sequência*, também podem ser percebidos como signos estéticos, dependendo da sua função na composição da unidade poética do filme e na construção de sua narrativa, do mesmo modo que fatores externos, como o conhecimento do espectador, sua autoconsciência e sua capacidade de percepção influenciam nessa significação que se realiza na sua mente. Ou, no dizer do estudioso da narrativa fílmica, Bordwell (1985, p. 61), tais categorias de transmissão de informação dão suporte ao modo como o *estilo* (as técnicas e os princípios de organização do cineasta) e a construção da *synzhet* (a trama, o arranjo das ações no tempo e espaço) manipulam o tempo e o espaço e a lógica narrativa para levar o espectador a construir um desdobramento particular da *fábula*² (a história, como percebida pelo espectador).

Assim, a narrativa fílmica confirma a previsão de Benjamin. Por surgir como um fenômeno cultural de massa, de grande divulgação e que fazia uso de uma tecnologia inovadora, não tarda a contaminar as demais artes, e a “exercitar o homem nas novas percepções e reações” (BENJAMIN, 1996, p. 174). De certo modo, decreta a morte da narrativa tradicional na Literatura, incentivando a renovação de sua linguagem. Para Tânia Pellegrini, essa conquista do Cinema foi o resultado de um longo processo que reuniu condições socioeconômicas e culturais específicas, bem como da mudança na concepção de tempo, proposta pelo filósofo francês Henri Bergson:

Um dos elementos que desencadeiam transformações irreversíveis na forma da narrativa moderna [...] é a concepção bergsoniana do tempo, abrindo um caminho novo, pelo qual Proust enveredou, “em busca do tempo perdido” [...] Então todos os fios que tecem a narrativa chamada moderna [...] como o abandono do enredo e a relativização do papel do herói, por exemplo, convergem para esse novo conceito de tempo. [...] Trata-se do tempo entendido como duração, o “tempo da mente” [...] Essa nova concepção de tempo, não por acaso, tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica então nascente. (PELLEGRINI, 2003, p. 20).

² Conceitos originários do formalismo russo, utilizados na teoria da narrativa fílmica por Bordwell.

A Revolução Industrial provocou ao longo dos dois últimos séculos o aprofundamento da relação da Literatura com outras linguagens, produzindo alterações significativas na sua forma. É correr a vista ao nosso redor e perceber que a continuidade desse processo, nos nossos dias, por muitos denominada de Revolução Eletrônica ou Digital, afeta a vida diária das pessoas e traz o novo a cada dia. A arte não está imune. Avolumam-se os poemas curtos e há concursos de contos com 140 caracteres nas redes sociais. A ganhadora do Pulitzer 2011 de ficção, Jennifer Egan, inova em *A visita cruel do tempo* (2011), submetendo a sua narrativa às pressões e às possibilidades da era digital. A 64ª Edição da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, selecionou projetos narrativos inscritos em sites de financiamento coletivo, oferecendo-lhes visibilidade. E grande parte dos eventos que aconteceu durante a Feira teve como tema a autopublicação, a digitalização e a crossmedia (cruzamento de mídias). Para o semioticista Pignatari (2004, p. 26),

Esse tipo de relação ajuda a explicar uma série de fenômenos – como é o caso, por exemplo, da tendência à rarefação do enredo no romance e no conto modernos. Assim como a fotografia provocou um grande impacto na pintura clássica, abrindo caminho para a pintura abstrata, assim também a “estória” começou a emigrar da prosa literária para outras linguagens – o cinema, os quadrinhos, a fotonovela, a telenovela, a prosa não-literária.

Por outro lado, o Cinema dos nossos dias, também influenciado por novas e avançadas tecnologias como a computação gráfica e as câmeras digitais, continua buscando na Literatura temas e modos de narrar. Isso é facilmente comprovado pelo grande número de filmes que têm por base um texto literário, ou trazem fortes referências literárias na linguagem, no tema ou na estrutura narrativa. Para Avellar (2007, p. 119), “Palavra e imagem se inventam a partir de uma base comum na medida em que para fazer um filme ou para fazer um livro um criador trabalha servindo-se das leis estruturais da invenção artística do seu tempo”. No entanto, é importante observar que cada arte, tanto a Literatura como o cinema, encontra na própria linguagem as suas possibilidades dentro desse processo de contaminação ou de assimilação mútua. Ou, no dizer de Mukarovsky (1988, p. 197), aprende “a sentir de nova maneira os seus recursos formais”, conseguindo “com o mesmo procedimento, efeitos diferentes ou utiliza diferentes procedimentos para obter os mesmos efeitos”.

Em outras palavras, e retornando ao pensamento de Peirce e de Bakhtin, verificamos que, diante de uma linguagem que se torna convencional (símbolo) em um determinado contexto socioeconômico e cultural, a arte, em todas as suas formas, cria novas possibilidades de significação para seus signos, oferecendo-lhes um aspecto *icônico*, e, nessa perspectiva, inacabado. Daí a

necessidade de identificar, na análise desse processo dialógico entre Literatura e Cinema, as alternativas encontradas pela arte cinematográfica para recriação de obras literárias: a tradução intersemiótica propriamente dita e as demais maneiras de apropriação de imagens/discursos literários por meio da citação ou da alusão.

2.2 A tradução intersemiótica como recriação

Como vimos, a arte cinematográfica tem, desde o seu nascedouro, um contato muito próximo com outras formas narrativas. Isso nos faz ver com muita frequência as recriações de obras literárias no cinema, sejam elas explícitas, como o que se convencionou chamar de adaptação; ou sutilmente sugeridas, como a que se percebe em filmes que trazem fortes referências literárias em seus temas e em suas estruturas narrativas. No segundo caso, a pista inicial para o espectador é, muitas vezes, dada intencionalmente apenas por alusões ou por citações. Decifrá-lo, em ambos os casos, exige a compreensão de alguns aspectos dos mecanismos e dos métodos da tradução.

Primeiramente, não há como fugir do questionamento de qual seria a tarefa de um tradutor. Questão de difícil solução a que muitos já se dedicaram, sem, no entanto, se chegar a um consenso em face da quantidade de variáveis que precisam ser equacionadas, principalmente quando se trata de tradução literária. Um possível ponto de partida, e também origem de outros questionamentos, é a compreensão do ato de traduzir. Recorrendo-se à Etimologia, chega-se ao termo latino *traducere*, que significa levar alguém para o outro lado. Por extensão simples e direta: levar a obra para outra língua. Todavia, segundo Rónai (1981, p. 20), essa “imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio lingüístico”. Seria, então, a tarefa do tradutor conduzir a obra original ao novo meio lingüístico ou levar o leitor da tradução ao meio da obra original?

Esse e outros dilemas da tradução entre objetos estéticos ocupam a mente de filósofos, teóricos, tradutores e estudiosos da estética e das artes em todas as culturas desde longa data. A esse respeito, Benjamin (2008, p. 25) apresenta o seguinte questionamento: “Não será aquilo que para além da comunicação existe numa poesia – [...] – o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso e ‘poético’? Ou seja, aquilo que o tradutor só consegue transmitir na

medida em que também ele escreve poesia?”. Preocupado com a mesma questão, o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2005) denomina o seu processo de tradução como uma *transcrição*, uma vez que tem por base a apreensão do *modo de intencionar* na língua de partida e uma posterior recriação estética na língua de chegada, considerando as sutilezas da forma e da linguagem desta. E, antes dele, Jakobson (2007, p. 72), em seu artigo sobre os *Aspectos lingüísticos da tradução*, considerando as especificidades da linguagem poética, afirma que “a poesia, é por definição, intraduzível”, admitindo-se como solução para o problema uma “transposição criativa”. Ou seja, encontrar meios de garantir ao signo traduzido a sua função poética, ou o seu aspecto icônico.

É também no mesmo artigo que o autor estabelece a terminologia que se tornou de largo uso na classificação das espécies de tradução:

Para o Linguista ou para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído. [...] Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de signos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas em: 1). Tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2). Tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3). Tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64).

Sobre essa terminologia, faz-se necessário esclarecer que entendemos a adaptação de obras literárias para o Cinema ou outra forma de diálogo intencional, em que uma obra literária é determinante para a significação fílmica, como uma *recriação*. A complexidade das questões estéticas e culturais envolvidas leva a tradução intersemiótica muito além da simples adaptação de signos para uma nova linguagem, inserindo-se no mesmo grau de dificuldade da tradução interlingual de poemas, ou tradução poética. Estendendo o pensamento de Haroldo de Campos, podemos dizer que um dos grandes desafios da tradução intersemiótica de obra literária para o Cinema parece ser a compreensão dos meios utilizados para se estabelecer uma função poética da palavra escrita (a língua de partida), e restabelecê-la em uma nova criação com as sutilezas da forma e da linguagem cinematográfica, mantendo-se o mesmo nível de poeticidade ou multissignificação da obra original.

A questão da intraduzibilidade do signo estético foi também pensada por Julio Plaza, em seu estudo sobre a *tradução intersemiótica como pensamento em signos*. Uma das dificuldades da *recriação estética* reside no fato de que, por sua natureza icônica, o signo estético tende a ser autônomo. Essa autonomia é, então, apontada como um paradoxo. Para Plaza (2010, p. 31), “se ela se propõe como tradução e, ao mesmo tempo, precisa manter o caráter de autonomia, próprio do signo estético,

um desses dois lados, o estético ou o tradutor, tende a ser ferido”. A saída proposta pelo autor se fundamenta na semiose ilimitada de Peirce, para quem o significado de um signo é outro signo, e entre esses signos pode haver o tempo e as transformações por ele proporcionadas. Assim, para Plaza, na recriação estética, a responsabilidade de conexão com a linguagem de partida repousa apenas no princípio da similaridade, e essa similaridade já contém um tom diferenciador.

Outro fator importante a ser observado, dentro dos desafios enfrentados pelos cineastas no processo de recriação e pelos críticos no processo de análise, é a complexidade da linguagem cinematográfica, a linguagem de chegada. Em artigo publicado na revista eletrônica Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, no ano de 2009, Marcelo Santos propõe uma reflexão sobre o signo cinematográfico no desenvolvimento de sua semiose (ação de signo híbrido), apresentando duas questões e apontando para a necessidade de se adotar uma perspectiva semiótico-sistêmica nas análises críticas. A primeira diz respeito à *morfologia* desse signo, uma vez que na sua visão,

[...] o hibridismo sógnico ocorre no cinema através de uma troca intersemiótica entre os princípios lógicos que regem as três matrizes de linguagens: sonora, verbal e visual. A sonora traz ao cinema a característica da sintaxe dos elementos e o seu transcurso no tempo, o visual traz a característica da composição da imagem, da forma, e o verbal a característica do desenvolvimento do discurso. (SANTOS, 2009, p. 7).

A segunda se refere à *unidade intersemiótica* e à *autoria coletiva*, considerando que, por ser uma produção coletiva, o sentido que unifica um filme passa necessariamente pela perfeita interação de seus componentes. É preciso que os diversos agentes criativos (roteirista, diretor de arte, músico, diretor de fotografia, etc) que trabalham na sua confecção, bem como o produto de seus trabalhos (signos produzidos) estejam em sintonia (funcionando como um sistema), para que os signos visual, sonoro e verbal se integrem em um mesmo propósito, ou concepção estética pensada pelo cineasta para a sua recriação. Em suas palavras:

[...] o que se desenvolve nessa dialogia intersemiótica é um emaranhado de intersemioses, um encadeamento de intercâmbios sógnicos dos elementos da sintaxe em conjunto com a confecção da forma (planos) que desemboca na organização dos mesmos pela montagem, discurso. Na medida que um figurino de uma personagem interage com a trilha sonora e se co-substancia pela maneira como é arranjada e iluminada dentro de um plano, e como este elemento se desloca para as imagens em seqüência, justapostas. Algo que pode ser visto no filme *Um Corpo que Cai* (1958) de Alfred Hitchcock na seqüência em que Scott conhece Madeleine no restaurante Ernie's. (SANTOS, 2009, p. 11).

Sem a intenção de adotar uma abordagem avaliativa, o que buscamos nas análises críticas dessas recriações é identificar as formas pelas quais esse fértil diálogo se manifesta, os caminhos que os signos atravessam para se transformar em novos signos sem perder a sua *iconicidade*. Nesse sentido, há, ainda, que considerarmos o contexto histórico, socioeconômico e cultural em que se insere a tradução intersemiótica. Como toda produção artística, ela também é produto de sua época. Para Plaza (2010, p. 10), “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história como seus procedimentos.”

Diante das transformações produzidas pelas revoluções tecnológica e eletrônica/digital, que alteram o espaço das manifestações artísticas, seus recursos materiais e a percepção tanto de quem produz quanto de quem recebe (que já não é um passível receptor), talvez se faça necessário entender a relação entre arte literária e arte cinematográfica, além das questões relativas a afinidades, a contaminações na narrativa, a especificidades da linguagem e a métodos de recriação. Assim é que começam a se intensificar, no meio acadêmico, outros estudos que também levam em consideração fenômenos como o da *intermedialidade*, termo definido no website do *Center for research on intermediality* (CRI)³, da Universidade de Montreal, Canadá, citado por Walter Moser (2012, p. 43), em artigo para a revista eletrônica *Aletria*, como “o cruzamento de mídias dentro da produção cultural contemporânea”.

Observamos que, embora tal *cruzamento de mídias* pareça ser um fenômeno da contemporaneidade, o surgimento de questões relativas à *medialidade* faz parte da natureza do processo de análise de objetos estéticos, bem como da análise da relação entre eles há muito tempo, uma vez que, assim como a linguagem, em cada arte se inclui a sua própria mídia, aqui entendida como meio de veiculação ou modo de expressão. Para ampliar o conceito do termo, a princípio relacionado apenas a meio de comunicação, o CRI aponta a seguinte definição de mídia: [...] the various artistic disciplines and cultural practices – “media” as commonly understood in the history of art, i.e., the means of expression as well as the various “materialities” or material supports involved in the production of culture and discourse⁴.

No mesmo artigo, para exemplificar, o autor cita a recorrência de filmes que *re-mediam* a pintura, como *Caravaggio*, de Derek Jarman (1986), ou *Passion* de Jean-Luc Godard (1982), como

³ Em tradução livre: Centro de pesquisa sobre intermedialidade. Um centro de estudo transdisciplinar que abrange história da arte, Literatura comparada, comunicação, estudos literários, estudos de cinema e audiovisual, e estudos teatrais. Disponível em: <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>>

⁴ Em tradução livre: As várias disciplinas artísticas e práticas culturais – “mídia” como comumente entendida na história da arte, i.e., o meio de expressão como também as várias materialidades ou suportes materiais envolvidos na produção de cultura e discurso.

também cita o cineasta Peter Greenaway (1996 e 1991 respectivamente), com o uso da caligrafia o filme *The pillow book* (O livro de cabeceira, na tradução brasileira), e da escrita em *Prospero's book* (A última tempestade, na tradução brasileira).

Embora, muitas vezes, possa parecer ao leitor ou ao espectador comum, invisível ou pouco importante, a *mídia* (do mesmo modo que a linguagem) implica na própria existência da arte, no seu alicerce, na sua estrutura. Segundo Moser (2006), *mídia* e arte se entrelaçam exatamente “no momento estésico da interpelação de sentidos”, ou seja, no apelo à percepção sensorial do receptor, e pode ser explorada pelo artista nos processos de recriação onde tal invisibilidade é diminuída. Assim, parece certo que não há interação sem re-mediação, mesmo que, talvez, já não se possa mais falar em *mídia* específica de uma arte ou em reserva de domínio quanto à materialidade. Daí a importância de se inserir no estudo das diversas maneiras de interações entre artes, a *intermedialidade* ou a compreensão dos seus meios como mais um ponto de interseção, e mais especificamente no nosso caso, onde, no dizer de Avellar (2007, p. 129) se dá a “transfiguração de uma imagem literária em imagem de cinema”.

Abre-se mais um caminho para a compreensão do processo criativo da arte contemporânea, hoje muito dependente das interações semióticas em todas as suas possibilidades. Assim é que, para Robert Stam (2003, p. 350),

Os novos meios promovem a diluição da especificidade midiática; tendo em vista que a mídia digital potencialmente incorpora todas as mídias anteriores, já não faz sentido pensar em termos de especificidade midiática. No que diz respeito à autoria, a criação puramente individual torna-se ainda menos provável em um cenário onde os artistas criativos multimidiáticos são dependentes de uma rede extremamente diversificada de produtores de mídia, e especialistas técnicos.

2.3 Uma conversa inacabada

Retomando a questão inicial sobre o que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte. Parece óbvio que no contexto histórico e socioeconômico do nosso tempo a proposição de diferenciá-las pelo meio ou pela materialidade se dissolve no grande número de obras que se sustentam exatamente no entrecruzamento das mídias, que apostam na interação de signos sonoros, verbais e visuais. Assim são as coreografias de espetáculos de dança que nascem de textos literários, os livros que recriam narrativas supostamente contidas em uma pintura, a

exemplo do romance *Girl with a pearl earring*⁵, de Tracy Chevalier, inspirado na obra homônima do pintor holandês Johannes Vermeer, e levado ao Cinema por Peter Webber, em 2003, e que não apenas conta a história de uma obra, mas mantém na sua trama um intenso diálogo com a arte da pintura.

Aqui se ressalta a importância das análises dialógicas e intersemióticas como meio de identificação das interações de qualquer natureza, cumprindo seu papel de contribuir para a construção de sentidos para as narrativas que podem ser percebidas como recriação. A discussão sobre essas interações são de grande valia para fundamentação de uma investigação que tem na comparação a sua principal ferramenta, e que se origina na capacidade da consciência humana de perceber semelhanças nesse “sentimento imediato” (PEIRCE, 2010 p. 16), ou nessa “destruição da série semântica habitual” (BAKHTIN, 2010, p. 61), provocada pela reação diante de um objeto estético.

A esse respeito, e voltando-se mais especificamente para a narrativa fílmica, David Bordwell propôs, nos anos 1980, uma poética histórica do Cinema que se fundamentava nas normas da percepção e da cognição humana. Sua proposta de análise da narrativa fílmica traz uma perspectiva que leva em consideração a inferência do espectador para compreensão da fábula e construção de sentidos para o filme. Assim, para o autor, todos os recursos da linguagem cinematográfica (posicionamento da câmera, iluminação, cores, discurso, fotografia, figurino, diálogos, cortes, montagem/edição, música, silêncio, etc.), e até mesmo os eventos pré-filmagem (pesquisa, decisão sobre estratégias narrativas, o que deve ser mostrado/suprimido na trama – *gaps*, *elipses*, escolha da locação, etc.), estão envolvidos e propositadamente organizados para criar um efeito narrativo. Nada é à toa, cabendo ao espectador uma participação ativa e atenta para unificar causalidade, tempo e espaço, e complementar o que o filme, como qualquer outra obra de arte, deixa incompleto. Essa complementação pelo espectador depende, obviamente, do conhecimento ou de experiências anteriores, bem como de sua capacidade de atribuir à narrativa alguma coerência.

O conhecimento ou as experiências anteriores são particularmente importantes para a percepção de narrativas fílmicas como recriação, nos casos em que não é manifestada explicitamente. É essa capacidade que levará o espectador a reconhecer as semelhanças ou as interações aqui discutidas. É a partir dessa percepção primeira, que se vislumbra a possibilidade dos estudos comparativos, em que se identificarão, ou não, os pontos de interseção; se confirmará, ou não, a profundidade das interações semióticas; se verificará, ou não, o entrecruzamento de mídias; se observará, ou não, a aproximação nas estruturas narrativas; se confirmará, ou não, um

⁵ *Moça com brinco de pérolas*, na tradução brasileira.

nível de diálogo que justifique o entendimento da relação entre narrativa literária e narrativa fílmica como um processo que chamamos de recriação.

Em um mundo *multimidiático*, em que as fronteiras geográficas e culturais estão diluídas e a informação é disponibilizada em tempo real, a arte contemporânea torna-se um produto dessas relações dialógicas e do intercâmbio semiótico, traz para o tempo presente signos do passado e neles cria projeções de futuro, fertilizando o processo criativo no curso da história. Enquanto escritores e cineastas são estimulados à experimentação e à inovação constante, os críticos são desafiados a se manterem conscientes do presente, como única forma de entender suas linguagens em constante processo de renovação.

Analisar a relação entre Literatura e Cinema, ou a conversa inacabada dos seus signos, passa inevitavelmente pela busca de possíveis imagens que geraram a escrita do livro (pensamento traduzido pelo escritor em texto) com o qual o filme dialoga, re-media, ou traduz, para encontrar uma possível significação na imagem do filme – a obra recriada. Ou, quem sabe, absorver a metamorfose que a arte, mergulhada nos meios e nas materialidades do seu tempo, obriga-nos a reconhecer para desautomatizar.

Referências

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 25-50. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz> >. Acesso em: 25 mai. 2013.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHAL, Tânia. COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHEVALIER, Tracy. *Girl with a pearl earring*. London: Harper Collins, 2000.

- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- EGAN, Jennifer. *A visita cruel do tempo*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. *AletriA*, Belo Horizonte, jul-dez 2006. Disponível em: <<http://www.letras-ufmg.br/poslit>> Acesso em: 15 abr.12
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1997.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 2. ed. São Paulo: Anna Blume, 1998.
- _____; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC Editora / Itaú Cultural, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PONZIO, Augusto. Reading together Peirce and Bakhtin since the early 1980s: a balance. In: *Applying Peirce: an international conference on Peirce's thought and its application*. Helsinki: 2007. Disponível em: <<http://www.susanpetrilli.com/Papers/>> . Acesso em 10 abr. 2013.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: 2003. Versão digitalizada para Projeto de democratização da leitura. Disponível em: <<http://www.portaldetonando.com.br/forum/portal.php>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- _____. Os conceitos anticartesianos do self em Peirce e Bakhtin. *Cognitio – Revista de Filosofia*. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.pucsp.br/>>. Acesso em 20 mai. 2013.
- SANTOS, Marcel. *Cinema e Complexidade: por uma abordagem semiótico-sistêmica acerca da poiésis fílmica*. Lisboa: 2009. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-santos-marcelo-cinema.pdf>>. Acesso em 23/08/2012
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Sergia A. Martins de Oliveira Alves

Mestra em Letras (Literatura, Memória e Cultura) pela UESPI, com atuação na linha de pesquisa Literatura e outros sistemas semióticos. Graduada em Letras-Ingês pela UESPI, com especialização em Estudos Literários, e Participou da antologia de artigos *Diálogo de Gênero e Representação Literária* (Edufpi). Endereço eletrônico: sergiaalves@hotmail.com.

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de maio de 2014.

O 'Homem do subsolo' e o grotesco em *Asco*, de Horacio Moya

Daniel Baz dos Santos
FURG

Resumo: Este artigo pretende analisar o romance *Asco*, de Horacio Moya. Para isso, é utilizada a teoria bakhtiniana a respeito do “homem do subsolo” e do sistema de imagens grotescas que marca a literatura ocidental, desenvolvida no contexto dos estudos sobre Dostoiévski, como forma de interpretar o texto de Moya e seu herói extremamente ambivalente. O personagem permite que se desenvolva uma discussão a respeito do dialogismo no gênero romanesco, já que cada elemento de seu discurso funciona como uma “mirada em torno” subversiva direcionada ao mundo ao redor e suas instituições oficiais.

Palavras-chave: Bakhtin, literatura latino-americana, dialogismo.

Abstract: *This article intends to analyze the novel El asco, Thomas Bernhard in El Salvador, published in 1997 by Horacio Moya. The Mikhail Bakhtin's theory about the “Underground Man”, concerning Dostoiévski's work, and the grotesque system of images detached by him in the occidental culture are the basis for the description of Moya's text and its ambiguous hero. The character allows developing a discussion considering the dialogism in narrative, once each element in his speech works as a subversive response directed to the world around and its official institutions.*

Keywords: *Bakhtin, Latin American literature, dialogism.*

O comediante sobe no palco com seu número de *stand-up* preparado. Durante a próxima hora, irá desferir um monólogo oral repleto de acidez e ironia sobre os problemas da comunidade. Dependendo da força de suas palavras, das imagens utilizadas por ele, e das instituições e figuras atingidas por sua elocução ácida, logo serão acionados advogados que, em nome da lei, impedirão que a palavra pela palavra possa ameaçar a cultura oficial por intermédio do olhar distanciado, direto do subsolo do mundo contemporâneo.

*

Em 1997, o escritor hondurenho, criado em El Salvador, Horacio Castellanos Moya, publica *Asco* (em espanhol, *El asco, Thomas Bernhard in El Salvador*) seu terceiro romance. Nele, como é sugerido no título, o autor irá se apropriar da dicção comum em certos livros de Bernhard (a exemplo de *Extinção*, no qual o protagonista Franz-Josef Murau desenvolve uma

dura crítica à Áustria) para tecer um longo monólogo de um homem extremamente descontente com seu país.

Voltando a El Salvador por ocasião do velório de sua mãe (outro ponto de contato com o livro de Bernhard), Vega se encontrará no bar Lume com Horacio Moya, conhecido seu do tempo de estudos. Durante menos de cem páginas, o irritadiço personagem irá atacar o transporte público, o meio intelectual, a mediocridade do irmão e da esposa, a culinária local, o futebol, entre outras questões, em uma diatribe que parece não deixar nada impune. Contudo, sobre a superfície monológica e devastadora, um discurso que foi recebido por muitos como unilateral, e rendeu ameaças de morte ao autor do livro, esconde um personagem absolutamente ambivalente, que, na sua tagarelice¹, resgata um das grandes imagens dialógicas da literatura ocidental, explorada fartamente por Bakhtin em sua obra: o “homem do subsolo”.

O teórico russo estabelece uma série de pressupostos para a compreensão desta figura, no contexto de seu trabalho dedicado a obra de Dostoiévski, mais especificamente na análise do romance *Memórias do subsolo*. Nela, Bakhtin defende que o dominante da representação do herói, enquanto homem do subsolo, é sua autoconsciência, argumentando que “Por isso, o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo” (BAKHTIN, 1997, p. 77). Em *Asco*, tudo o que é dito a respeito da sociedade permite que criemos também uma opinião a respeito de Vega e, desde o início do romance, podemos perceber como a alteridade é absolutamente formadora de seu caráter, ainda que o próprio personagem pareça pensar o contrário.

A primeira frase do livro já está repleta de réplicas concretas e expõe como este ser aparentemente tão monológico é detentor de um discurso explicitamente carregado da palavra alheia: “Que bom que você veio, Moya, eu tinha minhas dúvidas se você viria, porque muitas pessoas da cidade não gostam deste lugar, tem gente que detesta o local, Moya, por isso não tinha certeza se você viria, me disse Vega” (MOYA, 2013, p. 13). A necessidade de interlocução é pontuada de forma direta e será reiterada pela farta utilização de vocativos ao longo de todo o livro. Neste ponto, poderia se dizer, a respeito do trecho transcrito, o mesmo que Bakhtin disse de Dostoiévski:

[...] não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não decomposta. Na primeira frase o herói já começa a crispá-lo, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em

¹E quando chama o amigo de seu irmão, Juancho, de “máquina de falar sobre si mesmo”, sabemos que essa é uma descrição perfeita do próprio Vega (MOYA, 2013, p. 83).

polêmica interior sumamente tensa desde o começo.” (BAKHTIN, 1997, p. 230)

Durante o romance todas as características principais apontadas com relação ao narrador “do subsolo” serão também aqui percebidas, com destaque para o diálogo interior, a influência da palavra antecipada do outro, a polêmica velada e aberta, a quebra de acento, a mirada em torno e as evasivas. Todavia, os familiarizados com a tese de Bakhtin notarão que uma característica expressa por ele foi deixada de fora neste apanhado, pois é exposta de forma problematizada pelo narrador de *Asco*. Trata-se da narração em primeira pessoa que marca este tipo de narrativa. Acontece que, como já foi dito, o narrador do romance é o personagem Horacio Moya, e que é marcado no texto pela simples intromissão dos verbos *dicendi*, já expressos na primeira frase do livro, e que acompanham toda a narrativa.

Esta estratégia garante a arquitetônica geral da obra, pois o homem do subsolo se constrói sobre a palavra a respeito de si mesmo e do outro e, portanto, estas intervenções (silenciosas) de Moya funcionam de forma irônica, ao lançar uma dupla leitura para tudo que é dito pelo protagonista. Mais do que isso, esta formatação da trama ilumina um dos conceitos bakhtinianos fundamentais para pensar o dialogismo e sua manifestação mais bem acabada, a polifonia, e que envolve a relação entre autor e personagem, ou seja, a noção de “exotopia”. Esta se refere ao excedente de visão necessário para que qualquer representação se organize em um todo orgânico. É o acabamento que somente uma consciência “de fora” pode permitir que exista. Já na advertência que precede o romance este jogo está em voga, visto que nela o autor se posiciona enquanto tal e jura que sua personagem é real:

Edgardo Vega, o personagem central desta história, existe de fato: reside em Montreal com um nome diferente – um nome saxão que também não é Thomas Bernhard. Ele me contou suas opiniões com muito mais ênfase e crueza do que pus no livro. Optei por suavizar os pontos de vista que poderiam escandalizar certos leitores. (MOYA, 2013, p. 9)

É óbvio que esta atenuação prometida não será cumprida, mas o trecho serve para explicitar o olhar externo que dará forma ao discurso de Vega, além de orientar o acabamento necessário à organização deste homem-fluxo expresso pelo moto contínuo de sua palavra, afinal

[...] o herói do subsolo tem plena consciência de tudo e compreende perfeitamente o impasse do círculo pela qual se desenvolve a sua relação com o outro. Graças a essa relação com a consciência do outro obtém-se um original *perpetuum mobile* da polêmica interior do herói com o outro e consigo mesmo, um diálogo sem fim no qual uma réplica gera outra, a outra gera uma terceira em movimento perpétuo, e tudo isso sem qualquer avanço.” (BAKHTIN, 1997, p. 233)

Esta orientação vem também de dentro, sendo imanente aos enunciados do personagem que, ainda seguindo os modelos dostoiévskianos, receia parecer arrependido pelos seus atos, e vexa-se por deixar brechas visíveis em sua ideologia, pois “*Teme* que o outro possa imaginar que ele lhe *teme* a opinião. Mas com esse medo ele mostra justamente a sua dependência em relação à outra consciência, sua incapacidade de tranquilizar-se na própria auto-afirmação” (BAKHTIN, 1997, p. 232). Portanto, quando o Moya-escritor opta por diluir a voz do subsolo dentro da voz do Moya-narrador há uma refratação que não existe no homem do subsolo original, mas que apenas potencializa as consequências tradicionais de sua palavra. A infinitude de seu discurso, ou seja, sua potência dialógica se manifesta na oscilação enunciativa entre os vocativos e os verbos *dicendi*, cada qual pertencente a uma das vozes que orientam o texto. Além disso, já que o discurso de Vega em si tem poucas evasivas diretas, a figura do narrador serve como eixo da evasão, garantindo que nenhum dos pontos da frase alheia sejam finais. Moya é uma ausência constantemente marcada, uma eclipse, uma pausa dialógica em tudo que é dito pelo afirmativo narrador. O nome de Moya surge assim como uma síncope, um espaço no qual a voz do outro eclode como um tempo fraco no ritmo do discurso de Vega.

Contudo, a evasão é também tematizada de forma concreta no espaço, a partir da não pertença, ou seja, na figura do homem em trânsito que está de passagem, se sentindo exilado na terra natal, a qual não julga pertencer. Aí também reside o excesso de apelo em sua palavra. De acordo com Bakhtin,

O discurso do ‘homem do subsolo’ é integralmente um discurso-apelo. Para ele, falar significa apelar para alguém; falar de si significa apelar via seu discurso para si mesmo, falar de outro significa apelar para o outro, falar do mundo, apelar para o mundo. No entanto, ao falar consigo mesmo, com o outro, com o mundo, ele apela simultaneamente para um terceiro: olha de esguelha para o lado, para o ouvinte, a testemunha, o juiz. (BAKHTIN, 1997, p. 240)

É isso que caracteriza o “discurso como mirada em torno” (BAKHTIN, 1997, p. 209), pois ainda que não sejam textualizadas, a própria presença do interlocutor premedita as possíveis réplicas que o polemista teme ouvir. Moya não entende, por exemplo, como Vega, sendo homem cultivado, pode se manter em um país que ele considera tão atrasado, e isso, obviamente, lança uma aura de alienação para o próprio narrador, abrindo um precedente para que tudo o que ele diz seja passível de contraposição: “É preciso estar louco, sem dúvida, como você, Moya, para achar que vale a pena mudar algo neste país, para achar que vale a pena mudar algo [...]” (MOYA, 2013, p. 50); ou na continuação deste trecho, ainda mais explícita: “[...] Moya, não entendo o que você resolveu fazer, essa sua ideia de fundar um jornal diferente é uma

ingenuidade completa” (MOYA, 2013, p. 50). Em passagens como esta, Moya-autor está também discutindo a possibilidade de pensar a literatura em espaços subdesenvolvidos, mas esta é uma discussão para o fim deste ensaio.

Neste ponto é mais interessante mostrar como a relação íntima de Vega com a palavra alheia se concretiza por intermédio da estratégia da antecipação, ou seja, suposições e expressões que tentam prever as possíveis posições ideológicas do interlocutor e as reservas que este pode ter com relação ao que está sendo confessado. Logo no início do texto, o professor diz, a respeito da população de El Salvador: “[...] são capazes de matar você caso diga que aquilo é uma porqueira, água suja, não é cerveja, em nenhum lugar do mundo aquilo seria considerado cerveja, Moya, você sabe tão bem quanto eu [...]” (MOYA, 2013, p. 13). O fim do trecho já manifesta uma consciência extremamente dialógica de mundo que tenta angariar a simpatia e a identificação da alteridade mais próxima.

Já em outros excertos, é possível ver a abertura inevitável de um discurso pretensamente seguro de si, e pela via mais desconcertante, a da indagação direta: “você acha pouco, Moya? Onze anos escutando estupidezes, engolindo estupidezes, repetindo estupidezes, me disse Vega” (MOYA, 2013, p. 17). Veja tenta antecipar até mesmo as opiniões que o interlocutor possa ter a seu respeito: “[...] me mudei para Montreal, muito antes de começar a guerra, não viajei como exilado, nem parti em busca de melhores condições econômicas, fui porque nunca aceitei a piada macabra do destino que me fez nascer nessas terras, me disse Vega.” (MOYA, 2013, p. 18).

As orações coordenadas aditivas negativas servem para demonstrar discursivamente, pelas curvas do fraseado, a natureza cambiante e bivocal do discurso de Vega. Mais ao fim do livro, por sua vez, Vega tenta ter autoridade até mesmo sobre o imaginário de seu interlocutor: “O bordel mais triste que você pode ser capaz de imaginar, Moya” (MOYA, 2013, p. 94). Esta condição de dependência tentará ser superada através do empenho da palavra, manifesto nos inúmeros trechos em que a manutenção do fluxo verborrágico do herói ocorre pela promessa ou juramento: “Não suporto essa cidade, te juro, me disse Vega, ela tem todos os defeitos e problemas das cidades grandes, e nenhuma das suas virtudes [...]” (MOYA, 2013, p. 42); “Foi isso que ele me disse, Moya, sem rir, juro que não estava rindo da minha cara [...]” (MOYA, 2013, p. 45); “[...] a imbecilidade não é uma característica exclusiva deles, alguns de seus amigos são até piores, juro [...]” (MOYA, 2013, p. 46).

Os exemplos anteriores se situam dentro do repertório explicitador da voz não finalizável de Vega. Mais uma vez, podem-se usar as exatas palavras que Mikhail Bakhtin lança mão ao descrever o herói do subsolo de Dostoiévski:

Podemos definir descritivamente todos os fenômenos por nós examinados da seguinte maneira: na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro. (BAKHTIN, 1997, p. 210)

Sendo assim,

Na confissão do ‘homem do subsolo’, o que nos impressiona acima de tudo é a dialoção interior extrema e patente: nela não há literalmente nenhuma palavra monologicamente firme, não-decomposta. Na primeira frase o herói já começa a crispar-se, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polêmica interior sumamente desde o começo (BAKHTIN, 1997, p. 230)

A enunciação de Vega está repleta de dissonâncias, fruto da réplica do mundo que vê seu discurso como alienado. Cada elemento daquilo que fala simula uma contrapalavra na mesma medida em que representa uma falsa independência, como Goliádkin em *O duplo*, de Dostoiévski. Outro aspecto discursivo desta condição enunciativa reside no excesso de repetições que compõe a narração do herói. Elas se acumulam logo no início do texto com as informações a respeito do Lume, nome do bar onde se encontram: “É o único lugar onde me sinto bem nesse país [...]” (MOYA, 2013, p. 13), diz Vega, e, logo a seguir, complementa: “O Lume é o único lugar de San Salvador onde posso beber” (MOYA, 2013, p. 14). Ainda nesta parte inicial da obra é possível ver as iterações dentro das mesmas orações, a exemplo do trecho a seguir: “[...] preciso conversar com você antes de partir, preciso dizer o que penso de toda essa imundície, não tem ninguém mais a quem eu possa relatar minhas impressões [...]” (MOYA, 2013, p. 15).

Contudo, é quando fala do colégio no qual estudou com Moya, também nas páginas iniciais do romance, que se torna possível ver o caráter cíclico e iterativo de seu discurso:

Nós somos a exceção, ninguém pode manter sua lucidez depois de ter estudado por onze anos com os irmãos maristas, ninguém pode se transformar numa pessoa minimamente pensante depois de ter sido educado por irmãos maristas, ter estudado com irmãos maristas é a pior coisa que pode ter me acontecido na vida, Moya, ter estudado sob as ordens desses gordos homossexuais foi a maior vergonha, não há nada tão idiota quanto ter se formado no Liceu de Salvador, no colégio privado dos irmãos maristas em San Salvador, no melhor e mais prestigioso colégio dos irmãos maristas em El Salvador, nada tão abjeto como a ideia dos maristas terem moldado o espírito de alguém por onze anos [...]. Onze anos escutando estupidezes, engolindo estupidezes, repetindo estupidezes, me disse Vega. Onze anos respondendo ‘sim, irmão Pedro’; ‘sim, irmão Beto’; ‘sim, irmão Heliodoro [...]’ (MOYA, 2013, p. 17)

Para não repetirmos outros trechos tão extensos quanto este, fiquem atestados os vários momentos em que o discurso se organiza de forma semelhante. Assim é quando Vega fala de Olmedo (MOYA, 2013, p. 28), colega que morreu na guerrilha; quando afirma seu desprezo pelo irmão Ivo (MOYA, 2013, p. 34) ou pelos interesses do parente, a exemplo do futebol (MOYA, 2013, p. 36); ou ainda no momento em que deplora o transporte público do país (MOYA, 2013, p. 42); entre muitos exemplos. E aqui estamos deixando de lado as repetições de inúmeras afirmações que percorrem toda a obra e que podem se apresentar em páginas distantes umas das outras. Sendo assim, o discurso de Vega, ao investir na iteração dos itens discursivos e dos temas vinculados por sua enunciação, se insere em um tipo de andamento narrativo particular. Este consiste em contar várias vezes coisas que se sucederam uma única vez e que Gerárd Genette no *Discurso da narrativa* chama de “frequência iterativa”. Sua polêmica, portanto, é um problema de anamnese, isto é, do recordar frenético e monomaniaco de muitas situações que, no discurso, acabaram de ser performadas, o que cria uma estrutura cíclica e revela a intranquilidade do homem que fala.

Nessas iterações, predominam imagens sucessivas de inúmeros problemas localizáveis no mundo atual cotidiano latino-americano. O repertório de Vega é farto e ele ataca desde a estrutura familiar (e sua família aqui é só mais uma forma de alteridade), passando pelos problemas da infraestrutura de El Salvador, pela política e pela cultura. Com a comicidade que marca todo seu discurso, o falastrão reclama até dos insetos: “Já está anoitecendo, Moya, seria a melhor hora, se não fosse por esses malditos mosquitos que logo aparecerão para tornar a nossa vida impossível.” (MOYA, 2013, p. 69). Sendo assim, o personagem se insere na tradição dos “heróis tagarelas”, como Sócrates se intitula no *Fédon*, e que marcarão a teoria bakhtiniana do romance, cujos exemplos maiores são os protagonistas de Dostoiévski e Rabelais. Daí vem o alívio do herói por ter com quem conversar, pois sabe que, assim como todo personagem vinculado à tradição socrática, ele só existe enquanto fala. Uma das consequências mais visíveis disso são as frases longas que caracterizam boa parte de seu texto e a apresentação da narração como um bloco único, sem entrada de parágrafo (da mesma forma que a maioria dos textos de Berharnd, aliás). Sendo assim, a disposição gráfica do texto aparenta-se a um monolito, supostamente sem lacunas, ou seja, sem entradas para elementos externos, aspecto irônico, uma vez que já conhecemos a natureza aberta, dialógica do herói.

Dentro desta vertente verborrágica da literatura ocidental, é natural que Vega busque a todo custo ser ouvido, pois sabe que só sobrevive na fala: “[...] Moya, me escute, você nunca poderá criticar as *pupusas*, nunca pode falar que é uma comida repugnante e prejudicial” (MOYA,

2013, p. 53). O trecho é emblemático também por demonstrar o desespero de um herói que não pode expressar sua opinião, sentindo uma espécie de censura que seria fatal ao homem do subsolo. Além disso, o polemista aconselha com um “você deve levar em consideração”(MOYA, 2013, p. 53) para lá, ou “não se esqueça” (MOYA, 2013, p. 53) para cá, formando uma imagem-ideia do homem na sua própria voz. Soma-se a isso o fato de Vega viver como professor de arte (profissão que se sustenta na vocalização de ideias) e seu perfil está pronto. Assim como nos heróis dostoiévskianos, portanto, aqui o diálogo não é somente o limiar da ação, mas é a própria ação, afinal:

A vida do herói do subsolo é desprovida de qualquer espécie de enredo. A vida no enredo, na qual existem amigos, irmão, pais, esposas, rivais, mulheres amadas, etc. e na qual ele poderia ser irmão, filho ou marido é por ele vivida apenas em sonho [...] O herói exige tiranicamente que o outro o reconheça plenamente e o aprove, mas ao mesmo tempo não aceita esse reconhecimento e essa aprovação, pois nele o outro resulta uma parte fraca e passiva: resulta entendido, aceito e perdoado. É isso que seu orgulho não pode perdoar. (BAKHTIN, 1997, p. 258)

Para finalizar a compreensão do herói representado por *Asvo*, antes de partir para uma interpretação geral que o circunscreva dentro das produções da América Latina, é necessário tratar da presença da corporalidade no romance de Horacio Moya. Um primeiro ponto de interesse reside no fato de a narração marcar poucos gestos do herói, ou seja, a corporalidade da ação (marcação de gestos, fisionômicos ou não) é quase ausente. Entretanto, a gestualidade marca a enunciação pelo tom emprestado ao texto e pode ser sentido com mais clareza, nas mudanças volitivo-emocionais de certos trechos, a exemplo deste:

Mas vamos brindar, Moya, para que nosso reencontro não seja amargado por culpa desses politiquinhos que diariamente arruinaram minhas refeições através da televisão que meu irmão e sua mulher ligavam quando eu estava à mesa. E o pior são esses miseráveis políticos de esquerda, Moya, esses que antes foram guerrilheiros [...] (MOYA, 1013, p. 62)

Aqui, é possível assimilar um repertório gestual do herói pela organização da palavra. Além de trechos como esse, ao longo do livro o mundo irá obrigar o herói a experimentar a dimensão corpórea da “vida mundana”, principalmente através do sistema de imagens do grotesco. Estas imagens se apresentam por processos de inacabamento, ambivalência e monstruosidade, geralmente subversores da ordem e que envolvem, portanto, a distorção do mundo oficial. Esta tradição tem como base o caráter eminentemente oral e a espontaneidade da fala comum exposta pela enunciação do herói. Contudo, estará presente também no conjunto de situações explicitamente desenvolvidas na trama de *Asvo*. Vega se mostra, por exemplo,

incomodado com a gordura (elemento presente também na obesa empregada do irmão), com o ranho (MOYA, 2013, p.72) e com as pessoas ao redor babando e cuspidando (MOYA, 2013, p. 73-77), e babando mais uma vez (MOYA, 2013, p. 78). Certos espaços propícios para a cultura do corpo e sua externalização são representados em pontos críticos, a exemplo dos banheiros: “[...] os banheiros se tornaram lugares asquerosos por causa dos cuspes, dos restos de vômito, urina e outros excrementos [...]” (MOYA, 2013, p. 74). O imaginário do “baixo corporal”, como arremate discursivo de tudo que foi visto até aqui, está presente também na fala dos personagens que o rodeia: “Mas só prestava atenção ao fato de que em todas as frases incluíam a palavra bosta, me disse Vega. Nunca vi pessoas com mais excremento na boca do que as deste país, Moya” (MOYA, 2013, p. 91).

Os monumentos oficiais, fechando o ciclo de subversão presente na cultura grotesca e carnalizada, também são relacionados a este tipo de imaginário, quando Vega compara o “Monumento ao Irmão Distante” a um mictório (MOYA, 2013, p. 80). Além disso, a conduta do corpo se relaciona com os diversos momentos em que a massa coletiva afeta o comportamento misantropo do herói. Pode-se ressaltar aqui a cena traumática da saída do avião, com as pessoas se aglomerando nos aeroportos para desespero do protagonista. A que se segue:

E quando, enfim, atravesssei a porta de vidro que levava à rua, passei por outra multidão pegajosa, uma horripilante massa de sujeitos que soltavam odores nauseabundos e em cujos rostos só exibiam a ganância e o desejo de se apoderar daquelas malas repletas de tralhas inusitadas (MOYA, 2013, p. 78)

Tais experiências são sentidas como choque por um narrador que “detesta multidões” e “concentração humana” (MOYA, 2013, p. 36), que sempre morou sozinho (p. 40), e se sente abismado por ter que andar de ônibus (MOYA, 2013, p. 42), o que enfatiza sua importância no discurso dialógico de Vega, já que se situam no plano do “rebaixamento paródico” também comum ao universo grotesco. Contudo, essa experiência da corporalidade e de suas imagens ocorre de forma decisiva ao fim do romance, por intermédio do sexo, no ponto em que o irmão do protagonista e um grupo de amigos o levam a se aventurar em casas noturnas e prostíbulos. Logo Vega dispara

O comércio sexual é a coisa mais asquerosa que pode existir, Moya, nada me causa tanto nojo quanto o comércio carnal, o sexo em si já é vicioso e propenso a mal-entendidos, e atinge profundidades abomináveis no comércio, uma prática que lhe corrói o espírito de maneira fulminante. (MOYA, 2013, p. 92)

Esta fala é ambivalente, pois, no mesmo trecho, Vega sugere que já tenha frequentado um bordel com o próprio Moya vinte e dois anos atrás (MOYA, 2013, p. 92). De fato, o ápice da odisseia pelo submundo termina, como não poderia deixar de ser, pela externalização do próprio corpo, “Vomitei, Moya, o vômito mais imundo de minha vida, vomitei da maneira mais sórdida e nojenta possível, porque eu era um sujeito que vomitava sobre um vômito, porque esse bordel era um grande vômito salpicado de sêmen e urina” (MOYA, 2013, p. 94). Estas imagens de externalização do interno são próprias da noção grotesca de corpo, noção esta que propõe uma “*concepção especial do conjunto corporal e seus limites*” (BAKHTIN, 1999, p. 275). A respeito disso, o teórico russo complementa

Assim todas as *excrescências* e *ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador* [...] Depois do ventre e do membro viril, é a *boca* que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o *traseiro*. Todas essas *excrescências* e *orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. (BAKHTIN, 1999, p. 277)

A ênfase nos limites do corpo funciona como imagens que fundam o ser no ambiente externo a si pela transposição de sua massa física. Sendo assim, “[...] em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*” (BAKHTIN, 1999, p. 277). Esta conexão atinge contornos extremos pelo contato direto e traumático com a cultura imagética do baixo corporal em *Asco*, pois Vega perde sua carteira com os passaportes e deve procurá-la em todos os recantos imundos do banheiro: “Procurei entre os papéis sujos de fezes, entre o charco de urina e vômito, mas meu passaporte não estava em lugar algum.” (MOYA, 2013, p. 95). Robert Stam observou certa vez, ao pensar a sexualidade e a pornografia, que “Tregar, para Bakhtin, é inseparável de cagar, mijar e outros lembretes semicômicos da deliciosa *grotesquerie* do corpo” (STAM, 1992, p. 86). Da mesma forma na arquitetura de *Asco*, as imagens associadas ao sexo (reprodução, regeneração, prazer) são intimamente relacionadas à subversão do ato de exteriorizar imagens grotescas do corpo no mundo.

Tudo isso, podemos finalmente dizer, se circunscreve na concretude dos fatos e espaços descritos, com ênfase na introjeção do cotidiano atual (contemporâneo) na obra. Sendo assim, o que envolve o herói em *Asco* tem “[...] caráter real, individual e por assim dizer *nominal*: *é o mundo das personagens e das coisas individualmente conhecidas*: a generalização abstrata, a tipização são

reduzidas ao mínimo.” (BAKHTIN, 1999, p. 389). Isso se relaciona com a cultura do riso, pois a mimese do “mundo” se dá por intermédio do distanciamento necessário para a renovação e perpétua recriação do universo, representado, por isso mesmo, dentro da sua transitoriedade. O riso também é um dispositivo de manutenção da diferença, mantendo afastada a seriedade unilateral das culturas oficiais. Dessa forma, Vega se posiciona na tradição dos personagens folclóricos como o truão e o bobo que, de acordo com o teórico russo, são símbolos da não coincidência e existem em um cronotopo de “entreato”. De acordo com Morson e Emerson, nele “os farsantes e os bobos exercem o direito de rasgar as máscaras e de sobreviver a qualquer enredo delimitador particular.” (BAKHTIN, 1999, p. 434).

Da mesma forma, as injúrias e golpes proferidos pelo herói operam também em sintonia com esta tradição carnavalesca, já que empreendem um tipo complexo de destronamento, ou seja, servem para demolir tudo que se julga soberano: tradições regionais, cultura oficial, autoridades, senso comum, e, a partir da bivocalização, o próprio herói. São, portanto, como chama Bakhtin, “grosserias-destronamento” (BAKHTIN, 1999, p. 172), verdades demolidoras a respeito do poder e que revelam um mundo agonizante que clama por sua renovação. Nesse sentido, os vários exemplos de problemas enumerados por Vega se relacionam com a estratégia enumerativa de Rabelais, que pode ser vista por sua vez, como existência material e metamorfose lúdica do caos polivalente da realidade, referência empírica do dialogismo do romance. Todos os problemas enumerados, portanto, fazem parte da realidade grotesca, pois se situam na monstruosidade projetada por um olhar distanciado e cômico do mundo.

É dessa forma que Vega se filia, mais uma vez ironicamente, ao clamor genuinamente popular, e, assim como Rabelais, assume a tarefa de “[...] destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do *coro popular rindo da praça pública*.” (BAKHTIN: 1999, p. 386). Além disso, é interessante notar como *Asco* foge da reprodução passiva do real, ignorando assim a tradição documentalista e naturalista tão forte na literatura hispano-americana, uma vez que tudo é visto pelo viés da inverossimilhança e do absurdo imanentes à monstruosidade e desproporção dos fenômenos descritos. Estes são marcados discursivamente por trechos como: “Você não vai acreditar”(MOYA, 2013, p. 60); “É incrível”(MOYA, 2013, 61) para falar do cotidiano (pensar); “Pode imaginar, Moya?”(MOYA, 2013, p. 54).

Estamos no terreno daquilo que Morson e Emerson chamam de “carnaval responsável”, isto é, uma tentativa de pintar o mundo ao redor como um corpo positivo e crítico de valores, intenção expressa pela realidade grotesca e seu sistema de imagens. Tal complexo se

relaciona também com uma ideia de “gosto” que é vivida criticamente por Vega e se anuncia de forma explícita nesses termos: “[...] aqui confundem arte com imitações pobres” (MOYA, 2013, p. 63), o que precede um severo ataque à música folclórica (MOYA, 2013, p. 64) e se completa numa interpelação de seu interlocutor: “Não entendo o que você faz aqui, Moya, você que resolveu se dedicar à literatura deveria buscar outros horizontes.” (MOYA, 2013, p. 66). Levado pelo próprio fluxo a definir o assunto no ambiente que o cerca, diz: “Não tenho a menor dúvida de que a experiência que vivi nestes quinze dias poderia ser sintetizada em uma frase: a degradação do gosto.” (MOYA, 2013, p. 71), pois de acordo com sua visão: “[...] algo que em outro lugar seria visto com horror, aqui se exhibe com orgulho” (MOYA, 2013, p. 81).

Tudo isso se torna irônico (principalmente o primeiro excerto em que acusa a cultura local de imitadora), quando na última página do livro, ao encontrar o passaporte perdido, o herói revela:

Isso eu não contei, Moya: não, apenas mudei de nacionalidade como também mudei de nome, me disse Veja. No Canadá, não me chamo Edgardo Veja, um nome horrível, por sinal, um nome que para mim só me faz recordar o bairro La Veja, um bairro execrável onde me assaltaram quando eu era adolescente, um bairro antigo que nem sei se ainda existe. Meu nome é Thomas Bernhard, me disse Vega, um nome que peguei emprestado de um escritor austríaco que admiro e que, com certeza, nem você nem os outros imitadores dessa infame província conhecem. (MOYA, 2013, p. 98)

Estamos, portanto, diante de uma ficção autoconsciente de seu entre-lugar, que destrói os ideais europeus de “unidade e pureza” (SANTIAGO: 200, p. 16) e que tem dois lados operantes, na medida em que se relaciona com os cânones metropolitanos: “O lado invisível é, em si, um todo organizado e coerente (o que se repete no segundo texto do primeiro), e o visível nada mais é do que o suplemento de leitura e de criação que caracteriza a produção significativa numa cultura periférica.” (SANTIAGO, 1982: p 23). A ficção no espaço-latino americano é, portanto, um fenômeno muito particular, já que não pode ser pensado desvinculado da noção de empréstimo. Sendo assim, ela é por definição uma cultura bivocal, cuja voz sempre tem um quê de “subsolo”, consequência de um “prolongamento” discursivo que resgata modelos externos. Por isso mesmo a ânsia por negar este caráter ambivalente e buscar leituras telúricas e diretamente referenciais que fogem da natureza real dos grandes textos da cultura hispano-americana. Não por acaso, junto com as acusações que Moya recebeu de quem não viu ou não quis ver o dialogismo de seu personagem, muitos foram aqueles que pediram que o autor escrevesse um novo *Asvo*, mas falando da região em que eles habitam. Esta leitura documental esvazia o texto de seu caráter paródico e potencialmente demolidor e que desautoriza, em linhas gerais, qualquer versão última tanto para a realidade quanto para as descrições feitas dela.

O mesmo ocorre com os “homens do subsolo” mais populares de nossa época, os comediantes *stand-up* que, ao contrário de seus pares ingleses e norte-americanos, amargam processos legais que tentam desestimular a força da palavra pela palavra, o olhar corrosivo e demolidor do mundo, o grotesco resultante da distorção operada na própria realidade e sua monstruosa aparência, a liberdade, enfim, de, comicamente distante, subverter os ossos e os ofícios da cultura soberana.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GENETTE, Gerard, *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, S/D.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- MOYA, Horacio Catellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- . *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

Daniel Baz dos Santos

Doutorando e Mestre em História da Literatura (FURG). Fez graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Nesse período, participou de projetos de pesquisa nas áreas de história da literatura e história literária sulina. Atualmente, se interessa pela relação da literatura com outras linguagens, pelo romance latino-americano, pelo romance indianista e pela discussão teórica a respeito da mimese. E-mail: dbazdossantos@yahoo.com

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de abril de 2014.

Os cristais quebrados

Jairo Jair Martins
Márcia Rodrigues Gonçalves
UFRGS

*Der Mann ist einem grossen Geist
Und ist so klein von Taten!*
Anne Frank

Resumo: A literatura reflete, pela pena do autor, acontecimentos históricos e cotidianos que os livros didáticos não conseguem alcançar. No que tange à Segunda Grande Guerra, narrativas pessoais ainda comovem os leitores por retratarem o sofrimento dos perseguidos. Ao mesmo tempo, revelam a selvageria a que pode chegar o ser humano a ponto de aprisionar, sevir e matar seus semelhantes, na contramão de todos os avanços tecnológicos adquiridos pela racionalidade.

Palavras-chave: Guerra. Literatura. Xenofobia.

Abstract: *Literature reflects, through the author's pen, historical and everyday events that textbooks cannot reach. Regarding the Second World War, personal narratives are still able to move readers by portraying the suffering of the persecuted. At the same time, they reveal the savagery that humans can reach to the point of imprisoning, outraging and killing their fellow creatures, against all the technological advances acquired by rationality.*

Keywords: *War. Literature. Xenophobia.*

Introdução

O *diário de Anne Frank* foi incluído na lista *Memória do Mundo*, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que inclui arquivos e documentos de valor excepcional² (FOLHA UOL, 2009). Conforme o título já anuncia, trata-se de relatos cotidianos de uma menina que ficou enclausurada com sua família e com outras poucas pessoas em um prédio em Amsterdã, capital da Holanda, ocupada pelos nazistas em 1940. Hoje a casa onde a família se escondeu em uma divisão secreta, durante dois anos, e Anne escreveu seu

¹ Grande é o espírito do homem e mesquinhos seus atos.

² O Programa *Memória do Mundo* é um projeto da UNESCO iniciado em 1992 com o objetivo de identificar e preservar documentos e arquivos de grande valor histórico. Entre os documentos preservados com apoio do programa encontram-se a partitura original da 9ª sinfonia de Beethoven e a Bíblia de Gutenberg, ambos em arquivos alemães. O primeiro documento em língua portuguesa que foi incluído no registro deste programa foi a *Carta* de Pero Vaz de Caminha (WIKIPEDIA, 2013).

diário, é agora “Fundação Anne Frank”. O lema dessa organização é lutar contra elementos e membros da sociedade que pretendam implantar a opressão, a tirania e os preconceitos (FOLHA DE SÃO PAULO, 1985). Esse diário tornar-se-ia um dos maiores documentos sobre o holocausto.

O diário de Anne Frank: um testemunho do antissemitismo

Holocausto é “uma palavra de origem grega que significa ‘sacrifício pelo fogo’. O significado moderno do termo é o da perseguição e o extermínio sistemático, apoiado pelo governo nazista, de cerca de seis milhões de judeus” (ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO). O povo germânico acreditava que os nazistas levantariam o país e, em abril de 1933, os cidadãos já eram conclamados a boicotarem os estabelecimentos pertencentes aos judeus. Em 1934, com a morte do presidente alemão³, Hitler criou o Terceiro Reich (império) e proclamou-se *Führer* (líder), cargo que lhe daria amplos e irrestritos poderes (SANTOS). “O país se nazificou. O regime eliminou todos os inimigos, políticos, ideológicos ou raciais” (ARRUDA; PILETTI, 1996, p. 291). Os judeus, amplamente perseguidos, tiveram sua liberdade cerceada; perderam os direitos civis, o acesso a lugares públicos e o casamento de judeu com “ariano” passou a ser punido como crime de profanação racial (ARRUDA; PILETTI, 1996, p. 296).

Alguns judeus alemães, de forma desesperada, dirigiam-se a países próximos, onde, pouco tempo depois, as tropas alemãs se instalavam, dominando a população local e, mais uma vez, caçavam-nos. Em 1939, a Polônia foi invadida, cuja operação foi denominada de *Fall Weis*, marcando o início da II Guerra Mundial. Nesse país foram construídos os mais famosos e tétricos locais de extermínio humano: Auschwitz-Birkenau⁴. Foram várias as construções com esse objetivo, pois a prisão em massa de judeus não encontrava locais suficientes para “abrigá-los”. Igualmente, após a ocupação da Polônia, iniciou-se uma sucessão de invasões a diversos países, dentre eles, Dinamarca, Bélgica, Noruega e França. Aos Países Baixos (Holanda), os alemães chegaram em 1940, justamente para onde se dirigira a família Frank seis anos antes.

Em virtude do cenário pouco promissor aos judeus pela ascensão de Adolf Hitler em 1933, Otto Frank emigrou da Alemanha para a Holanda em 1934, junto com sua esposa (Edith) e as duas filhas – Margot e Annelies Marie Frank, não imaginando que os nazistas os alcançassem.

³ Nesse período, quem governava a Alemanha era Paul von Hindenburg (1925-1934), mas, paralelamente, cresciam as adesões dos alemães às ideias defendidas pelo Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (**N**ationalsozialist) – do qual Hitler era o líder – cuja abreviação *Nazj* seria a precursora do termo *nazismo* (ARRUDA; PILETTI, 1996, p. 293). Já envelhecido e doente, em 1933, Hindenburg ofereceu o cargo de chanceler a Adolf Hitler.

⁴ O complexo Auschwitz-Birkenau consistia em Auschwitz I (*Stammlager*, campo principal e centro administrativo do complexo); Auschwitz II-Birkenau (campo de extermínio), Auschwitz III-Monowitz, e mais 45 campos satélites (WIKIPEDIA).

Na capital holandesa, dirigia sua empresa e, durante os dois primeiros anos de ocupação, conseguiam viver um cotidiano razoavelmente suportável; entretanto, as limitações impostas aos judeus da Alemanha alcançaram, igualmente, aos da Holanda.

Em 1938, houve um *pogrom*⁵ nacional, também conhecido como a *Noite dos cristais quebrados*. Movimentos antissemitas atingiram toda a Alemanha e a Áustria, destruindo símbolos judaicos, invadindo sinagogas, casas comerciais e residências de judeus, saqueando e destruindo tudo que se encontrava pela frente. Em 1º de janeiro de 1939, os judeus foram obrigados a adicionar nos seus documentos o nome de Israel para os homens e Sarah para as mulheres (ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO). A reação dos alemães, quando convocados a perseguirem os judeus, remonta ao que escreveu Freud, em *Psicologia das massas e a análise do eu* (1921, p. 65): “quando indivíduos se reúnem num grupo, todas as suas inibições individuais caem e todos os instintos cruéis, brutais e destrutivos, que neles jaziam adormecidos, como relíquias de uma época primitiva, são despertados para encontrar gratificação livre”. Após esse episódio, a “arianização”, ou seja, a transferência das propriedades e dos bens dos judeus para os arianos tornou-se recorrente.

Percebendo a ameaça crescente à sua família, Otto Frank preparou um local secreto para esconderem-se. Tratava-se do escritório onde trabalhava, mas o esconderijo ficava no andar superior, ao qual somente algumas pessoas tinham acesso. Aos poucos, a família Frank foi levando para lá víveres e seus pertences, pois, quando houvesse uma ameaça mais concreta, todos poderiam ficar a salvo. Em 1942, Margot, a irmã mais velha de Anne, foi intimada pela Polícia Secreta para ser deportada à Alemanha. A Família Frank resolveu se insular até que a guerra e/ou a perseguição contra os judeus acabassem. Viveriam em companhia de outra família, os Van Daans e seu filho Peter, mais Dussel, um dentista; todos perseguidos e passíveis de deportação aos campos de concentração. Em 04 de agosto de 1944, entretanto, foram denunciados e descobertos pela Polícia de Segurança alemã, acompanhada por holandeses nazistas (FRANK, 1974, p. 233).

No “Anexo Secreto”, andar superior do prédio que se localizava na Rua Prinsengracht, nº 263, em um tranquilo canal de Amsterdã, esse grupo de refugiados tinha contato com o mundo exterior por intermédio de quatro empregados fiéis de Otto que trabalhavam nesse mesmo edifício: Miep colega de trabalho de Otto desde 1933 e Henk, com quem se casara há pouco tempo, mais Elli, Kraler e Koophius (FRANK, 1974, p. 20). Seus benfeitores, conforme os denominava Anne, eram holandeses, mas não eram judeus, portanto, podiam circular à vontade pela cidade sitiada:

⁵ *Pogrom* é uma palavra russa que significa “causar estragos, destruir violentamente”. Historicamente, o termo refere-se aos violentos ataques físicos da população em geral contra os judeus, tanto no império russo como em outros países. Acredita-se que o primeiro incidente desse tipo a ser rotulado *pogrom* foi um tumulto antissemita ocorrido na cidade de Odessa em 1821 (ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO).

“Foram eles que nos ajudaram a vencer tempestades, e espero que nos conduzam a um porto seguro. Se forem descobertos, terão de compartilhar do destino dos muitos que estão sendo procurados” (1974, p. 131).

Utilizando-se do mercado negro, compravam a alimentação e os objetos de que seus protegidos necessitavam: “o leiteiro arranja cartões de racionamento clandestinos, o empreiteiro entrega queijos [...] nosso padeiro arranjou linha para costurar” (1974, p. 197). A menina foi dia a dia anotando seu cotidiano em um diário, o qual ela denominou de Kitty, todas as tragédias desse grupo e da população de Amsterdã, que sua família acompanhava por intermédio dos relatos de seus benfeitores ou pelos jornais que conseguiam ler. A vida estava difícil para todos os holandeses: “há roubos, assassinatos, arrombamentos” (p. 197), crianças quebravam as janelas das casas, roubavam tudo o que estava a seu alcance (p. 169):

Lá fora as coisas estão terríveis. [...] Famílias são separadas. Homens, mulheres e crianças são separados. Crianças voltam da escola e não encontram seus pais. Mulheres voltam das compras e dão com a casa fechada e a família desaparecida. Os holandeses também andam apreensivos, pois seus filhos estão sendo mandados para a Alemanha. O medo é geral (FRANK, 1974, p. 61).

Tendo em vista que os demais funcionários do prédio não sabiam da existência dessas famílias que estavam escondidas no andar superior, havia muitas restrições: “Temos de falar baixinho e pisar de leve durante o dia para que o pessoal do depósito não nos ouça” (FRANK, 1974, p. 26). “Durante o dia não pode aparecer a mínima fresta entre as cortinas, mas à noite não há perigo (p. 55). O cotidiano revelado a Kitty era cruel e maçante. Em certas ocasiões, faltavam alimentos (quando seus amigos estavam impossibilitados de atendê-los) e as refeições eram escassas e repetitivas. No relato do dia 08 de maio de 1944, a menina conta que comeram apenas duas colheres de mingau e que: “entra dia sai dia só comemos espinafre malcozido (para conservar as vitaminas) e batatas meio estragadas [...] alface cozida ou crua e espinafre e mais espinafre” (p. 200).

Após a prisão de todo o grupo, seus integrantes tiveram destinos diversos, mas igualmente infelizes. O Anexo Secreto foi saqueado e destruído. No dia 03 de setembro, após a estada em Westerbork (principal campo de concentração alemão na Holanda), foram enviados em vagões de gado a Auschwitz. Miep e Elli, após severo interrogatório, quando negaram qualquer auxílio aos Frank, foram liberadas e salvas; Kraler e Koophius ficaram em campos de concentração holandeses durante alguns meses, mas foram libertados. Van Daan foi mandado para uma câmara de gás; Otto foi liberado, em 27 de janeiro de 1945, quando as forças soviéticas libertaram o campo-hospital onde ele estava; Peter Van Daan foi liberado de um campo à medida que os russos avançavam, mas dele não se teve mais notícia; a mãe de Anne morreu em 05 de janeiro de 1945; as duas meninas foram enviadas para Bergen-Belsen, na Alemanha, dois meses após a morte da mãe.

Em fevereiro, ambas contraíram tifo. Após a morte de Margot, Anne morreu em princípio de março (FRANK, 1974, p. 233-234). O pai de Anne, único sobrevivente dessa caçada, recebeu o diário da filha, em 1945, quando retornou à Holanda. Essas memórias foram publicadas, pela primeira vez, em 1947.

O diário como literatura de testemunho

O diário, em tese, é um texto que o autor escreve a si mesmo sem a intenção de que seus escritos sejam publicados. Serve como a perpetuação de fatos que não quer olvidar ou, ainda, como depositário fiel de seus dramas e anseios mais íntimos. Anne Frank pergunta-se: “Quem, além de mim mesma, lerá estas cartas? Quem me confortará senão eu mesma?”. (1974, p. 47). Ao mesmo tempo, a menina duvida de que, no futuro, alguém possa se interessar “pelas minhas baboseiras” (p. 183). Enganava-se, porém, pois suas memórias trouxeram ao público dados que a História oficial não conseguiu registrar. Dramas individuais, como os que revelou ao mundo, passaram despercebidos pela imprensa e/ou foram negados por interesses outros, que ocultaram, enquanto foi possível, o sofrimento dos civis. Vindo à tona tão logo a Segunda Grande Guerra terminara, o *Diário de Anne Frank* foi lido por milhões de pessoas.

Anne Frank, em 12/06/1942, dois dias antes de iniciar seus apontamentos, escreveu no diário: “Espero poder confiar inteiramente em você, como jamais confiei em alguém até hoje, e espero que você venha a ser um grande apoio e um grande conforto para mim” (FRANK, 1974, p. 7). Essa narrativa difere-se da autobiografia, pois Anne não tinha a intenção de contar sua vida a alguém, mas registrar dia a dia as vivências no esconderijo, que supunha serem rápidas. “Até que seria engraçado se, dez anos depois da guerra terminada, nós, judeus, contássemos nossa vida aqui, o que comíamos e sobre o que falávamos. Embora eu lhe conte muita coisa, você ainda sabe muito pouco sobre nossas vidas” (p. 169), anotação que revela que a menina filtrou informações e o que anotou passou por suas idiossincrasias e sua censura.

Os registros podem ser orais ou escritos. Paul Ricœur, em *A Memória, a história, o esquecimento* (2007), alerta que os excessos de memória ou de esquecimentos são inquietantes. Há que se distinguir o perigo entre a memória voltada para a realidade, para aquilo que realmente aconteceu e a memória imaginada. Esta última pode ser evocada de forma intencional ou não, mas que conduz ao irreal, ao fantástico, ao utópico, à ficção, ou seja: acrescentam-se ou suprimem-se acontecimentos. Na busca de uma simplificação à sua linha de raciocínio Ricœur recorre a Sócrates:

Imagino que nossa alma se assemelha a um livro. A memória, no seu encontro com sensações e com as reflexões que esse encontro provoca, parece-me então, se é que posso dizê-lo, escrever discursos em nossas almas e, quando uma reflexão inscreve coisas verdadeiras, o resultado em nós são uma opinião

verdadeira e discursos verdadeiros. Mas, quando aquele escrevente que há em nós escreve coisas falsas, o resultado é o contrário à verdade (RICCEUR, 2007, p. 33).

Para dar consistência do que são esses “rastros”, Ricceur recorre a Marc Bloch: “é aquilo que implica entre o presente e o passado”. É compreender o presente pelo passado. É graças a essa dialética – compreender o presente pelo passado e, correlativamente compreender o passado pelo presente – que a categoria de testemunho entra em cena na condição de rastro do passado no presente. Ricceur fecha então a sua linha de raciocínio: “ocorre então que o historiador não é aquele que faz falar os homens de outrora, mas aquele que os deixa falar. Então o documento remete ao rastro, e o rastro ao acontecimento” (RICCEUR, 2007, p. 192).

Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur⁶ lembra que o conhecimento histórico repousa sobre o conhecimento do outro, não sendo uma ciência propriamente dita, mas apenas um conhecimento de fé, que repousa sobre o historiador, na medida em que a história é uma aventura espiritual na qual a personalidade do historiador está totalmente envolvida. “Este diário tem um grande valor para mim, pois em muitos trechos é um verdadeiro livro de memórias; em outras páginas, porém, eu poderia escrever ‘passado e esquecido’” (FRANK, 1974, p. 116). O leitor, ao se apropriar dessas memórias, revive o cotidiano da Família Frank, podendo testemunhar eventos ocorridos outrora. Conforme comenta Regina Zilberman: “As memórias consolidam-se na qualidade de gênero literário, permitindo ao escritor proceder ao retrospecto de sua existência, enquanto testemunha fatos e personalidades da vida pública de seu tempo” (ZILBERMAN, 2012, p. 220).

Estando o historiador implicado no conhecimento histórico, este não pode se propor a realizar a tarefa impossível de reatualizar o passado. Impossível por dois motivos. Primeiramente a história só é conhecimento pela relação que estabelece entre o passado vivido pelos homens de outrora e o historiador de hoje. O conjunto dos procedimentos da história faz parte da equação do conhecimento. Além disso, se a vivência passada nos fosse acessível, não seria objeto de conhecimento, pois, quando era presente, esse passado era como nosso presente, confuso, multiforme, ininteligível. Ora, a história via a saber, a uma visão ordenada, estabelecida sobre cadeias de relações causais ou finalistas sobre significação e valores (RICOEUR, 2010, p. 163)

É o escritor imaginando-se leitor, desejando que as imagens, tanto de um como de outro sejam exatas, recíprocas, e, sobretudo, sejam congruentes. Robert Escarpit, em *Lo literário y ló social*, complementa:

⁶ Em *A memória, a história, o esquecimento*, a editora Unicamp denomina o autor como Paul Ricceur. Em *Tempo e narrativa*, editado pela Martins Fontes, o sobrenome do autor vem grafado como Paul Ricoeur. A comprovação de que as obras são do mesmo autor fica evidenciada em *A memória...*, pois Paul apresenta citações de *Tempo e narrativa* como sendo suas.

Cuando el escritor y el lector son contemporáneos o compatriotas, estas mitologías se nutren de las mismas fuentes y se construyen a partir de los comentarios de la crítica o de la información general. Puede llegar a suceder que entren en consonancia y se alimenten la una de la otra, creando un fenómeno cíclico al efecto Larsen en electroacústica (ESCARPIT, 1974, p. 29).

Mas não é apenas o aspecto estético da obra que entra em jogo, conforme explica Regina Zilberman, em *Estética da recepção e história da literatura* (2009). Inclui-se, nesses relatos, a experiência de vida do leitor, porque entre a leitura de uma obra e o efeito pretendido ocorre o efeito de compreensão, exigindo do leitor não só a utilização do conhecimento filológico, mas de todo o seu conhecimento de mundo acumulado. Para isso, o conjunto de referências também é regido pelas convenções elencadas por Zilberman, obedecendo à seguinte ordem:

Social, pois o indivíduo ocupa uma posição na hierarquia da sociedade; intelectual, porque ele detém uma visão de mundo compatível, na maioria das vezes, com seu lugar no espectro social, mas que atinge após completar o ciclo de sua educação formal; ideológica, correspondente aos valores circulantes no meio, de que se imbuíu e dos quais não consegue fugir; linguística, pois emprega um certo padrão expressivo, mais ou menos coincidente com a norma gramatical privilegiada, o que decorre tanto de sua educação, como do espaço cultural em que transita (ZILBERMAN, 2009 p. 2).

As palavras de Zilberman são avaliadas por Gilbert Mury, em *Sociología Del público literário, El concepto de personalidad de base y la convergencia de los procedimientos de investigación*, especialmente na relação entre o indivíduo e a sociedade, tendo como base pensamentos de Kardiner:

La existencia de ciertos públicos específicos autoriza entonces a admitir que la historia personal de sus miembros, por lo tanto de la estructura de su yo, se ha construido sobre la base de relaciones análogas con el entorno social. [...] Kardiner, em su reflexión sobre las sociedades primitivas, rebasa el psicologismo freudiano: admite que el niño, desde su nacimiento, vive y se constituye en una serie de relaciones a las “instituciones primarias”, Es decir, a las condiciones sociales de toda disciplina, de toda seguridad, de todo cambio afectivo. Las reglas de existencia que el niño encuentra la estructura de la familia, los sistemas de normas y valores, el modo aceptado de alimentación (y con frecuencia la insuficiencia de ésta) inducen un cierto tipo de comportamiento e introducen en consecuencia ciertas analogías constantes entre las conductas y los caracteres individuales (MURY, 1974, p. 211).

Baseando-se nas afirmações acima, chega-se a Jauss, em *A estética da recepção: colocações gerais*, publicação em que esse autor acentua que, do historicismo até agora, a investigação científica da arte tem incansavelmente instruído sobre a tradição das obras e de suas interpretações. Com base em uma gênese objetiva e subjetiva, hoje se pode reconstruir, com mais facilidade, o lugar de uma obra em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo

até sua função ideológica, do que a experiência daqueles que, na atividade produtiva, receptiva e comunicativa, desenvolveram a práxis social, da qual as histórias da literatura e da arte sempre nos transmitem o produto já objetivado. Jauss complementa:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária da obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 1979, p. 68-69).

Márcio Seligmann-Silva considera que “a uma era de catástrofes corresponde um tempo de testemunhos” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 33). O mesmo autor, em *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, considera que tais revelações, embora absolutamente necessárias, são também um desafio, “uma espécie de picareta que poderia derrubar esse muro, permitindo que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento com o mundo, em uma reconstrução de sua causa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

A literatura de testemunhos denota uma necessidade de contar “aos outros”, como forma de libertação dos próprios fantasmas, que, de certa forma, mesmo depois de alcançada a liberdade, continuam a dilacerar o corpo e, principalmente, a mente daqueles que em um determinado tempo de suas vidas foram vítimas. Da mesma forma, Anne responde aos leitores os motivos da quase ausência de reação dos judeus frente ao que acontecia nos campos de concentração. Por que vocês não reagiram? Por que vocês não fugiram? Não há como reagir ou escapar quando o corpo e a mente já estão combalidos, quando se falam línguas diferentes, quando se está muito distante da pátria e já se sabe de antemão que o apoio externo praticamente inexistente. O que resta é apenas tentar sobreviver e revelar, para as gerações futuras, os crimes cometidos na esperança de que tais fatos não se repitam.

Não é incomum que relatos de testemunho sejam jogados ao esquecimento, seja por força do vencedor, seja por falta de vontade de terceiros desejarem ouvir. Paul Ricoeur, em *A memória, a história o esquecimento*, rebate os equívocos acima lembrando que “garantir que tal coisa

ocorreu, certificá-lo, equivale a uma promessa a respeito do passado” (RICOEUR, 2007, p. 174). O autor observa ainda que a memória de testemunho passa por uma espécie de acoplamento de frases que funcionam como “garantidoras: “eu estava lá”, “acreditem em mim”, para, posteriormente acrescentar a mais desafiadora: se não acreditam em mim, perguntem a outra pessoa” (RICOEUR, 2007, p. 172-173).

Essa manutenção aproxima o testemunho da promessa, mais precisamente da promessa anterior a todas as promessas, a de manter a palavra. O testemunho vem assim se unir à promessa em meio aos atos de discurso que especificam a ipseidade em sua diferença da simples mesmidade, aquela do caráter, ou melhor, da forma genética, imutável da concepção à morte do indivíduo, alicerce biológico de sua identidade. A testemunha deve ser capaz de responder por suas afirmações diante de quem quer que lhe peça conta delas (RICOEUR, 2007, p. 174).

Escrever para esquecer

Anne Frank relata que estudava diariamente, lia muito porque “O único jeito de espairer é estudar, e eu tenho estudado bastante” (FRANK, 1974, p. 103). Em *Mal-estar da civilização* (1929), Freud diz que o homem pode evitar o sofrimento de várias formas: pelo uso de entorpecentes, pela meditação, que tem por finalidade a liquidação dos instintos, ou pelo deslocamento da libido, ou seja, por meio das satisfações internas, independentemente do mundo exterior. Em 1894, em *As neuroses e as psicoses de defesa*, utilizou a expressão *mecanismos de defesa* pela primeira vez. A fim de poder suportar o cotidiano entediante e o medo constante de ser descoberta, Anne tentou gratificações substitutivas – no caso, seu relato a Kitty, os estudos e, em um terceiro momento, a paixão que desenvolveu por Peter: “o melhor de tudo isso é que posso escrever o que sinto e o que penso, do contrário estaria totalmente sufocada” (p. 157).

Anne utiliza-se recorrentemente da tentativa da sublimação, pois, mesmo encerrada em um local tão insalubre – poucos recursos, higiene inadequada, roupas que não serviam mais – tenta se consolar quando se lembra dos seus compatriotas que não puderam escapar. Quando suas forças esmaecem, agradece a Deus por pelo menos estar junto com seus pais e com amigos e faz preces por todos aqueles que não conseguiram se salvar: “Deveria estar sempre alegre, contente e feliz, a não ser quando penso nela [amiga que foi a um campo de concentração] e em seus companheiros de infortúnio. Sou egoísta e covarde” (p. 115).

O tempo passava e não se vislumbrava o desfecho da guerra; o desânimo, então, começou a se instaurar e as tentativas de driblar o sofrimento e a angústia já não funcionavam. O grupo – cada vez mais nervoso e desesperançado – tinha dificuldades de vencer a si mesmo. Por

estarem confinados em ambiente tão restrito e cheio de limitações, as famílias já não se entendiam: “O pior de tudo é o tédio que nos deixa a todos, uma pilha de nervos” (p. 154). Anne relata a Kitty que “as relações entre nós pioram a cada dia” (p. 101). Em 26 de maio de 1944, perfazendo quase dois anos de exílio, questiona se não teria sido melhor não terem se escondido, estarem mortos em vez de passarem por toda aquela miséria. Lembra-se dos protetores que estavam se arriscando para socorrê-los. Desabafa então: “Que venha o fim, por pior que seja; pelo menos havemos de saber se vencemos ou perdemos” (p. 210).

A guerra altera o sentimento de pertencimento; logo, a pátria pode despertar o sentimento de repulsa. Anne, em várias ocasiões, afirma que não quer ser alemã: “E pensar que eu já fui alemã! Não, Hitler retirou nossa nacionalidade há muito tempo. Na verdade, alemães e judeus são os maiores inimigos do mundo” (p. 42). Essas afirmações podem ter origem por ela ter chegado muito pequena à Holanda, mas o comportamento de seus conterrâneos é o que mais a afasta de seu país natal: “Meu primeiro desejo, depois da guerra, é tornar-me holandesa. Amo os holandeses, amo este país, amo este idioma e quero trabalhar aqui” (p. 182). Conforme o conflito avançava, a menina já se considerava expatriada: “Eu, que, não tendo país natal, esperava que a Holanda pudesse se tornar minha pátria. Ainda tenho esperança de que assim seja” (p. 208).

Por que a guerra?

Como o antissemitismo propagou-se com tanta intensidade? Havia um descontentamento do povo alemão com a situação de penúria na qual o país se encontrava, justamente a Alemanha que, até 1932, já havia ganho 33 dos 100 prêmios Nobel de Ciência: “a supremacia germânica era indiscutível: conjugava força militar e eficiência econômica, tendo a pesquisa científica como base para a indústria” (BARIFOUSE, 2009). Ao mesmo tempo, uma mal-intencionada autopromoção do partido e do nacionalismo, idealizada por Paul Joseph Goebbels – braço direito de Hitler e Ministro da Propaganda e Esclarecimento Popular –, colaborou com essa mentalidade, enfatizando o orgulho de ser alemão, povo (raça) superior aos demais povos. Goebbels foi o responsável pela criação do mito *Führer* e, para esse intento:

Produzia filmes emocionantes divulgando o nazismo. Neles mostrava uma Alemanha melhor, próspera e feliz com a supremacia da raça ariana. Seus filmes estimulavam o preconceito étnico, a xenofobia, o patriotismo e o heroísmo e condenavam os judeus, alegando que eram culpados de acumular riquezas, explorando o povo (DEMERCINDO JR.).

Para consolidar esse ideário, Goebbels censurou toda a imprensa alemã, fechando jornais, editoras e emissoras de rádio e televisão. Milhares de alemães filiaram-se ao partido e

contribuíram para o holocausto de Hitler, torturando e matando seus próprios compatriotas. Carecem atenção especial os ditos famosos de Goebbels, como o que abomina o ano de 1789, ou seja, uma alusão à Revolução Francesa, cujos ideais eram a liberdade, a igualdade e a fraternidade e, ainda, que “uma mentira dita cem vezes se torna verdade” (DEMERCINDO JR.). Para o professor da USP, Francisco Alambert, “se Hitler não tivesse existido, o século XX seria menos bárbaro”; ao mesmo tempo, define esse ditador como: “a mais perfeita tradução do horror moderno” (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2013, p. 39).

Em *Moisés e o monoteísmo*, Freud, em uma nota preambular, escrita ainda em Viena (1938), afirma que o povo alemão recaiu em “uma barbárie quase pré-histórica”. Exilado em Londres, já a salvo, no mesmo ano, escreveu que: “Na certeza de que seria agora perseguido não apenas por minha linha de pensamento, mas também por minha ‘raça’, acompanhado por muitos de meus amigos abandonei a cidade que, desde minha primeira infância, fora meu lar durante setenta e oito anos”.

Albert Einstein e Freud trocaram missivas a fim de tentarem explicar os motivos que levam os homens aos conflitos. Essas cartas originaram o texto *Por que a guerra?* (1932). Freud responde a Einstein que “[...] o homem encerra dentro de si um desejo de ódio e de destruição” (1932), alertando que, pelo aperfeiçoamento dos instrumentos de destruição, uma guerra futura poderia aniquilar um dos antagonistas ou, quem sabe, ambos. Anne, mesmo desconhecendo esses escritos, questiona-se: “De que adianta esta guerra? Por que não se pode viver em comum e em paz? Para que essa destruição?” (1974, p. 195). Embora com apenas quinze anos, fez as mesmas elucubrações que os cérebros mais privilegiados da humanidade.

A menina pergunta-se por que serem fabricados aviões cada vez mais gigantescos, bombas mais poderosas e, ao mesmo tempo, casas pré-fabricadas para reconstrução dos prédios bombardeados. Questiona os milhões, gastos diariamente, enquanto faltava comida, remédios, agasalhos. Em *O mal-estar da civilização* (1929), Freud antecipou as mesmas ideias: “A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição”, ou seja, o homem é um animal gregário, mas não consegue viver em sociedade e respeitar a seus semelhantes. Charles Chaplin, em seu discurso, no filme *O grande ditador*, repetiu as mesmas constatações: “O avião e o rádio aproximaram-nos. A própria natureza dessas invenções clama pela bondade do homem, um apelo à fraternidade universal, à união de todos nós” (CHAPLIN, 1940). Anne se pergunta: “Oh, por que os homens são tão malucos?” (p. 195). Ela mesma conclui:

O homem comum é tão culpado quanto eles, senão os povos já se teriam insurgido, revoltados. Simplesmente, existe nas criaturas uma verdadeira sanha de destruir, de matar, assassinar, e até que a humanidade inteira sofra uma grande transformação, explodirão novas guerras e tudo o que foi construído, cultivado e plantado será novamente destruído e desfigurado. Aí então a humanidade terá que recomeçar tudo outra vez (FRANK, 1974, p. 195).

Anne Frank, ao acentuar esse desejo permanente do humano de destruir, leva à *Guerra aérea e literatura*, de W. G. Sebald (2011). Nessa obra, o autor apresenta uma espécie de “outro lado da moeda”, ou como a sociedade civil alemã viu e suportou as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial. O autor confessa que, embora não tenha participado do conflito, nunca conseguiu entender os motivos dos alemães evitarem falar sobre os acontecimentos daquele período, ainda que também tenham sido trucidados pela maior e mais eficiente máquina de guerra utilizada até então: os bombardeios aéreos.

Ao olhar para o passado, frisa o autor: “em particular para os anos de 1930 até 1950, trata-se sempre de um olhar e desviar de olhos simultâneos” (SEBALD, 2011, p. 08). Baseando-se em documentos oficiais, Sebald revela que apenas a força aérea britânica lançou um milhão de toneladas de bombas sobre a zona inimiga, atingindo 131 cidades, algumas uma vez, outras repetidas vezes. Mesmo após tamanhas destruições “as pessoas se moviam ‘pelos ruas entre as ruínas medonhas como se, na verdade, nada houvesse acontecido e [...] esse sempre tivesse sido o aspecto da cidade’, diz uma anotação feita por Alfred Döblin no sudoeste da Alemanha, datada do final de 1945”.

[...] a guerra aérea deixou em torno de 600 mil vítimas civis na Alemanha; que 3,5 milhões de residências foram destruídas; que, no final da guerra havia 7,5 milhões de desabrigados; que, em Colônia, a cada habitante correspondiam 31,4 metros cúbicos de escombros e, em Dresden, 42,8 – mas mesmo assim, não sabemos o que tudo isso significava de verdade. (SEBALD, 2011, p. 13-14).

*Educação após Auschwitz*⁷, de Theodor Adorno, filósofo da Escola de Frankfurt, é um texto que se detém em como coibir atitudes pré-históricas dos seres dito evoluídos: “a barbárie continuará existindo enquanto persistirem no que têm de fundamental as condições que geram esta regressão”. “Com Mao e Stalin, Hitler é um dos personagens cujo perfil torna obrigatório incluir uma contagem de cadáveres – 11 milhões [...] em execuções, massacres e campos de extermínio” (AVENTURAS NA HISTÓRIA, 2013, p. 39). Anos após os episódios mais dolorosos de que se tem notícia no século XX, Adorno, já radicado nos Estados Unidos após fuga da Alemanha, insiste

⁷ *Educação após Auschwitz* foi uma palestra transmitida na rádio de Hessen, em 18 de abril de 1965, publicada em *Zum Bildungsbegriff der Gegenwart*, em Frankfurt, no ano de 1967.

que, se as pessoas tivessem delatado o que viam e sabiam, ao invés de se calarem, a situação poderia ter sido diferente:

O que se chama de “participação oportunista” era antes de mais nada interesse prático: perceber antes de tudo a sua própria vantagem e não dar com a língua nos dentes para não se prejudicar. Esta é uma lei geral do existente. O silêncio sob o terror era apenas a consequência disto. A frieza da mônada social, do concorrente isolado, constituía, enquanto indiferença frente ao destino do outro, o pressuposto para que apenas alguns raros se mobilizassem. Os algozes sabem disto; e repetidamente precisam se assegurar disto.

Continua Adorno dizendo que não adianta apelar para os valores eternos, “acerca dos quais justamente os responsáveis por tais atos reagiriam com menosprezo”, pois poder ficar ao lado do poder, curvar-se ao mais forte, constitui um dos traços da índole dos algozes. Lembra que os responsáveis pelos massacres nos campos de concentração eram, em sua maioria, jovens filhos de camponeses. O alerta que esse filósofo traz é da ameaça da identificação cega com o coletivo, com a possibilidade de fazer parte de um grupo seletivo e vencedor por pessoas que jamais teriam oportunidade semelhante: “mas que haja pessoas que, em posições subalternas, enquanto serviçais, façam coisas que perpetuam sua própria servidão, tornando-as indignas [...] contra isto é possível empreender algo mediante a educação e o esclarecimento”. Anne Frank confirma a obediência cega e patriótica dos alemães, os quais se sentiam felizes por terem cumprido o dever de defender a Alemanha e de idolatrar o Partido. Cita como se comportaram em entrevista feita quando de sua volta dos campos de combate: “Os feridos pareciam orgulhar-se de seus ferimentos – quanto mais, melhor. Um deles ficou tão emocionado de apertar a mão do Führer [...] que mal conseguiu gaguejar algumas palavras” (FRANK, 1974, p. 69). Adorno cita *Psicologia das massas e análise do eu*, de Freud, cujas ideias corroboram seu ponto de vista:

Um grupo impressiona um indivíduo como sendo um poder ilimitado e um perigo insuperável. Momentaneamente, ele substitui toda a sociedade humana, que é a detentora da autoridade, cujos castigos o indivíduo teme e em cujo benefício se submeteu a tantas inibições. É-lhe claramente perigoso colocar-se em oposição a ele, e será mais seguro seguir o exemplo dos que o cercam, e talvez mesmo ‘caçar com a matilha’. Em obediência à nova autoridade, pode colocar sua antiga ‘consciência’ fora de ação e entregar-se à atração do prazer aumentado, que é certamente obtido com o afastamento das inibições (FREUD, 1921, p. 41).

Considerações finais

Guerras, batalhas, conflitos étnicos ou religiosos; não importa o motivo, sempre houve dissensões em um mundo tão plural e tão imenso. Analisando-se os tempos primevos, acreditava-se que os litígios deviam-se à ignorância e à falta da cultura das primeiras organizações humanas.

No intermédio dos séculos XIX e XX, no entanto, a Terra conheceu um avanço tecnológico sem precedentes com descobertas nunca imaginadas pelos primeiros homínídeos e o mundo encurtou suas distâncias; porém, o desenvolvimento intelectual serviu não só para o bem-estar da civilização mas também para produzir armas em massa, mais precisas e mais devastadoras, capazes de destruírem mais pessoas em menos tempo.

Um olhar mais atento mostra que o ódio de Hitler para com as minorias raciais não era uma novidade. Em 1888, Nietzsche, em *O anticristo e ditirambos de Dionísio* já havia sido implacável com os judeus, ao considerar que seriam eles os responsáveis por subverter a ordem natural da religião, da moral, da história e até da psicologia, ainda que essa obra esteja relacionada à moral cristã.

Os judeus são o povo mais singular da história universal, pois, colocados ante a questão do ser ou não ser, preferiram o ser a todo o custo, com deliberação perfeitamente inquietante: esse custo foi a radical *falsificação* de toda a natureza, naturalidade e realidade, de todo o mundo interior e também do exterior. Eles puseram-se à parte, contrariamente a todas as condições nas quais era possível, era permitido um povo viver até então, eles criaram a partir de si mesmos um conceito oposto às condições naturais – eles inverteram, sucessivamente e de modo incurável, a religião, o culto, a moral, a história, a psicologia, tornando-os a contradição de seus valores naturais. [...] Os judeus são, justamente por isso, o povo mais fatídico da história universal: em seu prolongado efeito, eles falsearam de tal modo a humanidade, que ainda hoje o cristão pode ter sentimento antijudeu, sem compreender-se como a derradeira conseqüência do judaísmo. (NIETZSCHE, 2007, p. 29).

A humanidade, de uma forma ou de outra, pelos mais variados profetas, sempre foi lembrada da necessidade imperiosa de conviver harmoniosamente. Os egípcios criam, no tempo do Império Antigo, que deveriam viver de forma que, quando morressem, seu coração deveria equivaler-se em peso a uma pena; fato que induzia as pessoas a se tratarem bem, sem cometerem atos perversos. Os persas, por sua vez, ao basearem-se em Zaratustra, deveriam ter conduta adequada, respeitando-se mutuamente, temendo penas futuras. Dois mil anos atrás, o mundo ocidental conheceu o cristianismo, que pregava o amor ao próximo como a si mesmo. Freud, no entanto, foi categórico, em *Mal-estar da civilização*, dizendo que as religiões não foram capazes de inibir o comportamento instintivo do ser humano. Adorno afirma que a tecnologia se sobrepôs aos valores morais: “Os homens inclinam-se a considerar a técnica como sendo algo em si mesma, um fim em si mesmo, uma força própria, esquecendo que ela é a extensão do braço do homem” (ADORNO, 1965).

O diário de Anne Frank é um relato que emociona os leitores ainda hoje. Conforme as páginas avançam, o leitor, que já conhece o final dessa dolorosa história, compadece-se com esse drama oculto, narrado em um diário guardado por acaso. O relato dessa adolescente serve como

um testemunho de momentos que a história não pode esquecer; um alerta a todos aqueles que duvidam de que tamanha crueldade e omissão puderam existir. É uma leitura indispensável a que se pense a forma como o homem dito civilizado trata as diferenças de ideias, religiões, posturas; contendas que ainda permanecem de forma velada em algumas nações, mais contundente em outras, mas igualmente fomentadoras do ódio e da destruição.

Apesar de todas as tragédias, coletivas ou individuais, que o mundo vivenciou, o ser humano ainda não aprendeu a que ponto pode chegar o ódio desmedido, pois não consegue conviver com as diferenças. Freud, em *Psicologia das massas e a análise do eu*, explica o que desde sempre se tenta entender, o porquê das guerras: “Nas antipatias e aversões indisfarçadas que as pessoas sentem por estranhos com quem têm de tratar, podemos identificar a expressão do amor a si mesmo, do narcisismo”.

Referências

A CASA onde Anne Frank escreveu seu diário agora é centro mundial de jovens. *Folha de São Paulo*. 29 set. 1985. Disponível em: < http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_12jun00.htm>. Acesso em: 28 jul. 2013.

A CULTURA no Terceiro Reich: disseminação da visão de mundo nazista. *Enciclopédia do Holocausto*. Disponível em: <<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10007519>>. Acesso em: 03 ago. 2013.

ADOLF Hitler. A personalização do mal levou a barbárie à civilização: dez pessoas que forjaram nosso tempo. *Revista Aventuras na História*. São Paulo: Editora Abril. Edição 121, p. 39, ago. 2013.

ADORNO, Theodor. *Educação após Auschwitz*. (1965) Tradução: Wolfgang Leo Maar. Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno10.htm>>. Acesso em: 04 ago. 2013.

ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nélon. *Toda a História: história geral e história do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ASCENSÃO do Nazismo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ascens%C3%A3o_do_nazismo>. Acesso em: 25 jul. 2013.

BARIFOUSE, Rafael. *A fuga de cérebros da Alemanha nazista*. Publicado em 06 fev. 2004. Atualizado em 14 out. 2009. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/noticias/historia-da-ciencia-e-epistemologia/a-fuga-de-cerebros-da-alemanha-nazista>>. Acesso em: 28 jan. 2012.

CHAPLIN, Charles. O último discurso. In: *O grande ditador*, 1940. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/chaplin1.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

DEMERCINDO JR. *Propaganda nazista*. Brasil Escola. Disponível em:

<<http://www.brasilecola.com/historiag/propagandanazista.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2013.

DIÁRIO de Anne Frank é incluído em lista de documentos importantes da Unesco. *Folha Uol*. 31 jul. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u603026.shtml>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

ESCARPIT, Robert y otros. *Lo literário y lo social in hacia una sociologia Del hecho literário*. Madri: Edicusa, 1974.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Disponível em: < <http://livrosbpi.com/>>. Acesso em: 28 jan. 2012.

_____. *Psicologia das massas e a análise do eu* (1921). Disponível em:

<http://www.clube-de-leituras.pt/upload/e_livros/clle000128.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2013.

_____; EINSTEIN, Albert. *Um diálogo entre Freud e Einstein: por que a guerra?* Disponível em: <<http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05620.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2012.

HOLOCAUSTO. *Enciclopédia do Holocausto*. Disponível em: <<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005143>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979. Tradução de Luiz Costa Lima.

OS JUDEUS na Alemanha antes da guerra. *Enciclopédia do Holocausto*. Disponível em:

<<http://www.ushmm.org/outreach/ptbr/article.php?ModuleId=10007687>>. Acesso em: 03 ago. 2013.

NIETZSCHE, *O anticristo e ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PROGRAMA Memória do mundo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Programa_Mem%C3%B3ria_do_Mundo>. Acesso em: 28 jul. 2013.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, a intriga e a narrativa histórica*. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Tradução de Hélio Salles Gentil.

SANTOS, Fabrício. *De onde veio o nazismo?* Brasil Escola.

Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiag/de-onde-veio-nazismo.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2013.

SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória e literatura: o testemunho da história das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2007.

_____. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes* (2008). Disponível em: <http://www.scielo.php?script=sci_arttex8pid=S0103>. Acesso em: 12 ago. 2013.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

_____. *Brás Cubas autor*. Machado de Assis leitor. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

Jairo Jair Martins

Doutorando do PPG em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área de Literatura Portuguesa e Mestre em Teoria da Literatura (UPF).
Contato: <jairomartins58@hotmail.com>.

Márcia Rodrigues Gonçalves

Doutoranda do PPG em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área de Literatura Portuguesa e Mestre em Linguística Aplicada (PUCRS).
Contato: <mrg18@terra.com.br>.

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 20 de abril de 2014.

O *ethos* do autor no gênero epistolar: Flaubert e sua *correspondência*

Renata Aiala de Mello
UFMG

Resumo: Sabe-se que Flaubert foi um dos romancistas do século XIX que mais se correspondeu através de cartas. Procuramos, nesse trabalho, delinear os *ethé* de Flaubert construídos em sua *Correspondência*, ou seja, pretendemos tratar da construção das imagens do autor a partir de suas experiências no mundo das práticas sociais, através de sua biografia pessoal, e também enquanto escritor, autor de diversos romances, tudo isso foi assunto, temática de cartas trocadas pelo escritor com amigos, familiares e amantes. Para a consecução de nossos objetivos, valemo-nos dos estudos de Roland Barthes sobre a figura do autor, dos estudos Dominique Maingueneau sobre o conceito de *ethos* e também sobre a noção de imagem do autor. Nos apoiamos, ainda, em alguns estudos de sobre o gênero epistolar.

Palavras-chave: Flaubert; *Correspondência*; *Ethos*, Gênero epistolar.

Abstract: *It is known that Flaubert was one of the novelists of the nineteenth century that mostly corresponded through letters. We seek, in this work, to outline the Flaubert's ethe constructed in his correspondence, in other words, we intend to analyze how the construction of the author's images is based on his experiences, in his social practices, through his personal biography, and also as a writer, author of several novels, all this was subject and theme of the letters he exchanged with friends, family and lovers. To achieve our goals, we use Roland Barthes studies on the figure of the author, Dominique Maingueneau studies on the concept of ethos and also about the notion of author's image. We use some studies on the epistolary genre as well.*

Key-words: *Flaubert; Correspondência; Ethos, Epistolary genre.*

1 Introdução

No presente trabalho, procuramos delinear o *ethos* de Flaubert construído em sua *Correspondência*. Analisamos duas instâncias do autor: a primeira como ser social, com uma identidade psicológica, ou seja, Flaubert *sujeito-cidadão*, e a segunda como enunciador, possuidor de uma identidade artística, ou seja, Flaubert *sujeito-autor*. Essa divisão é meramente metodológica e se faz necessária porque pretendemos tratar da construção das imagens do autor a partir de suas experiências no mundo das práticas sociais, através de sua biografia pessoal, e também enquanto

escritor, autor de diversos romances como, por exemplo, *Madame Bovary*.

Sabe-se que Flaubert foi um dos escritores do século XIX que mais escreveu cartas (Freijlich, 2012). Nelas, ele conta fatos de sua vida, reflete sobre sua escrita e também sobre a sociedade em que vive. A (re)composição dos *ethé*¹ de Gustave Flaubert *sujeito-comunicante*, segue uma ordem cronológica que vai de seu nascimento e sua origem, passando por sua infância, adolescência até chegar à idade adulta. Nessas cartas, o autor deixa traços, vestígios do vivido já a partir de sua infância. Assim, suas relações com a família e com a escola, por exemplo, tornam-se elementos preciosos na (re)constituição desses *ethé*.

Para a consecução de nossos objetivos, valemo-nos, como aporte teórico, dos estudos de Roland Barthes sobre a figura do autor, dos estudos Dominique Maingueneau sobre o *ethos* e também sobre imagem do autor. Nos apoiamos, ainda, em alguns estudos sobre o gênero epistolar além de consultarmos algumas biografias do autor, escritas, por exemplo, por Rey & Séginger e por Biasi.

Assim, estudar as inúmeras cartas² de Flaubert é importante para delinear sua imagem, para Freijlich (2012, p. 11), sua correspondência representa,

[um] conjunto enorme de ricos documentos, a fonte que nos proporciona conhecer amplamente a vida mental, psicológica e sentimental de Flaubert e nos permite montar um retrato jamais feito com esse material. A *Correspondência* nos dá a configuração, o retrato fiel de Flaubert. Nela, sua personalidade é revelada. [...] A *correspondência* ainda permanece negligenciada e desconhecida. Considerar Flaubert através de sua obra estaria incompleta sem a *Correspondência*.³

Passemos, a seguir, à reflexão de alguns conceitos chave para a análise de algumas cartas do autor.

2 Desdobramentos teóricos

¹ Em linhas gerais, *ethos* é definido como o caráter ou a imagem que o orador constrói de si para obter a adesão de seu auditório. A construção do *ethos* é, fundamentalmente, um processo interativo, produzido em situações comunicativas específicas, não correspondendo, necessariamente, à imagem do locutor exterior à sua fala.

² Escolhemos, para compor nosso *corpus*, o Tomo II da *Correspondance* de Flaubert (Edição da Pléiade, 1980), por reunir as cartas escritas pelo autor entre os anos de 1851 e 1858, período em que escreveu também *Madame Bovary*. Entretanto, nada nos impede de consultar os demais Tomos na medida de nossas necessidades. Cabe registrar, ainda, que seria praticamente impossível levar em consideração toda a *Correspondance* do autor, visto que são, ao todo, cinco tomos, cada um com uma média de 1.500 páginas. Acreditamos que essa escolha e esse recorte bastam aos nossos objetivos.

³ [un] fresque gigantesque de documents aux multiples valeurs, la source qui nous permet de connaître la vie mentale, psychologique et sentimentale de Flaubert et de faire de lui un portrait qui n'était pas fait jusqu'à présent sur d'autres données que sur des linéaments. La *Correspondance* donne la configuration de Flaubert. Elle est l'image directe de lui-même. Sa personnalité y est souvent révélée. [...] La *Correspondance* reste encore négligée et méconnue. Considérer Flaubert à travers son œuvre serait chose malaisée sans sa *Correspondance*.

2.1 O gênero epistolar

O gênero epistolar – tão antigo quanto o aparecimento das primeiras sociedades com o domínio da escrita – é um gênero textual bastante rico e complexo que pode ser utilizado para a análise de fenômenos linguísticos, pois além de servir como meio de comunicação entre pessoas, registra memórias e aspectos sociais de uma época, servindo de fonte de estudos sócio-históricos e linguísticos.

De maneira geral, o texto epistolar pode ser definido (BARBOSA, 2010) como um texto escrito, enviado por um remetente a um destinatário, marcado pela interação, comunicação entre um emissor e um (ou mais) receptor(es), sendo que a sua feitura pode ter diferentes finalidades, dentre elas, informativa, afetiva, argumentativa, de discussão, de polêmica, de acusação, etc. Dito de outra forma, a carta mantém certa semelhança com o diálogo, ao pressupor um interlocutor, além de guardar, por vezes, traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade. (TIN, 2005) A proximidade com o diálogo parece estar na raiz do gênero epistolar, assim, ela pode ser definida como uma “conversa escrita”.

Ao analisar correspondências, devemos levar em conta tudo isso, além de alguns aspectos estruturais caracterizadores, como temas mais recorrentes, grau de formalidade, intenção, entre outros. Nesse sentido, questionamos se a carta pode ser considerada como uma obra literária, ou se constitui apenas de um material auxiliar para o conhecimento de seu autor, de problemas relacionados com a sua obra, de suas concepções e de seu ambiente social. (TIN, 2005)

Outro ponto a ser considerado ao se estudar as correspondências de um autor, segundo Schweiger (2012) é que elas não são uniformes e estáticas. Esse texto muda de acordo com o ritmo de vida do sujeito que o produz. Vemos, no caso de Flaubert, que em momentos distintos de sua vida há uma maior frequência de cartas destinadas a uma pessoa ou a outra. Por exemplo, quando o autor viaja para o oriente, há um número maior de cartas para sua mãe. Já quando ele escreve *Madame Bovary*, suas correspondências são direcionadas a amante Louise Colet, nas quais ele descreve suas dificuldades de criação e se inspira para melhor criar suas personagens. Em vários momentos, ele envia para amigos e críticos de seu trabalho cartas refletindo sobre a sociedade e o fazer literário.

Um aspecto interessante é que a troca de cartas possui um efeito paradoxal no qual o proprietário de um texto é o destinatário e não aquele que escreve. (SCHWEIGER, 2012) Entretanto, “[...] os leitores que somos ainda não são terceiros totalmente excluídos da troca

íntima”⁴ (SCHWEIGER, 2012, p. 12)

No que tange a *Correspondance* de Flaubert, Schweiger (2012) ensina que sua criação literária está ligada a sua necessidade de corresponder. Assim, suas cartas são consideradas mais eficientes que um diário íntimo. Para a autora, “A correspondência é, então, para continuar ou se dissolver em um outro gênero : a autobiografia”⁵. (SCHWEIGER, 2012, p. 69)

2.2 Ethos

Tendo em vista que o *ethos* está presente em praticamente todos os discursos, ele constitui objeto de investigação de parte das pesquisas em Análise do Discurso. Ao estudar a noção de *ethos*, os analistas do discurso geralmente retomam, em parte ou no todo, guardando semelhanças ou propondo disjunções, a trilogia aristotélica, qual seja: o *ethos*, centrado no caráter, na retidão moral do orador; o *pathos*, ligado ao auditório, a sua sensibilização; e o *logos*, atrelado ao próprio discurso, ao que ele demonstra ou parece demonstrar. Evidentemente, essas três noções tem sido retomadas não exatamente como foram concebidas pela retórica clássica, mas (re)adaptadas, (re)contextualizadas para darem conta das novas situações de comunicação, das complexidades próprias da atualidade e dos avanços proporcionados pelas pesquisas.

Segundo Borges (2010), a noção de *ethos*, para os romanos, mais particularmente para Cícero, na antiguidade clássica, divergia um pouco da noção proposta pelos gregos, sobretudo por Aristóteles. *Ethos*, para Cícero, era um dado preexistente ao discurso e referente ao caráter do orador, que se apoiava em sua autoridade individual e institucional. *Ethos* era influenciado e condicionado pelas crenças sociais e políticas do ambiente da república romana. O caráter de um homem, dotado pela natureza, era constante, permanente ao longo de sua vida e passava de pai para filho. Desse modo, na construção do *ethos*, levava-se em conta o status social do orador, sua reputação, seu modo de vida, sua trajetória familiar e profissional. Ainda segundo Borges, o *ethos*, para Cícero, atrelava-se menos ao *logos* e mais em uma concepção emocional e patêmica.

Diferentemente de Cícero, Aristóteles não priorizava a identidade social do locutor na construção de seu *ethos*, mas sim a apresentação de si no e pelo discurso de modo a obter credibilidade junto ao auditório. Não estava em questão a autoridade prévia do orador e tampouco sua reputação, mas sua capacidade de inspirar confiança no público por meio de seu discurso, ou

⁴ “*les lecteurs que nous sommes ne sont quand même pas des tiers tout à fait exclus de l'échange intime.*”

⁵ “*la correspondance est alors en passe de se prolonger, ou se dissoudre, dans un autre genre du sujet, l'autobiographie*”

seja, a construção do *ethos* era ancorada muito mais no próprio *logos* e seu poder de convencimento do que na história de vida do orador, seu status social permanente...

Mais de dois mil anos depois dos gregos e romanos “inventarem” a retórica, incluindo aí a noção de *ethos*, estudiosos de diversas áreas do conhecimento, tais como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a Linguística, retomam, na atualidade, cada um à sua maneira e com objetivos específicos e particulares, a trilogia *ethos*, *pathos* e *logos*, não, evidentemente, sem alterações de usos e de sentidos.

O *ethos* não é, desse modo, uma representação estática e tampouco (de)limitada, mas, sim, uma forma dinâmica, construída no e pelo discurso e em co-participação com o destinatário. Em nosso artigo, levando em consideração o que apregoa Maingueneau, trataremos dos *ethé* de Flaubert, de seu livro *Madame Bovary* e de sua personagem Emma Bovary, levando em consideração as experiências sensíveis dos discursos / textos, que mobilizam as afetividades das instâncias enunciativas, que trazem em si índices que vão desde a escolha do registro da língua e das palavras até o planejamento textual, passando pelo ritmo, pelo corpo... (MAINGUENEAU, 2008a)

Vemos, com Maingueneau (1997; 2001a; 2006; 2008a), que várias disciplinas tem retomado a retórica e apresentado a noção de *ethos* sob diferentes facetas, o que dificulta a estabilização dessa noção. O autor sugere, então, que é mais produtivo para os pesquisadores apreender a noção de *ethos* como eixo gerador de uma multiplicidade de desenvolvimentos possíveis.

3 Análise

Flaubert, sobretudo, em sua *Correspondance*, constrói seu *ethos* muito mais no nível discursivo dito do que mostrado. Flaubert se expõe, constrói sua imagem exatamente dizendo aos seus co-enunciadores, “com todas as letras”, “eu sou isso, eu não sou aquilo” (BARTHES, 1975, p. 203).

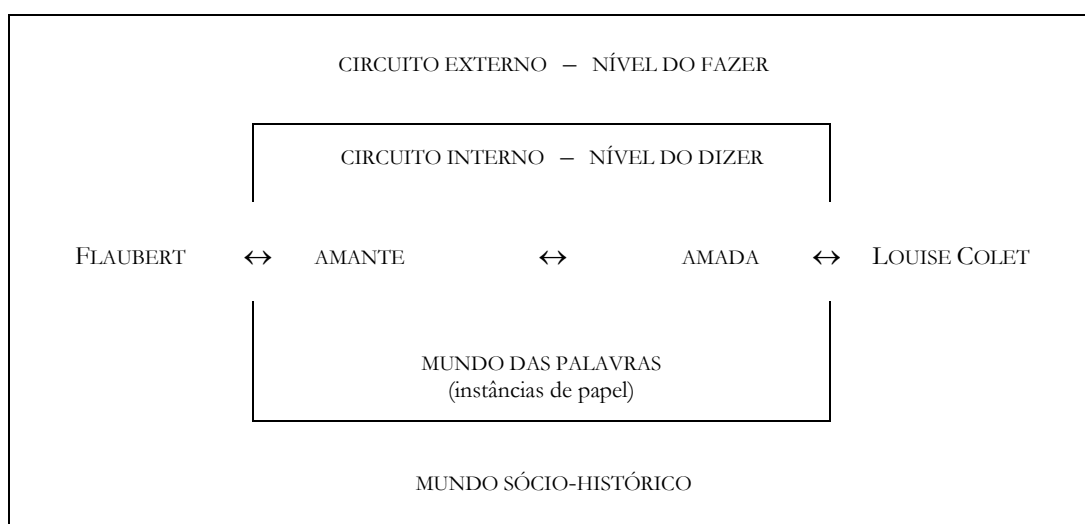
Mesmo com “a morte do autor”, nos termos de Barthes (1987, p. 49-53), que realiza um esvaziamento da figura do autor, priorizando a escritura e a imanência do texto, afirmando que a figura do autor é um construto histórico, acreditamos que seu *ethos* permanece vinculado à sua vida e é passível de ser resgatado em sua obra.

O leitor de Flaubert que tem contato com a *Correspondance* de Flaubert, certamente, terá muito material para produzir as imagens do autor, do conjunto de sua obra e personagens, seus *ethé* antes de iniciar a leitura de qualquer romance seu. Mas o contrário dessa situação também é possível, conforme afirma Maingueneau (2006, p. 269; 2008a, p. 16): “não se espera que o

destinatário disponha de representações prévias do *ethos* do locutor: assim é quando lemos um texto de um autor desconhecido”.

Para Poyet, Flaubert, antes mesmo de ser um romancista, é um filósofo da literatura, *ethos* que pode ser apreendido em sua *Correspondance*. Esse posicionamento coincide com nossa leitura segundo a qual o *ethos* de Flaubert pode ser mostrado, dito e efetivado por sua função autor, pensador, intelectual, alguém que possui uma visão particular da Literatura, de uma maneira geral, e da sua própria escritura, em particular. Na esteira do que foi mencionado no fragmento acima, até mesmo na *Correspondance* podemos perceber elucubrações de Flaubert a respeito da Literatura, do seu fazer literário, e, por conseguinte, seu *ethos* de autor.

Em um exercício de aplicação da Teoria Semiolinguística de Charaudeau ao que acabamos de tratar, temos uma variedade de quadros comunicacionais. No caso de Flaubert, por exemplo, o temos como EUC, sujeito empírico, com identidade reconhecida, com diversas funções sociais, produtor de discursos e de textos mundialmente reconhecidos. Vemos que ele aciona várias instâncias enunciativas, os EUs, para escrever, por exemplo, suas cartas. Em cada carta, podemos vislumbrar a presença desse sujeito comunicante que se desdobra em enunciativo. A título de ilustração, temos, abaixo, um exemplo do quadro aplicado em uma das cartas de Flaubert enviada a Louise Colet⁶.



No quadro, temos Flaubert como EUC, que se torna EUE em suas cartas endereçadas

⁶ Louise Colet (1818-1876) foi poetisa, ganhadora de cinco prêmios da Academia Francesa. Casada com o músico Hippolyte Colet, ela manteve, durante anos, correspondência com Victor Hugo e foi amante de Victor Cousin e Alfred de Musset, antes de ser amante de Flaubert, entre os anos de 1846 e 1855.

a Colet, o TUI⁷. Ao escrever, Flaubert imagina sua destinatária, se nomeia e a nomeia (Flaubert e Louise são, então, os sujeitos empíricos). Ele ainda data e assina a carta, marcando ainda mais a situação específica de comunicação no nível situacional, do *façon*. Além disso, sabemos, pelo conteúdo dessas cartas, que os sujeitos enunciador e destinatário são amantes, além de amigos, confidentes e intelectuais que discutem sobre o fazer literário.

Entretanto, esse quadro pode tomar uma outra configuração, se levarmos em conta que nós leitores também lemos as cartas de Flaubert, que foram publicadas em *Correspondance*, pela Gallimard, nas Edições da Pléiade. Assim, temos, como sujeito interpretante, não mais ou apenas Colet, mas nós leitores do século XXI, que lemos as cartas. Por mais simples que possa parecer, essa modificação no quadro o transforma completamente. O ato de comunicação passa a ser outro, o quadro comunicacional também, com instâncias e circunstâncias outras. Muda-se o contrato, a situação de comunicação, o gênero (de certa forma), os parceiros, ainda que os sujeitos enunciadore e destinatários continuem os mesmos, ou seja, Flaubert e Louise, amante e amada.

Voltando ao *ethos* do autor e corroborando com o que dizem os críticos sobre sua imagem de *doente* de Flaubert, ele próprio, em sua *Correspondance* fala a respeito de seu estado de saúde delicado. Em uma de suas cartas endereçadas a Colet, ele lhe diz: “*Je me suis senti tout à coup emporté par un torrent de flammes. [...] J’ai souvent senti nettement mon âme qui m’échappait, comme on sent le sang qui coule par l’ouverture d’une saignée*”⁸ (FLAUBERT, 1980, p. 219). A Mlle. Leroyer, Flaubert relata como buscou a cura para sua doença:

Vous me demandez comment je me suis guéri des hallucinations nerveuses que je subissais autrefois ? Par deux moyens : 1^o en les étudiants scientifiquement, c’est-à-dire en tâchant de m’en rendre compte, et 2^o par la force de la volonté. J’ai souvent senti la folie me venir⁹ (FLAUBERT, 1980, p. 716).

Podemos ver que Flaubert é muito crítico em relação à sociedade em que vive. A mediocridade do mundo descrita por ele parece ser responsabilidade da burguesia. Para Poyet (2007, p. 155), por exemplo, “*Flaubert n’accepte pas [cette] médiocrité: qui pourrait le lui reprocher?*”¹⁰ Já na sua infância, em suas primeiras cartas aos amigos do colégio, Gustave censura a atitude dos burgueses. Aos nove anos de idade, ele já se mostra consciente do universo a seu redor: “*Tu as*

⁷ EUc: EU comunicante; EUe: EU enunciador; TUD: TU destinatário; TUI: TU interpretante

⁸ Senti-me subitamente arrastado por uma torrente de chamas. Senti, muitas vezes, claramente, minha alma me escapar, como quando sentimos o sangue esvaír-se pelas veias.

⁹ Você me pergunta como me curei das alucinações nervosas que eu tinha antigamente? De duas maneiras: 1^a, estudando-as cientificamente, ou seja, tentando me dar conta do que elas são, e 2^a, pela força de vontade. Eu sempre senti a loucura me acometer.

¹⁰ Flaubert não aceita a mediocridade quem poderia culpá-lo?

*raison de dire que le jour de l'an est bête [...] J'écrirais des comédies et toi tu écriras tes rêves; et comme il y a une dame qui vient chez papa et qui nous conte toujours des bêtises je les écrirais*¹¹ (FLAUBERT, 1973, p. 4).

Em uma outra carta, agora endereçada a Colet, Gustave lhe confessa: “*Je me délecte profondément dans la contemplation de toutes les ambitions aplaties. [...] On ne pourra être plus bourgeois ni plus nul*”¹² (FLAUBERT, 1973, p. 492-493). Continuando, em carta escrita à sua mãe, por ocasião de sua estada em Atenas, o autor diz: “*Que les bourgeois soient heureux, je ne leur envie pas leur lourde félicité!*”¹³ (FLAUBERT, 1973, p. 734). Dos excertos acima citados, percebemos que ele critica a maneira de ser, de viver e de ver o mundo por parte dos burgueses. Ao dizer isso, Gustave se mostra, mostra sua identidade, seu *ethos*.

Além de atacar a classe burguesa, Flaubert não poupa críticas à Igreja, à Medicina, às classes intelectual e política de sua época. De acordo com Donatelli (2009), o autor zombava dos saberes e dos conhecimentos produzidos por seus contemporâneos, que afirmavam lhe serem suficientes. Flaubert criticava também os ditos do cristianismo, considerados por ele imorais: “*je bais la démocratie (telle du moins qu'on l'entend en France), parce qu'elle s'appuie sur la 'morale de l'évangile', qui est l'immoralité même.*”¹⁴ (FLAUBERT, 1997, p. 314). Flaubert estabelece, assim, uma equivalência entre Estado, Ciência e Religião, todos rebaixados à condição de estupidez e imoralidade.

Em consequência a toda essa visão de mundo e seu estado de saúde, durante boa parte de sua vida adulta, Gustave preferiu se isolar em sua casa em Croisset, onde tinha sossego para escrever. Quase não participava dos eventos mundanos de Paris.¹⁵ Durante muitos anos, recluso, Flaubert mostrava-se sensível, frágil, infeliz e registrava seus sentimentos em suas cartas: “*Je me sens devenir de jour en jour plus sensible et plus émouvable. Un rien me met la larme à l'œil. Il y a des choses insignifiantes qui me prennent aux entrailles.*”¹⁶ (FLAUBERT, 1973, p. 678).

Percebemos, em outras correspondências a Colet, que há uma certa melancolia no tom que ele usa para descrever seus hábitos de ermitão: “*Si vous saviez dans quelle plate monotonie je vis, vous*

¹¹ Você está certo em dizer que a virada do ano é estúpida. [...] Gostaria de escrever comédias e você escreverá sobre seus sonhos, e como há uma senhora que vem à casa de meu pai e que sempre nos diz coisas absurdas, eu escreveria sobre elas.

¹² Deleito-me profundamente na contemplação de todas as ambições rasas. [...] Não há nada mais burguês nem mais estúpido.

¹³ Que os burgueses sejam felizes, não lhes invejo sua felicidade pesada.

¹⁴ Odeio a democracia (tal como a entendemos na França, pelo menos), porque ela se apóia na “moral do evangelho”, que é ela também a própria imoralidade.

¹⁵ Barthes (2000, p. 170) nomeia esse recolhimento de Flaubert de “sequestro flaubertiano”.

¹⁶ Sinto que me torno a cada dia mais sensível e mais emotivo. Qualquer coisa me faz chorar, mesmo as mais insignificantes me tocam profundamente.

vous étonneriez même que je m'aperçoive encore de la différence de l'hiver à l'été et du jour à la nuit."¹⁷
(FLAUBERT, 1980, p. 17) Dois anos mais tarde, ele confessava...

Moi, je me suis recuit dans ma solitude. Ma mère prétend que je deviens sec, hargneux et malveillant. Ça se peut! Il me semble pourtant que j'ai encore du jus au cœur. L'analyse que je fais continuellement sur moi me rend peut-être injuste à mon égard [...] Je suis très las¹⁸ (FLAUBERT, 1980, p. 456).

Esse tom de desânimo continua sendo a tônica em uma outra carta, dessa vez à Mme Jules Sandeau, na qual ele se compara ao tempo: "*Je suis comme le temps, sombre et sans soleil.*"¹⁹
(FLAUBERT, 1991, p. 232)

Em relação a *Flaubert sujeito comunicante-autor*, segundo Gengembre (1990, p. 17-46), Flaubert é um escritor para quem o exercício da literatura é visto como problemático. A sequência e encadeamento natural de ideias são duas das maiores dificuldades que o autor precisa lidar quando se trata de tecer seu texto. O árduo processo de criação lhe desgasta e lhe toma muito tempo. Em cartas enviadas a Colet, em anos subsequentes, Flaubert declara que, na confecção de *Madame Bovary*, sente dificuldades de escrever:

J'ai commencé hier au soir mon roman. J'entrevois maintenant des difficultés de style qui m'épouvantent. Ce n'est pas une petite affaire que d'être simple. J'ai peur de tomber dans le Paul de Kock ou de faire du Balzac chateaubrianisé.²⁰ (FLAUBERT, 1980, p. 5)

Bovary aura été un tour de force inouï et dont moi seul jamais aurai conscience: sujet, personnage, effet, etc., tout est hors de moi.²¹ (FLAUBERT, 1980, p. 140)

Flaubert, ao mesmo tempo que redige seus romances, escreve parte de sua *Correspondance*. Nela, o autor, reflete sobre o processo de escritura do romance e, consequentemente, delinea, traça imagens da obra. Pelo o que as cartas nos apresentam, conforme já dito, o trabalho de escritura lhe despertou muitas emoções. Em várias passagens, Flaubert confessa, por exemplo, que *Madame Bovary* é complicada, que lhe dá muito trabalho. São comuns sentimentos tais como ódio, desprezo, desespero, amargura, tédio, cansaço, ansiedade, relacionados à complexidade e às dificuldades de escrita em geral e desse romance em particular.

¹⁷ Se você soubesse como vivo na monotonia, você ficaria surpresa ao saber que eu ainda consigo ver a diferença entre o inverno e o verão, entre o dia e a noite.

¹⁸ Recolho-me em minha solidão. Minha mãe acha que estou me tornando seco, grosseiro e hostil. É bem provável! Parece-me, entretanto, que ainda tenho forças no coração. A meu ver, a análise que faço constantemente de mim torna-me uma pessoa injusta. [...] Estou muito cansado.

¹⁹ Sou como o tempo, sombrio e sem sol.

²⁰ Comecei o meu romance na noite passada. Agora posso ver as dificuldades de estilo que me aterrorizam. Não é fácil ser simples. Tenho medo de ser como Paul de Kock ou de fazer um Balzac chateaubrianizado.

²¹ *Bovary* terá sido um feito inédito do qual somente eu terei consciência: assunto, personagem, efeito etc., tudo isso está além de mim.

De acordo com carta escrita a Colet, a expectativa de Flaubert (1980, p. 31) é de que *Madame Bovary* seja um livro sobre nada, visto que sua busca por um romance perfeito baseava-se não no tema, mas na forma, no estilo:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.²²

Desde o momento em que iniciou *Madame Bovary*, grande parte de sua correspondência é marcada por declarações semelhantes ao excerto acima, expressando seus sentimentos e sensações no que diz respeito à obra, ao processo de sua produção, enfim, ao *ethos* do romance.

A obra, publicada primeiramente em folhetim, causou um grande *frisson* na sociedade francesa, no momento de seu lançamento, o que levou Flaubert a escrever inúmeras cartas nas quais ele “se explica”. Em algumas delas, o autor esclarece a origem de *Madame Bovary*. Quando os críticos literários contemporâneos de Flaubert o acusavam de ser ele próprio a fonte de inspiração para sua obra, ele respondia: “*C'est une histoire totalement inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence*”²³ (FLAUBERT, 1980, p. 691).

4 Considerações finais

Com esse trabalho, não pretendemos, de maneira alguma, esgotar a questão da análise dos vários *ethé* que envolvem nosso *corpus*. Nossa intenção foi modesta: tratar de um dos componentes da trilogia aristotélica e tentar perceber como o *ethos* pode ser trabalhado no contexto da Literatura, mais especificamente, do gênero epistolar. Sendo a Literatura um discurso que atinge multidões, mobiliza subjetividades e carrega representações de mundo e ideologias, a necessidade de entendê-la enquanto um discurso e de estudar suas especificidades discursivas torna-se algo complexo, mas cuja urgência é, ao nosso ver, inquestionável e de extrema importância. Com nosso estudo sobre o universo flaubertiano, esperamos ter contribuído um pouco para isso.

Do exposto, vimos que Flaubert constrói o *ethos* de sua própria obra como uma estratégia discursiva para a preservação de sua própria face, no sentido de gerar efeitos específicos. De acordo com seu ponto de vista, a partir de seu testemunho registrado em suas cartas, ele

²² O que me parece lindo, o que gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem ligação com o exterior, que se sustentasse por si próprio, pela força interna de seu estilo, como a terra se sustenta sozinha, um livro que não tivesse quase nenhum assunto ou pelo menos que o assunto fosse quase invisível, se fosse possível.

²³ *Madame Bovary* não é real. É uma história totalmente inventada, eu não coloquei a metade dos meus sentimentos ou minha existência.

sintetiza seu posicionamento a respeito de *Madame Bovary*: “*Toute la valeur de mon livre, s’il en a une, sera d’avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire*”²⁴ (FLAUBERT, 1980, p. 57).

Percebemos, ao final desse trajeto, a importância da *Correspondance* de Flaubert, na qual ele se revela, revela seu jeito de ser, de ver e ler o mundo e a si próprio. Todos esses excertos de que nos valem aqui nos levam a supor que as experiências pelas quais Flaubert passou em sua infância, sua adolescência e também em sua vida adulta marcaram, compuseram sua identidade, seus *ethé*, moldando seu caráter e também construindo a imagem que o autor criou de si mesmo.

Referências

- BARBOSA, J. B. Questões discursivas na construção de *corpora* para estudos diacrônicos: análise de cartas In: *Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura* n.12. Uberaba, 2010.
- BARTHES, R. A retórica antiga. In: *Pesquisas de Retórica*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975. p. 147-221.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, R. *SZ: uma análise da novela Sarrasine* de Honoré de Balzac. São Paulo: Fronteira, 1992.
- BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.
- Bovary – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert n°. 458, Paris, 2006a, p. 44-47.
- BIASI, P.-M. Madame Bovary, c'est qui? In: *Le Magazine Littéraire – Les vies de Madame Bovary – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert* n°. 458, Paris, 2006b, p. 53.
- BIASI, P.-M. *Gustave Flaubert: Une manière spéciale de vivre*. Paris: Le livre de Poche, 2009.
- BORGES, M. L. V. *A construção do ethos do orador no Pro Milone de Cícero*. São Paulo: USP. Dissertação de Mestrado, 2010.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours – Eléments de sémiolinguistique*. Paris : Hachette – Université, 1983.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, P. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, H. MACHADO, I.; MELLO, R. (orgs.). *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD, 2001, p. 23-38.
- CHARAUDEAU, P. Prefácio. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte:

²⁴ Todo o valor de meu livro, se é que ele o tem, é o de ter sido feito suspenso sobre o duplo abismo, o do lirismo e da vulgaridade.

NAD, 2005a. p.15-16.

CHARAUDEAU, P. Uma análise Semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M. A. L. & GAVAZZI, S. (orgs.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005b. p. 11-27.

CHARAUDEAU, P. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2006a.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006b.

CHARAUDEAU, P. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In: *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Tome 4. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 49-63.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, M. (org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009a, p. 309-326.

CHARAUDEAU, P. *L'identité culturelle entre soi et l'autre*. 2009b. In: <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>. Acessado em 05.10.2010.

CHARAUDEAU, P. Dize-me qual é teu *corpus*, eu te direi qual é a tua problemática. In: *Diadorim* v. 10, Rio de Janeiro, 2011, p. 1-23.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

DONATELLI, B. La topographie des savoirs dans Madame Bovary. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 65-72.

FLAUBERT, G. *Œuvres Complètes - Madame Bovary*. Paris: Gallimard (Pléiade, Tomo I), 1951.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1970.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo I), 1973.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris: Gallimard (Pléiade, Tomo II), 1980.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo III), 1991.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo IV), 1997.

FLAUBERT, G. *Œuvres de Jeunesse*. Paris: Gallimard (Pléiade), 2001.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo V), 2007.

FREIJLICH, H. *Flaubert d'après sa correspondance*. Genève: Slatkine, 2012.

GENGEMBRE, G. *Gustave Flaubert: Madame Bovary*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

GRASSI, M-C. *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunod, 1998.

MAINGUENEAU, D. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996a.

MAINGUENEAU, D. *Aborder la linguistique*. Paris: Seuil, 1996b.

MAINGUENEAU, D. *Elementos da linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996c.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996d.

- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- MAINGUENEAU, D. *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001b.
- MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005a, p. 69-92.
- MAINGUENEAU, D. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, R. (org.) *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD, 2005b. p. 17-29.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005c.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008a, p. 11-29.
- MAINGUENEAU, D. Discurso e Análise do Discurso. In: SIGNORINI, I. (org.) *[Re] discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola, 2008b, p. 135-155.
- MAINGUENEAU, D. *Doze Conceitos em Análise do Discurso*. São Paulo: Parábola, 2010a.
- MAINGUENEAU, D. Ethos literário, ethos publicitário e apresentação de si. In: MACHADO, I. & MELLO, R. (orgs.). *Análises do Discurso Hoje vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010b. p. 193-207.
- MAINGUENEAU, D. *Les phrases sans texte*. Paris: Armand Collin, 2012.
- POYET, T. *Madame Bovary: Le roman des Lettres*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- SCHWEIGER, A. *Flaubert en toutes lettres: L'écriture épistolaire dans la correspondance et dans l'oeuvre*. Rouen: PURH, 2012.
- TIN, E. Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolary In: IV Semana de Estudos do curso de Letras da Universidade Paulista – UNIP, 2005.
- VIOLI, P. Cartas. In: VAN DIJK, T. *Discurso y literature*. Madri: Visor, 1999, p. 181-203.
- VIVES, L. *Epistolário*. Madri: Editora Nacional, 1978.

Renata Aiala de Mello

Doutoranda em Estudos Linguísticos (UFMG/CAPES), Mestre (2011-2012) em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais Graduada em Letras (Francês/Português/Inglês) pela Universidad Federal de Minas Gerais 2005-2010).. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso.
Endereço eletrônico: demello.renata@gmail.com

*Enviado em 30 de dezembro de 2013.
Aceito em 30 de maio de 2014.*