



PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

ORGANIZAÇÃO

Gabriel Felipe da Silva
Lucélia de Sousa Almeida
Rafael Quevedo



EDUFMA

PERSPECTIVAS
CONTEMPORÂNEAS
NOS ESTUDOS
LITERÁRIOS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor
vice-Reitor

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Prof. Dr. Leonardo Silva Soares



EDUFMA

EDITORA DA UFMA

Coordenadora

Dra. Suênia Oliveira Mendes

Conselho Editorial

Prof. Dr. José Carlos Aragão Silva
Prof. Dr. Luis Henrique Serra
Prof^a. Dra. Ana Caroline Amorim Oliveira
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Prof^a. Dra Raimunda Ramos Marinho
Prof^a. Dra Débora Batista Pinheiro Sousa
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues
Prof. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro
Prof^a. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior
Bibliotecária Iole Costa Pinheiro



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Associação Brasileira das Editoras Universitárias



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0.

ORGANIZAÇÃO

GABRIEL FELIPE DA SILVA
LUCÉLIA DE SOUSA ALMEIDA
RAFAEL QUEVEDO

PERSPECTIVAS
CONTEMPORÂNEAS
NOS ESTUDOS
LITERÁRIOS

São Luís



EDUFMA

2024

© 2024 EDUFMA - Todos os direitos reservados

Comitê Científico:

Gabriel Felipe da Silva
Lucélia de Sousa Almeida
Rafael Quevedo

Projeto Gráfico, Diagramação e Capa

Stephane Thayane dos Santos Serejo

Imagens da capa

@billion-images
Canva.com

Revisão

Gabriel Felipe da Silva
Lucélia de Sousa Almeida
Rafael Quevedo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Perspectivas contemporâneas nos estudos literários [recurso eletrônico] / Gabriel Felipe da Silva, Lucélia de Sousa Almeida, Rafael Quevedo (orgs). — São Luís: EDUFMA, 2024.

209 p.

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-5363-422-0

1. Estudos literários. 2. Análise literária. I. Silva, Gabriel Felipe de. II. Almeida, Lucélia de Sousa. III. Quevedo, Rafael.

CDU 82.09

CDD 809

Ficha catalográfica elaborada pela Diretoria Integrada de Bibliotecas (DIB)-UFMA
Bibliotecária: Erlane Maria de Sousa Alcântara - CRB 13/512

CRIADO NO BRASIL[2024]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

EDUFMA | EDITORADA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br



Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória



Grupo de Pesquisa (CNPq)
"Ficção Científica, Gêneros Contemporâneos e Representações
Artísticas na Era Digital"

APOIO

Universidade Federal do Maranhão - UFMA
Programa de Pós-Graduação em Letras - PGLetras (UFMA)
Programa de Pós-graduação em Letras - PGLB (Bacabal - UFMA)
Curso de Letras - DELER (UFMA)
Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
do Maranhão - FAPEMA
Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq
Divulga Letras - Projeto digital independente

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
O INENARRÁVEL OU A ÍNTIMA SUSPEITA: AS NARRADORAS DE “OS DESASTRES DE SOFIA” E “OS OBEDIENTES”, DE CLARICE LISPECTOR	11
PRÓLOGO, GÊNESE E EVOLUÇÃO DO ROMANCE MODERNISTA ESPANHOL	27
O RETORNO AO SERTÃO: DESLOCAMENTOS ESPACIAIS E IDENTITÁRIOS EM <i>NOSSOS OSSOS</i> E A <i>PALAVRA QUE RESTA</i>	42
A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA “KAFKA À BEIRA-MAR”, DE HARUKI MURAKAMI	55
A FIGURA DO LEITOR NA OBRA <i>O BEIJO NA PAREDE</i> DE JEFERSON TENÓRIO	69
O BANQUETE DIPLOMÁTICO DO AMOR: INTERDIÇÕES DE EROS NO CONTO “O DIPLOMÁTICO”, DE MACHADO DE ASSIS	80
O ROMANCE E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS IMAGINÁRIOS: CONTROLE E LIBERDADE, LADOS OPOSTOS?	93
ROMANCE E FRAGMENTAÇÃO: ANÁLISE DO ROMANCE <i>QUARENTA DIAS</i> (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE	109
INSCRIÇÕES EM VIAGEM (1939): OS REGISTROS POÉTICOS DE CECÍLIA MEIRELES	122
REALIDADE VIRTUAL, <i>VIDEOGAMES</i> E A CONTEMPORANEIDADE NORTE-AMERICANA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE <i>O ÚLTIMO GRITO</i>, DE THOMAS PYNCHON	135
PERCEPÇÃO, FORMAÇÃO DE IMPRESSÕES E PROCESSOS DE JULGAMENTO	151
A (NÃO) FICÇÃO CONTEMPORÂNEA NA ESCRITA DE SI A PARTIR DA LITERATURA DE ANNIE ERNAUX	162
UMA ANÁLISE DA ESCRITA EM “DELÍRIO”, DE LAURA RESTREPO, SOB O VIÉS DO NEOBARROQUISMO	175
IDENTIDADE NO ESPELHO: O DUPLO EM <i>UMA VIDA ROUBADA</i>, DE KAREL JOSEF BENÈS	191
SOBRE OS AUTORES	206

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne uma coleção de capítulos que exploram diversos aspectos dos estudos literários contemporâneos. Cada capítulo, escrito por pesquisadores de diferentes níveis, oferece variadas análises sobre temas que vão desde a teoria literária até a análise crítica de obras específicas. A diversidade de abordagens e perspectivas apresentadas aqui reflete a riqueza e a complexidade do campo dos estudos literários, proporcionando aos leitores uma compreensão abrangente das tendências atuais e das questões emergentes. Organizado por Gabriel Felipe da Silva, Lucélia de Sousa Almeida e Rafael Quevedo, especialistas renomados na área, esta obra é uma contribuição valiosa para acadêmicos, estudantes e entusiastas da literatura que buscam expandir seus horizontes e engajar-se em discussões intelectualmente estimulantes.

Em **“O inenarrável ou a Íntima Suspeita: as narradoras de “Os Desastres De Sofia” e “Os Obedientes”, de Clarice Lispector”**, Gustavo Izidio Terto da Silva analisa o papel das narradoras nos contos “Os Desastres de Sofia” e “Os Obedientes” de Clarice Lispector, explorando as complexidades do foco narrativo. A literatura de Lispector, influenciada pelas vanguardas do século XX, frequentemente revela a insuficiência da linguagem e a desestruturação dos elementos ficcionais. Ao analisar as transformações do narrador pós-moderno, Silva destaca como Lispector integra a alteridade e a fragmentação em suas narrativas. As narradoras clariceanas oscilam entre uma perspectiva clássica e uma postura fragmentária, refletindo a desconfiança com relação à linguagem e a incapacidade de incorporar plenamente a experiência do outro.

Walter Pinto de Oliveira Neto e Márcia Manir Miguel Feitosa investigam o romance modernista espanhol através de uma abordagem hermenêutica histórica, no capítulo **“Prólogo, gênese e evolução do romance modernista espanhol”**. Eles traçam a origem do termo “modernismo” e analisam a transição dos últimos romances realistas/naturalistas para os primeiros romances modernistas da Geração de 98. Utilizando-se de críticos e teóricos renomados, o texto revela a ambivalência estética e ideológica do modernismo espanhol, ilustrando como o movimento buscou romper com o paradigma realista e naturalista anterior, oferecendo uma nova compreensão estética e filosófica dos romances dessa época.

Alex Bruno da Silva explora os deslocamentos espaciais e identitários em "Nossos Ossos" de Marcelino Freire e "A Palavra que Resta" de Stênio Gardel. O texto aborda

como as viagens e os deslocamentos dos personagens refletem transgressões de gênero e sexualidade, além de transformações identitárias. Silva argumenta que o retorno ao sertão e a viagem como metáfora de autoconhecimento são elementos centrais nas narrativas, revelando a fragmentação e a reconstrução das identidades queer em contextos de mobilidade entre o sertão nordestino e as metrópoles.

Allana da Silva Araujo analisa a intertextualidade no romance "Kafka à beira-mar" de Haruki Murakami. Utilizando conceitos de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, o texto examina como Murakami incorpora referências culturais e literárias tanto japonesas quanto ocidentais para enriquecer sua narrativa. Araujo destaca a importância dessas intertextualidades na construção de uma memória literária, demonstrando como a narrativa de Murakami se conecta com outros textos e culturas, ampliando seu significado e ressonância universal. O trabalho de Araujo é de especial importância, uma vez que os estudos de intertextualidade parecem experimentar um ostracismo, quando não são trazidos à baila de maneira reducionista para hierarquizar as obras.

Raquel de Mello Soares investiga a relação entre obra, autor e leitor no romance "O Beijo na Parede" de Jeferson Tenório. Focando na figura do leitor, Soares analisa como o narrador-personagem, João, uma criança de onze anos, se dirige diretamente ao leitor, criando uma interação íntima e reflexiva. O texto discute as diferentes formas de "pessoa leitora" e como a narrativa de Tenório desafia e envolve o leitor, convidando-o a refletir sobre a história e a construção das identidades através de uma leitura participativa e dialogada.

Em seguida, o capítulo **“O Banquete Diplomático do Amor: Interdições de Eros no Conto ‘O Diplomático’, de Machado de Assis”** de Walisson Oliveira Santos e Osmar Pereira Oliva, investiga como Machado de Assis utiliza as interdições de Eros para estruturar as relações amorosas e de amizade em seu conto. O cenário de uma festa junina serve como metáfora para as barreiras sociais que limitam a expressão dos sentimentos. Já **“O Romance e a Construção de Mundos Imaginários: Controle e Liberdade, Lados Opostos?”** de Márcia Miranda Chagas Vale, discute a trajetória do romance moderno, destacando como a liberdade criativa foi moldada e controlada pelas forças políticas e religiosas ao longo do tempo. A autora explora o "veto ficcional" e a necessidade de controlar o imaginário para manter a ordem social e religiosa. Na esteira das discussões sobre narrativa, o capítulo **“Romance e Fragmentação: Análise do Romance Quarenta Dias (2014), de Maria Valéria Rezende”** de Andreza Braga Modesto, analisa a obra contemporânea da escritora, destacando a fragmentação e a

desconstrução de estereótipos femininos, além de como a autora representa a diversidade de experiências humanas.

Contemplando os estudos em lírica, o trabalho de Stephanie Chantal Duarte Silva intitulado **“Inscrições em Viagem (1939): Os Registros Poéticos de Cecília Meireles”**, aborda a obra "Viagem" (1939) de Cecília Meireles, enfatizando temas como a efemeridade da vida, a transitoriedade, a morte, e a memória. A autora analisa a musicalidade e a oralidade presentes na poesia de Meireles, ressaltando como o canto poético captura a fugacidade do tempo e da vida. A transitoriedade, conforme discutida por Freud, é valorizada na poesia de Meireles, que transforma a perda e o luto em beleza e significado.

O autor Kleber Kurowsky no capítulo intitulado **“Realidade Virtual, Videogames e a Contemporaneidade Norte-Americana: Uma Análise do romance *O Último Grito*, De Thomas Pynchon”**, apresenta uma análise crítica com foco em como suas narrativas refletem e interagem com contextos socioculturais contemporâneos, especialmente em relação à cultura popular e aos videogames. Os leitores encontrarão uma discussão sobre a polissemia das referências culturais na obra de Pynchon, destacando como essas referências funcionam como recursos retóricos que enriquecem a narrativa. Além disso, também serão introduzidos a conceitos como o "romance sistêmico" e a crítica literária contemporânea, que busca entender a relevância das obras de Pynchon em um mundo informacional em constante mudança. Em suma, o artigo oferece uma nova perspectiva sobre a literatura estadunidense contemporânea, explorando como as referências a videogames e outras formas de cultura popular informam e transformam a narrativa literária.

No capítulo **"Percepção, Formação de Impressões e Processos de Julgamento"** explora a interseção entre a psicologia e a literatura, focando em como os leitores avaliam e atribuem valor a obras literárias. Os autores, Rosemary Conceição dos Santos e José Aparecido Da Silva, discutem a aplicação de técnicas psicofísicas para mensurar a intensidade dos julgamentos literários, oferecendo uma abordagem quantitativa para a análise de atributos subjetivos, como a ironia e outros traços literários. Os leitores encontrarão uma descrição detalhada das metodologias utilizadas para a avaliação de contos, especialmente os de Machado de Assis, e como essas metodologias podem ser aplicadas em contextos editoriais e acadêmicos. O artigo também aborda a importância da seleção de originais na produção literária e os critérios que influenciam essa seleção, destacando a relação entre gosto pessoal, política editorial e o contexto social. Além disso,

o texto discute a crítica literária, diferenciando entre abordagens subjetivas e técnicas, e enfatiza a necessidade de imparcialidade na avaliação literária. Em suma, o artigo oferece uma análise abrangente sobre como a percepção e o julgamento literário são formados, proporcionando insights valiosos para leitores, críticos e profissionais da área.

No capítulo intitulado “**A (Não) Ficção Contemporânea na Escrita de Si a partir da Literatura de Annie Ernaux**”, de Joázila dos Santos Nascimento, sob a orientação de Luciene Azevedo, é explorado como a ficção se entrelaça na obra de Annie Ernaux, utilizando os conceitos de escrita de si e ficção contemporânea. Com base nas perspectivas de Wisnik, Saidiya Hartman, Schwartz e da própria Ernaux, são examinados os termos "autobiografia impessoal", "fabulação crítica" e "autoficção" desestruturam nossa compreensão tradicional de ficção. Para isso, é essencial primeiro definir o que entendemos por "escrita de si".

Temos ainda o capítulo “**uma análise da escrita em “Delírio”, de Laura Restrepo, sob a perspectiva do neobarroquismo**” de autoria de Mariana Neto Silva Andrade. Nele, a polifonia, marca distintiva do barroco, é explorada na obra através da elipse e da descentralização narrativa, demonstrando como Restrepo integra esses elementos em sua narrativa. O estudo também examina o registro disruptivo e a quebra das barreiras de espaço e tempo, características barrocas que desafiam a linearidade e os padrões tradicionais de escrita. Por fim, reflete-se sobre o signo da crise, presente tanto na sociedade contemporânea quanto na obra de Restrepo, e sua relação com o ressurgimento do barroco na literatura atual.

Por fim, em “**Identidade no Espelho: O Duplo em Uma Vida Roubada, de Karel Josef Benès**” os autores Everton Alexandre Carneiro Anunciação e Alana de Oliveira Freitas El Fahl exploram a complexidade do tema do duplo no romance do escritor tcheco Karel Josef Benès (1896-1969). Neste estudo, são examinados como o autor utiliza o conceito do duplo para refletir sobre questões existenciais. Benès, renomado escritor e crítico literário da primeira metade do século XX, alcançou reconhecimento internacional com *Uma Vida Roubada*, publicado em 1935. A obra, que narra a história de gêmeas idênticas envolvidas em uma trama de identidade e desejo, foi amplamente adaptada, incluindo a versão cinematográfica *A Stolen Life*, estrelada por Bette Davis.

O INENARRÁVEL OU A ÍNTIMA SUSPEITA: AS NARRADORAS DE “OS DESASTRES DE SOFIA” E “OS OBEDIENTES”, DE CLARICE LISPECTOR.¹

Gustavo Izidio Terto da Silva (USP)²

1. ESFINGÉTICA SUSPEITA

A teoria literária, a respeito do foco narrativo, manipulada desde a Antiguidade e articulada pela história a partir dos vários teóricos que se detiveram na análise do narrador, revela que o problema da perspectiva narrativa se funda essencialmente nas tensões entre diegese e mimesis, conceitos consagrados desde Platão e Aristóteles, e que definem se o conteúdo narrado é, respectivamente, “contado” ou “mostrado” pelo narrador. Nesse sentido, toda tentativa de compreender o ângulo de visão que enforma a narrativa desliza “da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem”(Friedman, 2002, p. 172).

Clarice Lispector, autora brasileira da segunda metade do século XX, reconhece ambas as complexidades que movimentam o ato de narrar, integrando-as ao corpo de sua narrativa através das hesitações e avanços da figura do narrador. Para a autora, porém, outros impedimentos aparecem. Ela é herdeira das transformações estéticas oriundas das vanguardas do início do século, que desmascaram a realidade epidérmica, tingindo de novas cores os elementos e formas narrativas da tradição literária. A linguagem revela-se insuficiente, e os elementos ficcionais aos poucos desestruturam-se. Segundo Anatol Rosenfeld, ao tratar das articulações do romance moderno: “Já não existe um Eu narrador fixo face a um Eu narrado em transformação; o próprio Eu narrador se transforma constantemente”(Rosenfeld,1975,p. 91).

A proposição de Rosenfeld encontra ressonâncias em Silviano Santiago e suas considerações a respeito do narrador pós-moderno. Para defini-lo, o crítico retoma as proposições de Walter Benjamin sobre o narrador e a obra de Nikolai Leskov. Para o ensaísta alemão, “a arte de narrar está em vias de extinção”(Benjamin,1987,p.197), porque já não é mais possível o intercâmbio de experiências entre os sujeitos. Essa relação, por sua vez, legitima-se graças à figura do narrador que fala da própria experiência com o mundo ou da experiência de terceiros, uma vez que foram assimiladas em sua substância íntima. De qualquer forma, a experiência relatada encontra ressonância no ouvinte, e dessa relação viva e dinâmica entretece-se a sabedoria, acenando para a natureza fortemente pragmática e utilitária da narrativa. Esse emaranhado construído pela arte de narrar encontra impedimentos, segundo Benjamin, quando do surgimento do romance e com a disseminação da informação, em contexto moderno cujo ápice de

¹ Este artigo aborda parte da pesquisa de iniciação científica orientada pela professora Dra. Yudith Rosenbaum e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo(FAPESP).

²Graduando do curso de Letras-Português na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo(FFLCH-USP). E-mail para contato: izidiogustavo3@usp.br.

desenvolvimento é a Primeira Guerra Mundial, que coloca em crise tanto a possibilidade de narrar as experiências quanto o próprio gênero romanesco.

Para Santiago, pode-se depreender um percurso gradativo da arte de narrar, que atravessa o narrador clássico, entra em crise com o romance e atinge o território imprevisto e movediço do narrador pós-moderno, este último que, incapaz de enquadrar-se em formas rígidas de definição, compreende, simultaneamente, seu privilégio com relação aos demais elementos ficcionais e sua existência fadada à construção da linguagem. Para o crítico, o narrador pós-moderno fala de uma experiência que lhe é alheia, haja vista que “a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência”(Santiago,2002,p.46). Nesse sentido, conforme explica o autor: “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor[...]”(idem, p.49-50). Nesse processo, “acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta”(idem, p.50). Desse modo, a impossibilidade de incorporar a experiência do outro, visto que ela lhe é alheia, assim como a desconfiança com relação à linguagem, própria das circunstâncias pós-modernas, são ambas características vinculadas ao narrador que se dão a ver e se problematizam no âmbito mesmo da narração. Afirma Santiago:

Dar palavra ao olhar lançado ao outro(...)para que se possa narrar o que a palavra não alcança. Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquarterado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem(Santiago, 2002, p.56).

Desse modo, as discussões apoiadas na teoria literária com respeito ao foco narrativo encontram ecos na poética clariceana. Ficam evidentes o confronto entre um “eu” e um “outro”, bem como as reflexões sobre a própria complexidade do signo linguístico, compreendendo seus alcances e impossibilidades. No limite, pode-se afirmar que a alteridade, figura importantíssima da obra de Clarice, também incorpora a linguagem utilizada por seus narradores para dar forma à matéria narrada. Por extensão, ocorre o que afirma Lucia Helena:

Lispector pode agir como um narrador sem rumo certo (ou com mais de um rumo de uma só vez), ora adotando uma perspectiva aparentemente clássica (...) ora pode agir movida por uma postura fragmentária que se embarafusta nos desvios ao trajeto esboçado(Helena, 1962, p.28).

Esse movimento do narrador na prosa de Lispector ocorre, segundo detalha a ensaísta, porque Clarice “tem como possibilidade, nos anos 1970, lidar com o fragmento, a falta de unidade, a repetição, a revelação pontilhista da estranheza em face à solidão das personagens com as quais escolhe lidar”(Helena,2021, p.23). No limite, a autora confronta-se com uma linguagem a um só tempo insuficiente e imprevista. Num primeiro momento, aquilo a que ela dá corpo parece trivial: “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer”(Lispector,2020,p.94). como diz a narradora de “Os obedientes”. Mas em breve essa constatação se mostra frágil, à medida que a palavra poética vai aos poucos aclarando espaços imprevisíveis e desconhecidos. Diz ela em “Os desastres de Sofia”: “As palavras me antecedem e me ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e

se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito”(Lispector,2020,p.09). É, portanto, através de uma leitura atenta das formas narrativas, em especial no que concerne ao narrador, que se poderá deflagrar esses componentes tão importantes da obra de Clarice: a alteridade, vista nos confrontos entre as personagens do enredo, ou entre o narrador e a matéria narrada, cujo confronto indica que também a linguagem por ele utilizada está aureolada pela dúvida.

2. A DELICADEZA IMPOSSÍVEL

“Os desastres de Sofia”, conto que inaugura *A legião estrangeira*(1964), trata da história de uma aluna e sua complexa e ambígua relação com um professor na época do colégio. São várias as nuances contraditórias que emergem a partir da narradora Sofia, já agora uma mulher adulta que, ao rememorar o convívio com o educador, deixa escapar um amplo tecido de significações que resistem à categorização imposta pela linguagem.

As tensões que estruturam as narrativas clariceanas aparecem, em geral, indicadas nos primeiros parágrafos que estruturam seus contos, romances e crônicas. O conto em análise se abre com a descrição do professor, acenando para seus atributos físicos e para sua trajetória pessoal:

Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o *abandonara, mudara* de profissão, e *passara pesadamente* a ensinar no curso *primário*: era *tudo* o que *sabíamos* dele.

O professor era *gordo, grande* e *silencioso*, de *ombros contraídos*. Em vez de nó na garganta, tinha *ombros contraídos*. Usava *paletó* curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o *nariz grosso* e romano. *E* eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela *controlada impaciência* que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara(Lispector, 2020, p. 09, grifos meus).

No trecho inicial, as oclusivas em “abandonara”, “mudara”, “profissão” e “passara pesadamente”, que avultam repetidas vezes nesta descrição, reforçam a imagem grotesca do professor³, já sublinhada pelo desajuste e o desconforto que os adjetivos em destaque parecem assinalar quanto à profissão atual do homem. Essa imagem do professor é construída por uma narradora que se recorda dos fatos narrados, apoiando-se nos verbos no pretérito imperfeito, o que dá a medida do habitual e cotidiano em que se assentava a relação da aluna com o educador.

Ao lado do advérbio “pesadamente”, de verbos como “abandonara”, “mudara”, “passara”, unem-se os adjetivos destacados, “gordo”, “grande”, todos acentuados pelas oclusivas deliberadamente apropriadas pela voz narrativa. Assoma-se às demais características, a saber, “paletó curto demais”, “ombros contraídos”, “silencioso”, a atração que sente a aluna pelo professor. A conjunção “e” adiciona esse sentimento da

³Segundo Antonio Ladeira(2023) “A novidade que a obra de Lispector traz à representação do masculino, diria, é uma caracterização radical, que assume formas frequentemente grotescas, apresentadas de um modo que oscila entre o irônico e o sarcástico[...] e que revelam [...] a misteriosa fragilidade do homem”. In: LADEIRA, A.; ROSENBAUM, Y.; PEREIRA, E. F. (org). *Personagens de Clarice Lispector: figuras do humano e do não humano em obras de Clarice Lispector*. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2023, p. 28.

menina aos atributos da figura do mestre: “E eu era atraída por ele”(Lispector, 2020, p. 09, grifos meus).

Nesse sentido, o homem que o leitor vê pouco a pouco esboçar-se refere-se à construção de uma narradora que escolhe e seleciona suas características. Além disso, a conjugação dos verbos no pretérito assinala a distância temporal existente entre aquela que narra e a menina que vive o enredo. Assim, pode-se notar que o conto trata da relação entre a menina Sofia e seu professor, contada por uma narradora que é a protagonista do enredo, mas situada num momento futuro com relação aos acontecimentos descritos.

Quanto à descrição de sua própria infância, a narradora elege traços isolados e desajustados, cujo valor metonímico acena para o impreciso e complexo processo de amadurecimento:

O que eu fazia para todos os lados, com uma falta de graça que mais parecia o resultado de um erro de cálculo: as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas – na minha pressa eu crescia sem saber para onde(Lispector, 2020, p. 13).

A adolescência envolve uma rede complexa de horizontes e possibilidades que se entrecruzam, afirmando-se e negando-se num ritmo vigoroso. A infância pouco a pouco se desvanece e o mundo adulto, paradoxalmente, insiste em adiar-se. Cresce-se sem saber para onde, e no entanto, crescer é inevitável:

O fato de um retrato de época me revelar, ao contrário, uma menina bem plantada, selvagem e suave, com olhos pensativos embaixo da franja pesada, esse retrato real não me desmente, só faz é revelar uma fantasmagórica estranha que eu não compreenderia se fosse a sua mãe(Lispector, 2020, p. 13).

Sofia é ainda o “talo não quebrado de uma begônia”(idem, p.10). Fala em sentir-se “humilhada por não ser uma flor”(idem,12) e integra ao relato a fala da empregada corroborando sua declaração negativa: “Essa menina não é flor que se cheire”(idem,p.11). O retrato antigo adiciona outra das facetas que gravitam em Sofia: “uma menina bem plantada”(idem,p.13), cujo “talo da begônia” persiste incólume. A tranquilidade que se entrevê na fotografia antiga “não me desmente”(idem), mas acena para uma “fantasmagórica estranha”(idem) que também é ela. Assim, também a descrição destinada à menina Sofia, construída por traços diversos e, por vezes, contraditórios, refere-se ao trabalho cauteloso e cuidadoso da narradora, cuja intenção determina os significados da narrativa.

“Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem”(idem,p.10). O comportamento irrequieto da aluna, que “Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas”(idem,p.09), tem no horizonte salvar o professor “pela tentação”(idem,p.11). Trata-se de missão possível graças à atração e à falta de covardia que nela existe: “Não o amava como uma mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde[...]”(idem,p.09, grifos meus). A posição deslocada da narradora, que está situada no futuro, revela ser ela uma adulta, diferente da menina de que narra, e por isso, pode-se depreender, também ela já foi covarde em algum momento de sua vida e pode agora proficuamente compreender os sentimentos do professor. Nesse sentido, a compreensão de Sofia não se refere propriamente à da criança

que vivia aquelas experiências, mas ao trabalho de recriação memorialística da adulta que confere novas tonalidades aos fatos de sua infância. O trecho seguinte reforça a discussão:

Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem – aqueles ruins que roem as unhas de espanto –, *sem saber* que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo. *Não, talvez não seja isso*. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. *Ou, pelo menos, não era apenas isso*”(Lispector, 2020, p. 10-11, grifos meus).

A narradora reitera, através dos usos da expressão “sem saber”, a oposição que marca a sua atual compreensão dos momentos vividos e aquela reconhecida como uma sabedoria infantil que ainda não sabe que seu jogo dúplice com o professor “obedecia a velhas tradições”(Lispector, 2020, p.10). Essa obsessão em enfatizar os pontos dicotômicos que se agrupam em ambas as suas experiências pessoais, e que estão em confronto na estrutura do conto, esbarra na capacidade da palavra poética em iluminar zonas obscuras de seu íntimo: “Não, talvez não seja isso”(idem,p.11). A expressão destaca uma especificidade da linguagem e deflagra que a narradora conhece essa natureza da palavra mas que ainda é sujeita às suas claridades imprevisíveis. Ao não tomar cuidado, e isso revela que antes não houve a devida cautela, as palavras dizem mais do que a simples superfície pode expressar. Sofia inicialmente nega aquilo que a linguagem expressou, “eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso”(idem,p.10-11), mas logo reconhece que há uma clarividência inegável em sua expressão: “Ou, pelo menos, não era apenas isso”(idem,p.11).

Revela-se um conhecimento profundo acerca das complexidades que movimentam o signo linguístico e que se insinua na narrativa através das oscilações da narradora. Ela explica que “Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as mais altas geleiras”(idem), e portanto, “não falarei mais no sorvedouro que havia em mim antes de adormecer. *Senão eu mesma terminarei pensando que era apenas essa macia voragem o que me impelia para ele, esquecendo minha desesperada abnegação*”(idem, grifos meus). Uma vez escolhida, a palavra tem seus significados reduzidos. No entanto, o campo semântico em que ela se inscreve se insinua em seus interstícios, ocultando-se e revelando-se. Assim, tanto o “sorvedouro” antes de dormir, quanto a “desesperada abnegação” se apresentam como elementos de sua subjetividade e, por conseguinte, também se integram aos sentidos construídos na narrativa.

Fica nítido o modo com que a narradora adia o evento principal do conto, a escrita da redação escolar: “Foi *talvez* por tudo o que contei, misturado e em conjunto, que escrevi a composição que o professor mandara, ponto de desenlace dessa história e começo de outras”(idem, p.14, grifos meus). Trata-se de assegurar a verossimilhança do relato, revelando que Sofia compreende que narrar a respeito da escrita da composição e seus efeitos posteriores de modo isolado poderia não corresponder à veracidade da experiência e tudo o que nela se implica. É uma nova feição de seu conhecimento sobre a linguagem, obtido através desse evento fundamental, clímax do conto.

O professor conta uma história a seus alunos e pede-lhes que a reescrevam com suas próprias palavras. Um homem pobre sonha com um tesouro, viaja o mundo todo e não o encontra. Retorna para casa e decide plantar em seu quintal: “tanto plantara, tanto

colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico”(idem, p.14). São os esforços em vender o que plantou, portanto, que garantem a riqueza do homem.

Na contramão do objetivo esperado pelo professor, assentado na consciência de que “o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna”(idem, p.16), a aluna constrói seu texto com uma moral final bastante diversa: “alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros”(idem). A moral da história, construída a partir de uma sabedoria infantil, a mesma que fazia a aluna agir sem compreender que “obedecia a velhas tradições”(idem, p.10), parece prometer um modo singular de compreensão do mundo e da vida, uma maneira única que comporá sua subjetividade em construção: “Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, mas com um tesouro na mão”(idem,p.16, grifos meus). A frase amplia os sentidos construídos, sobretudo pela preposição “na”, haja vista que o despojamento das convenções e a posse do tesouro são possibilidades que se dão a ver “na composição”, dando a medida da capacidade expressiva da linguagem.

O professor evita os constantes olhares da aluna, mantendo sua postura até a saída da menina para o recreio, quando esta termina sua composição: “Entreguei-lhe o caderno, e ele o recebeu sem ao menos me olhar”(idem). Essa dinâmica sofrerá uma reviravolta inesperada, quando, ao retornar desatenta do recreio, ela dirá: “só então meu olhar tropeçou no homem. Sozinho à cátedra, ele me olhava”(idem,p.17). Desde esse instante, tudo surge sob o véu do estranhamento, na medida em que cada um torna-se um “visível entre visíveis(Pontieri, 2001,p. 148), isto é, onde cada qual, através do olhar recíproco, reconhece a existência do outro. A cena, nesse sentido, desenvolve a relação de alteridade, mediante uma atmosfera que, reconhecida pela fortuna crítica clariceana de variadas formas, encarna os pressupostos de Regina Pontieri:

Diversamente do que tem afirmado o ideológico ocidental, em Clarice eu e outro não se excluem nem estão rigidamente hierarquizados. Ambos estão integrados, numa convivência tensa de contrários. Entre eles, há cruzamento e reversibilidade. O eu só se define como tal porque há o outro para quem eu é um outro. E assim sendo, são também o mesmo, já que, em sua diferença, os dois se enraízam num solo comum (Pontieri, 1994, p. 28).

Diz a narradora: “Eu era uma menina muito curiosa e, para minha palidez, eu vi. Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi[...]Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos”(Lispector, 2020, p.21-22). Trata-se da metamorfose do sorriso pelo professor, tomado de surpresa e fascínio pela escritora que ali defronte dele se instalava: “Eu via um homem com entranhas sorrindo. Via sua apreensão extrema em não errar, sua aplicação de aluno lento[...]”(idem,p.21). E é usando o sorriso “pela primeira vez”(idem,p.22) que ele vai vaticinar o futuro de Sofia: “– Sua composição do tesouro está tão bonita. O tesouro que é só descobrir[...] Você é uma menina muito engraçada”(Idem).

Após o elogio do professor sobre a composição da aluna, a narradora afirma: “Foi a primeira vergonha real de minha vida”(idem). A criança acredita que ele “de algum modo havia confiado em mim”(idem), e que ela o havia enganado com sua composição escrita. Isso porque, diz a voz narrativa: “Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira, e somente a consciência atormentada do pecado me redimia do vício[...] Ele matava em mim[...] a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras”(idem, p.22-23).

O vínculo estabelecido entre a escrita e a mentira encontra ressonâncias em várias obras de Clarice. Por exemplo, em *Perto do coração selvagem*, primeiro romance da autora publicado em 1943, em que Joana criança, depois do contato e aproximação com o mar, reconhece não apenas a morte do pai, mas também que “se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto! eis aí uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo[...] Foi então que começou a mentir”(Lispector, 2019, p. 38-39).

Trata-se da descoberta do poder criador, a dinâmica entre a realidade ficcional e o real existente. Esse conhecimento será decisivo na trajetória da narradora, aspecto que pode ser apreendido através do modo complexo com que ela elabora sua narrativa, através de recuos e avanços temporais e de escolhas lexicais, por exemplo. Não é uma simples rememoração dos fatos vivenciados, porque a reconstituição do passado aparece colorido com novas cores, com novos sentidos, atravessado pelas intenções de quem fala e pela natureza do signo linguístico, que implica distância do referente⁴. Destaca-se, sobretudo, o “comentário lírico”, assim descrito por Benedito Nunes: “A digressão em torno do acontecimento sob a forma de um comentário que o interpreta, integra-se, por conseguinte, ao desenvolvimento da história”(Nunes,1995,p. 90). Para exemplificar, o crítico destaca um dos trechos mais significativos do conto, de pura beleza poética:

Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer,eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto – uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir (Lispector, 2020, p.26).

Esse dispositivo é fundamental na narrativa em análise, delimitando “uma constante oscilação do narrativo ao expressivo e do expressivo ao narrativo - o épico e o lírico inter-relacionados e se delimitando mutuamente”(Nunes, 1995,p.91). Ao lado desse operador, enfatiza-se a importância do trecho destacado, em que se revela uma paródia da conhecida história de “Chapeuzinho Vermelho”. Assim, o conhecimento da linguagem também é insinuado nas várias manifestações que a literatura apresenta em “Os desastres de Sofia”. A fortuna crítica já lhe tornou evidente as referências à história homônima da autora Condessa de Ségur, do século XIX, bem como a tradição hassídica⁵ que incorpora também os sentidos do conto. Ademais, a narradora fala nos “livros de história que eu lia

⁴Aqui caberiam conceituações teóricas sobre a memória, baseadas, por exemplo, na psicanálise. Recupera-se, no entanto, as considerações de Benedito Nunes em “O tempo da narrativa”, que cumprem os objetivos aqui determinados. O crítico afirma que o tempo linguístico é sempre o presente, e que na obra literária ele desloca-se e dilata-se a depender das situações ficcionais. Portanto, diz ele: “O tempo linguístico dependerá do *ponto de vista* da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa)”(Nunes,2013,p.23). Nesse caso, o passado, quando restituído no presente, ganha os sentidos que no “agora” se estabelecem, a depender da intenção do enunciador. Cabe compreender porque esses fatos, e não outros, são convocados na narrativa, e de maneira eles aparecem para o leitor e para o narrador.

⁵Ver PENNA, João Camillo, et al. “O tesouro que é só descobrir: Uma leitura de ‘Os desastres de Sofia’”. In: PASSOS, C.R.P.; ROSENBAUM, Y(org). *Um século de Clarice Lispector: Ensaio críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 313-342).

roendo de paixão as unhas até o sabugo, nos meus primeiros êxtases de tristeza, refinamento que eu já descobrira”(Lispector, 2020, p. 13). Assim, as várias referências sublinhadas ao longo do conto, assim como o caráter memorialístico que recupera momentos importantes da vida da narradora, passando por etapas variadas de sua juventude, permitem que se erija um texto vivo e dinâmico, cuja significação dobra-se sobre si mesma, criando ecos e repercussões que dão a medida dos vários sentidos possíveis para o conto. Em síntese: “Sustentando o edifício, portanto, está a própria natureza ficcional e memoriosa das histórias, que se organizam em ecos e ecos de ecos em torno de uma verdade histórica, biográfica e experiencial, sempre auscultada, mas evitada”(Penna *et al*, 2021, p. 313).

Em suma, observa-se que a categoria de “narradora-protagonista”, comumente trabalhada pela teoria literária, revela-se insuficiente para capturar os significados que avultam em “Os desastres de Sofia”. Norman Friedman afirma que esse tipo de foco narrativo “(...) encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções”(Friedman, 2002, p.177). Porém, essa definição não esclarece que, para o narrador pós-moderno, há o empecilho da imperfeição do signo linguístico, que atua como um impedimento a mais para se tratar a matéria narrada.

3. A OBEDIÊNCIA INENARRÁVEL

Gérard Genette, em seu “Discurso da narrativa: ensaio de método”(2017), desdobra em diversos planos aquilo a que a crítica denominou como “foco narrativo”. Sua teoria baseia-se na diferenciação entre história, narrativa e narração, dimensões que designam, respectivamente, o conteúdo ficcional, sua elaboração e o próprio ato de narrar. Quanto às primeiras, estão implicadas as noções de tempo e modo narrativo, este último constituído pelas dimensões da distância que ocupa o narrador em relação à matéria narrada e a dimensão da perspectiva, ou seja, o ponto de vista que orienta a condução dos acontecimentos.

Para a narração, o crítico reserva o conceito de “voz narrativa”, que corresponde à instância produtora do enunciado e à identidade do narrador. Trata-se da situação narrativa em que um “eu narrador” dirige-se a um narratário, virtual ou fictício, num determinado tempo, nível narrativo e sob o aspecto de uma “pessoa”. Em suma, diz respeito às relações entre o narrador e a história que narra, e, em alguma medida, ao próprio encadeamento da narração por ele conduzido.

O tempo da narração está ligado à posição temporal em que se encontra o narrador, haja vista que é inevitável situar a narrativa nas diferentes instâncias temporais. Há também os níveis narrativos em que estão inseridos os elementos ficcionais. Num primeiro nível, o extradiegético, está o narrador situado num aqui e num agora. As ações das personagens, por sua vez, estão no nível intradieético, ou seja, estão dentro da narrativa. São ambos tratados como acontecimentos narrativos, na medida em que cada nível possui seus elementos de constituição, como o espaço, tempo e “personagens”. Os conceitos, em suma, são novas formas de compreender as relações entre narrativa e narração, enunciado e enunciação.

Genette afirma: “Enquanto o narrador pode a cada momento intervir enquanto tal na narrativa, toda narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa”(Genette, 2017, p.324). Nesse sentido, a “pessoa” ligada à voz narrativa diz respeito a um componente invariante do discurso literário. Assim, há as narrativas com um narrador ausente, chamadas de heterodieéticas, e outras com um narrador presente

na história, assumindo a posição de uma personagem, tratando-se de uma narrativa homodiegética. Nesta última, porém, há algumas nuances, haja vista que “A ausência é absoluta, mas a presença tem gradações”(idem, p. 325). Assim, dentro do tipo homodiegético, diferem-se duas variedades: “uma em que o narrador é o herói de sua narrativa(...), e outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha”(idem).

Esclarecidos esses pressupostos, a narradora Sofia, do conto anterior, é extradiegética-homodiegética, uma vez que se situa num nível diferente com relação à narrativa, mas, na medida em que narra uma experiência pessoal, é também personagem da história. Em “Os obedientes”, conto publicado inicialmente em 1964 em *A legião estrangeira* e posteriormente em *Felicidade clandestina*(1971), aparecendo também como crônica no Jornal do Brasil em 1972, a dinâmica imposta pela narradora no âmbito de sua narração e da narrativa que elabora evoca estremecimentos significativos na maneira de categorizá-la. Desde as frases iniciais do conto, a narradora se revela uma escritora, isto é, alguém que compreende as complexidades do signo linguístico, em especial na sua formulação poética:

Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer.
Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que, se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo[...] (Lispector, 2020, p.94).

O leitor ávido fica à espera do “fato inicial” que não aparece, porque a narradora adia o núcleo novelístico do conto, isto é, a história do homem e da mulher casados. Seu movimento oscila e caminha por espaços díspares: a banalidade inicialmente expressa é diluída, porque um instante a mais em que se detenha no texto, “um pé afunda dentro e fica-se comprometido”. Há, nesse sentido, um reconhecimento de que através da palavra que veicula há um conteúdo potencialmente perigoso para o enunciador e o enunciatário.

A narradora revela sua consciência de que a colisão que une as palavras numa rede poética pode desentranhar uma realidade indizível e complexa dispondo-a no plano vivo da narrativa. As palavras correntes, do cotidiano, assim como temas próprios da vida rotineira, no caso do conto em análise, um casal típico de classe média, ganham um relevo no plano da palavra, suas dimensões dobram-se e dilatam-se, de modo que a visão do narrador e do leitor podem nelas perceber aspectos e características que até então eram desconhecidos. O tecido poético, cuidadosamente elaborado, revela que, em seus interstícios, esconde-se uma existência profunda. Está aí implicado o perigo advindo da escrita, discutido pela autora na crônica “A perigosa aventura de escrever”, de 1969:

É perigoso porque nunca se sabe o que virá – se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona[...] Não se brinca com a intuição,

não se brinca com o escrever. a caça pode ferir mortalmente o caçador(Lispector, 2020, p. 231).

A forma literária, criando um universo de sentido próprio, é capaz de revelar obscuridades inomináveis e desconhecidas. É como observa Leyla Perrone-Moisés, ao discutir que a forma poética pode revelar o “Real”, pensado aqui na teoria lacaniana:

O que se conquista não é um mero objeto ornamental, mas um objeto onde o real se dá a ver(...) A simples denúncia, pela linguagem, não tem a eficácia conseguida pelo trabalho da forma na literatura. Os artifícios do escritor revelam, ao mesmo tempo, o que falta no mundo e aquilo que nele deveria estar (Perrone-Moisés, 1990, p.107)

Assim, atados à uma significação imprevista, estão a narradora e o leitor, conforme indica o pronome pessoal no plural: “Desde esse instante em que também *nós nos arriscamos*, já não se trata *mais* de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam”(Lispector, 2020, p.94, grifos meus). Ambos estão comprometidos no tecido verbal que pouco a pouco se forma, para o qual toda palavra é capaz de contribuir para se “afundar no fato”. Todo signo enredado na trama narrativa que se esboçou “traí” uma realidade que não se dispunha no imaginário da narradora, e quem sabe também no do leitor, mas que agora inevitavelmente é acessada através da linguagem. A palavra “traí” o “fato inicial”, porque é insuficiente quanto à sua representação, mas essa “traição” também se dá na medida em que, uma vez comprometida, toda palavra expressa pela narradora pode evocar sentidos imprevistos, não desejados, porque “toda palavra tem a sua sombra”(Lispector, 2020, p.95).

As escolhas lexicais do trecho em destaque acenam para uma compreensão sensível das possibilidades expressivas da linguagem. Ao reconhecer a imperfeição da palavra, na contramão de autores como Guimarães Rosa, que se debruça sobre a língua criando novos registros verbais e dilatando modalidades expressivas, Clarice Lispector se debate sobre os mesmos signos, engastando-os ao limite, através de recursos e combinações sintáticas singulares, capazes de libertar o que neles vive aprisionado. Diz a narradora de “Os obedientes”: “*A essa altura*, afundados demais, o fato deixou de ser um fato *para se tornar apenas a sua difusa repercussão*”(idem) Mais ao fim do parágrafo, ela relata: “*A essa altura*, por onde anda o fato inicial? *ele se tornou esta tarde*”(idem). Repete-se uma mesma estrutura, acumulando significados, reconhecendo a repetição como um elemento importante para atingir os sentidos desejados. Repete-se, mas se apresenta uma sutil alteração. No primeiro caso, a escritora parece compreender quase claramente aquilo a que se tornou o “fato inicial”, ou seja, uma difusa repercussão, imagem abstrata e ampla, mas já embebida da percepção de que a engenharia poética se repercute quase que autonomamente, ganhando inusitados sentidos. Porém, no segundo caso, agora construído em uma sentença interrogativa, a “difusa repercussão”(idem) se une à semântica concreta da “tarde de domingo”(idem), “quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza”(idem).

“O fato se tornou *esta tarde*”(idem, grifos meus). O pronome demonstrativo aponta para o momento da enunciação, os instantes determinados em que a narradora passa a elaborar o tecido ficcional. Ao seu lado, aparece a expressão: “*Cronologicamente* a situação era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados”(idem,p.95, grifos meus). O advérbio acena para a mesma instância temporal da narradora, contrastando com o tempo da narrativa que ela constrói. Referir-se ao homem e à mulher como

“casados” foi suficiente para comprometer a narradora. “Mesmo que eu nada mais dissesse, e encerrasse a história com esta constatação, já me teria comprometido com meus mais desconhecíveis pensamentos”(idem). Ocorre, nesse sentido, um comprometimento mútuo entre a narradora, os personagens e o leitor, amalgamados em glória e martírio pelas repercussões da palavra. Conforme denota Belinda Mandelbaum, em leitura do conto:

[...] não apenas a narradora experimenta a falta de palavras como nos compromete a senti-la quando, convidados a arriscarmos-nos, se aceitamos e prosseguimos, formamos com ela um casal que se iguala ao casal descrito no conto tanto na ‘necessidade que as pessoas têm’ de viver mais intensamente como na falta e na busca tateante de palavras para tanto[...] (Mandelbaum, 2023, p.54)

O casal protagonista do conto, assim, passa a existir como elemento da narrativa, a despeito do adiamento do enredo:

Esse homem e essa mulher começaram – sem nenhum objetivo de ir longe demais, e não se sabe levados por que necessidade que pessoas têm – começaram a viver mais intensamente. À procura do destino que nos precede? e ao qual o instinto quer nos levar? Instinto!?(Lispector, 2020, p. 95)

Sempre movida pelo tom irônico, que cria um falso distanciamento do conteúdo narrado, a narradora, logo ao apresentar o casal, questiona sua atitude. O desejo de viver mais intensamente é o estopim do enredo, marca que inicia a construção do homem e da mulher e que logo será contraposta à sua vida rotineira de obediência. No entanto, ao invés de prosseguir com a narrativa, ela nos diz: “começaram a viver mais intensamente. À procura do destino que *nos* precede? e ao qual o instinto quer *nos* levar? instinto?!” (idem, grifos meus). A narradora indaga-se a respeito do próprio significado daquilo que expressou. Ela acena para a dúvida que paira sob seu imaginário, o conflito que agora nasce pela estruturação organizada da palavra poética e tenta, de igual modo, responder a essas inquietações, incluindo-se também nas respostas através do uso do pronome no plural: “o instinto que *nos* precede(...)”(idem).

O mesmo recurso é capaz de dar a medida da perplexidade que orienta a narração do conto. O casal, como se pode depreender, representa a figura de alteridade que tão fortemente esclarece a obra de Clarice Lispector. Clara ou ambigualmente, assim ela aparece no conto: “você simbolizam *nossa* reserva militar”(idem, p. 98, grifos meus). O casal pertence ao “clube de pessoas”(idem, p.96), casta de “pessoas anônimas”(idem), organização sempre à espreita, impedindo que essa situação inexista. Porém, o pronome possessivo “*nossa*” indica contrariedade e inclusão: a narradora se inclui na “reserva militar”, mas também dela se afasta, pois “*nossa*” implica pensar naqueles que dominam a casta do casal, que controlam e mobilizam sob seu jugo esses milhões de seres iguais.

A alteridade, portanto, está posta na imagem da conjuntura social que hierarquiza as relações humanas, afastando-as e conferindo a cada qual grupo uma seletiva quantidade de benevolências: a uns, “colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas” (idem, p.98), um tédio que vem da ausência de notícias e os desejos que são constantemente relegados à noite de sono; para outros, a tarde tediosa de domingo permite a livre circulação de ideias e o desejo de expressão literária, assim como qualquer outro

prestígio que a situação de um escritor possa promover em contraponto a de outros grupos sociais”.

O casal, sem um sofrimento propriamente amargurante, uma vez que tudo isso “não lhes era compreensível”(idem,p.97), obedecia “grata e civicamente”(idem,p.96) aos valores impostos pela casta. Obedeciam ao “clube de pessoas”(idem), não apenas forçosamente, mas “por amor à simetria”(idem,p.99) e porque “não conduzir”, ‘não inventar’, ‘não errar’ lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente”(idem). A narradora conjectura: “pode-se dizer que ambos levavam, menos a extravagância, uma vida de mau poeta: vida de sonho. *Não, não é verdade*. Não era uma vida de sonho pois este jamais os orientara. Mas de irrealidade”(idem,p.97, grifos meus). Há, portanto, oposição entre o “essencial” que é desejado, e a “irrealidade” que é cotidianamente vivida. Enfatiza-se, nesse trecho, a oscilação no modo de caracterizar a vida do casal, negando e afirmando proposições.

“Isso tudo não chegava a formar uma situação para o casal” porque lhes faltava “o equipamento técnico de uma terminologia adequada para pensamentos”(idem,p.96). A terminologia referida pela narradora, que se aproxima das “palavras administrativas”(idem,p.98) relacionadas ao casal, e por isso usada por ela aqui com ar irônico, diz respeito à linguagem. A narradora-escritora enfatiza o desvencilhamento do casal com a dimensão linguística, de tal modo que, se eles “viviam uma vida de mau poeta”(idem,p.97), ela, por assim dizer, está familiarizada com a palavra, podendo dela utilizar para dar voz àqueles que não a dominam. Se o casal não possui uma “terminologia adequada para pensamentos”(idem,p.96), ela, ao contrário, conhece bem o manuseio da linguagem e pode, através dela, não apenas aclarar dimensões diariamente obscuras sobre a vida do homem e da mulher, mas também utilizar-se dela para dar voz ao casal do conto, que em sua obediência excessiva não pode efetivamente expressar-se.

Assim aparecem as “desobediências” individuais do homem e da mulher, que são aclaradas pela voz unissonante da narradora. O homem sentava-se para ler o jornal com uma “atenção minuciosa”(idem,p.97), embora fingida. “Nesse momento é que o marido tocava no fundo com pés surpreendidos”(idem). A mulher “tocava no fundo com mais frequência”(idem,p.98), aproximando-se do “essencial”, ainda que em breves instantes. Porém, “quando passava, era como se a esposa tivesse bebido de um futuro possível”(idem). Narradora e esposa encontram-se, assim, em sua feminilidade, e esse destaque à mulher e seu ambiente doméstico é traço preponderante na obra de Clarice. A discussão encontra apoio significativo nas colocações de Lígia Chiappini Leite, que destaca um componente fundamental na obra da autora no que tange à dimensão feminina: “Trata-se de um movimento de ida e volta[...] da súbita experiência de liberdade e de autodescoberta, mesmo que seguida de nova alienação”(Leite,2003,p.455). Inegável a aproximação com o movimento estruturante do conto pela narradora: os avanços e o recuos no modo de tratar a matéria narrada, descobrindo alcances e imperfeições da palavra, acompanhados de lucidez e espanto, glória e martírio.

Pode-se objetar, com razão, que não há propriamente a fala das personagens, ou seja, a narradora não dá voz aos desvinculados da expressão simbólica. Não há recursos dramáticos, por exemplo, que concedam a existência viva dessas figuras para o leitor, presentificando suas vidas na narrativa. O homem e a mulher não falam verdadeiramente, mas apenas de modo oblíquo, pela palavra da narradora. É sempre a linguagem dessa voz narrativa, uma escritora, porque as circunstâncias modernas deflagram um desajuste da linguagem, sua impossibilidade e contradição ao aproximar-se de indivíduos que não a dominam. Assim, a palavra expõe os intervalos entre narradora, personagem e também leitor, cada um distanciado do outro, mas aproximado, paradoxalmente, pela mesma palavra que deflagra a distância.

Nesse sentido, “se esta é que era a realidade, não havia como viver nela ou dela”(idem,p.98). Entre todos há um abismo intransponível, seja ele o da dimensão social e econômica, depreendido pelo contraste entre escritora e casal de classe média, seja o das complexidades linguísticas. É através da palavra, no entanto, que tudo se esboça e ganha contornos, dando a medida do valor fundamental da palavra poética num mundo que constantemente se afasta dela. O paradoxo da linguagem aí colocado é um dos eixos estruturantes da obra de Lispector, atingindo o campo maior da literatura. Dirá ela na crônica “Ainda sem resposta”:

Não sei mais escrever, porém, o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura. *O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através de literatura que poderá talvez se manifestar* (Lispector, 2020, p.139, grifos meus).

A categorização da voz narrativa de “Os obedientes” como uma narradora-escritora, assim como a protagonista do conto anterior, ilumina a falência que sustenta as formas tradicionais de compreensão do foco narrativo. O narrador-escritor, no conto em análise figurado no gênero feminino, é uma proposição que busca classificar uma postura daquele que narra em construir sua narrativa, mas interrompê-la constantemente para discorrer sobre a própria narração e os alcances de sua linguagem. Trata-se de uma compreensão própria daquele que tem a palavra como seu instrumento de aproximação e entendimento com o mundo, e que compreende as noções de verossimilhança e recepção da obra, aspectos que se dão a ver através da linguagem que corporifica seu texto literário.

Como um escritor do enredo, esse tipo de narrador parece supor de um conhecimento integral dos fatos, apropriando-se de múltiplas formas de acesso aos acontecimentos e suas repercussões, perscrutando o íntimo das personagens e desvelando a realidade em que elas se circunscrevem. No entanto, a imperfeição da palavra logo se insinua em seu discurso, matizando-o de novos sentidos, em especial ao iluminar para o enunciador um protagonismo imprevisto, haja vista que, longe da objetividade esperada, ele está amalgamado à significação por ele mesmo construída. Com base nos conceitos de Genette, essa tipologia observada é intradiegética-heterodiegética: o narrador não é personagem de seu enredo, mas uma figura distanciada da matéria narrada. No entanto, seu distanciamento é sempre escorregadio, porque ele está fortemente presente na história e envolvido com seus significados, traço depreendido pelos vários avanços e recuos que constituem seu movimento privilegiado na narrativa. Esse movimento de hesitação e continuidade aclara o vazio próprio da linguagem, mas é ele próprio preenchido de sentido.

As regras e convenções são seguidas pelo casal sem hesitação ou crítica. “Talvez apenas devido à passagem do tempo tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário. Às vezes arfante”(Lispector, 2020, p. 96). A constatação da narradora aproxima-a novamente da matéria narrada, uma vez que a “difusa repercussão” de um “fato inicial”, a criação do homem e da mulher casados, não pode retrair-se continuamente, isto é, “se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove”(idem,p.94). A mulher casada, após o ritual de comer a maçã e perder um dente, olhando-se ao espelho “viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos”(idem,p.99). Decide jogar-se do apartamento, ato voluntário e único de liberdade, deixando o marido com a dura verdade de suas vidas: “Seco inesperadamente o leito do rio, andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com

uma rapidez de quem vai cair de braços mais adiante”(idem, p.100). O casal, porém, eterniza-se pela palavra poética, e suas repercussões permanecem no íntimo da narradora e, por sua vez, também no do leitor.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PALAVRA FREMENTE

As análises dos contos objetivaram deflagrar o modo com que as narradoras problematizam, em sua narração, as complexidades da linguagem. À medida que a narrativa ganha forma, os sentidos, porque construídos e colocados em dúvida, se intensificam continuamente, irrompendo novas significações que aclaram, em especial, a figura da voz narrativa. Ainda que não sejam cotejados sob a chave comparativa, é inevitável perceber as ressonâncias entre os contos. Em ambos, a narradora se reconhece como uma escritora, tratando da descoberta de sua vocação, em “Os desastres de Sofia”, seja como conteúdo do enredo ou como procedimento estruturante, característica que assume um alto grau de elaboração em “Os obedientes”, em que as reflexões ganham lonjuras e clarezas apenas entrevistas no primeiro conto. Neste, em especial, a tipologia de “narradora-escritora”, que muitas aproximações possui com a “narradora-protagonista”, contribui para os sentidos aqui debatidos. Há reflexões e problematizações da linguagem, à medida que os fatos do enredo vão se organizando na tessitura poética, e dessa configuração tão particular evocam-se sentidos inesperados, como, no conto em análise, as distâncias sociais, econômicas e políticas do Brasil que atravessam o casal do conto, signo de “milhões de seres iguais”, e a posição de escritora, na voz hesitante, cautelosa e irônica da narradora.

Em suma, não há narradora em “terceira pessoa”, distanciada e tratando a matéria narrada com objetividade, ausente da história. Há o avesso dessas características, que passam a ser esvaziadas e problematizadas no próprio corpo da narrativa. Assim, legitima-se a genialidade de Clarice Lispector e sua forte capacidade poética que, de tão difusa, propõe novas formas de se pensar a literatura.

5. REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov(1936). *In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.* São Paulo, 1987, pp.197-221.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção.** Revista USP, São Paulo, n°53, março/maio, 2002.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa: Ensaio de método. *In: Figuras III,* São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HELENA, Lucia. A literatura segundo C.L. *In: Revista Tempo Brasileiro,* Rio de Janeiro, n.1, p. 25-41, jan/mar 1991.

HELENA, Lucia. As surpresas do narrar em Clarice Lispector: “A quinta história”. *In*: PASSOS, Cleusa Rios Pereira; ROSENBAUM, Yudith (org). **Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, pp. 21-33.

LADEIRA, Antonio. Professor, marido, amante, inimigo: um arquétipo masculino em Clarice Lispector. *In*: LADEIRA, Antonio; FITTIPALDI, Eliane; ROSENBAUM, Yudith.(Org). **Personagens de Clarice**. São Paulo: Hucitec, 2023, pp.25-49.

LEITE, Ligia Chiappini. Mulheres, galinhas e mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto. *In*: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). **Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita**. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.

LISPECTOR, Clarice. Ainda sem resposta. *In*: **A descoberta do mundo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p.139

LISPECTOR, Clarice. A perigosa aventura de escrever. *In*: **A descoberta do mundo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 231.

LISPECTOR, Clarice. Os obedientes. *In*: **A legião estrangeira**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Os obedientes. *In*: **Felicidade clandestina**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. *In*: **A legião estrangeira**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MANDELBAUM, Belinda. Sobre um homem e uma mulher obedientes que estavam casados. *In*: LADEIRA, A.; FITTIPALDI, E.; ROSENBAUM, Y.(Orgs). **Personagens de Clarice**. São Paulo: Hucitec, 2023, pp.50-62.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PENNA, João Camillo; MANDELBAUM, Belinda; MANDELBAUM, Enrique. O tesouro que é só descobrir: Uma leitura de Clarice Lispector. *In*: PASSOS, C. R. P.; ROSENBAUM, Y.(org). **Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos**. São Paulo: Fósforo, 2021, pp.313-342.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In*: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Os tantos outros que sou – Clarice Lispector e a experiência da alteridade**. Cultura Vozes, Petrópolis(RJ), v. 88, n.4, 1994.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector: Uma poética do olhar**. 2 ed. Cotia (SP): Ateliê editorial, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. *In: Texto/Contexto*. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1975.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In: Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 44-60.

PRÓLOGO, GÊNESE E EVOLUÇÃO DO ROMANCE MODERNISTA ESPANHOL

Walter Pinto de Oliveira Neto (UFMA)¹

Márcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)²

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O seguinte artigo analisa o romance modernista espanhol por meio de uma proposta hermenêutica histórica, valendo-nos, para isso, tanto da crítica literária como da historiografia sobre o tema. Tencionamos ir além da mera explanação dos autores e das obras mais importantes do movimento, ou seja, objetivamos encontrar e apresentar algumas chaves de leitura e estudo sobre o modernismo espanhol, alimentando os textos literários de textos extraliterários que possam auxiliar na compreensão estética e filosófica da geração artística aqui em destaque.

Para isso, dividiremos nosso trabalho em três momentos: no primeiro, destacaremos a origem do termo “modernismo”, imbricado estreitamente com o contexto histórico e estético hispano-americano. Logo a seguir, analisaremos os últimos romances de alguns dos mais consagrados escritores espanhóis circunscritos temporalmente ao Realismo/Naturalismo, evidenciando a partir deles alguns focos experimentais nas últimas décadas do século XX; no terceiro e último momento, traremos à tona os primeiros romances da geração modernista, também denominada pela crítica literária canônica de *Generación del 98*, no intuito de ilustrar sua tentativa inaugural de romper com o paradigma realista/naturalista.

Para esta pesquisa, valemo-nos de críticos, historiadores e teóricos da literatura, como Ureña (1978), Gullón (1991), Lukács (2009) ou Shaw (1982); assim como os romances de alguns pré-modernistas (Perez Galdós, 2001; Clarín, 1990; e Pardo Bazán, 1992) e alguns modernistas (Azorín, 2001; e Valle-Inclán, 2008). A partir dos suportes supracitados, constatamos que o romance espanhol modernista se caracteriza por uma original ambivalência estética e ideológica que torna o movimento literário instigante para o leitor de qualquer época.

2. O ROMANCE MODERNO E MODERNISTA NO SOLO DE CERVANTES

¹ Mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PGLetras da UFMA, na linha de perspectivas críticas e teóricas em literatura (2021-2023). Membro dos grupos de pesquisa TECER (UEMA) e GEPLIT(UFMA). Professor de língua estrangeira: espanhol do Instituto Federal do Maranhão, campus Codó. E-mail: walteroliveira16@outlook.com.

² Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) e Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP. Professora Titular do Departamento de Letras, Bolsista de Produtividade do CNPq –nível ID e docente do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade e PGLetras da UFMA. E-mail: marcia.manir@ufma.br.

A utilização do termo “modernismo” principia e se difunde em Hispanoamérica nas últimas décadas do século XIX para denominar as múltiplas correntes literárias provenientes, principalmente, da França. Nessa época, os artistas hispanos iam e voltavam do oeste da Europa com regularidade, trazendo às suas respectivas nações as inovações estéticas e filosóficas adquiridas do outro lado do Oceano Atlântico.

O expoente de maior notoriedade do vocábulo foi o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), que, em 1888, publica um artigo intitulado “Fotograbado”, em que considera o escritor Ricardo de Palma (1833-1919) um renovador modernista da literatura hispano-americana. Essa é a primeira vez que emprega o termo:

Él es decidido afiliado a la corrección clásica, y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene, a saber: la elevación y la demostración en la crítica [...]; la libertad y el vuelo, el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa, y la novedad en la poesía; dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro (Darío, 1888 apud Ureña, 1978, p. 158-159).³

A partir de então, por esses anos, devido à já populosa fama de Darío, o termo seria difundido com agilidade. Entretanto, quanto mais o modernismo crescia, mais rejeição conquistava por parte do setor conservador da arte, favorecendo a aparição de um clima inamistoso, em que palavras ofensivas entre ambos os lados eram disparadas incessantemente.

De acordo com Ureña (1978), os antagonistas ao modernismo alegavam que essa manifestação artística menosprezava os cânones tão arduamente aperfeiçoados em séculos precedentes. Todavia, criticavam a vida subversiva própria à boêmia da qual faziam parte esses artistas, sendo eles, por isso, um perigo moral contra a civilidade das sociedades de bem.

Essas críticas contramodernistas encontrariam seu apogeu na Espanha em dois momentos: o primeiro (1), quando a Real Academia Espanhola (RAE) adere ao discurso tradicionalista, definindo o modernismo, na 13ª edição de seu dicionário, de: “afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura” (RAE, 1889 apud Ureña, 1978, p. 161)⁴; e, segundo (2), no discurso de entrada na Academia Espanhola do escritor Emilio Ferrari (1850-1907), quando, entre outros impropérios, menciona que:

El modernismo es...lo contrario de lo moderno. [...] Lo moderno son los ideales que, cual cimientos de una ciudad futura, había amasado nuestra época con el sudor del esfuerzo y la sangre del sacrificio; y el modernismo, sonriendo entre ellos, los corroe con la ironía o los barrena con el odio. (Ferrari, 1905 apud Ureña, 1978, p. 164).⁵

³ “Ele é um decidido afiliado ao estilo clássico, e respeita a Academia. Porém, entende e admira o espírito novo que hoje anima a um pequeno, mas também triunfante soberbo grupo de escritores e poetas da América espanhola: o modernismo. Convém, a saber, sua elevação e demonstração na crítica [...]; a liberdade e o voo; o triunfo do belo contra o preceptivo, na prosa, e a novidade na poesia; dar cor e vida e ar e flexibilidade ao antigo verso que sofria anquilose, apertados entre moldes pesados de ferro” (Tradução Nossa).

⁴ “Simpatia excessiva às coisas modernas com menosprezo às antigas, especialmente na arte e na literatura” (T.N.).

⁵ “O modernismo é...o contrário do moderno. [...] O moderno são os ideais que, tal como cimentos de uma cidade futura, havia composto nossa época com o suor do esforço e o sangue do sacrifício; e o modernismo, sorrindo entre eles, os corrói com a ironia ou os suja com o ódio” (T.N.).

Ferrari, na mesma medida em que foi ovacionado pelos segmentos mais conservadores da época pelo seu discurso, foi também reprovado por outros, sendo a irônica réplica do primeiro Nobel de literatura espanhol, José Echegaray (1832-1916), um acontecimento notório entre a comunidade burguesa⁶.

De qualquer forma, essa hostilidade para com o modernismo não impediu a absorção dessa nova sentimentalidade artística por parte dos escritores das gerações incipientes, permitindo, através delas, uma renovação das letras espanholas (Ferrerres, 1968), estancadas, após o *Siglo de oro*⁷, numa rigidez formal que as deslocou a uma zona de baixo prestígio no cenário europeu.

Dentre todos os modernistas, é Rubén Darío o que mais marca presença na literatura espanhola moderna e modernista, encontrando alguns seguidores efervescentes como Ramón del Valle-Inclán⁸ (1866-1936), Juan Ramón Jiménez (1881-1956) ou Salvador Rueda (1857-1933); e outros que, apesar de negarem a influência do nicaraguense na maior parte de suas vidas, manifestaram, ao menos nos seus primeiros escritos, tendências estéticas inovadoras e orientações rítmicas na prosa parecidas às do escritor de *Azul* (1888), como Antonio Machado (1875-1939), Ruiz “Azorín” (1873-1967) e Miguel de Unamuno (1866-1936).

Com o declínio do Modernismo no final da primeira década do XX, os escritores espanhóis se afastam da idiossincrasia rubendariana, para seguir, cada um, rumos diferentes (Ferrerres, 1968). Esses novos rumos, contudo, só foram possíveis graças ao impulso insurgente de Rubén Darío, o qual teve uma correspondência ativa com muitos escritores da geração modernista espanhola, denominada também de *Generación del 98*, que, por sua vez, ajudaram-no a publicar e divulgar alguns dos autores mais importantes do nascente modernismo hispano-americano, como o cubano José Martí (1853-1895) e o colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Nesse cenário de permutação entre os literatos desses ambientes que o modernismo se inaugura no solo de Cervantes.

2.1 ARAUTOS DO MODERNISMO ESPANHOL

Antes de o Modernismo se tornar um verdadeiro movimento literário na Espanha, escritores das gerações precedentes notaram que suas produções ficcionais, há décadas impregnadas da influência realista e/ou naturalista, precisavam de uma renovação que pudesse aderir às novas tendências formais do momento. Ícones do Realismo, como Benito Pérez Galdós (1843-1920) e Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901), ou do Naturalismo, como Emilia Pardo Bazán (1852-1921) e Jacinto Octavio Picón (1852-

⁶ José Echegaray fez um discurso poucos dias depois do de Ferrari, cuja pauta principal foi a de desvelar a hipocrisia do discurso deste. Para Echegaray, Ferrari se dizia antimodernista e, contudo, valia-se, em sua poesia, de recursos estéticos frequentes do modernismo. Para demonstrar sua tese, o dramaturgo, vencedor do Nobel de literatura em 1904, realizou uma análise comparativa entre alguns dos versos dos poetas mais reconhecidos do modernismo com alguns versos de Ferrari, evidenciando que o novo acadêmico, embora lhe pese, era um modernista (Ureña, 1978).

⁷ O *Siglo de oro* é a denominação dada pelos críticos modernos aos escritores espanhóis do Renascimento e Barroco, os quais se destacaram no cenário ocidental pela sua qualidade literária e pela influência que teriam no percurso da linguagem artística moderna. Os mais destacados são: Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Teresa de Ávila e Garcilaso de la Vega.

⁸ É importante mencionar que Valle-Inclán fora modernista ou, ao menos, um modernista *stricto sensu* somente em sua primeira fase, quando publica suas quatro *Sonatas (de primavera, de estío, de otoño e de invierno)* e seu livro de contos *Femeninas* (1894). Depois disso, pouco a pouco, abandona o modernismo em prol do aperfeiçoamento e radicalismo de sua estética esperpéntica.

1923), no período finissecular se apartam das escolas com as quais se consolidaram, a fim de participar da festa modernista em voga.

Benito Pérez Galdós, conhecido por ser o mais famoso escritor realista de sua geração, nos últimos anos do século XIX surpreende seus leitores pela nova orientação estética de seus romances. Estes se destacam pelo caráter intimista, ilustrado por meio do uso de um narrador em primeira pessoa que traz ao texto literário uma imersão psíquica fragmentada da realidade íntima e da exterior mediada pelo eu, assim como a consciência do esgotamento das formas realistas, ironizadas a partir do uso do mecanismo literário da metaficção.

Por esses anos, Galdós escreve alguns desses romances, que Ardila (2013) denominaria como o início da fase modernista do autor, a saber, *El amigo manso* (1882), *La incógnita* (1890), *Nazarín* (1895) e *Misericordia* (1897). Dentre esses casos, provavelmente seja *El amigo manso* o mais surpreendente, pois é quando desloca a realidade de sua autoridade irrevocável e a deposita no mesmo plano da ficção. Assim, realidade e ficção se fundem num patamar único, deixando espaço à contradição epistemológica como elemento fulcral do fazer romanesco, em detrimento da lógica operante nas obras pretéritas do escritor.

A modo de exemplo, vejamos o parágrafo inicial da obra:

Yo no existo... Y por si algún desconfiado o terco o maliciosillo no creyese lo que tan llanamente digo, o exigiese algo de juramento para creerlo, juro y perjuro que no existo; y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie (Perez Galdós, 2001, p. 15).⁹

Tanto esse trecho que abre o romance, como o que o finda¹⁰ revelam que a narrativa realista se desvia da via representacional, ao mesmo tempo em que se contempla ironicamente a si mesma, participando, com isso, do *modus operandi* de Cervantes.

Todavia, o narrador/personagem se anuncia como *nadie*, isto é, como autoridade de validade nula com relação ao que o relato pretende comunicar. Esse desdobramento da literatura perante seu objeto evidencia uma consciência artística metaficcional que na ficção espanhola era ainda inédita (Gullón, 1991), mostrando que Galdós foi um precursor do modernismo espanhol sem, provavelmente, sabê-lo.

⁹ “Eu não existo... E se alguém desconfiado ou tolo ou maliciosinho não acreditasse no que tão simplesmente digo, ou exigisse algum juramento para acreditá-lo, juro e perjuro que não existo; e ao mesmo tempo protesto contra toda inclinação ou tendência a colocar-me investido dos inequívocos atributos da existência real. Declaro que nem sequer sou um retrato de alguém, e prometo que se algum desses aprofundadores corriqueiros começa a procurar semelhanças entre meu eu de carne e osso e qualquer indivíduo suscetível de ser sometido a um ensaio de vivisseção, terei de defender os privilégios de meu mito, provando com testemunhas, trazidos de onde me convenha, que não sou, nem fui, nem serei nunca ninguém” (T.N.).

¹⁰ “Un día que me quedé dormido en una nube, soñé que vivía y que estaba comiendo en casa de doña Cándida. ¡Aberración morbosa de mi espíritu que aún no está libre de influencias terrestres! Desperté acongojadísimo y hubo de pasar algún tiempo antes de recobrar el plácido reposo de esta bendita existencia en la cual se adquiere lentamente, hasta llegar a poseerlo en absoluto, un desdén soberano hacia todas las acciones, pasos y afanes de los seres que todavía no han concluido el gran plantón de vivir terrestre y hacen, con no poca molestia, la antesala del nuestro” (Galdós, 2001, p. 227)

Seguindo com Germán Gullón (1991), o professor opina que Galdós, ademais de pelas suas inovações formais, foi um romancista modernista por outras razões: “porque supo captar la diversidad de manifestaciones sociales [...]; lo que trató fue de ser moderno en cuanto que captaba la variedad de voces, de personalidades, y a todas les dio una igualdad” (Gullón, 1991, p. 244)¹¹. Esse aspecto sociológico mencionado pelo crítico, ainda que pareça mais próximo às tendências ideológicas do realismo, não o é por uma questão essencial: enquanto o realismo apresenta várias partes da sociedade por meio da objetivação de um narrador secular que impede a visualização interna dos seres sob seu comando, o narrador moderno galdosiano de *El amigo manso* submerge nas camadas mais recônditas do ser, tornando sua narrativa ultrarrealista, ou seja, íntima, e, por isso, mais humana (Gullón, 1991).

Um passo adiante no avanço do romance protomodernista é o que formula Leopoldo Alas “Clarín”. Ele, reconhecido pelos seus artigos de opinião, os quais passaram à posterioridade como *paliques*¹², também recebeu notoriedade pelos seus romances, em especial *La regenta* (1884). Entretanto, apesar da qualidade indubitável da obra, ela não se caracterizou por suas inovações formais ou conteudistas, circunscrevendo-se especificamente na tipologia do romance realista, mais especificamente ainda na do romance de formação, em que o protagonista se adapta resignadamente à sociedade, ao mesmo tempo em que se encerra em si, guardando em sua interioridade os desejos apenas realizáveis no plano da imaginação (Lukács, 2000).

Onde vemos elementos do modernismo é em seu segundo e último romance, *Su único hijo* (1890). Esse texto tem uma recepção morna por parte da crítica, que o considera inferior pela falta de ambição que *La regenta* sim apresentava. Não obstante, para Pérez (2003), *Su único hijo* não é inferior a *La regenta*: muito pelo contrário. Segundo a pesquisadora, ao menos no que tange à importância de *Su único hijo* no progresso estético e psicológico do romance espanhol finissecular, esta obra pode ser catalogada como a mais importante do autor e do gênero desse período, servindo, inclusive, como base para alguns dos paradigmas que caracterizariam o romance da Geração de 98:

Las particularidades mencionadas [de *Su único hijo*] abren la segunda novela de "Clarín" a una nueva manera de novelar que lo acerca más a las inquietudes estéticas de la generación del 98 español: una nueva sentimentalidad más ácida (ensayada con menor intensidad en *La Regenta*) consistente en la idea del fracaso del ideal romántico y el sometimiento del sujeto al delirio, a la caricatura, a la chabacanería y al conflicto entre [la] soledad individual y sociedad de consumo, desamparo y tecnocracia, deseo y mercadeo. (Pérez, 2003, p. 68-69).¹³

Além das novidades estéticas, Clarín interpõe um *alter ego* seu, a fim de evidenciar alguns pensamentos que ele teve enquanto jovem romântico e idealista, e

¹¹ “Porque soube captar a diversidade das manifestações sociais [...]; tencionou ser moderno enquanto captador da variedade de vozes, de personalidades, e a todas elas as deu uma igualdade” (T.N.)

¹² A tradução literal de *paliques* faz menção a um tipo de conversa pouco transcendental e de um tom humorístico leve. Contudo, o termo, no caso de Clarín, referênciava o pau, a madeira, isto é, o *palo*. Assim, os *paliques* são os *palos* textuais com os que Clarín discursivamente abate a determinadas personalidades em seus artigos.

¹³ “As particularidades mencionadas [de *Su único hijo*] abrem o segundo romance de ‘Clarín’ a uma nova maneira de fazer romance, que o aproxima mais às inquietudes estéticas da geração de 98 espanhola: uma nova sentimentalidade mais ácida (ensaiadas com menor intensidade em *La Regenta*), que consiste na ideia do fracasso do ideal romântico e a submissão do sujeito ao delírio, à caricatura, à vulgaridade e ao conflito entre [a] solidão individual e a sociedade de consumo, desamparo e tecnocracia, desejo e mercantilização”. (T.N.).

também, mais tarde, enquanto adulto pessimista e melancólico. Esse protagonista, Bonifacio, é um tipo de personagem que Tacca (1985) denomina de *Técnico*, a saber, o personagem que serve para mostrar a visão de mundo do autor. De acordo com o teórico argentino, o personagem Técnico é comum nos romances finisseculares, os quais estão impregnados de um alto teor filosófico – na maioria das vezes pessimista.

Para mostrar o pessimismo inerente à época, Clarín se vale da transmutação de cenários aparentemente felizes, como o teatro de ópera, em lugares que escondem uma tristeza refletida na caracterização tanto do espaço, como, principalmente, dos agentes que fazem parte dele:

Ya sabía él [Bonifacio] que otras veces reinaba allí la alegría, que aquello iría animándose; pero había en los ensayos cuartos de hora tristes. Cuando al artista no le anima esa especie de alcohol espiritual del entusiasmo estético, se le ve caer en un marasmo parecido al que abruma a los desventurados esclavos del hachís y del opio [...]. (Clarín, 1990, p. 85).¹⁴

É irônico que Clarín fosse antagônico ao modernismo (Celma, 2014) pelo carácter supostamente artificial do gênero e pela apologia quase doentia às formas francesas¹⁵, e não soubesse que estava sendo, assim como aqueles que desdenhava, também modernista. Isso porque o modernismo não é aquilo que os escritores espanhóis finisseculares entendiam, isto é, parnasianismo, arte pela arte, mas a aglutinação de múltiplas tendências, como o Simbolismo, Decadentismo, Neorromantismo, Impressionismo etc (Ureña, 1978).

Sendo assim, Clarín foi em muitos aspectos pré-modernista por inserir em sua ficção traços de um romantismo autoconsciente (Ardila, 2013), que, além de moderar os exageros típicos dessa escola literária, soube cobri-los de distintas inovações no campo da linguagem.

Quem foi consciente do modernismo, celebrando-o e aderindo-o parcialmente, foi a naturalista Emilia Pardo Bazán. Em contraposição à maioria de seus contemporâneos, soube abrir-se às novas correntes hispano-americanas e francesas, principalmente o Decadentismo. A afiliação a essa estética se deu pelo carácter psicológico dos romances desses literatos, os quais discrepavam do foco narrativo absolutista de Émile Zola (1840-1902).

Dentre os decadentistas, seus preferidos foram os irmãos Goncourt (1830-1870 & 1822-1906), Edouard Charton (1807-1890) e Paul Bourget (1852-1935), por duas razões: pela maneira de narrar a psique humana de suas personagens e pelo uso da fé como última tábua de salvação do homem moderno. Nesse sentido, Pardo Bazán comemorou tanto o aspecto estético como ideológico do modernismo decadentista, ainda que rechaçasse a propaganda ideológica modernista pelo seu desdém da tradição; tradição que apoiava devido a sua profunda devoção religiosa (Estevan, 2020).

Esse pessimismo é visível em suas obras finisseculares, em que demonstra haver rompido com a estética e filosofia naturalista. Agora, o que ela pretende é captar um

¹⁴ “Já sabia ele [Bonifacio] que outras vezes imperava aí a alegria, que aquilo iria se animar; mas havia nos ensaios certos momentos tristes. Quando ao artista não o anima essa espécie de álcool espiritual de entusiasmo estético, vê-se ele cair num marasmo parecido ao que abruma aos desventurados escravos do haxixe e do ópio”. (T.N.).

¹⁵ Assim o comenta Celma (2014, p. 119): “respecto a la literatura modernista, Clarín se mostró absolutamente contrario a ella, aunque su temprana muerte en 1901 le impidió conocer las grandes obras modernistas que se publican a partir de 1902. El reproche más frecuente que hace a los jóvenes es su falta de respeto a la tradición española y su dependencia de la moda francesa”. Também foi especialmente crítico com Rubén Darío e seus seguidores: “poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién” (Clarín, 1883 apud Celma, 2014, p. 119).

público mais boêmio, mais acorde ao *volkgeist* do *mal de siècle* que assolava a nação europeia, mesmo que isso significasse sacrificar boa parte de sua massa de leitores, acostumados com temáticas imanentes e linguagem mais acessível¹⁶; e, por outro lado, experimentar uma nova estética com a que pudesse dar vazão às suas inquietações metafísicas.

Nesse contexto surgem alguns dos romances de sua última etapa: *Dulce dueño* (1891), *La quimera* (1900) e *La sirena negra* (1908). Em *La quimera*, narra-se a vida de Silvio Lago, pintor proletário que, com a ajuda de alguns amigos da elite madrilena, logra notória fama no mundo da arte. Entretanto, o êxito não o faz atingir a felicidade, pois a todo momento sustenta uma inquietação que não a sabe definir. Essa quimera, essa náusea perene, movimentava-o a diversos lugares do globo, onde não consegue obter senão decepções.

Já *La sirena negra* conta a vida adulta de Gaspar de Montenegro, personagem aristocrático, cínico, amoral e dândi, que adota um filho ao qual tenciona transmitir-lhe seus valores. Nessa missão pedagógica, tanto o filho adotivo, Rafaelín, como o próprio Gaspar, vão descobrindo juntos a corrosão da sociedade moderna, a qual está isenta de quaisquer valores por onde entre a brecha de sua redenção.

Os dois romances mostram um *ethos* pessimista que, aliado às novas estéticas, fazem deles romances modernistas. Por exemplo, em *La quimera*, é frequente o uso simbólico de figuras mitológicas como o dragão ou as sereias – frequentes nos poemas de Darío e seus seguidores –, assim como das cores, as quais são usadas com frequência no primeiro modernismo, isto é, o modernismo que cultiva o preciosismo (Ureña, 1978):

Los aéreos colores, verdes, anaranjados, violados, de transparente y luminosa magnificencia, fueron apagándose con lentitud dulce; ya casi invisible a fuerza de delicadeza, se esfumaron al fin completamente, y el paisaje quedó como abandonado y solitario, húmedo, escalofriado con la proximidad de la noche otoñal traidora y pronta en sobrevenir. (Pardo Bazán, 1992, p. 108).¹⁷

Sem deixar de ser o que são, cores, elas se apagam aos olhos do narrador, numa espécie de porta-voz da subjetividade oscilante de Silvio Lago, que, devido à tristeza que o corrói ao alcançar a fama, vislumbra os fenômenos de sua existência através de sua alma. Dito de outra forma, o estado anímico em que se encontra determina integralmente a percepção que este tem da realidade.

Com essas obras e com os textos em que expressa sua afinidade para com uma parcela do modernismo, Emilia Pardo Bazán apresenta sua carta de petição de entrada ao panteão dos pré-modernistas espanhóis, sendo uma das poucas autoridades da literatura realista/naturalista do momento que apoiou as inquietações das novas gerações da nação (Estevan, 2020).

Na opinião dela, os jovens escritores haviam captado melhor que os antigos o espírito contemporâneo, marcado por uma profunda desilusão para com os frutos da modernidade. Por isso, valem-se dessa negatividade ontológica para transmiti-la a suas obras, que, embora tematicamente pessimistas, exploram novas estéticas pela insuficiência das velhas linguagens em comunicar as novas sensibilidades. Eis o ponto de partida do romance da Geração de 98.

¹⁶ Veja-se romances como *Los pazos de Ulloa* (1886), *Insolación* (1889) ou *Memorias de un solterón* (1896).

¹⁷ “As aéreas cores, verdes, alaranjadas, violáceas, de transparente e luminosa magnificência, foram se apagando com lentidão doce; já quase invisível à força da delicadeza, esfumaram-se completamente ao fim, e a paisagem ficou como abandonada e solitária, úmida, gelada com a proximidade da noite outonal traidora e preparada para sobrevir”. (T.N.).

2.2 O ETHOS AMBIVALENTE DA GERAÇÃO DE 98

Os modernistas espanhóis ou Geração de 98¹⁸ é um agrupamento de escritores que começam a publicar seus textos literários e de opinião no final do século XIX e princípio do XX. Eles convivem, nesses primeiros escritos, com a influência dos últimos passos do realismo e com os primeiros do modernismo procedente da Hispano-américa e da França.

Além das influências estéticas de ambas as escolas supracitadas, eles são marcados pelas ciências de moda na Europa, a saber, o Positivismo e o Determinismo (Oliveira Neto, 2020). Junto a esses saberes, outro, de peso histórico menor em ocidente, arraiga no país ibérico: o Krausismo. O krausismo é uma corrente sociológico-pedagógica fundada pelo alemão Karl Krause (1781-1832), a qual tenta conciliar Deus e lógica, misticismo e razão, e ciência e religião num estado laico¹⁹.

A literatura da Geração de 98 se desenvolve nesse *ethos* ambivalente do krausismo em conflito e sinergia com as outras ciências, colhendo, ademais dos elementos estéticos e filosóficos descritos previamente, outro componente importante: o enaltecimento do passado nacional, mais especificamente do passado do Renascimento e Barroco, quando Espanha era Castilla e, na visão desses sujeitos, o maior dos impérios do mundo (Shaw, 1982).

Assim, resumamos alguns dos ingredientes essenciais do pensamento da Geração de 98: influência da linguagem renovadora hispano-americana e francesa, adesão pendular do positivismo, determinismo e krausismo, e olhar saudosista a Castilla. Todos juntos formam o painel literário desses autores, ao menos em sua fase de maior fama, isto é, em sua fase madura, nas duas primeiras décadas do século XX²⁰.

Nesses anos, o romance passa por uma renovação no plano da linguagem e do estilo, abdicando, ao menos em intenção, dos romancistas pretéritos a eles. O começo dessa revolução romanesca acontece em 1902, quando são publicadas quatro prosas ficcionais medulares²¹ do modernismo espanhol: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno; *Camino de perfección*, de Pío Baroja (1872-1956); *Sonata de Otoño*, de Valle-Inclán; e *La voluntad*, de Ruiz “Azorín”. Estes registram em suas páginas um profundo pessimismo para com a razão secular, evidenciado nas escolhas temáticas e nos testes estéticos (García, 2014).

¹⁸ Parte da crítica literária contemporânea já considera a Geração de 98 como equivalente a uma geração modernista. García (2014), referência utilizada por nós neste e em outros trabalho corrobora essa nova perspectiva da historiografia da literatura espanhola. Também, defendemos esse termo na nossa dissertação, publicada em 2023 pelo PG-Letras da UFMA, intitulada *Vozes intempestivas do romance moderno: as intrigas antimodernas de Miguel de Unamuno*. Recomendamos as leituras.

¹⁹ “O krausismo, à falta de uma filosofia pedagógica mais condizente à configuração espanhola ainda não tão moderna, convenceu rapidamente à comunidade acadêmica. A tentativa de conciliar Deus e ciência, e razão e fé, foi de suma importância para que se começasse a propor, a partir da segunda metade do século XIX, as primeiras tentativas de situar o krausismo como âncora dos projetos de renovação educacional espanhola. Contudo, essas incursões nunca chegaram a se efetivar na maioria das escolas e universidades públicas devido à oposição dos intelectuais reacionários e principalmente da igreja” (Oliveira Neto, 2020, p. 50)

²⁰ Tanto os escritos iniciais como os das últimas fases não comportam realmente uma estrutura estética ou semântica próximas. Por exemplo, o último Azorín, influenciado pelo cinema, deriva pelo teatro surrealista; o último Unamuno larga a estética *nivolesca* e escreve seu primeiro e último romance simbolista: *San Manuel Bueno, Mártir*; o último Baroja apenas publica romances, centrando-se na escrita de longos tomos autobiográficos; o último Antonio Machado larga a poesia e deriva pelo ensaio apócrifo; etc.

²¹ Ao falarmos em obras pendulares para o modernismo espanhol, referimo-nos à sua importância no que tange à evolução do romance espanhol a partir desses textos de 1902. Em maior ou menor medida, eles apresentam uma ruptura para com os romances pretéritos, diagnosticando, com isso, um novo *ethos* artístico da nação.

As inovações formais da literatura moderna e, em particular da modernista, acontecem com dinamismo em todo o mundo, pois acompanham as variações históricas, que, na modernidade, também se sucedem com alta frequência (Giddens, 2002). Assim, história e estética literária se conectam em razão da necessidade que esta tem daquela:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. (Lukács, 2009, p. 53).

Ou, em palavras de Rosenfeld (2015, p. 86): “uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser um mundo explicado, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra”. Havendo associado a estética aos tempos, podemos nos perguntar: como a episteme irracional dos escritores da Geração de 98 influencia a estrutura de seus romances?

Primeiro, dando às personagens a roupagem ideológica do autor, convertendo-os, como já mencionamos anteriormente, em personagens *Técnica* (Tacca, 1985). Exemplo dessa possessão do autor em seus heróis podemos vislumbrá-la em *La voluntad*, pertencente às obras de 1902, mas também em romances posteriores desse grupo, como *El árbol de la ciencia* (1911), de Pío Baroja, em que o leitor se depara com heróis céticos para com o Progresso, na mesma medida que seus enunciadores (García, 2014).

Em *La voluntad*, Azorín mostra a degradação moderna através da experiência do sujeito com o meio, sem obviar, contudo, a experiência do sujeito com outros sujeitos e do sujeito em espelho. As relações interpessoais afetam a relação fenomenológica negativa do ser com o espaço, com o adendo de que em *La voluntad* notamos que essa vinculação topofóbica (Tuan, 2012), ou seja, de hostilidade com o meio das personagens, não se resume à metrópole madrilena, mas também à pequena vila de Yecla: “aquí, debajo de esta higuera mística se han sentado Yuste y Azorín²². Y desde aquí han contemplado el panorama espléndido – un poco triste – de la vieja ciudad, gris, negruzca, con la torre de la iglesia Vieja que resalta en el azul intenso” (Azorín, 2001, p. 38).²³

É possível notar na citação um narrador que traduz o pensamento dos protagonistas: Azorín e seu mentor, Yuste, os quais observam desde o alto de uma montanha a cidade de Yecla, que, quando vista panoramicamente, transmite a sensação de ser esplendorosa. Não obstante, quanto mais a câmera do narrador se atenta à morfologia da paisagem, melhor percebe a sua decadência. Dessa forma, a relação das personagens com a vila passa da topofilia ao seu contrário: a topofobia²⁴ (Tuan, 2012).

Em *La voluntad*, esse processo de decadência tem um culpado: a modernidade. As máquinas ideológicas e materiais do industrialismo possuem a utilidade de deteriorar

²² O nome real do autor, Azorín, é “José Martínez Ruiz”. Contudo, após a publicação de *La voluntad*, opta por assinar seus livros sob o nome do seu *alter ego* ficcional, Azorín.

²³ “Aqui, embaixo desta figueira mística se sentaram Yuste e Azorín. E desde aqui contemplaram o panorama espléndido – um pouco triste – da velha cidade, cinza, preta, com a torre da igreja Velha que resalta no azul intenso” (T.N.).

²⁴ Sobre o conceito de *Topofolia*: “encontramos em Tuan (2012) o conceito de ‘topofilia’, termo já concebido anteriormente por Bachelard (2008), que tinha a pretensão do exame das imagens do ‘espaço feliz’. No entanto coube a Tuan (2012, p. 19) ampliar-lhe o significado ao entendê-lo como sendo ‘o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico [...]’” (Feitosa; Lima; Araújo, 2014, p. 106). Sendo assim, a Topofobia é entendida como o elo de medo, rechaço ou simples apatia entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico.

a suposta pureza da alma humana que não conhece o vício da Razão²⁵. Assim explica Yuste a tristeza resignada que sente por Yecla, a qual, por provar o fruto da modernidade, deixou de ser a vila pura que guardara em seu imaginário:

De la antigua Yecla vieja, ¿qué queda? Ya las pintorescas espeteras colgadas en los zaguanes, van desapareciendo...; ya el ramo antiguo, las azucenas y las rosas de hierro forjado se han convertido en un soporte sin valor artístico... Y este soporte fabricado mecánicamente, que viene a sustituir una graciosa obra de forja, es el símbolo del industrialismo inexorable, que se extiende, que lo invade todo, que lo unifica todo, y hace la vida igual en todas partes... Sí, sí, es preciso, es triste. (Azorín, 2001, p. 39).²⁶

Esses parâmetros são os que compõem a proposta pessimista de *La voluntad*, obra vinculada ao sentimento finissecular de desânimo que se vivia na Espanha. Para o autor, o mal do século residia na falta de espíritos jovens, vigorosos e atuantes com a coragem de mudar os paradigmas negativos no tocante ao âmbito espiritual da nação. O problema ético e filosófico que esses sujeitos trazem consigo são, na visão de Azorín, de dois tipos: o de carácter idealista – evidenciado nos membros da Geração de 98 – e o da superficialidade – evidenciado nas gerações sucessoras à Geração de 98, como a Geração de 14²⁷ ou o agrupamento vanguardista da Geração de 27 (Shaw, 1982).

Ambos os tipos de intelectuais modernos, o idealista e o superficial, são vistos em *La voluntad*. Yuste representa o idealista, aquele que anela em excesso um futuro milimetricamente formulado pelos seus anseios pessoais; e Azorín, o superficial, identificado a um projeto de vida no meandro da moderna metrópole madrilena, cujas festas, manifestações artísticas e personalidades são máscaras de um projeto social a serviço da futilidade do *carpe diem*.

Além da imposição do personagem *Técnica*, as inovações acontecem também no âmbito estético. Os recursos dispostos por esses autores são os mesmos que nomeamos no tópico pretérito: a interiorização psicológica do narrador, o uso renovado de símbolos frequentes no decadentismo etc. Não obstante, enquanto os autores realistas e naturalistas utilizam esses artifícios somente em suas fases crepusculares, na Geração de 98, eles se tornam regra a partir do fim de século. Além disso, o romance das gerações precedentes, até as prosas mais modernistas, como as que expusemos das últimas etapas de Galdós, Clarín e Bazán, ainda estavam arraigadas num descritivismo residual de suas etapas prévias.

Essas obras descritivistas são adscritas por Lukács (2009) ao grupo dos romances do *Novo realismo*, a saber, os romances inorgânicos pela carência de subjetividade e interioridade real das personagens, assim como pela conexão entre as microtramas que integram a narrativa. De qualquer forma, ainda que seja justo dizer que os últimos textos desses autores supracitados não devam ser considerados dentro do grupo do Novo realismo, também não escapa à verdade mencionar que é possível encontrar vestígios dessa tipologia descritivista em suas obras.

²⁵ Colocamos neste caso Razão em maiúscula devido ao seu carácter secular.

²⁶ “Da antiga Yecla velha, o que resta? As pitorescas espetarias dos corredores de entrada vão desaparecendo...; já os trabalhos antigos, os lírios e as rosas de ferro forjado se converteram num suporte sem valor artístico... E este suporte fabricado mecanicamente, que vem a substituir uma obra de forja engraçada, é o símbolo do industrialismo inexorável, que se estende, o invade tudo, o unifica tudo, e faz a vida igual em todas as partes... Sim, sim, é preciso, mas triste” (T.N.).

²⁷ A Geração de 14 é a geração posterior à de 98. Ela se caracteriza pelo despreendimento ao idealismo imperante na nação, em prol da adesão a uma intelectualidade séria, técnica, teórica e conceitual. Na esfera filosófica, destacam Ortega y Gasset, Manuel Azaña (1880-1940) e Eugenio d'Ors (1881-1954). Na literária, Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) e Gabriel Miró (1879-1930).

Em contrapartida, a Geração de 98 funda uma escola romanesca dilucidada pelas sombras finiseculares, em que o sujeito desconfia de toda objetividade, pois esta, divulgada pelo Progresso moderno como o meio propício para a instauração da felicidade em ocidente, mentiu. O *logos* trouxe ao sujeito da modernidade desalento e sua consequente regressão ascética à interioridade do eu. Isso se espelha num tipo de romance compactado pelas forças orgânicas da realidade fragmentada, ou seja, a realidade verdadeira, a realidade íntima, a que duvida do que vê, sente ou pensa (García, 2014), e não mais almeja dar conta de ilustrar a totalidade do que se vê, se sente ou se pensa. Eles não se preocupam com evidenciar o espaço, a sociedade e a matéria em sua completitude, mas destacam delas apenas os segmentos da realidade que seus personagens demasiadamente humanos são capazes de absorver.

Essa realidade estilhaçada pelas limitações do ente moderno é ilustrada no romance por meio de recursos estéticos particulares a cada autor. Unamuno inventa um protogênero particular, a *nivola*, em que personagens e personas se fundem num mesmo plano; ou Valle-Inclán, que cria o *esperpento*, aparelhando-se ao grotesco de Francisco de Goya (1746-1828), Charles Baudelaire (1821-1867) ou, mais tarde, Luigi Chiarelli (1880-1947), imbuído, contudo, da especificidade espanhola (Zahareas, 1980). Assim, o *esperpento* retrata não o sujeito universal por meio de uma óptica que reluz o seu lado deforme, mas o sujeito espanhol deformado pelo pessimismo universal de sua época.

A distorção do indivíduo esperpêntico está formado por diversos extremos que tentam formar sínteses. Entretanto, devido à incompatibilidade dos elementos pertencentes aos polos que tentam se fundir, o resultado dessa alquimia incongruente passa pela germinação de narrativas quiméricas, situadas entre o animalesco e o humano, entre a realidade a ficção, entre o riso e o horror (Zahareas, 1980).

Nos romances e peças do intelectual galego, este se vale de uma sátira de si mesmo, o personagem Marqués de Bradomín, o qual, mais que um *alter ego* do autor, é uma máscara bufonesca que se põe para ridicularizar-se, a fim de evidenciar que nem mesmo a lógica do ego foge da fabulação histriônica imposta pela corrosão dos tempos modernos (Zahareas, 1980). Ainda, essa autoficcionalização valleinclanesca de configuração bufonesca habita com personagens animalescos, num espaço deformado em que coabitam situações risíveis com situações de pânico.

Por exemplo, no romance *Los Cruzados de la Causa* (1908), cujo cenário é a Galícia rural, o criado é retratado como um animal:

Don Galán, que era criado nacido de la casa, giboso y bufonesco a la manera antigua, sacó la lengua fuera de la boca, imitando al papa-moscas de la fiesta. [...] De improviso, se alzó de su asiento el hermoso segundón y arrojó al criado un plato lleno de huesos: - Con los canes se reparten los mendrugos, pero no se bebe (Valle-Inclán, 2008, p. 88-89).²⁸

Em outro momento da intriga, o assassinato de um personagem é evidenciado como um espetáculo público e grotesco, em que um cachorro simboliza a cotidianidade da morte, testemunhando-se, assim, o caráter não transcendente do romance esperpêntico: “un perro del vinculero, con la cola entre las patas, atravesó la calle y se puso a lamer la sangre. En medio del silencio, se oía el chapoteo de la lengua sobre las piedras rojas. [...]”

²⁸ “Dom Galán, que era um criado nascido na casa, giboso e bufonesco ao estilo antigo, tirou a língua para fora da boca, imitando ao papa-moscas da festa. [...] De improviso, levantou-se de seu assento o formoso segundão e lançou ao criado um prato cheio de ossos: - Com os cães se juntam os tunantes, mas não se bebe” (T.N.).

Se alzó de pronto un clamor popular, voces de mujeres, violentas, claras, roncadas” (Valle-Inclán, 2008, p. 135).²⁹

Em definitiva, Valle-Inclán e o esperpento estampam somente uma das faces do romance modernista espanhol, o qual supera esteticamente o Novo realismo. Não obstante, na segunda década do século XX, o esqueleto romanesco desses autores se dilui gradativamente pelo uso exaustivo das formas e pela atração que a linguagem vanguardista exerce nas novas gerações. Alguns literatos da Geração de 98, como Valle-Inclán e Juan Ramón Jiménez, aderem à causa desumanizada das vanguardas, outros, como Unamuno, continuam defendendo e escrevendo seus romances a partir duma ética estética de contornos metafísicos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No artigo, direcionamos nosso olhar ao romance moderno espanhol, ilustrando sua aurora e sua consolidação nas primeiras décadas do século XX. Ademais, apresentamos os autores e obras que marcaram com maior pujança a história do modernismo espanhol. Esses autores e essas obras manifestaram certa antipatia para com os preceitos realistas e vanguardistas nacionais, assim como para com os modernistas de outras partes do mundo, cuja sensibilidade é, senão antagônica, ao menos divergente em muitos aspectos.

Demonstramos isso a partir da análise historiográfica do final do século XIX, em que os intelectuais e artistas espanhóis miraram por primeira vez os países hispanoamericanos com um olhar dividido. Em um lado se encontravam os que rechaçaram os preceitos vindos do outro lado do Atlântico, devido essencialmente às mudanças estéticas que os literatos dessas regiões propunham. Eles defendiam a renovação da linguagem espanhola, certamente cristalizada e desfasada há muitas eras. No outro lado se situavam os que se manifestavam a favor da modernização da literatura espanhola. Tal mudança devia ocorrer a partir dos preceitos formais defendidos por modernistas hispano-americanos como José Martí, Asunción Silva e principalmente o nicaraguense Rubén Darío. A comunhão com América tinha também a intenção de desafogar a grande influência que exerciam nas letras espanholas a os escritores franceses e ingleses, permitindo à literatura nacional uma evolução de caráter homogêneo. Apesar da negativa de alguns pensadores à modernização, constatamos que o desejo pelo acontecimento desse fenômeno prevaleceu. Essa contenda se iniciou com os próprios autores Realistas e Naturalistas, que nos últimos estágios de suas carreiras se renderam às influências modernistas. Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín” e Emilia Pardo Bazán, alguns dos mais notórios representantes dessas escolas literárias, deixaram-se influenciar pelo *ethos* estético de suas contemporaneidades e o resultado disso foram alguns romances levemente distintos aos de sua produção até então, pelo menos enquanto ao aspecto formal.

O modernismo espanhol se consolidaria alguns anos depois, no início do século XX, a partir do surgimento de algumas promessas no campo intelectual, como Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Antonio Machado ou Ruiz “Azorín”. No quesito do romance, a renovação desse gênero parece se concretizar em 1902, ano em que

²⁹ “Um cachorro do enviado, com o rabo entre as patas, atravessou a rua e começou a lamber o sangue. Em meio ao silêncio, ouvia-se o respingo da língua sob as pedras vermelhas. [...] Alçou-se de repente um clamor popular, vozes de mulheres, violentas, claras, roncadas” (T.N.).

se publicam algumas obras fundamentais para a constatação da superação, senão completa, ao menos concreta dos preceitos estéticos do Realismo e Naturalismo.

Com o passar do tempo, esses autores continuaram o influxo experimental, mas sem alinhar-se totalmente às novidades que chegavam tanto de Hispanoamérica como da França. Dito de outra forma, os modernistas negavam sua modernização, mesmo aderindo-a na prática, como demonstram romances icônicos das primeiras décadas do século XX, carregados de uma série de testes formais, como *Niebla*, de Unamuno ou *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja. Essas e outras obras da denominada Geração de 98 caracterizam-se por jogos narratológicos, armadilhas hermenêuticas, decomposições linguísticas e singularidades estilísticas variadas, que, mais tarde, se tornariam regra nas vanguardas, tornando essa geração, portanto, numa espécie de precursora das vanguardas espanholas.

Assim, a evolução do romance moderno espanhol acontece cheio de contrariedades e complexidades que impedem uma condensação historiográfica uniforme. Ainda assim, vale a pena mencionar que a maleabilidade escorregadia das gerações artísticas desse tempo e espaço constituem justamente sua maior força, seu maior acerto, seu mais atraente ponto de contato; por isso, vale a pena se debruçar no romance modernista espanhol, ainda, infelizmente, à espera de ser descoberto por tantos leitores de tantas partes do mundo.

4. REFERÊNCIAS

ARDILA, Juan Antonio Garrido. Itinerario de la novela modernista española. **Revista de Literatura**, vol. 75, n. 150, 2013, p. 547-571. Disponível em: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/321>. Acesso em: 15 set. 2023.

AZORÍN, José Martínez Ruiz. **La voluntad**. Madrid: Bibliotex, 2001.

CELMA, María Pilar. La crítica literaria en las revistas del fin de siglo como fuente historiográfica. **Anales de literatura española**, Nº 26, 2014, p. 109-126. Disponível em: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/45413>. Acesso em: 8 fev. 2024.

CLARÍN, Leopoldo Alas. **Su único hijo**. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

ESTEVAN, Susana Bardavío, El modernismo en el proyecto literario conservador de Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra*. In: **El siglo que no cesa: el pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI** (Org. José M. Herrán et. al). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020.

GARCÍA, María Rodríguez. **Novela y filosofía: de la generación del 98 a Ortega y Gasset**.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidad de Granada – Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política, 246 f., 2014.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GULLÓN, Germán. Galdós y la lectura posmoderna del texto literario: *El amigo manso* como ejemplo. **Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos**, v. 1, 1991, p. 225-244. Disponível em: <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1624>. Acesso em: 19 abr. 2024.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. *In: Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932- 1967*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

MANIR, Márcia; LIMA, Milena Coelho; ARAÚJO, Samara Santos. Pausa e movimento em *Dois irmãos: Uma leitura da percepção da espacialidade em Milton Hatoum*. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 103-114, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19482>. Acesso em: 16 mai. 2024.

OLIVEIRA NETO, Walter Pinto de. **Unamuno, o oitavo antimoderno: do Anti-Iluminismo ao Pessimismo em *Amor y pedagogía***. Monografia (Graduação em Letras). Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2020b, 86 f.

PARDO BAZÁN, Emilia. **La Quimera**. Barcelona: PPU, 1992.

PÉREZ GALDÓS, Benito. **El amigo Manso**. Madrid: Cátedra, 2001.

PÉREZ, Ignacio Ruiz. El arte del disfraz y la creación en *Su único hijo* de Alas Clarín. **Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey**, n. 14, p. 67-87, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401404>. Acesso em: 19 abr. 2024.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In: Texto/ Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SHAW, Donald. **La generación del 98**. Trad. Carmen Hierro. Madrid: Cátedra, 1982b.

TACCA, Oscar. **Las voces de la novela**. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1985.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2012.

UREÑA, Max Henríquez. **Breve historia del modernismo**. Distrito Federal: Tierra Firme, 1978.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. **Los Cruzados de la Causa**. 12ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2008.

ZAHAREAS, Anthony. El esperpento: extrañamiento y caricatura. *In*: MAINER, José-Carlos (Ed.), RICO, Francisco (Coord.). **Historia y Crítica de la Literatura Española (VI): Modernismo y 98**. Barcelona: Crítica, 1980.

O RETORNO AO SERTÃO: DESLOCAMENTOS ESPACIAIS E IDENTITÁRIOS EM *NOSSOS OSSOS* E A PALAVRA *QUE RESTA*¹

Alex Bruno da Silva (UFG)²

[...] em São Paulo, eles sabem logo quem vem de longe, quem não é do lugar, pela alma assustada, o cheiro, o cabelo, a dor no peito, de saudade, ave!

Marcelino Freire (*Nossos Ossos*, p. 36)

mas estou voltando, tarde, eu sei, entrar de novo na casa, ver o sítio com a vista curtida, se tiver força vou até o rio [...]

Stênio Gardel (*A palavra que resta*, p. 81)

1. INTRODUÇÃO

Em seu livro *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*, Guacira Lopes Louro expressa que é possível pensar o sujeito (corpo) *queer* como um viajante em trânsito e o importante em sua viagem, ao longo da vida, é o mover-se. Nesse sentido, a imagem da viagem, agregada às noções de deslocamento, desenraizamento e trânsito, interessa-nos para refletir não apenas sobre percursos ou trânsitos entre lugares e culturas, mas, também, para refletir sobre as transgressões de gênero e sexualidade. Isso porque, segundo a autora: “A viagem transforma o corpo, o caráter, a identidade, o modo de ser e de estar [...] As mudanças da viagem podem afetar corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas desde o nascimento (ou até mesmo antes dele)” (Louro, 2020, p. 14-15).

Sob esta perspectiva, a viagem é compreendida como uma travessia e não um destino, em que o sujeito, para além da rota pré-determinada, lança-se em uma imprevisibilidade do caminho, aventura-se pelo risco da sexualidade/identidade estranha e subversiva. Segundo a geógrafa Doreen Massey (2015), o entendimento da espacialidade envolve histórias múltiplas e co-existentes, uma vez que o espaço jamais está acabado, nunca está fechado. Corpos em movimento produzem novas estórias e são fontes de produção de novos espaços, de novas identidades, novas relações e diferenças. Logo, é possível pensar o espaço a partir de uma concepção política, no qual o social é construído por meio de práticas concretas associadas às relações de poder.

O espaço, nesta perspectiva, está sempre em processo de fazer-se e, assim como nunca está fechado, trata-se de uma categoria que define as identidades, uma vez que elas são constituídas nas interações espaciais. Para a geógrafa, o viajante, em seu percurso,

¹ Este artigo está vinculado ao projeto de pós-doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (2023/2024).

² Doutor em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2021). Atualmente desenvolve pesquisa de Pós-doutorado em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2023/2024). E-mail: alexprofessor100@gmail.com

faz muito mais do que cruzar um espaço, pois enquanto viaja ele está alterando-o e transformando-se como parte do processo:

Em cada extremidade de sua viagem, assim, uma cidade grande ou pequena (um lugar) que, ela própria, consiste em um feixe de trajetórias. E, da mesma forma, os lugares entre elas. Você está, naquele trem, viajando, não através do espaço-como-superfície (isto seria a paisagem – e, de qualquer forma, o que para os humanos pode ser uma superfície não o é para a chuva e pode também não ser para um milhão de microinsetos que tecem seu caminho através dela –, essa “superfície” é uma produção relacional específica), você está viajando trajetórias (Massey, 2015, p.176).

Dito de outra maneira, a mobilidade não é só apenas espacial, é temporal também. Por isso, quando o sujeito viaja, automaticamente já não é mais o mesmo, está prestes a encontrar outro lugar em movimento, outras trajetórias. Assim, a motivação para o trânsito promove uma viagem a outras temporalidades a partir de referências encontradas pelo caminho, pois conforme aponta Ianni (2003, p. 31): “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa”.

O deslocamento de retorno instrumentaliza a tentativa de movimentação em direção ao próprio eu. Assim, podemos pensar a viagem não só no sentido físico, no espaço-tempo, mas também no sentido metafórico, como expressão de estar abstraído, alterado pelas surpresas e descobertas, “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (Ianni, 2003, p. 14). Esta observação toca em questões levantadas por Stuart Hall (2014), em seu ensaio “Quem precisa de identidade?”, na medida em que aponta o termo identidade como ponto de sutura entre os discursos/práticas que tentam nos interpelar e os processos que produzem subjetividades e nos constroem como sujeitos. Para o autor, a perda do poder unificador das nações cede lugar à consciência subjetiva de cada sujeito aos quais se pode falar por meio da diferença (*différance*³) e que, dentre outros aspectos, essa diferença pode ocorrer consideravelmente nas concepções do próprio corpo, já que “o corpo tem funcionado como o significante da condensação das subjetividades no indivíduo [...]” (2014, p. 122).

A ruptura com a ideia de uma identidade fixa, integral e originária tem evidenciado cada vez mais a “existência de um ‘eu’ inevitavelmente performativo” (Hall, 2014, p. 103) e, ao mesmo tempo, vem demonstrando também culturas cada vez mais heterogêneas. A identidade, para Stuart Hall, implica a noção de deslocamento, uma vez que ela é definida historicamente e não biologicamente. Por isso, para o autor, os descentramentos identitários são entendidos a partir da posição ocupada pelo sujeito no discurso em relação ao Outro. Ou seja, pensar as identidades no mundo contemporâneo é aceitar que elas são cada vez mais fragmentadas e construídas ao longo de práticas e posições de um eu constantemente em processo de transformação: “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado;

³Stuart Hall, a partir de seu posicionamento dos Estudos Culturais, explora a noção de identidade pautada no conceito de *différance*, de Derrida. Dessa forma, não significa que o conceito seja alterado ou reelaborado, mas sim alocado para o campo cultural como espaço de problematização. Para Hall (2014, p. 106), a identificação é um processo de articulação e está sujeita ao “jogo da *différance*”, o que pressupõe que o sentido nunca se conclui ou se completa, mas permanece em movimento para abarcar outros sentidos que podem ser instaurados pelo discurso, pelo gênero, pela sexualidade, pela raça, pela classe, pela política e por tudo o que não se deseja alcançar um sentido de igualdade ou que se quer diferir por uma lógica binária.

composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas” (Hall, 2006, p. 12).

Aceitando, portanto, a tese de uma categoria espacial em justaposição à (re)construção de identidades (de gêneros, de culturas, de orientações sexuais e de idade), caminhamos para além do trânsito espacial ou da viagem apenas como um deslocamento físico. Entender a viagem como espaço de formação da identidade/do corpo, ou seja, como experiência de (auto)conhecimento identitário é também arriscar-se a desconfortos e a incomodar, sobretudo, sociedades e/ou espaços heterossexistas.

É justamente este o ponto-chave que interessa aqui: a viagem é física, mas também de autodescoberta desses sujeitos/personagens errantes e passíveis de desconstruções. Aspecto este que reflete uma característica dos textos literários com temática homoerótica. É na intimidade do corpo que reside as manifestações dos desejos, cujo homoerotismo pode ser analisado como *locus* da movência e da errância dos corpos *queer*. No caso específico da proposta deste trabalho, a representação de subjetividades/corpos não normatizados ou intitulos *queer* implica em uma subversão aos padrões convencionados na tradição literária e constitui, assim, uma literatura da diferença.

Nesse sentido, ao estabelecer relações entre viagem/deslocamento e a constituição identitária de sujeitos previamente reprimidos e subalternizados por suas sexualidades consideradas subversivas e anormais, são evidenciadas perspectivas a contrapelo, pois o trânsito, mesmo em espaços conflituosos ou adversos, atua como necessário para o (auto)conhecimento identitário das personagens. Em síntese: a metáfora da viagem, como destaca Guacira Lopes Louro (2020, p. 14), faz provocações para “refletir não apenas sobre os percursos, as trajetórias e o trânsito entre lugares/culturas ou posições-de-sujeitos, mas, também, para refletir sobre partidas e chegadas”.

Os romances selecionados como *corpus* deste artigo incorporam a temática homoerótica e trazem em seus enredos o deslocamento migratório de personagens masculinos em crise que saíram do interior do sertão nordestino – seja em busca de uma vida melhor na grande cidade, seja na tentativa de compreender suas identidades/sexualidades fora do ambiente familiar –, como uma necessidade premente de romper uma condição de marginalização no interior da ordem social ou patriarcal.

A escolha partiu da percepção de que as narrativas articulam a experiência do deslocamento à atuação dos papéis de gênero como norteadores identitários, deslocamento esse que implica uma mudança não apenas da geografia de trânsito, mas também da paisagem subjetiva. O que se nota mais detidamente em *Nossos Ossos* (2013), de Marcelino Freire, e em *A palavra que resta* (2021), de Stênio Gardel, na apreensão das nuances relacionadas à representação de sujeitos/corpos *queer* em situação de mobilidade, entre o espaço do interior do sertão e o espaço da metrópole, é o deslocamento de retorno e o reencontro com o passado que implicam, de certa forma, nas transformações identitárias que afetam a existência dos protagonistas desses dois romances.

Assim, cabe salientar que os espaços são partes significativas na trajetória das personagens, funcionando muitas vezes como reguladores e formadores, atestando normas sociais que reservam aos sujeitos específicos lugares que podem ou não demonstrar seus afetos. Logo, o movimento de regresso, nesses dois romances, não é um retorno de mero reencontro com o passado, tampouco uma atitude de sobrevivência socioeconômica, é, pois, uma experiência subjetiva rasurada não só por tempo e espaço, mas principalmente por tratarem de identidades que não se adequam aos signos do sertão e à heteronormatividade.

Os deslocamentos configurados nessas obras apresentam, como argumenta Massey (1994/2015), a marca constante da possibilidade de múltiplas trajetórias. Assim, o enfoque central desta análise se erige no sentido de procurar aferir as diferentes formas que o retorno ao lar pode aparecer na configuração espacial, como um conforto e proteção, por um lado, ou uma desilusão e angústia, por outro.

2. NOSSOS OSSOS, DE MARCELINO FREIRE: A “NOSTALGIA DO RETORNO”

O narrador e protagonista de *Nossos Ossos* é um tipo de narrador-personagem defunto, pois revela ao leitor, ao final da narração, que cometeu suicídio. O tom autobiográfico é evidente ao longo da trama, que apresenta a trajetória migrante de Heleno de Gusmão, um sertanejo pernambucano que se firma em São Paulo como dramaturgo. No entanto, quando a narrativa inicia, o narrador Heleno está em um momento de crise, abalado pela morte de Cícero, um michê, também de origem nordestina, com o qual havia saído algumas vezes e prepara-se para fazer uma longa viagem. Precisa entregar o corpo morto do michê para a família em algum lugar do interior nordestino:

Eu mesmo não presto, eu e meu pedaço de culpa, se não o tivesse estimulado àquela vida, ele poderia ter voltado à sua terra e casado, plantado uma família, criado uns gados, terei de pagar por isto e meu pagamento seria tirá-lo da cama fria e hospedá-lo em terrenos mais sagrados, sim, tratarei de encontrar seus pais, de colocar uma cruz decente em seu leito, não fugirei da responsabilidade (Freire, 2013, p. 39).

O romance é dividido em “Parte Um” e “Parte Outro”, nas quais Heleno apresenta fragmentos de lembranças e digressões, focalizando fatos de sua mudança para São Paulo, quando jovem, e o abandono do seu então namorado, Carlos, bem como a saga de organização do transporte de Cícero, o traslado do corpo pelo interior do Brasil, e do seu próprio corpo para Sertânia. Tudo isso em consonância com relatos de suas relações artificiais, mediadas pelo dinheiro, com michês em espaços marginais – o gueto, a rua à noite, hotéis baratos, metrô e outros lugares de trânsito.

Heleno é, pois, um personagem em trânsito, visto que a narração acontece no decurso de sua viagem de retorno. Nesse sentido, o protagonista faz o caminho inverso que já havia feito antes, realizando o movimento de regresso buscando – ou não – respostas para suas inquietações e crises identitárias:

[...] sim, estou indo de volta para o Nordeste, a minha terra, você sabe, aqui eu não piso mais, [...] nunca pensei que ia encerrar deste jeito minha história em São Paulo, demorei a encerrar, depois de muito lutar, fechei os olhos e guardei, sobressaltado, o outro dia chegar, logo cedo não seria fácil enfrentar dois mil e tantos quilômetros até o Recife, de lá para Poço do Boi outras quatrocentas léguas, pensei que, se eu tivesse que escrever, na vida, uma outra peça de teatro, escreveria esta, a de um dramaturgo de sucesso que atravessa o Brasil em um carro funerário, levando, para seu último descanso, o corpo de um garoto de programa com quem ele havia trepado, uma história, digamos, de amizade, ao que parece, também daria um bom filme essa viagem, se não fosse ela, em vez de ficção a mais pura verdade (Freire, 2013, p. 75-76).

A viagem corrobora a necessidade íntima de retornar para Pernambuco, desvelando, ao mesmo tempo e de forma ambígua, uma ideia de fixidez, bem como uma aceção de variados deslocamentos: “[Recife] De onde eu nunca deveria ter saído, das pontes da minha cidade, de perto de meus pais, [...] São Paulo eu não escolhi, não tive a chance de escolher [...]” (Freire, 2013, p. 68). O lar, como podemos observar nesse trecho, aparece frequentemente como a imagem idealizada do lar materno que remete à condição de deslocamento do sujeito migrante. Assim, o protagonista Heleno incorpora a “nostalgia do retorno”, para dialogar com a expressão utilizada por Sandra Goulart Almeida (2015) ao se referir as imaginações do lar e da terra natal que surgem nas narrativas diaspóricas contemporâneas.

A viagem do retorno às origens, narrada a partir da “Parte Outro”, é ocasionada pela morte de Cícero – “o meu boy morreu, foi o que o michê veio me dizer” (Freire, 2013, p. 18) –, e serve, também, de gatilho para o trabalho lacunar da memória do narrador à medida que esse regresso à cidade natal traz à tona a ambivalência da morte, seja ela simbólica ou real, como também evidencia a condenação da carência e os sonhos não realizados – engolidos pela cidade grande:

por que não pedi para apagar o nome da funerária, a letra estampada, na lateral, em dourado, era um anúncio da tragédia, ou do meu fracasso, vim para São Paulo atrás de um corpo vivo, volto agora, para a minha terra, carregando uma sombra, um espírito defunto, algo em mim que ficou extinto, inânime, à boca do túmulo (Freire, 2013, p. 86).

O narrador Heleno articula tempo e espaços ao seu relato – de forma não linear – na construção de uma (re)visão de sua identidade e da do outro, nesse caso, de subjetividades *queer* cuja aceção fixa e estável não se sustenta. Logo, o deslocamento do retorno se reveste de um sentido emblemático, pois é no caminho de volta ao sertão que o narrador protagonista confia suas dores e narra a travessia da vida, do corpo, a crença no amor e expõe a desumanização da identidade gay, já que descobre a infecção pelo vírus HIV. Heleno narra sua vivência em trânsito, cuja experiência homoerótica parece conduzir a decisão categórica de enterrar os ossos e pôr fim a uma jornada abjeta no espaço de origem: “a minha vontade é viver o fim da vida na casa em que meu pai morou, bem ao lado ficava o largo em que eu e meus irmãos caçávamos dinossauros, restos de civilização, tribos inteiras, como a do índio que vi, longe das suas origens, em decomposição” (Freire, 2013, p. 110).

Aproximando a trajetória do protagonista àquilo que assinala Stuart Hall (2003) ao discutir a identidade cultural de caribenhos, embora consciente das modificações pelas quais passou e de sua condição marginalizada, Heleno incorpora a ideia de um retorno redentor em direção à Pernambuco, pois constrói a imagem utópica do lugar ancestral naquilo que Hall afirma ser o desejo problemático de reconectar-se a uma “tradição”, uma concepção fechada como se pudesse estar em contato “com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta” (Hall, 2003, p. 29).

Contudo, ao contrário do que afirma o autor sobre o fato de que “não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões” (Hall, 2003, p. 38), Heleno vê Sertânia, sua cidade natal, como o local que continha a pureza de uma tradição cultural e familiar que havia perdido. Em São Paulo, Heleno torna-se dramaturgo, tenta suprir a carência e o sentimento de não pertencimento à cidade mantendo um fluxo constante com os michês – os corpos de quem paga, bem

como os descarta. Essas situações indicam para a absorção – voluntária ou não – sofrida pelo narrador protagonista no contexto metropolitano. Alguns trechos exemplificam essa ideia:

A primeira vez com um michê foi por engano, eu não entendi o que queria de mim o rapaz com cara de índio, será que ele piscou mesmo para os meus olhos, balançou o sexo, sedutor, é sério? [...] Aí ele me cobrou, ao final, uma ajuda para o trem, para o lanche, para comprar um refrigerante, eu dei e me acostumei a procurá-lo na Estação da Luz, encostado na grade de proteção, ele, na cama, era um vagão em cima dos trilhos, veloz e pesado me levou para onde eu não quis (Freire, 2013, p. 33).

Não há diferença entre mim e essa legião de alemães, espanhóis, argentinos, pesado, de culpa, eu me ofendo e sujo, para isso a morte de Cícero serviu, para que eu tomasse consciência do uso que eu fiz, dorsos, nus, jovens putos, à venda, como uma mercadoria, exposta [...] (Freire, 2013, p. 112).

Ainda que à revelia, Heleno se intoxica com o ritmo desenfreado e libidinoso da cidade grande, visto que o contato com o outro coloca no cerne do seu deslocamento – para fora do interior de Pernambuco – a absorção das práticas do lugar para onde migrou. É nesse sentido que, com Massey, pode-se dizer que “chegar a um novo lugar quer dizer associar-se, de alguma forma ligar-se à coleção de histórias entrelaçadas das quais aquele lugar é feito” (Massey, 2015, p. 176).

Contudo, a volta às origens, viajando pela estrada em um carro de funerária, enfatiza a imagética ânsia em reencontrar os locais com os quais estava habituado e os afetos perdidos com o deslocamento, naquilo que Massey define como uma geografia do afeto: “Há um entendimento hegemônico de que zelamos primeiro e temos nossas primeiras responsabilidades em relação aos que estão mais próximos. É uma geografia do afeto que é territorial e que emana do local. (Massey, 2015, p.263).

A construção da memória está vinculada aos sujeitos e suas identificações com os espaços. Logo, as paisagens regionais afetivas, os costumes, os cheiros, a casa da infância e a condição de vida surgem incorporados às memórias e digressões que norteiam o percurso mental de Heleno, durante o deslocamento de retorno:

Seu Lourenço [motorista do carro da funerária], do nada, me perguntou se eu tinha saudades do Recife, se eu voltava lá, com que frequência eu voltava, e aí me lembrei de que meu pai, à porta do quarto, antes do dia da minha partida, me deu uma oração de Santo Simão, escreveu, à própria mão, numa letra do tempo da caverna, rogando por mim a linha lerda, analfabeta, de fé em Deus, nenhum mal em seu caminho, ganhe muito dinheiro, me disse, eu, dos nove filhos, o único que quis ser artista, nunca perca de vista a sua terra, as suas origens, minha mãe, no fundo da cozinha, fazia o derradeiro café, do jeito que você gosta, o leite quente, a manteiga no pão dormido, os ovos bem mexidos. Pelos arredores da Casa da Cultura existia um cinema pornô em que eu ia para dormir, porque o calor que fazia, na minha idade, sabe o calor, [...] a Praia de Boa Viagem, no final da tarde, saudades das caminhadas, o vento que batia, entre as paredes dos prédios corria uma ventania, [...] à beira do rio, vou puxando pela memória um fio, um meio fio, eu adoraria que o Recife nos recebesse chovendo, o Rio Capibaribe enchesse para nos abraçar, a água viesse lavar o couro dos meus pés, abençoar, Seu Lourenço, eu mereço, o velho calado, a cada pensamento meu, aceso, um gesto de compreensão, o olhar, concentrado, à frente sem pestanejar, o tanto que ainda havia de chão (Freire, 2013, p. 88-90).

O retorno ao lar acaba sendo inevitável para Heleno, que escolhe o espaço de origem como lugar do afeto no qual sua experiência passada reitera a visão sentimental de uma essência supostamente identitária e perdida com o deslocamento fora dali. É esse lugar ambivalente do lar e, principalmente, a “nostalgia do retorno” (Almeida, 2015), que Marcelino Freire explora em *Nossos Ossos*. O romance, portanto, apresenta o processo de estruturação de um corpo desviante que regressa à terra natal sendo outro – e com Outro.

A decomposição dos corpos de Cícero e do narrador Heleno é acompanhada pela (re)composição de suas histórias. A mobilidade significou para ambos a possibilidade dos prazeres, mesmo que efêmeros. Heleno e Cícero são representantes contemporâneos dos antigos retirantes nordestinos, eles não pertencem à São Paulo. Logo, são corpos estranhos àquele lugar, porém, não somente por serem migrantes, mas, visceralmente, por serem corpos *queer*. Os ossos dos corpos mortos se convertem em signo de abjeção, mas também em uma poderosa imagem crítica, trazendo à cena “personagens errantes, desgraçados mas confiantes, touros brados, povos que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça” (Freire, 2013, p. 27).

O trânsito e/ou a experiência do deslocamento funcionam como uma espécie de articuladores na busca pela (re)construção da identidade do protagonista Heleno ao cruzar o sertão brasileiro. Esse personagem escreve em sua espacialidade trajetórias diferentes, conflitantes e até complementares, apontando uma perspectiva de representação da masculinidade do homem gay nordestino em deslocamento vinculada – ou não – a um domínio narrativo (voz e focalização) que interfere em sua composição. O espaço, nesse caso, é produzido de maneira desigual, inclusive em razão de gênero, como argumenta a geógrafa Doreen Massey (1994). Nesse sentido, cabe dizer que a identidade de um lugar não pode ser vista apenas nele mesmo, é preciso também considerar as relações externas que interagem com o local.

3. A PALAVRA QUE RESTA, DE STÊNIO GARDEL: A (RE)ESCRITA DO LAR

No romance de estreia de Stênio Gardel acompanhamos a história de Raimundo, um senhor com mais de 70 anos que decide aprender a ler e a escrever, sobretudo porque traz consigo, há mais de cinquenta anos, uma carta de Cícero, seu amor da juventude, nunca lida. *A palavra que resta* tece uma trama que mergulha nos conflitos familiares de personagens simples nascidos no interior do sertão nordestino. O protagonista Raimundo, nascido nesse espaço agreste, não foi à escola para ajudar o pai nos serviços da roça. Cercado de todo tipo de preconceito, descobre, na juventude, o amor e o desejo pelo amigo Cícero. Ao serem descobertos pelas famílias, ambos são separados à força. Cícero some, mas deixa uma carta endereçada ao companheiro. Raimundo, após a expulsão de casa, migra para a cidade grande – a capital – tornando-se chapa, carregando e descarregando caminhão, cruzando as estradas do país com as chagas do passado e com a carta fechada e não lida. “A carta guardava uma vida inteira” (Gardel, 2021, p. 12).

Trata-se, nesse caso, de mais uma narrativa em que os deslocamentos espaciais colocam em evidência a dimensão subjetiva das relações de pertencimento ou, ao contrário, de não reconhecimento e mobilizam imagens e discursos relativos à identidade. O sertão é o espaço cruzado pela estrada cuja simbologia margeada pelo trânsito circunscreve, no romance, a experiência subjetiva do protagonista em que o passado ressignifica o presente. O retorno ao lar, no caso do romance de Gardel, não é o final da travessia, mas uma parte dela. Não há também o sentido de acolhimento como aparece

em *Nossos Ossos*, pois o que motiva o regresso de Raimundo é a eminência da morte, bem como a busca de superar o trauma vivido no seio familiar ao ser expulso de casa pela própria mãe por ser gay. As memórias afetivas que se remetem ao lugar de origem, aqui, são dolorosas. Por isso, o movimento de retorno no romance de Gardel direciona o lar como uma imagem sempre em devir, um “não lugar” que leva a uma poética do deslocamento.

Nesse ponto, o capítulo intitulado “Estrada” focaliza justamente a reflexão aqui proposta no que tange à problematização do deslocamento de retorno ao lugar de origem e reencontro com o passado. Neste capítulo, especificamente, Raimundo viaja de ônibus em direção ao sítio do interior onde morava com os pais e a irmã. Nesse percurso, o capítulo se constrói pela oscilação de tempos engendrada na fluidez narrativa que intensifica a introspecção psicológica:

Tanta estrada que já percorri na vida me afastando dessa aqui, e agora é essa aqui que tenho que percorrer, as voltas que o mundo dá na gente, mas está certo, estou é certo, tenho que voltar lá antes de encontrar com a morte numa curva dessa, a mãe e o pai já devem ter morrido, minha esperança é encontrar Marcinha na nossa casa, tanto que pensei em vir antes, pra ver os dois de novo, talvez depois de velhos e eu depois de adulto, a gente pudesse ter se falado, deixado as palavras do passado mais pra trás ainda, abandonado elas na beira de uma estrada, Melhor tu ir pra longe, pois eu fui embora, mesmo, mãe, e a senhora, como viveu? Não teve um dia só que não pensei na senhora, sem saber como vocês ficaram, só sabia que a senhora queria que eu me afastasse, isso bastou, como é que eu ia viver do seu lado sabendo que dentro da senhora a senhora me queria longe, onde a vista não alcançasse, tão longe, que a lembrança fosse se esticando, uma ponta comigo, outra com a senhora, ela fosse se esticando e se afinando, até ficar mais fina que a linha que entra no olho da agulha, quem sabe até um dia se partir ou a gente soltar as pontas, a minha está comigo, um nó cego em volta do peito, e é com ela que estou voltando, virei costureiro, imagine! As vezes que ajeitei a máquina da senhora ou vi a senhora costurando, será que ia gostar de saber que teve um filho que costura? mas antes fiz trabalho de homem, como se diz, carregando e descarregando caminhão com a força dos braços, caçando longe, que só fazia se afastar cada vez mais, tinha gosto de ser chapa não, mas o serviço me apareceu, e eu sei bem o que estava me esperando quando saí de casa, aceitei, foi seu Salviano que me ofereceu, foi ele que me deu carona aquele dia, gente boa Vai pra onde? Pra capital, eu acho, é longe, é?, acabou que a capital não era o destino dele, mas não me incomodei não, havia de ter outro longe por aí, e fui, vendo o mundo passar pela janela do caminhão, mas veloz que a correnteza do rio, (Gardel, 2021, p. 79-80).

O excerto enfatiza o trânsito entre sertão e cidade cujo fluxo de consciência de Raimundo, ao longo do trajeto na estrada, dimensiona as memórias para a juventude na fazenda com a família causando, com isso, uma hesitação em retornar ao espaço de origem, uma vez que o protagonista não se identifica mais com aquele espaço opressor. Aqui, tempo e espaço agregam-se na medida em que a composição da personagem depende da relação intrínseca que estabelece com a própria figura da estrada e com o movimento de retorno. Em sua viagem de regresso, dentro do ônibus “num pinga-pinga!” (Gardel, 2021, p. 83), Raimundo revela o desejo do reencontro com a mãe, além de confidenciar suas dores e transformações pessoais durante o tempo longe, “pulando de boleira em boleira, procurando canto que não conhecia ainda, [...] achava era bom esse monte de viagem, tem muita coisa pra se ver nesse mundo [...]” (Gardel, 2021, p. 82).

Dentro do ônibus, as lembranças do passado de Raimundo vão se sobrepondo umas às outras, modificando a ordem em que estavam inseridas, com mínimo encadeamento semântico em decorrência da fluidez narrativa e da fragmentação interior:

Eu não posso me afogar nem deixar que me afoguem, o corpo pode ficar escondido debaixo d'água, do pescoço para baixo, mas a cabeça, só acima da linha d'água, a cabeça ninguém vê dentro mesmo, nem sou obrigado a mostrar o que sou a seu ninguém, fiz isso com Cícero, depois todo mundo descobriu, deixar alguém te entrar desse jeito, revirar tudo, arrumar do jeito dele e depois vai embora, batendo a porta na tua cara, aí deixa uma carta, uma carta pra uma pessoa analfabeta, filho da puta! pra quê? [...] é a última coisa desse mundo que me liga a ele, se não posso ler posso pelo menos tocar, as lembranças e os sentimentos tudo, de tudo que eu vivi aqui, tudo que estou deixando pra trás está vindo comigo nela.

– Eita, já bateu saudade, Raimundo? Se quiser te deixo num ponto que os ônibus param e tu volta.

– Não, senhor, pra mim não tem volta não.

mas estou voltando, tarde, eu sei, entrar de novo na casa, ver o sítio com a vista curtida, se tiver força vou até o rio, será que a Marcinha tem notícias dele? se ele ainda mora por lá, se fez família, essas perguntas bestas que ficam voltando. Só encontrar uma fresta que elas se arrastam, se sopram pra dentro da cabeça, de que adianta? melhor nem tocar no assunto, pergunta da vida dela, da nossa mãe, do nosso pai, da família dela, os netos, faz muito tempo, ela tinha quinze anos? fala de como tu está, da vida que levou esses anos tudinho viajando de caminhão, o mar, Marcinha, o mar, as serras que a gente anda por dentro da nuvem, tinha gosto de ser chapa não, mas foi bom por esse lado das andanças, se não tivesse ajudado seu Salviano a descarregar as sacas de arroz, [...] (Gardel, 2021, p. 80-81).

É no percurso de regresso que a imagem do presente impõe, reiteradamente, o sertão do passado. Por isso, o trânsito espacial da personagem evoca um retorno temporal: Migrantes imaginam ‘o lar’, o lugar em que costumavam estar, como costumava ser” (Massey, 2015, p. 181).

Diferentemente do que acontece em *Nossos ossos*, o retorno de Raimundo é distinto do retorno de Heleno, pois o protagonista de *A palavra que resta* regressa não em espírito ou em busca de uma geografia do afeto como destino final ao corpo em decomposição, mas em busca de si mesmo, de entender sua história, de rever seu passado e de preencher lacunas para seguir em frente, ou melhor, de reencontrar finalmente com o remetente da carta nunca lida: “eu acho que estava com vontade de acabar te encontrando nessa viagem e você ia poder me dizer, eu poderia ouvir de tu mesmo o que tu colocou no papel” (Gardel, 2021, p. 136).

Tendo em vista os aspectos que envolvem a viagem e os viajantes, é possível afirmar que o sujeito que parte de um espaço e retorna após algum tempo não é a mesma pessoa que era quando deixou, dessa forma, além de uma possível transformação nesse espaço, como argumenta Massey, há que se considerar a mudança que ocorreu dentro do próprio sujeito. Nesse viés, é possível entender o espaço como “uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes. Ele modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política” (Massey, 2015, p. 15).

O motivo da viagem de Raimundo, sem dúvidas, é uma referência ao conflito existencial, marcada sobre a ausência e convertida em carta. É a dúvida que resta, sua sina de vida. Ao voltar ao passado, Raimundo precisa encarar seus fantasmas regados por violências, intolerâncias e traumas. Logo, a figura da estrada alia-se à representação de

um desejo de liberdade homoerótico de um homem que ficou velho sem saber ler, mas nunca esqueceu do amor que deixou em sua terra natal:

Ela não sabia nada de Cícero, ela disse, mal tinha começado a conversa, Ele não mora mais no sítio, parece que foi embora com o irmão mais velho, pouco depois que tu saiu de casa, um dia fui lá, falar que tu não tinha deixado eu ler a carta [...] e o que tu fez da carta, Raimundo? Guardei, estou com ela aqui, mas não li ainda, ela pediu de novo pra ler mas eu não deixei, e continuo sem saber nada dele, essa viagem ia dar nisso, sabia, sabia que ia dar nisso, mas deu pra rever minha irmã, que já é avó, e o abraço que ela me deu, enquanto chorava no meu ombro e eu no ombro dela, Achei que não ia mais te ver, meu irmão, rezava todo dia, mas a fé foi diminuindo que nem pedra do rio vai desaparecendo com o alisar da água de tantos e tantos anos, Raimundo, mas agora tu está aqui na minha frente, e fico muito feliz, meu irmão, muito obrigada, que eu tinha esse sonho de te ver de novo antes de morrer, e eu também fiquei feliz de ter vindo te ver, minha irmã, e te falar que estava bem, tinha me aprumado na vida, não do jeito que o pai queria, de um jeito melhor, A mãe me contou o que foi, Raimundo, depois de um tempo, eu desconfiava, o jeito que tu foi embora, mas quando soube de certeza eu até fiquei uns dias brigada com ela e gritei com o pai também, não podia acreditar que tinham te afastado de mim, te mandado pra andar sozinho na vida por causa disso, fiquei pensando, naquela época, se tu tivesse me dito, eu podia ter te ajudado, não sei, minha irmã, com a ruma de coisa que aconteceu aqueles dias, foi melhor não ter falado nada, e ia me doer demais se minha história com Cícero te afastasse de mim também, como tinha afastado o pai e a mãe (Gardel, 2021, p. 85-86).

O excerto confirma que para avançar rumo ao futuro o retorno ao passado é necessário. As reminiscências, durante o trajeto da viagem de ônibus, surgem como um processo de cicatrização das feridas internas. Rever a irmã Marcinha é a motivação principal para o retorno, dado que ela foi a única pessoa acolhedora após a descoberta da homossexualidade de Raimundo pelos pais. O lar, nesse caso, assume conotações que vão além do espaço de conforto e abrigo para designar os espaços de subjetividades feridas. Neste contexto, o lar representa um constante deslocamento de adiamento ou reformulação. Esse entre-lugar por vezes desconfortável e instável. Logo, a viagem de regresso coloca em evidência a representação de algo em suspense, a busca pela (re)configuração do passado:

essa viagem só podia dar dá nisso, eu vim aqui achando que não queria saber dele e agora essa perturbação não passa, saber dele pra quê? se pelo menos eu soubesse o que diz a carta, devia ter deixado ela no rio, esquecer essa história de ler e escrever [...] por que não foi lá no rio me falar o que era e pronto? inventa uma carta, uma carta para uma pessoa que não consegue ler! aí a carta se arrasta, está aqui, se duvidar mais inteira que eu, a desgrama, devia ter jogado ela pela janela do caminhão de seu Salviano, isso sim, hoje não estava aqui, nessa peleja de pensamento, e esse ônibus num pinga-pinga! (Gardel, 2021, p. 88).

A imaginação do retorno para os locais de origem é problemática porque implica “voltar tanto no tempo quanto no espaço. Voltar para as antigas coisas familiares, para o modo com que as coisas costumavam ser”, para retomar mais uma vez Massey (Massey, 2015, p. 183). Por esse viés, é comum ocorrer que os retornados desconsiderem ou esqueçam as mudanças sucedidas durante o tempo longe. Entretanto, a geógrafa assinala que não se trata de encontrar espaços menos identitários, mas locais transformados ou multifacetados. É o que Raimundo se dá conta ao refletir sobre a passagem do tempo e quando chega no rio – ponto do último encontro com Cícero antes da separação. Diante

da cruz na beira do rio, símbolo que direciona a memória traumática de toda a família, Raimundo entende que “nunca se pode simplesmente ‘voltar’, ir para casa ou para qualquer outro lugar. Quando você chega ‘lá’, o lugar terá prosseguido assim como você terá mudado” (Massey, 2015, p. 183-184).

Ao retornar, Raimundo reconhece que a vida é repleta de incertezas, assim como a mensagem da carta nunca lida e o próprio destino de Cícero:

[...] eu fui deixando, fugindo, ainda estou fugindo, fugindo de mim, como fugi muito tempo, agora tento fugir do que vou ser depois da leitura da tua carta, e eu trouxe ela aqui pensando em jogar no rio, tanta vez que já pensei em dar cabo desse papel mas nunca fui até o fim, tenho mais uma chance agora, deixar o rio dissolver e afundar tuas palavras, já que não vou saber mais de tu mesmo, e se eu aprender a ler e puder responder, eu não ia poder te mandar e tu nunca ia descobrir o que eu escrevi, se pelos menos eu soubesse onde tu está, se está vivo ainda, me esperando,

– Tu está esperando uma resposta minha, Cícero?

uma resposta que podia ter dado naquele dia, mas *agora eu estou aqui de novo, na cruz do rio, depois de tanto tempo*, e não tenho mais tempo assim, a vida vai se fiando de um dia mais frágil que o outro, eu preciso alcançar tua carta e olhar pra trás, descobrir o que fiz da minha vida (Gardel, 2021, p. 137).

Nos limites do rio, a focalização interna no protagonista expressa seu desejo de reencontro com Cícero, o que não acontece. A cruz finca na terra um marco sobre a falta, a ausência e, com isso, o retorno ao lar se complica pela lacuna entre o sonho da vida ao lado de Cícero e a concretização desse sonho. Diferentemente do deslocamento de regresso no romance *Nossos ossos*, podemos afirmar que em *A palavra que resta* a viagem de retorno ao espaço de origem estabelece uma fratura por meio de uma memória fragmentada. O retorno, para Raimundo, produz também a possibilidade da reescrita do lar, pois conforme aponta Hall (2003, p. 416) é “impossível voltar para casa de novo”, no sentido que o lar idealizado nunca será o mesmo depois da experiência do trânsito.

Raimundo, nesse sentido, reescreve seu lar no espaço urbano. É na cidade que ele conhece a travesti Suzzanný, personagem extremamente importante para a mudança interna do protagonista. Ela, primeiramente, aborda Raimundo na saída de um cinema pornográfico. Os dois se desentendem de imediato e, posteriormente, se envolvem em uma violenta briga. Depois desse conflito, o protagonista se solidariza com a situação e ajuda Suzzanný, e a partir de então, se tornam amigos e entendem cada vez mais a realidade um do outro:

Quando a gente sai na rua é desse jeito, fica segurando minha mão, ainda hoje tem gente que estranha, homem velho de mão dada com travesti velha, uns cochichando de um lado, uns olhando atravessado de outro, deixa estranhar, um dia eles aprendem, eu aprendi, eles aprendem, mas tem que querer, querer sair da ignorância, é quase como eu querendo aprender a ler e escrever, tomei a decisão de ver o mundo de outro jeito, me sentir mais dentro dele, porque a ignorância faz é isso, exclui, isola, e não era isolado que eu vivia?” (Gardel, 2021, p. 97).

Juntos, Suzzanný e Raimundo, constroem um lar afetivo. A partir desse contexto, abre-se espaço para a aceitação e para os laços de amizade. É Suzzanný quem o incentiva a aprender a ler e a escrever, como também o apoia na descoberta da profissão de costureiro. Longe de ser um lar idealizado, a união de Raimundo e Suzzanný é, antes de tudo, um lar em construção, uma possibilidade de mudança as convenções de gênero às quais estiveram durante tanto tempo aprisionados:

— Tu não tem casa não, Raimundo?
— Tenho não, vivo por aí, casa pra quê?
— Como eu vou me virar quando sair daqui? Se eu ficar na casa da velha não vou ter como pagar nem minha comida, aquela velha não divide nem pão dormido, e tu viu,
ela só vai deixar eu entrar se eu pagar, vou ficar na rua, adoentada e na rua.
— Eu te ajudo, não tenho muito não, chapa ganha uma miséria, mas gasto pouco, eu
pago o resto do aluguel, arrumo algum trabalho pra fazer, te ajudo esse tempo de repouso [...]
foi bom ter parada fixa um tempo, canto pra ficar, dormir numa cama que preste, mesmo essa, colchão puído, mas é uma cama, faz bem pra dor nas costas, dormir debaixo de um teto, e tem banheiro que não é público, quase trinta anos de chapa (Gardel, 2021, p. 122-123).

O que podemos observar é, justamente, um “processo de agenciamento” (Almeida, 2015) para esses sujeitos *queer* no espaço de deslocamento de corpos às margens. Contudo, ao invés de adotarem um discurso marginalizante, as personagens apontam para um futuro possível. A permanência em uma casa simboliza o início do processo de aceitação, bem como inaugura um ato de resistência.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas analisadas neste artigo partem da intersecção entre o corpo *queer* e as experiências de deslocamento. São vivências que se revestem de um significado ímpar, quer seja pela subjugação e violência sentidas no corpo ou pelo agenciamento que se constrói também por meio do corpo. Ambos os protagonistas, em suas trajetórias errantes, efetuam uma viagem de retorno ao lar, mas também uma jornada de aprendizado pessoal e subjetivo.

Nota-se que na construção de uma (re)visão de si mesmo e do outro, Heleno, em *Nossos ossos*, narra em trânsito, enquanto Raimundo, em *A palavra que resta*, embora conduzido, no presente da narração, por uma instância narrativa cuja voz em terceira pessoa funde-se com suas reminiscências, reflete sobre o seu trânsito externo e interno. Ao contrário do que acontece com o protagonista Heleno Gusmão, o destino de Raimundo não é a morte, visto que o presente não se mostra às margens da estrada, em espírito, com o corpo do seu boy para ser enterrado e, justamente, por isso o reencontro com o espaço há muito tempo perdido, mas nunca esquecido, desempenha o duplo papel de apreender-se para, então, apreender o outro. O que resta, para Raimundo, dentro da carta que hesita em abrir, é fazê-lo achar suas próprias palavras.

Como vimos, a viagem de regresso ao lar, estruturante na narrativa de Marcelino Freire, é apresentada como *locus* ideológico revestido da “nostalgia do retorno” (Almeida, 2015). Em Heleno, a nostalgia está presente pois ele sente falta de Sertânia (Pernambuco) e relembra durante todo o trajeto da viagem imagens de um passado afetuoso, portanto voltar após experiências frustradas em São Paulo era seu único consolo. É diferente do que se verifica na trajetória de Raimundo, o protagonista retorna ao sertão com o objetivo de algo mais profundo e não deseja resignar-se, o sertão não é o lugar que representa o lar idealizado. Se em *Nossos Ossos*, a cidade grande aniquila aos poucos a subjetividade de Heleno, dissipando o sentido de lar e, assim, ele almeja (re)constituir sua identidade no sertão, em *A palavra que resta*, é o espaço urbano que

proporciona ao protagonista Raimundo possibilidades de configuração do sentido de um lar afetivo. É na cidade que Raimundo assume sua identidade dissidente.

5. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas**: espaço, corpo, escrita. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.
- FREIRE, Marcelino. **Nossos ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- GARDEL, Stênio. **A palavra que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardiã Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 103-133.
- IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 11-31.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MASSEY, Doreen. **Space, Place and Gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- _____. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

A INTERTEXTUALIDADE NA OBRA “KAFKA À BEIRA-MAR”, DE HARUKI MURAKAMI

Allana da Silva Araujo (UFMA)¹

1. INTRODUÇÃO

O termo *intertextualidade* contou com diversas definições, à medida em que os estudos na área se ampliaram, como as de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, o que ocasionou o que a crítica literária francesa Tiphaine Samoyault chamou de “noção ambígua do discurso literário” (2008, p. 9). Utilizada para definir a presença de um texto (ou vários textos) em outro, a intertextualidade permite que a literatura tenha uma relação não apenas com o mundo externo a ela, como também consigo mesma, por meio de práticas textuais que alimentam o texto literário, tais como a citação, a referência, o pastiche, entre outras, o que pode conferir-lhe um tom mais universal, além da construção de uma memória literária.

Um exemplo pertinente é o romance *Kafka à beira-mar* (2008), de autoria de Haruki Murakami (1949), um dos escritores japoneses de maior êxito da contemporaneidade, também aclamado globalmente, e que utiliza, em sua escritura, diversas estratégias de intertextualidade que adicionam à realidade de sua narrativa elementos tanto japoneses (e, de forma mais ampla, asiáticos) quanto ocidentais, sejam eles literários ou relativos à cultura *pop*, como podemos observar em seu próprio título, que faz referência ao escritor tcheco Franz Kafka, padrão que se repete no decorrer da narrativa.

Com um texto que narra a história de Kafka Tamura, um adolescente que foge de casa na tentativa de escapar também da profecia de seu pai, e Nakata Satoru, um idoso que adquiriu a curiosa habilidade de se comunicar com gatos após sofrer um incidente na infância, *Kafka à beira-mar* é o objeto de estudo deste artigo, cujo objetivo é analisar as intertextualidades presentes na obra à luz, principalmente, do que diz Tiphaine Samoyault em seu livro *A Intertextualidade* (2008), e, dessa maneira, refletir acerca da utilização das estratégias textuais para a construção de uma memória literária.

Para isto, é importante ressaltar o papel da intertextualidade na construção da narrativa do romance, que se mostra rico em elementos culturais e literários ocidentais e japoneses, e levar em consideração os conceitos relativos às práticas intertextuais, inclusive os que concernem à memória literária. Para tanto, adotaremos a metodologia de cunho qualitativo e bibliográfico, composta pela leitura do romance *Kafka à beira-mar*, seguida pela identificação das intertextualidades apresentadas na narrativa e o seu papel na construção desta.

2. KAFKA À BEIRA-MAR E A INTERTEXTUALIDADE

¹ Mestranda em Letras, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Graduada em Letras Português - Espanhol, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: allana.araujo@discente.ufma.br

Como afirmado na introdução deste artigo, *Kafka à beira-mar* se apresenta como uma obra fértil para os estudos intertextuais, uma vez que Haruki Murakami agrega às suas obras diversos elementos das culturas e literaturas ocidental e japonesa. Entretanto, antes de nos aprofundarmos no tema da intertextualidade presente em *Kafka à beira-mar*, é importante sabermos quem é Haruki Murakami e sobre o que se trata o enredo do romance em estudo.

Haruki Murakami nasceu no ano de 1949, em Kyoto, no Japão. Cresceu em Kobe, mas mudou-se para Tóquio, onde estudou Teatro, na Universidade de Waseda, fato que nitidamente é refletido em sua escrita. Durante a graduação, trabalhou em uma loja de discos e, ao concluí-la, abriu um bar de jazz, o que ajuda a explicar as diversas menções musicais que podemos encontrar em suas narrativas. Estreou como escritor em 1979 com o romance *Ouçã a canção do vento*, vencedor do Prêmio Gunzou de Literatura para escritores iniciantes e o primeiro a compor *A Trilogia do Rato*, que conta ainda com *Pinball, 1973* (1980) e *Caçando Carneiros* (1982).

Com mais de 20 obras publicadas, entre ficção e não-ficção, e com seus trabalhos traduzidos para mais de 50 idiomas, Haruki Murakami foi indicado e ganhou diversos prêmios literários ao longo de sua carreira, como o *Prêmio Yomiuri*, em 1995, o *Prêmio Franz Kafka*, em 2006, e o *Prêmio World Fantasy* de melhor romance, também em 2006. Suas obras mais conhecidas são a trilogia *IQ84* (lançados em japonês entre os anos de 2009 e 2010), *Caçando Carneiros* (1982), *Norwegian Wood* (1987) e *Kafka à beira-mar* (2002), nosso objeto de estudo.

O romance *Kafka à beira-mar* narra a história de dois protagonistas: Kafka Tamura e Nakata Satoru. Kafka é um adolescente de 15 anos que foge de casa para evitar que uma maldição profética de seu pai fosse cumprida, além de procurar também por sua mãe e irmã, que desapareceram quando ele tinha apenas 4 anos. Já Nakata é um idoso que sofreu um incidente em sua infância, o que não somente fez com que perdesse parte de suas memórias, como também fez com que adquirisse o curioso poder de se comunicar com gatos. Seus caminhos se cruzam por causa da profecia de Koichi Tamura, que se revela direcionada não apenas a Kafka, como também a Nakata, e que envolve o assassinato do pai de Kafka e ter relações sexuais com sua mãe. O enredo de *Kafka à beira-mar* é rico em diversos acontecimentos insólitos que são compostos também pela intertextualidade explorada pelo autor.

Dessa maneira, dividiremos este tópico, alcunhado de *Kafka à beira-mar e a intertextualidade*, em três subtópicos nos quais dissertaremos sobre as estratégias textuais de citações e referências (subtópico 2.1), alusões (subtópico 2.2) e pastiches (subtópico 2.3) presentes no enredo do romance e como essas estratégias contribuem para a sua construção.

2.1. CITAÇÕES E REFERÊNCIAS

2.1.1. Citações

Tiphaine Samoyault define a citação como algo “[...] imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas [...]” (Samoyault, 2008, p. 49), e cita

como exemplo dessas marcas as aspas, os itálicos e a eventual separação do texto citado. Ela completa ainda ao dizer que,

[...] portanto, a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção. Nela reúnem-se as duas atividades da leitura e da escritura e ela deixa aparecer tudo que está por trás do texto, o detalhe preparatório, as fichas, o saber que foi preciso armazenar para chegar a esse texto (Samoyault, 2008, p. 49).

Com o termo “biblioteca”, Samoyault se refere ao “[...] fato de que, para a literatura, o mundo é, em primeiro lugar, um livro [...]” (Samoyault, 2008, p. 123), o que torna, parafraseando a própria Samoyault, o universo uma biblioteca, é dizer, os textos a que o escritor tem acesso e que é retomado em seus escritos por meio das estratégias intertextuais, utilizando o que já foi escrito e reescrevendo-o à sua maneira. A *biblioteca* é, portanto, uma forma de preservar, em algum nível, a memória literária, seja ela individual ou coletiva. Em *Kafka à beira-mar*, por exemplo, Haruki Murakami nos mostra que sua *biblioteca* é repleta de livros e autores de diferentes partes do mundo, bem como preserva elementos culturais de sua época por meio não apenas de citações e referências, mas também de outras estratégias textuais.

No que se refere ao quanto a citação deixa transparecer do trabalho não apenas de escritura do texto, como também da experiência de leitor que o escritor tem, Samoyault também nos diz o quanto um texto pode ser o resultado de um processo literário bem mais extenso do que o tempo de leitura que ele nos exige. No que diz respeito à obra de Murakami, como já mencionamos anteriormente, há nela diversas citações, desde antigos ditados populares japoneses, como “Em viagens, boa companhia, e na vida, muita ternura” (Murakami, 2008, p. 31), até a filósofos, como ocorre com a citação à obra *A Fenomenologia do Espírito* (1807), de Hegel, feita pelo personagem Oshima, como podemos observar no trecho abaixo:

— Pois recomendo Hegel. Antiquado, mas... Tá-rá!, aqui vai um dos *oldies but goodies!*
— Ótimo.
— “O eu é o conteúdo da relação e a relação mesma.”
— Ahn...!
— Hegel estabeleceu a chamada “consciência-de-si” e diz que o sujeito humano não só tem conhecimento de si mesmo e do objeto separadamente, como também melhor se compreende pela projeção de si sobre o objeto como mediador. Isto é consciência-de-si (Murakami, 2008, p. 335).

Murakami cita também escritores, tais como o japonês Ueda Akinari e suas *Histórias do luar e da chuva* (1776), com duas citações, feitas pelo personagem denominado Coronel Sanders, marcadas por aspas e que podem ser lidas no trecho abaixo:

— Pois eu não tenho isso que você chama de personalidade. Nem emoções. **“Embora forma eu tenha agora e fale, Deus não sou, nem Buda, e constituindo originalmente um ente insensível, penso de maneira diferente dos humanos seres.”**
— Que é isso?

— Uma passagem da obra *Histórias do luar e da chuva*, de Akinari Ueda. Você nunca a leu, claro.

— Não me orgulho disso, mas não, não li.

— Quer dizer: Aqui estou neste momento em forma humana, mas não sou Deus nem Buda. Como desde o princípio sou uma coisa desprovida de sentimentos, meu jeito de pensar é diferente do dos homens.

— Anh... — disse o rapaz. — Do pouco que entendi, o tio está me dizendo que não é Deus, nem Buda, nem homem. Certo?

— **“Em princípio, não sou Deus nem Buda, mas apenas insensível. E como ente insensível, dos humanos seres julgar não preciso nem o bem nem o mal, nem a eles me submeter”** (Murakami, 2008, p. 346, grifos nossos).

Outro escritor citado, desta vez pelo personagem Johnnie Walker — ou, como também é conhecido na obra, Koichi Tamura, pai de Kafka —, é William Shakespeare, com sua obra *Macbeth*. As marcas gráficas utilizadas que indicam uma citação foram as aspas, como podemos observar no excerto abaixo:

— Um liquidado! — disse Johnnie Walker, estendendo ambas as mãos sangrentas na direção de Nakata. — Trabalho duro, não acha? A vantagem é que posso comer corações frescos, claro, mas é bem desagradável ter de me sujar de sangue toda vez que faço isto. **“Não, esta mão é que faria/ Vermelho o verde mar de pólo a pólo!”**. O trecho é de *Macbeth*. Embora a presente situação não seja tão grave quanto em *Macbeth*, custa caro mandar lavar as roupas toda vez que me sujo de sangue. Pois como pode ver, estas roupas são especiais. Se eu pudesse, faria tudo isso vestindo roupas e luvas cirúrgicas, mas não posso. Isto também foi estabelecido pelas ditas regras (Murakami, 2008, p. 180, grifo nosso).

Há também a citação à *Édipo rei*, de Sófocles, marcada pelo itálico, e que, além de ser citado, também tem um papel crucial na narrativa da obra, uma vez que também é responsável pela estratégia textual do pastiche, presente na obra por meio da maldição lançada sobre Kafka por seu pai, que é a mesma que foi lançada sobre Édipo:

— *Dia virá em que você matará seu pai com essas mãos e dormirá com sua mãe* — foi isso o que ele disse.

Uma vez pronunciada a profecia, ou seja, transformada em palavras, sinto surgir em meu íntimo uma enorme cratera. E no oco da cratera, meu coração vazio pulsa com batidas metálicas. Feições inalteradas, Oshima permanece longo tempo a me contemplar.

— Você vai matar seu pai com suas mãos e dormir com sua mãe — foi isso o que ele disse?

Aceno a cabeça diversas vezes.

— **Essa é a mesmíssima profecia feita a Édipo**. Você sabe disso, naturalmente (Murakami, 2008, p. 250, grifos nossos).

E, por último, tomamos como exemplo de citação a canção composta pela personagem da Senhora Saeki, que é também exemplo de outros tipos de intertextualidade, a começar pelo seu título: *Kafka à beira-mar*. Essa canção é uma mostra de que Haruki Murakami insere intertextualidades não apenas com o mundo real, fora do ficcional, como também com a realidade diegética, construída na narrativa.

Depois que Oshima se vai, retorno ao meu quarto, ligo o estéreo e ponho o disco Kafka à beira-mar no prato giratório. Acerto a rotação em 45 e desço a agulha. Depois, ouço a melodia e acompanho a letra impressa num cartão.

Kafka à beira-mar

Você se situa na beira do mundo
E eu, na cratera de um vulcão extinto;
E em pé à sombra da porta,
Perfilam palavras cujas letras se perderam.

Lagarta adormecida que a lua ilumina,
Peixinhos que chovem do firmamento,
E do lado de fora da janela
Soldados de espírito decidido.

(Refrão)

Numa cadeira à beira-mar, Kafka
Pensa no pêndulo que move o mundo,
O ciclo espiritual se completa,
E da esfinge que não vai a lugar algum
A sombra em faca se transforma
E trespassa seus sonhos.

Os dedos da menina que se afogou
Tateiam e buscam a pedra da entrada.
Ela arrepanha a barra do vestido azul
E contempla Kafka à beira-mar (Murakami, 2008, p. 280).

É importante mencionar que, ao contrário das citações anteriores, esta não possui qualquer marca tipográfica, mas é classificada como uma citação a partir do momento em que a canção está, de certa maneira, separada do corpo do texto. No próximo tópico (2.2), adentraremos outra estratégia textual muito utilizada por Haruki Murakami: *a referênci*a.

2.1.2. Referências

Tiphaine Samoyault diz que “a referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (2008, p. 49). Utilizando as palavras de Annick Bouillaguet, a referência é “um empréstimo não literal não explícito” (2000, p. 31 *apud* Samoyault, 2008, p. 50), o que significa que ela, por ser mais sutil que a citação, pode provocar certa ambiguidade na concepção do leitor, embora possa acompanhar a citação em muitos casos, quando a informação não é precisa o bastante.

Talvez seja a referência a estratégia textual de retomada mais utilizada por Haruki Murakami em *Kafka à beira-mar*, tendo em vista que há, na narrativa, diversas menções a diferentes aspectos que fazem parte de uma cultura, tais como bandas de *rock and roll*, escritores, filósofos, ícones da cultura *pop* e muitos outros, que ajudam a construir a narrativa do romance de Murakami. O primeiro exemplo que podemos citar é a referência que o personagem Kafka faz à revista *Tayō*, uma revista japonesa que se dedicava a publicar textos de crítica literária, literatura japonesa e traduções de autores ocidentais. Suas publicações duraram entre o período de 1895 e 1928. Podemos observar essa referência no trecho seguinte:

[...] Segundo soube, havia uma coleção de livros raros ali, e tanto a construção como os jardins eram dignos de visita. Eu já havia visto fotos dessa biblioteca numa reportagem da revista *Tayō*. Mostrava uma casa espaçosa em estilo japonês antigo, um espaço para leitura semelhante a uma luxuosa sala de visitas, e pessoas dedicando-se à leitura em amplos sofás. No instante em que vi essa foto senti uma atração tão forte pelo local que cheguei a estranhar. Pensei então que, se um dia surgisse a oportunidade, eu haveria de conhecer essa biblioteca. **Biblioteca Memorial Komura** — esse era o nome do estabelecimento (Murakami, 2008, p. 46, grifos nossos).

No excerto acima temos dois exemplos de referência: a extratextual, ou seja, que se refere a algum aspecto próprio do mundo externo à narrativa; e a intratextual, que se refere a algum aspecto próprio do mundo da narrativa. A revista *Tayō* é a referência extratextual, uma vez que, de fato, existiu, enquanto a Biblioteca Memorial Komura é uma referência intratextual, que foi criada por Haruki Murakami para o enredo do romance e exerce um papel importante neste, uma vez que é o local no qual ocorrem diversos acontecimentos relevantes para o funcionamento da história.

Também é possível observarmos diversas referências literárias e filosóficas, como ocorre no excerto a seguir, em que é citada, por meio do personagem Kafka, a coletânea *Mil e uma noites*, com tradução de Burton: “Afinal, escolho um de capa finamente ilustrada e que faz parte da coletânea *Mil e uma noites* traduzida por Burton, e o levo para a sala de leitura [...]” (Murakami, 2008, p. 50). Outras obras são referidas na escritura de Murakami, tais como obras de Sōseki Natsume:

— Que livros tem lido nos últimos tempos?
— Neste momento estou lendo *A papoula (Gubijinsou)* e, antes deste, *O mineiro (Kofu)*.
— Ah, *O mineiro*... — diz Oshima, como se percorresse uma tênue trilha no campo de suas lembranças. — Se não me falha a memória, é a história de um estudante de Tóquio que por um motivo qualquer vai trabalhar numa mina, se envolve em experiências brutais com os mineiros e depois retorna ao mundo da superfície, não é? [...] O tema é típico deste autor, o estilo, um tanto tosco e, do ponto de vista do leitor padrão, uma das obras menos apreciadas de Soseki... [...]” (Murakami, 2008, p. 132, grifos nossos).

Também há algumas referências às obras *O castelo*, *O processo*, *A metamorfose* e *Na colônia penal*, de Franz Kafka, que são identificadas pela marca tipográfica do itálico:

— Obrigado — eu digo.
— Kafka Tamura?
— É o meu nome.
— Que estranho...
— Mas é o meu nome — insisto.
— Presumo que você já tenha lido algumas obras do escritor Franz Kafka. Confirmando com um aceno de cabeça:
— *O castelo*, *O processo*, *A metamorfose* e mais aquela história em que aparece uma máquina de execuções estranha.
— *Na colônia penal* — diz Oshima. — Gosto desta história. Existem milhares de escritores no mundo, mas só mesmo Kafka seria capaz de escrever esta (Murakami, 2008, p. 73-74, grifos nossos).

Também há referências a bandas musicais, cantores e músicos de diversos gêneros, como a banda britânica de *rock* alternativo *Radiohead*: “Quando retorno ao hotel, sento-me à escrivaninha e escrevo em meu diário, ouço *Radiohead* em meu walkman, leio mais um pouco e durmo antes das onze [...]” (Murakami, 2008, p. 76); ou a *Sonata em ré maior*, do compositor clássico Schubert:

— Boa pergunta — diz Oshima. Depois de uma breve pausa que a sonata preenche, torna a dizer: — Eu também não sei a resposta certa. Contudo, uma coisa posso lhe afirmar. Certos tipos de imperfeição tornam uma obra potencialmente mais atraente por causa da imperfeição — ao menos para um *certo tipo* de artista. Você, por exemplo, sentiu-se atraído pela obra *O mineiro*, de Soseki. Isso porque percebeu nela um fascínio inexistente em obras buriladas desse mesmo autor, tais como *Kokoro*, ou *Sanshiro*. Você descobriu essa obra. Visto de um outro ângulo, a obra descobriu você. **A Sonata em ré maior de Schubert** exerce esse mesmo tipo de fascínio. Ela tem esse modo único de tanger as cordas da emoção (Murakami, 2008, p. 138, grifo nosso).

Outra referência musical é a feita à banda de *rock* britânico Cream, ao compositor de *jazz* Duke Ellington e ao cantor de *rock* e *blues* britânico Eric Clapton, que ocorrem quando Kafka se isola em uma cabana em meio a uma floresta, como podemos observar no trecho abaixo:

De volta à cabana, tiro a bússola da mochila. Abro a tampa e me certifico de que a agulha aponta o norte. Ponho então a pequena bússola no bolso. Pode ter alguma utilidade numa emergência. Depois, torno a me sentar na varanda, contempo a floresta e ligo o walkman. Inicialmente ouço Cream e, em seguida, Duke Ellington. Eu havia gravado essas melodias antigas a partir da coleção de CDs de uma biblioteca. Ouço *Crossroads* repetidas vezes. A música acalma meus nervos excitados. Mas não posso continuar a ouvi-la indefinidamente. Se a bateria acabar, não poderei recarregá-la porque não há energia elétrica nesta área. E quando a bateria sobressalente também descarregar, não terei mais nada (Murakami, 2008, p. 167).

Também é possível identificar referências de um âmbito externo ao musical ou literário, mas que exercem papel importante na narrativa, como é o caso do personagem Coronel Sanders, que faz referência ao empresário norte-americano Coronel Harland David Sanders, fundador da rede de restaurantes Kentucky Fried Chicken (mais conhecida por suas siglas, KFC). Na narrativa, surge como uma espécie de guia para Hoshino e se identifica como um conceito, algo abstrato. Abaixo temos um excerto para ilustrar a referência:

— Estamos longe ainda, tio?
— Falta pouco — disse o Coronel Sanders.
— Explique uma coisa para mim — tornou o rapaz.
— Que quer saber?
— O tio é o **Coronel Sanders** real?
O Coronel pigarreou ruidosamente.
— Para falar a verdade, não. Estou momentaneamente me apresentando como o Coronel Sanders, só isso.

— Foi o que imaginei — disse o rapaz. — Mas então, o que é você na verdade, tio?
— Não tenho nome (Murakami, 2008, p. 345-346, grifo nosso).

Há muitas outras referências no decorrer da narrativa, como ao Mickey Mouse e à Disney (p. 346) ou ao filme *A noviça rebelde* (p. 514), que enriquecem a narrativa do romance de Murakami. Entretanto, não é possível citar a todas neste trabalho, de forma que é necessário continuarmos com a próxima estratégia de intertextualidade, a *alusão*.

2.2. ALUSÕES

Tiphaine Samoyault se apropria da definição de *alusão* de Annick Bouillaguet, que define o termo como “empréstimo não literal não explícito” (Bouillaguet, 2000, p. 31 *apud* Samoyault, 2008, p. 50), é dizer, é uma estratégia textual que pode ser ou não percebida pelo leitor, ou até mesmo ser percebida de um modo diferente da intenção do autor, uma vez que as experiências prévias de mundo podem influenciar em sua percepção, tal qual explica Samoyault diz que

[...] A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto [...] (Samoyault, 2008, p. 51).

Tendo isto em vista, no romance *Kafka à beira-mar*, Haruki Murakami parece se apropriar de algumas alusões, aqui citamos duas delas a partir de uma percepção que tivemos durante a leitura da narrativa. A primeira alusão se encontra logo no prólogo, na página 5, cujo título é *Um Menino Chamado Corvo*, que trata do planejamento da fuga de Kafka Tamura da casa de seu pai e no qual ele conversa constantemente com uma personagem a quem ele se refere como “menino chamado Corvo” — e que parece ser seu alter ego ou, ao menos, a sua consciência —, o que nos remete ao poema *O corvo*, um poema do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, como podemos observar no excerto abaixo:

— Pois que seja — diz o menino chamado Corvo. — Você precisa desse dinheiro. E muito. De modo que se apossa dele. Toma emprestado, pega sem avisar, rouba... tanto faz. De um jeito ou de outro, o dinheiro é do seu pai. *Por ora*, deve bastar para suprir suas necessidades. Mas o que vai fazer quando esses 400 mil ienes, ou sei lá quanto, se acabarem? Dinheiro não costuma se reproduzir espontaneamente dentro de carteiras do mesmo jeito que cogumelos em florestas. Você precisa se alimentar e de um lugar para dormir. Um dia, o dinheiro vai acabar (Murakami, 2008, p. 5-6).

A segunda alusão é referente a um outro livro do próprio Murakami, chamado *Ouçã a canção do vento* (1979), a primeira obra publicada do autor, e está na página 571. Ele diz: “Olhe o quadro — diz ele — Ouçã o vento” (Murakami, 2008). Essa é uma alusão

importante, porque a narrativa de *Ouçã a canção do vento* gira em torno da busca do narrador por si mesmo, o que Kafka tenta buscar o tempo todo durante a narrativa de *Kafka à beira-mar*, uma vez que o fato de sua mãe o ter abandonado, aliado ao seu péssimo relacionamento com seu pai, o faz ter uma certa crise de identidade.

2.3. PASTICHES

O pastiche é a estratégia de retomada textual que imita outro texto narrativo, de forma que o deforma de alguma maneira, tal qual afirma Samoyault (2008, p. 55). Ela afirma ainda que

[...] Trata-se menos de remeter a um texto preciso do que ao estilo característico de um autor, e, para isso, O sujeito pouco importa. [...] Com mais frequência lúdica, a visada do pastiche pode revelar-se mais séria, no exercício de estilo que ela permite: ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos conscientes que se pode ter sobre seu próprio estilo [...] (Samoyault, 2008, p. 55).

Haruki Murakami utiliza o pastiche em sua forma de *disfarce burlesco* — que, como bem diz Gérard Genette (1982, p. 37 apud Samoyault, 2008, p. 58), “[...] designa a re-escritura, num estilo baixo, de uma obra, cujo tema é conservado [...]” — na construção da narrativa de *Kafka à beira-mar*. Nesse caso, temos um pastiche de *Édipo rei*, de Sófocles, cujos elementos retomados por Murakami giram em torno da profecia de Tirésias sobre Édipo e que é replicada por profecia semelhante lançada sobre Kafka por seu pai. Em *Édipo Rei* temos a profecia de que Édipo se uniria em casamento com sua mãe e mataria seu pai com suas próprias mãos, o que tem como consequências a sua conversão em rei de Tebas ao casar-se com Jocasta, sua mãe biológica e rainha de Tebas, com quem tem filhos, e, ao descobrir que a profecia — e seu infortúnio — havia se cumprido, fez-lhe furar seus próprios olhos, ficando, assim, cego.

Em *Kafka à beira-mar*, a profecia “Dia virá em que você matará seu pai com essas suas mãos e dormirá com sua mãe” (Murakami, 2008, p. 250) se cumpre de forma não literal, ou seja, a distorção característica do pastiche está na forma com que Murakami narra a história: Kafka dorme com uma figura que ele considera materna em vez de com sua mãe biológica, a senhora Saeki, e o ato é consumado no mundo dos sonhos e não no mundo real. Seu pai é assassinado, mas ele não é o assassino, mas sim Nakata.

Édipo rei é mencionado diversas vezes na narrativa, como ocorre no capítulo 21, quando Kafka conta para Oshima a respeito de sua profecia:

— *Dia virá em que você matará seu pai com essas mãos e dormirá com sua mãe* — foi isso o que ele disse.

Uma vez pronunciada a profecia, ou seja, transformada em palavras, sinto surgir em meu íntimo uma enorme cratera. E no oco da cratera, meu coração vazio pulsa com batidas metálicas. Feições inalteradas, Oshima permanece longo tempo a me contemplar.

— Você vai matar seu pai com suas mãos e dormir com sua mãe — foi isso o que ele disse?

Aceno a cabeça diversas vezes.

— Essa é a mesmíssima profecia feita a Édipo. Você sabe disso, naturalmente (Murakami, 2008, p. 250).

Ou quando Oshima tenta tranquilizar Kafka após o seu desabafo a respeito das suspeitas de ter sido ele a pessoa a ter assassinado seu pai:

— Preste atenção, Kafka Tamura. Tudo isso que você está sentindo agora é tema de diversas tragédias gregas. Os homens não escolhem seu destino, o destino é que os escolhe. Essa é a visão de mundo que existe na base das tragédias gregas. E, ironicamente, a tragédia, e quem diz isso é Aristóteles, não é produto da fraqueza dos personagens, mas de suas qualidades, nas quais a dita tragédia se alavanca e cresce. Consegue entender o que estou dizendo? As pessoas são arrastadas para tragédias cada vez maiores em virtude de suas qualidades, e não de seus defeitos. Exemplo marcante disso é *Édipo rei*, de Sófocles. A tragédia de Édipo não é produto da indolência ou da estupidez do personagem, mas de sua coragem e honestidade. O que, inevitavelmente, vem a ser uma ironia (Murakami, 2008, p. 247).

Por fim, apesar de a figura materna de Kafka ter o mesmo destino de Jocasta, a morte, bem como seu pai teve o mesmo destino de Laio, a morte por assassinato, Kafka não ficou cego ou teve filhos com sua mãe. Na verdade, seu desfecho foi o de seguir em frente com seu caminho de crescimento e auto-descoberta. No tópico seguinte, discutiremos sobre a memória literária de Haruki Murakami em *Kafka à beira-mar*.

3. KAFKA À BEIRA-MAR E A MEMÓRIA LITERÁRIA DE HARUKI MURAKAMI

A intertextualidade é o resultado da memória da escritura, o que justifica que ela seja um terreno instável, uma vez que a autonomia e a individualidade das obras dependem de um conjunto de variáveis das quais se constituem a literatura, como, por exemplo, seu aspecto histórico, de gênero, de reconhecimento e de estilo de discurso. Sob essa perspectiva, Samoyault explica que

“as práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precedem ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois” (2008, p. 68).

Trata-se da *memória melancólica*, que transita entre o “tudo está dito” e o “digo como meu”. O primeiro é definido por Samoyault (2008, p. 69) como uma “reiteração perpétua de pensamentos idênticos, de uma definitiva impossibilidade de produzir o novo”, mas que é logo seguida de “uma resolução otimista”, que é definida por La Bruyère como “eu o digo como meu”. A partir dessas duas propostas, a literatura é conceituada como uma repetição necessária enquanto é também uma apropriação, uma vez que, dessa forma, o escritor pode se libertar do plágio.

Charles Nodier reflete sobre o “tudo está dito” ao dizer que as ideias não têm um dono, pelo contrário, elas são livres. Sua reflexão tem a ver com as discussões sobre o plágio na literatura, uma vez que o “tudo está dito” gera discussões a respeito dos conceitos de plágio, influência e originalidade. Acerca disso, escusado será dizer que essas discussões são antigas na história da escritura, o que implica reconhecer que os conceitos desses termos mudaram no decorrer dos séculos, assim como assevera a doutora Moema de Castro e Silva Olival:

Os limites entre o plágio, a imitação e a citação têm mudado muito durante os séculos, dependendo em grande parte das teorias estéticas dominantes. A Idade Média e a Renascença não consideravam como plágio a tradução ou outro aproveitamento literal de um texto alheio, quando este era considerado consagrado. Na época do classicismo, a imitação dos modelos antigos, imposta pela teoria estética, podia aproximar-se do plágio, sem ser censurada. A partir do pré-romantismo do século XVIII, quando se torna dominante o critério estético da originalidade, o público e a crítica se tornam extremamente sensíveis ao plágio, cujo conceito chega a entrar nos textos legais [...] (Olival, 2009, p. 159).

Charles Nodier diz ainda que “[...] Tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isto somos apenas copistas?” (1812, p. 27 *apud* Samoyault, 2008, p. 77), em outras palavras, não é o que está sendo dito que vai determinar se o texto literário é uma cópia ou não de um texto literário primeiro, mas sim a forma com que ele foi dito.

Isso nos leva ao fato de que a literatura está ligada à memória, uma vez que suas origens remetem aos mitos fundadores das sociedades, que são contados e recontados, perpassados através dos tempos, assim como remete também à história da própria humanidade, em que “inscreve o movimento de sua própria memória” (Samoyault, 2008, p. 75). Assim, escrever passa a ser também um processo de reescrita, uma vez que consideramos que a literatura se torna constantemente um processo de retomada e que “um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do ‘tudo está dito’” (Samoyault, 2008, p. 78).

Ao contrário da memória melancólica, a *memória lúdica* consiste nos jogos que a literatura é capaz de fazer com o “já-dito”, resultando nas diversas reapropriações deste. Essa memória é também chamada de memória de biblioteca, de onde são extraídos os mais diversos modelos, *topois* e estruturas combinatórias, que permitem aos escritores se renovarem sobre qualquer texto, o que consiste em uma espécie de intertextualidade lúdica. Aqui,

“não é mais o levantamento dos intertextos precedentemente velados que importa [...], mas a reflexão desenvolvida sobre a própria exibição das referências, sobre o sentido a dar à intertextualidade: a sutileza solicitada ao leitor é menos memorial que interpretativa [...]” (Samoyault, 2008, p. 89).

Dessa forma, o texto literário com intertextualidade lúdica desafia o leitor a interpretar seus sentidos, em um jogo entre o escrito e o lido. Em *Kafka à beira-mar*, Haruki Murakami utiliza majoritariamente a memória lúdica, jogando com a memória de sua biblioteca por meio das estratégias textuais já analisadas neste artigo: citação, referência, alusão e pastiche. Além disso, essas estratégias retomam não apenas elementos literários, e outros elementos culturais, do Japão, como também de países ocidentais.

Entretanto, cabe à memória da biblioteca do leitor compreender essas intertextualidades, assim como explica Samoyault no excerto abaixo:

“[...] Ela propõe assim, deslocando ligeiramente a noção para a leitura, um primeiro passo para pensar uma dupla dimensão da recepção literária, a acolhida da literatura pela escritura, de um lado; pela leitura, de outro. Ela permite pensar uma intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma intertextualidade de profundidade (estudo de numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si)” (Samoyault, 2008, p. 24-25).

Entretanto, apesar de remeter a elementos extratextuais por meio das estratégias textuais já amplamente mencionadas, o texto literário não tem como finalidade conceber a si mesmo como um reflexo da realidade extratextual, ou seja, se utilizar da **referencialidade**. Pelo contrário, através da **referência**, é dizer, da forma com que a literatura remete a si mesma, o “[...] universo-biblioteca abole qualquer contato com a exterioridade e só testemunha a si mesmo” (Samoyault, 2008, p. 101). Dessa forma, “[...] um enunciado ficcional pode fazer aparecerem semelhanças com o mundo, mas não será jamais o mundo” (Samoyault, 2008, p. 102)

Em *Kafka à beira-mar*, por exemplo, apesar dos elementos insólitos atrelados à narrativa, há a Biblioteca Memorial Komura, que não existe, de fato, no Japão, mas foi descrita e está tão intrínseca à narrativa do romance que sua existência pode ser tomada como um fato para o leitor. É isto o que quer dizer Samoyault quando afirma que a inteligibilidade da literatura poderia ser situada em qualquer lugar, apesar de sua percepção ser sempre adiada, como ocorre por vezes na leitura de *Kafka à beira-mar*.

Gérard Genette diz que o texto ficcional faz empréstimos com a realidade extratextual, mas que esses elementos emprestados se tornam elementos ficcionais assim que são adicionados ao texto ficcional (Genette, 1991, p. 37 *apud* Samoyault, 2008, p. 11), e essa relação de empréstimo pode ser classificada em três modalidades: a *intertextualidade substitutiva*, que “assinala a impossibilidade da escritura literária referencial ao mesmo tempo que ela a oculta”; a *intertextualidade aberta*, que nos “permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social”; e a *intertextualidade integrante*, que “apresenta provisoriamente o mundo para que seja lido ao vivo” (Samoyault, 2008, p. 112-113).

Murakami nos apresenta, na narrativa de *Kafka à beira-mar*, a intertextualidade integrante, tendo em vista que o mundo que ele nos apresenta, apesar de ter diversas menções a elementos do mundo real, que fazem parte de sua memória literária, também apresenta elementos que existem somente na realidade diegética.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo abordamos o tema da intertextualidade presente no romance *Kafka à beira-mar*, do escritor japonês Haruki Murakami, no qual vimos como o escritor utiliza os processos de retomada, ou seja, as práticas intertextuais, em sua escritura. Discutimos primeiro as citações, referências, alusões e pastiches presentes na obra, no tópico 2 deste artigo. Em seguida, abordamos a memória literária apresentada pelo autor no romance

estudado, que foi apresentada por meio das diversas formas que ele utilizou as práticas intertextuais, como as obras literárias ocidentais e japonesas por ele referenciadas e citadas, o pastiche a *Édipo rei*, as alusões não somente à Edgar Allan Poe e seu poema *O corvo*, como também a si mesmo.

Isto em vista, concluímos que a intertextualidade é essencial para a construção do texto literário e sua memória, uma vez que ela está no centro destes com as suas práticas textuais. Seja o texto literário observado do ponto de vista do escritor ou do leitor, ele certamente conterá diversas passagens que nos lembrarão outros textos, uma vez que a memória literária não está ligada apenas ao texto do autor, mas também à própria memória literária do leitor.

Ao analisarmos a intertextualidade no romance *Kafka à beira-mar* (2008), de Murakami, podemos notar que o autor é conhecedor e profundo utilizador das práticas intertextuais na escrita de seu texto. Em consequência, notamos também que a memória de sua biblioteca é vasta, tendo em vista todas as intertextualidades que foram observadas, algumas das quais não utilizamos nesta pesquisa; bem como sua memória literária é a memória lúdica, uma vez que levamos em consideração que o autor faz uso de vários textos precedentes ao seu para renovar estruturas e narrativas, como ele bem fez com a tragédia grega de Sófocles, *Édipo rei*.

De fato, também chegamos à conclusão de que, com o romance *Kafka à beira-mar*, Haruki Murakami utiliza as práticas textuais para dialogar com obras literárias e elementos culturais de países ocidentais e do próprio Japão. Sua escritura também apresenta uma extensa memória literária tanto no que diz respeito ao Japão, quanto no que diz respeito aos países ocidentais, o que confere à narrativa de *Kafka à beira-mar* um tom de universalidade.

5. REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, L. S. **A Intertextualidade em “Samsa Apaixonado”, de Murakami Haruki**. 2017. 69 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e Japonês, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2017.

BOUILLAGUET, Annick. **Proust, lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée**. Champion, 2000.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

MURAKAMI, Haruki. **Haruki Murakami**, ©2024. Author. Disponível em: <https://harukimurakami.com/>. Acesso em: 01 jun. 2024.

MURAKAMI, Haruki. **Kafka à beira-mar**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MURAKAMI, Haruki. **Ouçã a canção do vento; Pinball, 1973**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

OLIVAL, M. D. C. E. S. **Intertextualidade ou plágio?: considerações teórico-práticas**. Signótica, Goiânia, v. 2, nº 1, p. 153-162, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/7228>. Acesso em: 3 jun. 2024.

POE, Edgar Allan. **O Corvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. Trad. Sandra Nitrini.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

A FIGURA DO LEITOR NA OBRA *O BEIJO NA PAREDE* DE JEFERSON TENÓRIO

Raquel de Mello Soares¹ PUCRS

1. CAPA

Quando pensamos em obra, autor e leitor, muitas questões nos vem à mente, a começar por suas definições e, também, delimitações. E esses pensamentos se aprofundam ainda mais quando temos um narrador-personagem que se dirige diretamente para o leitor que tem a obra em mãos; como é o caso do romance *O beijo na parede*, de Jeferson Tenório (2013). Ou seja, há, então, dentro do termo leitor, várias formas diferentes da “pessoa leitora”, que variam de acordo com o contexto que pretendemos analisar.

O presente ensaio busca dialogar sobre essas terminologias a partir de uma análise do romance em questão, e tentar definir alguns conceitos ao longo do caminho. A fim de entender como essas relações se desenvolvem e de abrir margem para pensar a literatura por um outro olhar, para além das narrativas e suas estruturas.

2. VIRANDO AS PÁGINAS

2.1. Leitor

Publicado em 2013 pela Editora Sulina, *O beijo na parede* é narrado em primeira pessoa pelo João, uma criança de onze anos. Ele nos conta sua história, partindo do ponto final do livro e recordando sobre sua infância a partir das memórias que mais se lembra e que mais o marcaram. A começar pela morte da avó, que sofrera um acidente de carro dentro de um táxi, e seguir pela relação com seus pais, a escola, seus parentes, e suas mudanças de cidade. E desde a primeira página, ele se dirige diretamente conosco, os leitores:

¹ Mestra em Letras – Escrita Criativa e Doutoranda em Letras – Escrita Criativa
raquel.soares@edu.pucrs.br

Fico muito impressionado com os planejamentos que as pessoas fazem a toda hora. Mas quero dizer a vocês que eu não gosto do futuro. Nem dos planejamentos. Também quero acrescentar que sou um menino meio precoce, e quando a gente ganhar mais intimidade, eu conto por que fiquei assim. Se vocês acharem que vale a pena, eu conto. (Tenório, 2013, p. 7)

Ou pelo menos é que nos parece, não é? Sempre que um narrador, seja personagem, seja onisciente, quebra a quarta parede do livro — algo muito comum no cinema e na televisão —, a impressão que nos dá é que é conosco que ele fala.

Porém, quando estudamos um pouco de teoria literária, aprendemos que não é bem assim, e que há uma explicação bem mais extensa e menos sentimental para esse ato. E há, inclusive, mais de um tipo de leitor presente nesse contexto, por mais estranho e metafísico que isso possa parecer para alguém de fora:

Os críticos conhecem, entretanto, vários tipos de leitor, que são invocados quando se trata do efeito e da recepção da literatura. Esses tipos de leitor são normalmente construções que servem para a formulação de metas de conhecimento. Eles se diferenciam, porque alguns enfatizam sua construção, outros seu substrato que justifica as premissas induzidas. (Iser, 1999, p. 63)

Quando João dirige sua fala para fora do livro, ele visa um leitor específico, e aqui, nesse caso, leitores, pelo seu uso do plural no trecho acima. Ele se volta para pessoas dispostos a ouvi-lo, pois, como vemos ao longo da narrativa, João constantemente precisa despejar seus sentimentos e pensamentos mais profundos em algum lugar. Afinal, todos nós precisamos e queremos ser ouvidos de vez em quando, senão, explodimos. Mas como classificaríamos esses leitores?

Depois de anos focando nossos estudos na figura do autor, depois de sua morte, declarada então por Barthes, os estudos de literatura se voltaram para o leitor e sua experiência de leitura. Afinal, sabemos que toda obra é incompleta, por isso é trabalho do leitor preencher as lacunas para completá-la; e cada leitor terá uma leitura e visão diferente, a depender de sua bagagem de conhecimento e experiência pessoal.

Iser (1999), ao teorizar sobre a figura do leitor, elenca alguns tipos, classificados e conceituados por outros teóricos, apontando suas qualidades e erros. São eles: o arqueleitor, o leitor informado, o leitor intencionado e o leitor implícito:

O arqueleitor apresenta um meio de verificação que serve para captar o fato estilístico pela densidade de codificação do texto. O leitor informado é uma concepção didática que se baseia na auto-observação da sequência de reações, estimulada pelo texto, e visa a aumentar o caráter de informação, e assim a competência do leitor. Por fim, o leitor intencionado é um tipo de reconstrução

que permite revelar as disposições históricas do público, visadas pelo autor. (Iser, 1999, p. 72)

Quanto ao quarto tipo, ele se difere do trio definido acima e por isso merece uma atenção separada. O leitor implícito não se trata de referência real e palpável como os outros, “pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, seus leitores possíveis” (Iser, 1999, p. 73). Ele se refere a uma estrutura dentro do texto que, por si só, antecipa a presença de um receptor, ou seja, ele já prevê um alguém para quem o texto se dirige, mesmo que não seja diretamente como é feito em *O beijo na parede* (2013). “Desse modo, a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele” (Iser, 1999, p. 73).

João se refere a um público que não existe no plano real, apenas no plano textual. Porém, é nessa chamada do leitor implícito que os livros se aproximam de seus leitores. Nós nos confundimos com esse outro leitor e viramos parte da narrativa, e nos tornamos mais íntimos do narrador:

E, se um dia eu tiver um câncer, vou averiguar se a falta de amor é mesmo pior que ele. Talvez seu Ramiro esteja enganado. Acho que não viemos neste mundo para ter certezas. E gostaria de dizer a vocês que, se um dia tiverem a necessidade de beijar uma parede, vão em frente. É preciso não ter medo. (Tenório, 2013, p. 134)

Mas há mais camadas sobre o que é um leitor quando olhamos para a narrativa em si e para a trajetória de nosso protagonista. E é nesse ponto eu me aprofundarei com mais afinco.

2.2. A criança e os livros

A voz narrativa de João, apesar de linear em seu centro, divaga bastante em vários momentos, além de misturar assuntos e experiências de sua vida sem uma transição direta. Ele comenta sobre algo, e em seguida segue outra linha de pensamento, que geralmente não está diretamente associado ao assunto anterior. Algo bastante comum em narrativas de resgate de memórias. Os personagens sempre partem de um começo e fim bem definidos, mas o meio é uma colcha de retalhos, afinal, quando puxamos uma memória, ela nunca vem sozinha. Sempre vem ligada a mais uma, e essa a mais outra, e por assim adiante. Ele começa falando de maneira solta sobre Seu Ramiro — que só

tomamos melhor conhecimento mais para frente na história —, introduzindo o porquê de contar isso e tudo mais que ainda irá nos contar: para evitar ficar atacado dos nervos. Assim como outras pessoas que ele conheceu. E é assim que a narrativa começa de fato.

A primeira coisa que sabemos sobre João é que ele não era um bom aluno na escola, no sentido de que ele tinha muitas dificuldades com estudo e aprendizado:

Fui um aluno fraco e lerdo. Sei porque eu via isso na cara dos professores e eles tinham pena da minha lerdice. (...) Os professores reclamavam que eu era um menino lento para aprendizagem e que o motivo das minhas reprovações era causado pela minha desatenção. Demorei três anos na primeira série para entender que “b” com “a” dava “ba”. Três anos. É sério. Três anos para fazer uma coisa besta dessa. (Tenório, 2013, p. 8)

Ou seja, ler e escrever não eram o seu forte. E é também visível em outras partes da narrativa, em que ele relembra seus tempos de escola, que a maioria dos professores agiam como se ele fosse um caso perdido. Até mesmo seu pai o via como lerdo, e ele também não via muita utilidade em ir para a escola. Por isso estudar nunca fez grande parte da rotina de João; mesmo assim, seu caminho ainda o levou para próximo dos livros. Mesmo que não tão profundamente.

Falamos anteriormente sobre tipos de leitor, e queria lembrar um dos conceitos comentados: o leitor informado. Esse tipo de leitor é precedido de três condições, ele precisa ser um competente falante da língua do texto apresentado, ter pleno conhecimento sobre semântica, e possuir competência literária:

Tal leitor precisa então não só das competências citadas, como também deve observar suas reações no processo de atualização para que sejam elas controláveis. (...) Se o leitor estrutura o texto graças a suas competências, então isso significa que no fluxo temporal da leitura se forma uma sequência de reações, na qual a significação do texto é gerada. (Iser, 1999, p. 69)

E, ao ver João e sua trajetória, nos fica claro que ele possui a primeira condição, no caso de obras escritas e/ou traduzidas no português; porém, em relação as outras duas são as que lhe faltam de certa maneira. João sabe ler, só que ainda com certa dificuldade. Mesmo assim, antes mesmo de aprender a ler, o contato do livro com a criança ainda pode cumprir seu papel. Tudo que se precisa é de um pouco de imaginação:

Como eu não tinha muitos brinquedos, precisava dar um jeito de me divertir. Tirei o livro que apoiava a mesa e botei um tijolo no lugar. Era um livro de capa dura, vermelha, com dois cavaleiros desenhados em dourado. Passei a

inventar histórias para me distrair. Eu ainda não sabia ler muito bem, e as crianças sempre precisam de uma ilusão. (Tenório, 2013, p. 12-13)

Mesmo antes de aprender a entender letras e formar palavras, a criança ainda pode achar num livro um escape para o mundo. Geralmente, se apoiam nas imagens, como é o caso de livros infantis; em outros casos, como João, tudo que basta é um livro e o tempo livre para preencher as lacunas de leitura a partir do que se imagina que o livro narra.

Umberto Eco (2011), ao abordar algumas questões sobre texto, autor e leitor, nos traz dois conceitos muito interessantes: texto aberto e texto fechado. Para explicá-los ele faz um exemplo simples. Um manual para costureiras serve a um propósito e a um público somente, o tornando um texto fechado; esse livro tem como objetivo orientar futuras costureiras sobre seu ofício e auxiliá-las. No entanto, quando esse mesmo manual para nas mãos de outra pessoa que não uma costureira, haverá, possivelmente, uma nova interpretação para o livro, e ele, assim, se torna aberto. A partir desse conceito, o autor nos propõe a ideia de que todo o livro é, antes de tudo, um texto fechado, até que ele caia nas mãos de seus leitores, o abrindo para novas significações. Afinal, “como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (Eco, 2011, p.35).

Pode-se dizer, então, que o livro encontrado pelo protagonista era antes uma obra fechada para ele, e que foi se abrindo à medida que ele aprendia a preencher cada vez mais suas lacunas. Afinal, antes, era apenas um peso de mesa, que mantinha o móvel equilibrado, até que ele se atreveu a transformar em livro outra vez.

João também diz que assim que aprendeu a ler o conteúdo do livro viu que era uma história bem menos interessante do que a ele criava anteriormente. Usando inclusive o termo “idiota” para descrevê-lo. Mesmo assim, ele segue sempre agarrado com esse mesmo livro até o final da história, o relendo em alguns momentos. Mais para frente, descobrimos que se trata de *Dom Quixote* (1605). Há vários motivos para que uma obra não nos cative, seja linguagem, seja narrativa, seja os personagens, seja o gênero, e por assim vai. Consumir literatura é, como muitas coisas na vida, uma questão de gosto pessoal e também de bagagem pessoal. Cada experiência é uma experiência, e isso é uma das coisas que põe o ato de ler como algo tão diverso e complexo.

Dito isso, é interessante pensar aqui de novo no conceito de leitor intencionado. Ele nada mais é do que o leitor que o autor tinha a intenção de se dirigir quando escreveu sua obra:

Desse modo, o leitor intencionado, enquanto ficção do leitor no texto, mostra tanto as ideias do público de outros séculos, quanto o esforço do autor de ora aproximar-se delas, ora responder a elas. (...) De qualquer forma, a ficção apreendida do leitor, discernível em cada caso, permite reconstruir o público que o autor queria alcançar. (Iser, 1999, p. 71)

Ou seja, esse leitor intencionado funciona como um registro da época em que uma obra foi escrita e publicada. Afinal, a linguagem, temática e personagens são um reflexo de onde e quando o autor está na história; escrevemos a partir de como se fala, e a depender da região, com expressões linguísticas específicas, como é o caso das gírias. Levando em conta que *Dom Quixote* foi publicado pela primeira vez por Miguel de Cervantes em 1605, e com o objetivo de parodiar os romances de cavalaria; é de se esperar que ele tenha sido dirigido a um público bem diferente do de hoje. Ainda mais se pensarmos numa criança das séries iniciais.

É então compreensível que João não tenha se apegado a história de *Dom Quixote* (1605) e a tenha considerado boba demais. Talvez se ele tivesse sido apresentado a uma versão adaptada da história, como temos hoje para introdução de clássicos para crianças, ele tivesse uma impressão diferente dessa narrativa.

Porém seria João, nas condições atuais em que está inserido, o que definimos como Leitor-Modelo?:

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (Eco, 2011, p. 39)

A ideia de um leitor assim é quase utópica, assim como seu semelhante criado por Manguel (2009), o leitor ideal. É uma idealização do próprio autor para com a pessoa que irá consumir sua obra no futuro. Claro que algumas pessoas, seja na época em que *Dom Quixote* (1605) foi lançado, seja nos dias atuais, possam ser capazes de atualizar o texto e preencher suas lacunas. Porém, dificilmente farão isso da forma que Cervantes imaginou e esperava enquanto produzia o livro. Além disso, João também não possui consigo a capacidade de decifrar todos os códigos presentes; isso atrapalha um pouco o ato comunicativo entre o leitor e a obra, mas, no caso de João, não o torna impossível. Ele ainda acha um jeito de interagir com a história de sua própria maneira. Afinal, “a

literatura não depende de leitores ideais, mas apenas de leitores suficientemente bons” (Manguel, 2009, p. 37).

Depois do falecimento de sua mãe, devido a um câncer avançado no cérebro, João experencia o luto enquanto se muda para a cidade de Porto Alegre com seu pai. Durante os primeiros dias, João faz amizade com um camundongo que captura na casa, e passa a ler para ele o livro, ainda tudo inventado. Ele lê em voz alta, traçando sua imaginação para a única companhia que tinha, e com quem poderia chorar sem ser julgado. Já que seu pai achava o choro algo que não era de homens de verdade. Quando ele descobre essa interação entre João e o pequeno animal no caixa de sapato, o leva para o hospital público, certo de que ele estava completamente louco como a mãe:

“Bom, doutor, o negócio é o seguinte: eu acho que este guri está ficando doido”, dizia meu pai. “Veja o senhor que agora ele deu para andar com ratos dentro de uma caixa. Quando não é isso, fica para lá e pra cá com um livro velho falando sozinho.”

(...)

“Olha, senhor José, o seu filho perdeu a mãe há pouco tempo. Ainda está se acostumando. É difícil para ele, e acho que para o senhor também. Digamos que a caixa com ratos pode parecer algo um pouco estranho, mas o livro... o senhor deveria até se orgulhar.” (Tenório, 2013, p. 23)

Seu pai, em sua ignorância, vê o filho apenas como um louco, enquanto o doutor percebe o quão incrível é uma criança interessada por literatura e exercitando sua imaginação. É um ato comum da infância falar com as paredes e consigo mesmo, principalmente quando se é uma criança sem irmãos ou primos de contato próximo. Nesses momentos, é como estar em seu próprio mundo, e esse próprio mundo é, muitas vezes, um espaço seguro para essa criança.

Mas essa não é a primeira vez que ele tem seu interesse por literatura ignorado por um adulto. De volta à escola, agora em uma nova cidade, João passa a ir apenas para a merenda. E em uma das aulas de português, em que ele aprendia sobre os tempos verbais, ele interrompe a explicação para falar que ele já sabe ler algumas coisas sozinho:

“Não estou me metendo, professora, só estou dizendo que eu li um livro.”

“Como assim?!”, perguntou ela.

“Eu li um livro.”

“Que livro?”, perguntou cabreira.

“Dom Quixote”, eu disse.

(...)

Mas acontece que professores não conseguem escutar os alunos por muito tempo, principalmente os hiperativos como eu. Aí ela logo foi mudando de assunto, dizendo que agora não era hora de histórias, e continuou com o “ele vendia”. (Tenório, 2013, p. 27)

Quando vemos uma criança que gosta de livros e que ainda leu uma obra como a de Cervantes, é de se esperar certa curiosidade e incentivo de nossa parte como adultos e/ou professores. Porém, essas são coisas que encontram João apenas com o professor Divino Salvador, que dava aulas de ciências para a turma dele. Com a diferença que ele não ensinava ciências do modo usual. Ele ensinava coisas diversas e de forma lúdica para os alunos, o que os fazia prender o interesse nas aulas, principalmente no dia que algum dos alunos era escolhido para dar uma aula para turma sobre qualquer coisa que quisesse.

João fica empolgado quando o Sr. Divino o convida para trazer *Dom Quixote* (1605) para a aula e ler para a turma. Ele segue a leitura e se interrompe a cada palavra que não conhece, as quais o professor explica com paciência e de forma direta. Foi a primeira vez que João teve a oportunidade de falar sobre o livro para outros sem ser ignorado ou ser visto como louco.

E, aqui, entramos numa outra questão quando pensamos em leitura e literatura, que é a importância desse incentivo com crianças e adolescentes não só em casa, como também na escola, através de atividades e dos professores; e a importância da formação do leitor para nós como seres humanos:

Entretanto, para o paradigma da formação do leitor, esses aspectos formativos, mesmo presentes na escola, são menores ou secundários porque o valor da literatura vai bem além do pragmatismo pedagógico que lhe é inerente. Dessa forma, a literatura precisa se fazer presente por duas grandes razões interligadas entre si. A primeira delas é que por meio da literatura o aluno se desenvolve como indivíduo, (...) proporciona ao leitor experiências e conhecimentos que ampliam e aprofundam a sua compreensão do viver, que o ajudam a entender melhor o seu mundo e a si mesmo. (...) A segunda grande razão é que a literatura é o instrumento mais eficiente que se conhece para a criação do gosto e do hábito pela leitura. A formação do leitor crítico, (...) encontra no texto literário o caminho mais profícuo. (Cosson, 2020, p. 133)

A literatura nos abre portas para outros jeitos de ver e sentir o mundo a nossa volta, a entender algumas coisas e conseguir explicar outras, achar refúgio etc. A literatura nos segura firme, e agarrados a ela nós nos desafiamos a ir a outros lugares e outras realidades. E mesmo que João tenha perdido esse incentivo mais para frente da narrativa, com a saída de Divino Salvador e a morte de seu pai, o que o afastou da escola, ele ainda se agarrava ao *Dom Quixote* (1605). Até porque, segundo ele, era algo que o lembrava o professor, e assim ele se sentia menos triste por estar tão sozinho no mundo.

Em outros momentos, ele consegue emprestado outros livros em uma livraria, expandindo sua biblioteca. Ou seja, mesmo sem prosseguir com seus estudos e sem essa

presença ativa de uma figura como família ou professores para sua formação como leitor, ele manteve viva a chama da curiosidade, que às vezes só os livros nos proporcionam.

João, como esse menino que muito cedo experimentou a dor e a tristeza, achou um lugar para fugir dentro dos livros de vez em quando. E dando fuga para outros, como Seu Ramiro, ao ler para ele e fazê-lo companhia em sua solidão; mesmo que isso não salve o homem do vazio que sente dentro si mesmo. Nem que espante as angústias que acompanham João. Afinal, “a literatura pode nos oferecer fábulas exemplares e perguntas cada vez mais amplas e perspicazes. Mas nenhuma literatura, nem sequer a melhor nem a mais robusta, pode nos salvar da nossa própria loucura” (Manguel, 2020, p. 56). No entanto, ela nos dá ferramentas para lidar com essa loucura. E isso já algo. Já é muito.

3. CONTRACAPA

Esse ensaio poderia se alongar muito mais e explorar outras nuances da obra de Tenório (2013), pois, como qualquer criação artística, nos abre para infinitas oportunidades de estudo, interpretação e leitura. E quando um livro nos desperta tanto interesse, é que sabemos que é um livro que valeu a pena a leitura. Mas como é sempre bom manter um foco apenas, me atentei a manter a análise focada nessa figura tão estranha e diversa que é o leitor, seja ele como um personagem do livro, seja ele como entidade criada pela narrativa ou pelo autor.

Em *O beijo na parede* (2013) acompanhamos João e uma parte de sua jornada, e encontramos, para além de um menino cheio de pensamentos de gente grande, um leitor promissor; mesmo que, em toda sua vida até aquele momento, ele tenha lido poucos livros de fato. João, em meio a necessidade de imaginar, encontra abrigo em uma obra, escondida na forma de apoio de mesa; e quando a dor e a tristeza o perseguem com afinco, ele segue a buscar abrigo naquelas páginas:

O ser humano, diferentemente de outros, tem consciência de viver neste mundo e, para melhor percorrê-lo, conhecê-lo e sobreviver aos seus perigos, desenvolveu a capacidade de imaginá-lo, de reconstruí-lo, para viver suas experiências na mente antes de sofrê-las na própria pele. Lemos o livro do mundo como se cada um dos seus elementos nos contasse uma história, e inventamos histórias para saber como é o amor, a morte, o bem-estar, a desgraça, em muitos casos antes mesmo que aconteçam. (Manguel, 2020, p. 49)

A literatura — assim como outras formas de arte — nos ajuda a entender e expressar sentimentos abstratos, que às vezes só a ficção consegue dar forma. O livro, como apoio para sua imaginação, permite que João ache companhia em seu dia a dia, principalmente depois do falecimento dos pais, e dos problemas que permeiam o cortiço, no qual ele passa a morar mais para frente na história.

Apesar de haver alguns empecilhos para a sua compreensão dos códigos presentes no livro, João mostra que isso não impede ninguém de preencher as lacunas pela leitura, usando as ferramentas que dispõe consigo. E é o contato com *Dom Quixote* (1605) que o desperta o interesse em outras obras mais tarde, como *Oliver Twist* (1838), com o qual ele se identifica por ser também sobre um menino órfão. Ou seja, a vivência de João com a literatura nos mostra que, mesmo que ele não se enquadre nos requisitos propostos para leitores dentro das teorias literárias, ele ainda se mostra um bom leitor de qualquer maneira. Pois João acha outras maneiras, como apresentado nesse trabalho, de se conectar aos livros e navegar nessas histórias.

Além disso, através dessa narrativa podemos pensar na importância do leitor, e em como ser leitor é necessário para nossa formação como indivíduos. Afinal:

Ler é mais importante do que escrever. Embora a escrita seja um modo de interferir na realidade, a leitura organiza o mundo dentro de nós. Desacomoda. Desestabiliza as certezas e põe o nosso modo de existir em xeque. A leitura dá ferramentas para sair da caverna de Platão e enxergar a vida com mais lucidez. (Tenório, 2021, p. 2)

Quando lemos, saímos do lugar e olhamos para o mundo a nossa volta por outros olhos. Nos desafiamos a sonhar e a conhecer, a aprender e entender. E, em alguns casos, ler também é um ato transgressor, uma rebeldia. Pois João, em meio a fome e a tristeza, ainda se abraçou nos livros e em suas palavras; e “o leitor ideal conhece a felicidade” (Manguel, 2009, p. 35).

4. REFERÊNCIAS

COSSON, Rildo. *Paradigmas do ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 2020.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

MANGUEL, Alberto. Notas para uma definição do leitor ideal. In: MANGUEL, Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-37.

MANGUEL, Alberto. *Notas para uma definição do leitor ideal*. Trad. Rubia Goldoni, Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. *O beijo na parede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

TENÓRIO, Jeferson. Tornar-se leitor como ato político e transgressor. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 2, 31 mar. 2021. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2021/03/tornar-se-leitor-como-ato-politico-e-transgressor-ckmwo4cwj006k0198mof475ta.html> >. Acesso em: 8 nov. 2023.

O BANQUETE DIPLOMÁTICO DO AMOR: INTERDIÇÕES DE EROS NO CONTO “O DIPLOMÁTICO”, DE MACHADO DE ASSIS

Walisson Oliveira Santos (UFMG)¹

Osmar Pereira Oliva (Unimontes)²

1. PRIMEIRAS PALAVRAS

QUADRILHA

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

(Carlos Drummond de Andrade. *In.: Alguma poesia*)

Sabe-se que, na contemporaneidade, a palavra “tragédia”, empregada no senso comum, costuma referir-se a algum acontecimento muito doloroso ou catastrófico, com um elevado número de vítimas. Às vezes, ainda, usamos esse termo para descrever uma morte decorrente de uma grande paixão. Contrariamente, para os gregos, a *tragikós* referia-se a uma configuração artística na qual participavam grandes homens, os heróis.

Esse espetáculo é motivado pelo acaso infeliz do herói, como ressalta Flávio R. Kothe (2022) e Joseph Campbell (1997). Esse herói, segundo Campbell, aparece como um vencedor, no apogeu de sua vida, dotado das virtudes da força, da beleza, da astúcia no manuseio das armas e da glória conquistada. Repentinamente, esse herói enfrenta um poder transcendental, como o inevitável destino, capaz de controlar o fluxo dos acontecimentos e que é mais forte do que ele. Sucumbe diante do destino e se vê arremessado à infelicidade e às sombras.

Segundo Rogério de Almeida (2009), o imaginário trágico na literatura de Machado de Assis não está apenas nas circunferências de seus escritos ou nas nuances de suas histórias, mas ocupa um papel central em toda a sua obra, tanto nos romances quanto nos contos de sua dita “fase madura”³. Almeida destaca ainda que podemos entender o

¹ Doutorando em Estudos Literários (UFMG) e Mestre em Letras/Estudos Literários (Unimontes).
E-mail: prof.walissonoliveira@gmail.com.

² Orientador do trabalho. Professor Doutor – Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).
E-mail: osmar.oliva@unimontes.br.

³ Conforme Hélio de Seixas Guimarães (2017), a obra do escritor carioca pode ser categorizada em duas fases distintas: a fase romântica, também conhecida como de amadurecimento, e a fase realista, caracterizada pela maturidade. Durante essa transição, Machado demonstra uma preocupação crescente tanto com a forma quanto com a linguagem. Seus escritos passam a ser enriquecidos por análises psicológicas dos personagens, exploração da sociedade e uma crítica aguçada aos ideais românticos (Faoro, 1988).

“trágico” à luz do pensamento machadiano, que observa uma sociedade regida por convenções que, mesmo evoluindo ao longo do tempo, não conseguem alterar a essência da existência humana. Além disso, Almeida argumenta que Machado de Assis cria situações em que seus personagens e/ou narradores vivenciam experiências contraditórias, tendo suas vidas moldadas por influências externas e alheias à sua própria vontade.

O conto “O diplomático”, presente no volume *Várias histórias* (1896), abrange diversos desses instantes decisivos (destino, luta, infelicidade) pelos quais seu personagem-título passa. Nesses momentos, Machado aplica as interdições do deus Eros, como as relações amorosas e de amizade, uma vez que a sociedade e as convenções sociais impõem barreiras e expectativas que dificultam o livre exercício dos sentimentos amorosos. Isso fica evidente na forma como as relações dos personagens são estruturadas e nas expectativas em torno do casamento e das interações sociais. O íntimo da festa junina, usado como cenário no conto, serve também como uma metáfora para essas interdições. A celebração pública e os rituais típicos contrastam com as aspirações individuais e as limitações impostas pelas convenções sociais, criando um pano de fundo que explora os desejos dos personagens.

Assim sendo, este trabalho se propõe a investigar, analisar e debater a tônica de Eros (Amor) no conto “O diplomático”, de Machado de Assis, com uma abordagem que dialoga com a visão de Platão em seu diálogo *O banquete* (2022). Platão apresenta Eros não apenas como um deus, mas como um intermediário entre os deuses e os mortais, enfatizando que o amor está intrinsecamente ligado à busca pela verdade. Para Platão, amar não é exercer poder sobre alguém, mas sim buscar ser correspondido, o que nos conduz à verdade essencial sobre as relações humanas

Neste contexto, a tragédia em Machado de Assis se manifesta na interseção entre o destino e as aspirações amorosas dos personagens. No conto “O diplomático”, as relações amorosas e de amizade são constrangidas pelas convenções sociais e expectativas impostas pela sociedade. As interdições de Eros, manifestas através das imposições às expressões autênticas dos sentimentos, criam um cenário trágico onde o amor é continuamente frustrado.

Ao realizar uma análise textual e contextual do conto, é possível compreender como Machado de Assis explora essas complexidades, refletindo as normas e valores sociais de sua época. Esta abordagem permite apreciar a forma como o autor interage com as questões do seu tempo e revela as camadas profundas de significado que surgem da interseção entre a tragédia e o amor.

2. O BANQUETE E A TEORIA DO AMOR (EROS)

O banquete, escrito pelo filósofo grego Platão, é uma obra composta por diálogos nos quais são apresentados discursos que enaltecem e celebram o Amor, representado como o deus Eros. Esse diálogo é considerado um dos mais conhecidos do filósofo e é reconhecido como uma das principais obras sobre a teoria do amor, abordando-o a partir de diversas perspectivas, como a narrativa mítica e a filosófica.

O que cumpre detalharmos em *O banquete*, para além de um diálogo entre Apolodoro e um companheiro, em que estiveram presentes outras figuras da sociedade grega, e dos inúmeros estudos sobre o manuscrito na atualidade, como nos descreve Dion Davi Macedo (2001), é o próprio conhecimento de Eros como um deus para muitos ou

um ser entre-lugar para outros, pois ele se enquadra entre o humano (sensível) e o divino (inteligível).

De acordo com Macedo (2001), esse movimento de comunicação com o belo é apontado como uma atividade que parte da multiplicidade do sensível e procura a unidade inteligível do belo e, em última instância, do Bem. O autor elabora duas ordens para a compreensão desse esforço mítico-filosófico: “[...] a ascensão dos discursos sobre Eros, na passagem do elogio à verdade, e a ascensão erótico-filosófica, no movimento dos belos corpos à contemplação do próprio belo” (Macedo, 2001, p. 15).

O Amor (Eros), no diálogo platônico, é a gênese da instauração do belo e do Bem, e não só “[i]mpulsiona o diálogo entre o humano e o divino, mas também entre os próprios homens, porquanto os leva a pronunciar belos e longos discursos e a querer tornar-se melhores e felizes” (Macedo, 2001, p. 15), como também é, para Gláucia Luciana Drumond Bispo (2017), um

[m]ovimento de “um” para “dois”; do menos (inferior) para o mais (superior); da ausência à presença; do interlocutor para o condutor; do corpo à alma, do múltiplo ao uno; do devir para o ser; da opinião à verdade; do sensível para o inteligível; das cópias imperfeitas para o modelo-princípio. Eros é movimento (desejo) por um objeto determinado e sempre superior à sua condição ou estado atual. (Bispo, 2017, p. 29).

A dimensão própria da reflexão filosófica, mencionada por Bispo (2017), diz respeito à diversidade de encantos ou às diferentes facetas de Eros, como indica Donaldo Schüller (2001). Schüller aponta que a primeira dimensão é manifestada no discurso de Fedro, em que este fala aos convivas sobre a inspiração, o poder e a importância do Amor na busca pela virtude. Fedro argumenta que o Amor é um dom e que deve surgir de dentro de si mesmo; o Amor nasce como uma metáfora da excelência e da felicidade entre os seres humanos, já que o deus é uma ideia em si mesmo e participa da ideia do Bem, tornando-se um com ela (Schüller, 2001).

Para Fedro, Eros é o mais antigo dos deuses e é capaz de inspirar os mortais a realizarem grandes façanhas, como a conquista do mundo e a criação de obras de arte – a poesia, a música, a arte e todas as atividades que envolvem a concepção, representação e produção. Em outras palavras, segundo Macedo (2001), Fedro é a máscara do literato da antiguidade e concede ao Amor um recinto central em sua fala, de protagonismo absoluto, pois o Amor é uma força divina que transcende o mundo sensível.

Entretanto, a visão mais profunda do Amor é apresentada por Sócrates, que afirma que este não é a busca pelo objeto amado, mas sim uma busca pelo conhecimento e pela beleza em si mesmos. O mestre de Platão argumenta que o deus é uma potência que nos leva a buscar a sabedoria e nos aproximar da Verdade. Esta seria a “exata correspondência” de um enunciado com a realidade da coisa por ele proferida. Assim sendo, Sócrates nos conta sua versão através de uma alegoria, na qual o próprio deus é retratado como um ser incompleto e defeituoso; um mensageiro como Hermes entre os deuses e os mortais.

João Raniery Elias da Silva (2018) explica que Sócrates ilustra a ideia de que cada ser é uma metade incompleta e que o Amor representa a busca pela outra metade que completará o ser. Dessa forma, o Eros de Sócrates é concebido como uma fusão de amor e sabedoria, ou seja, a própria filosofia.

O banquete, assim, reflete a visão platônica de que o mundo sensível é uma mera sombra do mundo verdadeiro e que a busca pelo conhecimento e a contemplação da beleza são os caminhos para alcançar a verdadeira realidade.

Embora exista uma grande diferença histórica entre os textos, é possível estabelecermos uma relação entre *O banquete*, de Platão, e o conto “O diplomático”, de Machado de Assis.

O professor e crítico Harold Bloom (2001) observa que obras literárias frequentemente surgem em resposta a obras literárias anteriores, sendo essa resposta influenciada pelos hábitos de leitura e interpretação dos autores posteriores. Assim, o referido conto faz parte dessa árvore genealógica que se permite licenças poéticas inspiradas no diálogo platônico, tornando-se, de maneira contínua, original através de um novo contexto histórico, um novo olhar, uma nova sociedade e a sensibilidade de um autor.

Essas expectativas intertextuais permitem que *O banquete* se ficcionalize e circule com fluidez por diversas literaturas. Personagens, enredo e trama do conto “O diplomático” se relacionam a outras ficções, como demonstram inúmeras pesquisas atuais, que não hesitam em acrescentar novos capítulos às histórias fabulosas do clássico século XIX.

3. O BANQUETE DIPLOMÁTICO DO AMOR

Atentos aos conceitos já mencionados do diálogo platônico, voltemos ao tipo social que o conto machadiano nos apresenta: o diplomático. O personagem-título é Rangel, um solteirão de 41 anos, que recebeu dos conhecidos o título de “diplomático” que, com base na etimologia do termo do grego *díploma, matos*, que significa “objeto duplo”.

A trama se passa em um jantar na noite de São João de 1854, na casa do escrivão João Viegas, na Rua das Mangueiras – uma referência ao Centro do Rio de Janeiro no século XIX – e nos traz de volta, pela descrição do narrador, à cidade de tempos passados. A escolha desse cenário carioca provavelmente se deve aos progressos ocorridos na região, somados ao fato de o Rio ser a capital federal, tornando-o o grande polo cultural, social e econômico (Cruz, 2016).

Ao longo da narrativa, podemos observar a circulação e a caracterização de Rangel por meio de seu narrador-testemunha. A titulação do personagem se deve à sua habilidade e esforço em se relacionar com o grupo e com a constituição da sociedade oitocentista. Ele é o “leitor do livro de sortes” (Assis, 2019, p. 634) e faz o brinde antes da ceia.

De acordo com Paula Daidone (2023), o ritual do brinde tem origens na antiguidade, quando as pessoas ofereciam bebidas aos deuses em banquetes e festas nobres como forma de agradecimento por tudo o que haviam recebido durante o ano. O deus grego do vinho, Dionísio, é frequentemente associado a essa tradição, como destaca Pierre Grimal (2005). Além disso, segundo Paulo Sérgio de Vasconcellos (1998) e Pauline Schimitt Pantel (2019), o brinde é uma prática cultural presente em variadas culturas e países, que vai além de simplesmente unir familiares e amigos em momentos de alegria e celebração.

No contexto do século XIX, o rito de brindar antes da ceia pode ter desempenhado um papel importante na estrutura social da época, como é representado pelo conto machadiano. Muitas pessoas, assim como o personagem Rangel, viam a oratória e o momento de direcionar os olhos para o foco principal da noite como uma forma de arte

para se inserir na sociedade carioca da época, frequentemente fazendo brindes em honra de uma pessoa ou causa específica. Assim, Rangel passa a se envolver em interações sociais e a estabelecer laços, juntamente com outros personagens que, como ele, buscam ascender socialmente.

Em “o leitor do livro de sortes”, a voz narradora não só apresenta a vontade humana de adivinhar o futuro por diversos meios, incluindo os livros de sortes das festas juninas, como também explora a experiência universal do “sonhar”. Este pode revelar a amplitude das expectativas femininas e masculinas do século XIX, bem como os anseios sobre seus destinos. Esses anseios são traçados pelo poder das palavras no interior das páginas do livro e lidos pelo seu intermediário, Rangel.

Vale destacar que a origem da festa junina é pagã⁴, ou seja, contrária à doutrina judaico-cristã, formadora de valores na sociedade ocidental. No entanto, como a Igreja não conseguiu acabar com a popularidade dessa tradição, acabou incorporando-a ao seu calendário e atribuiu-lhe um caráter religioso – fator determinante para a construção do cenário por Machado de Assis. Tradicionalmente, as festas começam no dia 12 de junho, véspera de Santo Antônio (o santo casamenteiro), e encerram no dia 29 de junho, dia de São Pedro (padroeiro dos pescadores e das viúvas). Já nos dias 23 e 24 de junho, é celebrado o dia de São João (o santo precursor, aquele que vai à frente de Jesus, prepara os caminhos e o anuncia ao povo).

Noemia Maria Queiroz Pereira da Luz (2019), diz-nos o seguinte sobre os folhetos:

Esses livros de sortes, hoje raríssimos, podem ser encontrados nas seções de obras raras de algumas bibliotecas e nos acervos particulares. Eles eram editados no período das festas juninas, em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro. Traziam caricaturas, desenhos, versos que viabilizavam a brincadeira de tirar a sorte, poesias, anedotas, paródias, partituras musicais, peças teatrais, avisos e anúncios. A criação de diversos desses folhetos ao longo dos anos e sua propaganda, disseminada por meio da imprensa local, os inúmeros anúncios que divulgavam e sua venda, anunciavam a recepção do público, especialmente das moças e rapazes para os quais as sortes eram destinadas e mantinham ligação com a tradição das brincadeiras juninas que buscavam adivinhar os destinos daqueles que com eles se divertiam. (Luz, 2019, p. 1-2).

Essas características estão de acordo com o que Assis (2019) apresenta em seu conto. A frequência de Rangel na casa de Viegas camufla um objetivo: um bom casamento. Casamento esse abençoado pela deusa Juno ou por Santo Antônio? Benzido pelo profano (a antiguidade romana) ou pelo sagrado (a estrutura religiosa)?

Eis as primeiras carnavalizações⁵ que o autor deixa nas entrelinhas de seu conto: um jantar na noite de São João, que é usado como espaço de transgressão e contato com o divino, em meio aos desejos particulares do personagem, sobretudo ao apresentar as contradições da sociedade brasileira do século XIX de forma cínica, satírica e cética.

⁴ De acordo com Elis Regina Barbosa Angelo (2022), Cleonildes Aquino da Costa (2012) e Mircea Eliade (2008), os antigos romanos realizavam homenagens durante essa época do ano, especialmente no período da colheita de cereais. Juno, a deusa do amor e do casamento, e outros deuses relacionados à natureza e à fertilidade eram honrados nesse momento. Juno era a equivalente romana da deusa grega Hera, esposa de Júpiter (Zeus).

⁵ A esse respeito, recomenda-se a leitura do livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin (1987), assim como o artigo “Carnavalização”, de Norma Discini (2010), citados nas referências deste trabalho.

Assim sendo, literariamente, Assis (2019) utiliza elementos do carnaval para subverter a ordem estabelecida de seu tempo e expõe as contradições e os absurdos da sociedade, como a ridicularização dos valores burgueses e a inversão de papéis exercidos pelas personagens. Dessa forma, a carnavalização se apresenta como uma maneira de ridicularizar a realidade oitocentista e, ironicamente, como um meio de construção da identidade cultural brasileira.

Voltemos ao desígnio de Rangel na casa do escrivão oficial da Corte: o casamento. Há muito tempo, ele “[...] Cobiçava alguma noiva superior a ele e à roda em que vivia, e gastou o tempo em esperá-la” (Assis, 2019, p. 635), isto é, ele sonhava com um enlace que pudesse lhe alçar voo a uma posição social superior⁶. A futura esposa marcada pelo personagem é Joanhina, filha do anfitrião João Viegas – e passível representante à brasileira da deusa Juno.

A descrição do narrador, que examina os costumes e a cultura ocidental e os adapta ao contexto brasileiro, revela a primeira impressão de Eros sobre o personagem. Esse arquétipo é o Velho Sábio, similar a Sócrates, um ancião cheio de sabedoria e discernimento. Ele atua como guia, interpretando os eventos da vida e o destino, e imerge o leitor na narrativa. Assim, o Velho Sábio se torna uma manifestação concreta do desejo do Amor, que é a busca incessante por compreensão e por realização pessoal. Portanto, o personagem não só representa a sabedoria acumulada, mas também age como mediador, aproximando o leitor da reflexão filosófica e alinhando-se com a busca de Eros por conhecimento e verdade.

Na teoria literária, segundo Bloom (2001), o leitor é uma das três vozes que se permeiam o tecer de um texto, sendo as outras o narrador e o autor. O leitor e o autor habitam a realidade. Logo, a função do leitor no conto machadiano é a de entender e interpretar a história, e ao entendê-la e interpretá-la passa a se tornar também o “leitor do livro de sortes”. E quando este passa a se tornar o novo leitor, a narrativa se torna personagem. Um personagem inerente ao próprio destino, com a presença de uma voz narradora, enredos múltiplos, contexto histórico, espaço e ambientação e um discurso próprio; torna-se corpórea enquanto ser de papel.

Para além das experiências humanas que saem do particular (as páginas do livro) para o coletivo (o mundo exterior às palavras), o conto se apresenta em forma dramática, encenado para caracterizar o conflito existente entre um personagem, o herói (Rangel), condenado ao seu infortúnio, e alguma instância maior de poder: o destino, as leis e a própria sociedade.

A expectativa do Amor não é apenas o horizonte de expectativas de Rangel, mas também de D. Felismina, uma mulher de quarenta anos, caricata, que não condiz com o “feliz” de seu nome, nem com o tratamento reservado a senhoras de alta linhagem. Ela aguarda resignada a leitura de sua página no livro de sortes. Descrita pelo narrador como uma mulher “sem prendas nem rendas, que vivia espiando um marido por baixo das pálpebras devotas” (Assis, 2019, p. 635), D. Felismina é uma personagem que, ao introduzir uma noção de finalidade à *Via Crucis* de seus olhos, mantém as pálpebras cerradas no mesmo anseio de Rangel: encontrar, em um evento (profano), a possibilidade de um casamento, mediante a autorização religiosa de sua época.

⁶ A sugestão de leitura do livro *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (2001), de Raymundo Faoro, é pertinente para entender a construção ficcional do personagem Rangel e seu desejo de ascensão social. Nesse livro, o autor discute as relações entre as situações e as personagens do narrador e a mentalidade das classes sociais e dos grupos de status no contexto do Brasil Imperial. Segundo Faoro (2001), nos textos de Machado estão presentes as estratificações sociais (trapézio) e as classes dominantes (pirâmide). Essa abordagem teórica ajuda a entender as dinâmicas sociais presentes na obra, incluindo o personagem Rangel e sua busca por ascensão social.

Assim como demonstrado no poema de abertura deste trabalho, “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, a voz narrativa de Machado retrata várias paixões não correspondidas em meio às celebrações juninas. Fica claro que encontrar e concretizar o amor enviesado não é uma tarefa simples, como nos lembra Nathalia Pinto (2019). Pinto compara essa busca a uma dança sincopada, na qual os sentimentos não são recíprocos e os relacionamentos estagnam – tudo isso, é claro, dependendo da classe social do parceiro escolhido pelo *olhar* (Faoro, 1988).

A observação importante, no entanto, é que, embora ambas as personagens busquem um cônjuge, o que está em questão para Rangel é a inserção social proporcionada pelo casamento, como uma instituição burguesa; já para D. Felismina, é o sacramento no qual o amor (o sensível) e o divino (o inteligível) são conjugados como parte de uma mesma ramificação.

Continuando a análise de Pinto (2019), o relacionamento amoroso aqui se distancia totalmente da idealização romântica, pois há pouco espaço para a

[e]spontaneidade dos sentimentos, para as surpresas e rebeldias de um coração apaixonado. A busca de Rangel é pelo reconhecimento social e a respeitabilidade que um casamento com uma moça de estrato social superior lhe traria. O matrimônio não é, assim, a formalização de um sentimento, mas sim uma instituição, uma etapa indispensável de uma trajetória social respeitável. (Pinto, 2019, p. 8).

Essa tendência é notada tanto na sociedade do século XIX quanto no contexto literário, pois a arte frequentemente reflete a realidade social e histórica em que está inserida, analisando as complexidades das relações e comportamentos humanos (Pinto, 2019). Antonio Candido (2000) destaca que as obras de arte estão profundamente ligadas ao contexto social, cultural e histórico de sua produção, conectando texto e contexto de forma intrínseca.

Ainda sobre o aspecto da construção ficcional de D. Felismina e o papel social do sujeito feminino, Ruth Silviano Brandão (2006), assim se posiciona quanto ao aspecto literário:

Há um diálogo de textos e leituras que nos permitem considerar a literatura como uma produção simbólica, cultural, que não existe só no registro imaginário do autor. Ela pode-se conceber como um grande corpo estruturado, dentro e fora de uma mesma sociedade ou nacionalidade. Aqui o conceito de autoria é pensado de diversa maneira, pois não se conta apenas o discurso exclusivo do autor. Este se insere em outro lugar e dialoga sem cessar com outros discursos, mesmo que isso se faça de forma inconsciente. (Brandão, 2006, p. 29).

Para melhor entendermos essa questão – a literatura como uma produção simbólica e cultural no conto “O diplomático”, ou a institucionalização irônica e utilitária do Amor no seio da sociedade carioca machadiana – é pertinente considerar um importante caminho traçado por Alfredo Bosi (1982), sobre o conto machadiano: “[...] a maior angústia oculta ou patente, de certas personagens é determinada pelo horizonte de *status*; horizonte que ora se aproxima, ora se furta à mira do sujeito que vive uma condição fundamental de carência” (Bosi, 1982, p. 437).

As palavras de Bosi (1982) e Faoro (1988) podem ser adequadas ao protagonista. Rangel é um exemplo típico do indivíduo que busca ascender socioeconomicamente na elite brasileira do século XIX, almejando terras, riqueza e ociosidade. No entanto, além desses privilégios, ele se vê compelido a cumprir o dever de conquistar o “amor” de Joaquina.

Rangel pode ser lido como um sonhador, ou melhor, como alguém que lê e interpreta seus próprios sonhos palpáveis, idealizando uma continuidade existencial gloriosa. Ele busca jogar e interpretar a pescaria junina do Amor de sua época, especialmente ao tentar estabelecer um diálogo amoroso com a Joaquina através de uma carta na qual declararia seus sentimentos. No entanto, o que está por trás dessa perspectiva é a dimensão utilitária de um acordo.

A tentativa de diálogo de Rangel obedece ao rito sentimental romântico. Historicamente, a carta de amor tem sido um elemento recorrente, com sua representação variando conforme o contexto histórico. Além disso, a carta também assume um papel burguês, pois o personagem estabelece sua presença e eloquência na casa dos Viegas, cultiva boas relações com amigos e familiares do anfitrião e busca se destacar entre os convidados. O elo afetivo do personagem envolve a idealização romântica, considerando que o gênero conto exige brevidade e concisão, como explica Nádia Battella Gotlib (1998). Assim, há pouco espaço para a espontaneidade dos sentimentos, a supervalorização das emoções pessoais e a subjetividade, limitando as surpresas e rebeldias dos corações apaixonados de Rangel e Joaquina.

A busca de Rangel é pelo reconhecimento social e pela respeitabilidade que um casamento com uma moça de estrato social superior lhe proporcionaria. O Eros de Machado de Assis não é, assim, a formalização de um sentimento ou a divindade, mas sim a sua institucionalização, um degrau indispensável a ser galgado para uma trajetória socialmente respeitável. A domesticação do Amor transforma-se agora em uma convergência de interesses entre um homem, uma mulher e suas famílias. Dessa forma, o narrador não deixa espaço para grandes ações impensadas do personagem, nem para suas páginas almejadas no livro de sortes.

4. OTELO À BRASILEIRA

Na mesma reunião em que Rangel pretendia entregar a carta a Joaquina, ele observa um jovem que se introduziu no convívio da casa e consegue seduzir todos os presentes: a moça, seus pais e os demais convidados. Queirós, apresentado naquela mesma noite ao escrivão da Corte, é jovem, formoso, elegante e desenvolvido: sua presença causa o impacto necessário para o sucesso social, uma vez que “Era o cetro que lhe caía das mãos” (Assis, 2019, p. 421) para Joaquina. Ou, “um sinal de força e autoridade”, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012, p. 322), para a ascensão da família Viegas ao topo da pirâmide da classe burguesa carioca, como nos fala Faoro (1988) em sua leitura da obra machadiana.

Ao perceber o grande espaço que Queirós conquista na casa, Rangel vê suas expectativas em relação a Joaquina ameaçadas. Ainda assim, ele enumera as suas vantagens em relação ao novato e faz suposições sobre acerca da sua personalidade, para todos então um desconhecido.

Nesse ponto, Rangel deixa claro quais são os critérios indispensáveis para a realização de um casamento com uma moça de família superior à sua posição hierárquica.

Não se trata de virtudes pessoais, mas sim de ter boas relações e, principalmente, condições socioeconômicas favoráveis, como pode ser visto no seguinte trecho:

Rangel passou da cólera ao desânimo, e, acabada a ceia, pensou em retirar-se. Mas a esperança, esse demônio de olhos verdes, pediu-lhe que ficasse, e ficou. Quem sabe? Era tudo passageiro, coisas de uma noite, namoro de São João; afinal, ele era amigo da casa, e tinha a estima da família; bastava que pedisse a moça para obtê-la. E depois esse Queirós podia não ter meios de casar-se. Que emprego teria na Santa Casa? Talvez alguma coisa reles... Nisto, olhou obliquamente para a roupa de Queirós, enfiou-se-lhe pelas costuras, escrutou o bordadinho da camisa, apalpou os joelhos das calças, a ver-lhe o uso, e os sapatos e concluiu que era um rapaz caprichoso, mas provavelmente gastava tudo consigo, e casar era negócio sério. Podia ser também que tivesse mãe viúva, irmãs solteiras... Rangel era só. (Assis, 2019, p. 640-641).

A afeição de Rangel por Joaquina também se mostra fraca a partir deste trecho. Mesmo sendo assíduo na casa dos Viegas e próximo ao núcleo familiar, ele jamais conseguiu expressar suas intenções em relação à moça. Ao término da festividade, ele reflete que seu objetivo de casamento se dissolveu: “Casa, mesa, convivas, tudo desapareceu, como obra vã da imaginação, para só ficar a realidade única, ele e ela, girando no espaço, debaixo de um milhão de estrelas, acesas de propósito para alumiarlos” (Assis, 2019, p. 641).

A falta de força sentimental do personagem é revelada por sua atitude passiva em relação à possível futura esposa, especialmente quando vê o aperto de mãos entre Queirós e Joaquina:

Quis explicá-lo, eram aparências, mas tão depressa destruíra uma como vinham outras e outras, à maneira das ondas, que não acabam mais. Custava-lhe entender que uma só noite, algumas horas bastassem a ligar assim duas criaturas; mas era a verdade clara e viva dos modos de ambos, dos olhos, das palavras, dos risos, e até da saudade com que se despediram de manhã. (Assis, 2019, p. 641).

Ao demonstrar passividade diante dos eventos sociais burgueses, Rangel saiu atordoado do local. Chegou em casa tarde e deitou-se na cama, mas não para dormir. Em vez disso, foi tomado por soluços. Todos os disfarces do personagem-título desaparecem, e ele deixa de ser o diplomático, transformando-se em um

[e]nergúmeno, que rolava na cama, bradando, chorando como uma criança, infeliz deveras, por esse triste amor do outono. O pobre-diabo, feito de devaneio, indolência e afetação, era, em substância, tão desgraçado como Otelo, e teve um desfecho mais cruel. (Assis, 2019, p. 641).

Em *Otelo, o Mouro de Veneza*, a tragédia homônima de William Shakespeare escrita no início do século XVII, o narrador descreve o personagem como um “pobre-diabo”, referindo-se a ele como um “novo alguém” que está em uma situação infeliz e desafortunada. Essa caracterização é reforçada pelos adjetivos empregados para descrevê-lo: “feito de devaneio, indolência e afetação” (Assis, 2019, p. 641). A expressão “feito de

devaneio” sugere que o personagem vive em um mundo de sonhos e escapismo. “Indolência” indica falta de energia e apatia, enquanto “afetação” refere-se a uma atitude artificial, onde Rangel tentava aparentar algo que não refletia sua verdadeira essência.

Ao comparar o protagonista com o Mouro de Veneza, uma figura trágica da literatura, o narrador sugere que ambos são igualmente desgraçados e infelizes em seus amores e destinos. Otelo é conhecido por seu ciúme doentio e por seu destino trágico. Contudo, o narrador afirma que o novo título de Rangel – “pobre-diabo” – teve um “desfecho mais cruel”, implicando que o destino do protagonista brasileiro foi ainda mais duro do que o do personagem veneziano.

Ainda sobre a alusão a Otelo e aos eventos que ocorreram após ele matar Desdêmona, “o nosso namorado” (Assis, 2019, p. 641), Rangel acaba sendo testemunha da cerimônia de casamento de Joanhina e Queirós, que representa o desfecho trágico do Amor, ocorrendo seis meses após a fatídica noite de São João retratada no conto. A presença de Rangel no casamento de Joanhina e Queirós evidencia seu envolvimento contínuo com os eventos sociais oitocentistas cariocas e sua capacidade de manter as aparências, mesmo que seus sentimentos latentes do Amor sejam diferentes ou nunca tenham sido correspondidos.

Com suas últimas palavras, o narrador nos diz o seguinte sobre o destino de Rangel: “Nem os acontecimentos, nem os anos lhe mudaram a índole. Quando estourou a guerra do Paraguai, teve muitas vezes a ideia de alistar-se como oficial de voluntários; nunca o fez; mas é certo que ganhou algumas batalhas e acabou brigadeiro” (Assis, 2019, p. 641).

O narrador descreve o personagem e seu comportamento diante dos acontecimentos e do passar dos anos. Menciona que, quando a guerra do Paraguai começou, o personagem teve a ideia de se alistar várias vezes como oficial de voluntários, mas nunca o fez. Apesar disso, o texto indica que ele conseguiu ganhar algumas batalhas e, ironicamente, alcançou o posto de brigadeiro – porém, um brigadeiro do Amor.

Em última análise, Machado de Assis habilmente utiliza a tradição da festa junina como um dos elementos para a composição do conto “O diplomático”. Através da ambientação festiva e dos rituais típicos desse evento tradicional brasileiro, o autor cria uma atmosfera de celebração e profanação que contrasta com as aspirações individuais e sociais dos personagens. A festa junina, com suas danças, comidas típicas e simbolismo romântico, serve como pano de fundo para explorar as expectativas amorosas de Rangel e a imagem refletida por D. Felismina. O festejo funciona, assim, como um cenário simbólico que reflete os desejos, ilusões e limitações das personagens, conferindo ao conto uma extensão cultural e histórica⁷.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O crítico literário John Gledson (2004) afirma que os contos de Machado na sua “fase madura” criam uma espécie de história nacional bastante cética e original, sem precedentes na produção anterior às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Com base nos estudos de Gledson e na análise do conto “O diplomático”, de Machado de Assis, observa-se que o autor adota uma abordagem minuciosa e sutil para explorar as interdições de Eros (Amor) em sua narrativa. Em vez de focar nos grandes

⁷ Com a intenção de continuação desta seção, vale a leitura do livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, de Helen Caldwell (2002).

eventos sócio-históricos do Brasil do século XIX, ele se concentra no cotidiano da vida privada de pessoas comuns e burguesas, homens e mulheres, abordando tanto o sagrado quanto o profano. O interesse do autor está em retratar a essência e os comportamentos da sociedade carioca oitocentista, buscando entender o processo histórico e as principais discussões de sua época.

No conto “O diplomático”, as interdições de Eros são reveladas através do personagem-título, Rangel. Ele emprega suas habilidades sociais e intelectuais para obter vantagens pessoais, particularmente nas relações amorosas. No entanto, o personagem enfrenta restrições impostas pela sociedade e pelas normas sociais. Barreiras como o casamento e as expectativas sociais limitam seus desejos e suas escolhas. Assim, o conto examina como essas interdições de Eros impactam Rangel, evidenciando o conflito entre os desejos individuais e as regras sociais que definem as relações amorosas e contratuais. A dinâmica entre as personagens não só expõe os papéis diferenciados atribuídos a homens e mulheres, mas também as disparidades sociais em que estão inseridos. Tanto as relações socioafetivas quanto o casamento têm origens, significados e valores próprios, refletindo as contradições ideológicas da sociedade brasileira da época do Bruxo do Cosme Velho.

6. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério de. Aprendizagem de desaprender: Machado de Assis e a pedagogia da escolha. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 39, n. 4, p. 1001-1016, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/73068>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ALMEIDA, Rogério de. O trágico em Machado de Assis: análise do conto Singular ocorrência. **Línguas & Letras**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 263-281, 2009. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/2433>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quadrilha. *In.*: **Alguma poesia**. Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 54.

ANGELO, Elis Regina Barbosa. As festas juninas no Rio de Janeiro: entre o fazer e o manter nas relações sociais. **Cadernos CERU**, [S. l.], v. 33, n. 1, jun. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/198922>. Acesso em: 05 jan. 2024.

ASSIS, Machado de. O diplomático. *In.*: **Todos os contos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 634-642.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987. – (Linguagem e cultura).

BISPO, Gláucia Luciana Drummond. **Movimento, relação e geração: uma análise das potências de Eros no “Banquete” de Platão**. 2017. 74 f. Monografia (Especialização em Filosofia Antiga) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33225/33225_1.PDF. Acesso em: 10 abr. 2023.

- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. *In.*: **Machado de Assis: antologia e estudos**. São Paulo: Ática, 1982, p. 437-457.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 26. ed. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COSTA, Cleonildes Aquino da. **Festa junina: síntese de uma mistura cultural**. 2012. 36 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Sena Madureira, 2012. Disponível em: <https://jbb.ibict.br/handle/1/1136>. Acesso em: 12 abr. 2024.
- CRUZ, Marina. As ruas do Centro do Rio através dos clássicos. **Almanaque Cultural Brasileiro**, [S. l], 12 dez. 2016. Disponível em: <http://almanaquenilomoraes.blogspot.com/2016/12/as-ruas-do-centro-do-rio-atraves-dos.html>. Acesso em: 24 jun. 2023.
- DAIDONE, Paula. De onde vem o ato de brindar. **Salton**, [S. l], 20 mar. 2023. Disponível em: <https://www.salton.com.br/artigo/ato-de-brindar>. Acesso em: 01 jun. 2023.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. *In.*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 53-93.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- GLEDSOON, John. A história do Brasil em Papéis Avulsos, de Machado de Assis. *In.*: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). **A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 15-33.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Machado de Assis, o escritor que nos lê: a figura e a obra machadianas através da recepção e das polêmicas**. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. Cotia: Cajuína, 2022. – (Série Leituras; 11).

LUZ, Noemia Maria Queiroz Pereira da. O que será, será... Sonhos femininos nos livros de sortes das festas juninas. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. **Anais eletrônicos** [...]. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565293993_ARQUIVO_Anpuh-PEtextonoemialuz.pdf. Acesso em: 19 jun. 2023.

MACEDO, Dion Davi. **Do elogio à verdade: um estudo sobre a noção de Eros como intermediário no Banquete de Platão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

PANTEL, Pauline Schimitt. **Uma história pessoal: os mitos gregos**. Trad. Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

PINTO, Nathalia. A norma do amor: relacionamento e ordem social em Machado de Assis. **Cadernos do Instituto de Letras**, [S. l.], n. 58, p. 121-133, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/91911>. Acesso em: 12 abr. 2024.

PLATÃO. **O banquete e Apologia de Sócrates**. Trad. Fábio Kataoka. Barueri: Camelot, 2022.

SCHÜLER, Donaldo. **Eros: dialética e retórica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

SILVA, João Raniery Elias da. **Eros e Filosofia: a defesa de Sócrates e do modo de vida filosófico no Banquete de Platão**. 2018. 146 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/33449>. Acesso em: 05 jul. 2023.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Mitos gregos**. São Paulo: Objetivo, 1998.

O ROMANCE E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS IMAGINÁRIOS: CONTROLE E LIBERDADE, LADOS OPOSTOS?

Márcia Miranda Chagas Vale – UPF¹

1. INTRODUÇÃO

Este artigo científico tem como ênfase propor discussões relativas ao percurso de construção e ascensão do romance moderno enquanto gênero literário que, para alcançar uma relação de liberdade quanto ao uso do pensamento livre, da busca por uma escrita construtora de enredos ficcionais despreocupados com a ordem do mundo real, teve que ser vetado e colocado sob controle, permeado por uma identidade cultural de períodos em que a ideia, a imaginação ou imaginário, como se queira conceituar, foram moldados sob o controle de uma “liberdade” que não desregulasse a relação da alma\corpo e não estivesse à disposição das paixões e dos enlaces terrenos, com o intuito, portanto, de que o sagrado fosse a única via e centralidade da busca dos seres humanos.

Para promovermos essa discussão, precisamos nos colocar como espectadores, mas espectadores ativos e críticos em busca de conhecermos a trajetória da construção do texto ficcional não interligado às fábulas ou a poemas condicionados a estarem protegidos pela burla, pelo cômico e regulado através do que se denomina “veto ficcional”. Neste intuito, temos de fazer o uso da seguinte compreensão: a de que não se alcança uma percepção contemporânea do que foi, como se deu a ascensão, a queda do romance, se não nos dispormos a entender a sua relação com o imaginário e as diversas formas de controle encontradas para distanciar pensamento e escrita do mundo ficcional. Portanto, teremos, neste breve espaço de leitura, um recorte do percurso histórico que envolveu o controle do imaginário: ascensão\crise e a necessidade que se teve de mantê-lo sob a dinâmica da relação do poder político, religioso, limitando-o e cerceando a liberdade de criação em prol dos supostos riscos que deveria emergir da união dos textos ficcionais e do imaginário.

Porém, desafiar-se a isso, não é tão simples assim, em vista da conjuntura delicada que é discutir sobre liberdade ficcional, veto ficcional e, mais ainda, por ser cambiante, escorregadio compreendermos sobre a relação direta da ficção e do imaginário, já que este é inapreensível e só podemos detê-lo pelas trincheiras da estrutura do romance. Somente assim conseguiremos, minimamente, determos um pequeno feixe de luz [mesmo que não seja em sua totalidade, face a face] para tentarmos entender o medo e as suposições da junção de uma ideia imaginária junto ao texto ficcional. Desse modo, em vista a esta busca do que não pode ser alcançado em sua totalidade, faremos o uso de referências paradigmáticas, períodos literários e obras pontuais como meio de expor sobre a atuação do controle em relação à liberdade de criação, favorável ao veto ficcional e articulado por homens que almejam a manutenção do controle do imaginário, assim como o alcance da liberdade criativa, ainda que diante de outras formas de controle delineados, também, na modernidade.

¹ Aluna doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo, RS, Brasil. Mestre em Teoria Literária pelo PPGL da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

Seguindo a proposta desse estudo, apresentaremos o engaste conceitual sofrido pelo imaginário como consequência da tentativa do homem em compreendê-lo, seja enquanto imaginação/fantasia (até período empirista), faculdade humana (início da idade moderna), ou o imaginário como princípio ideacional e social, sendo que esses dois últimos conceitos alcançaram, se é que se pode dizer assim, a compreensão do imaginário na atualidade. Nessa viagem literária junto ao romance, ao texto de ficção, embarcaremos sobre os paradoxos do controle do imaginário e suscitaremos a busca consciente da importância de promovermos discussões menos repetitivas, mas que instiguem pensarmos a ficção, a imaginação e o romance como condutoras de uma tríade para que mundos possíveis não deixem de existir e seja essa busca que nos permita nem sempre nos definirmos ou promovermos atitudes concretas de soluções que, por vezes, encontra-se na liberdade leitora no ato de ideação. Objetivando esse êxito, fomos em busca, para a construção deste artigo, de uma abordagem qualitativa de cunho bibliográfico oriundos de livros físicos e digitais, referenciais basilares para a compreensão dos estudos da ficção, o que nos permitiu a tessitura dos diálogos aqui promovidos. Agora, é seguirmos adiante em nossa leitura.

2. O CONTROLE E AFIRMAÇÃO DO ROMANCE MODERNO

2.1. A QUESTÃO DO CONTROLE

Para além da busca dos preceitos da antiguidade e seus paradoxos sobre o homem, enseja-se discutir a questão do imaginário sob um olhar contemporâneo como conjuntura indispensável ao texto ficcional literário. Com esta intenção, faz-se jus centralizar, nesta discussão, um debate teórico da formação e afirmação do romance como solo fértil indispensável à liberdade da criação ficcional. Todavia, singularizar e promover um enlace entre imaginário e afirmação do romance, não é algo tão simples, já que a discussão quedará acesso ao imaginário, no âmbito do texto literário, não se encontra diante de experiências articuladas a partir de uma ótica pragmática da vida real. Nessa perspectiva, para alcançar o debate da relação do imaginário com o texto de ficção literária, faz-se necessário conhecer o percurso de vigilância o qual lhe foi imposto, bem como o que se encontra relacionado ao processo do controle diante das diversas motivações que fez com que o homem tentasse mantê-lo sob seu domínio; são períodos que coadunam com a limitação do cosmo e a necessidade de novas respostas ao que já não mais satisfazia como justificativa, um controle que, de fato, não se tornara concreto, pois em cada tentativa de estabilização, paradoxalmente, surgiam novas insurgências e variados questionamentos abriam-se em torno da submissão do imaginário.

Não é propriamente a apresentação de fatores históricos que está em jogo, mas sim a dinâmica das relações de poder social, cultural e religioso que, por motivos justificáveis à época diante das questões salvíficas da alma, intencionou-se a busca pela limitação do teor temático da produção de textos ficcionais com discursos contrários à proteção da alma e do sagrado sob a ótica dos dogmas da fé, tendo em vista que o ato de narrar a partir das nuances da ficção estão interligados à construção do imaginário, o que, de alguma forma, vinha a interferir no meio religioso, político e no processo da *imitatio*. Tais descrições justificam o motivo pelo qual os homens de poder da época medieval à empirista vislumbravam o imaginário como ato destrutivo, uma guilhotina do mal que se

encontrava na contramão das necessidades humanas e dos caminhos da purificação da alma.

Em vista disso, impuseram ao imaginário caracteres de inferioridade e desprestígio, um certo desdém por considerá-lo representante do delírio, do engano e das paixões, fatores tidos como propiciadores do desequilíbrio e da desordem humana, sendo necessário segundo as concepções vigentes aqui descritas, mantê-lo sob controle: uma forma de cerceamento da subjetividade para os questionadores, mas que para os guardadores da fé e da tradição dever-se-ia conservar em favor das intenções coletivas de não burlarem o princípio da verdade, libertando a alma das armadilhas e desejos do corpo. O imaginário aqui é para contemplar o que é divino, não menos que isso. Isto posto, controle e crise coadunam-se ao percurso da tentativa de ocultamento e desvelamento do eu, bem como da ascensão tardia da teorização do romance, uma observação condizente com a abordagem abaixo:

[...] é enquanto forma discursiva diferenciada que a ficção literária lida com o problema do poder. i.e., enquanto seu potencial expressivo conflita ou é passível de entrar em choque com o que lhe permite o discurso no poder, o assim chamado discurso da verdade. [...] desde o início, temos presumido que, nos séculos modernos, o controle do imaginário tem assumido faces diversas; também sabemos que ele não foi bastante para impedir que, no final do século XVIII, na Alemanha, se originasse a reflexão pela qual veio a se formular a idéia de literatura como a modalidade verbal do ficcional [...] como forma de exploração privilegiada do imaginário, a ficção verbalmente configurada surge dentro do combate contra a instância controladora do imaginário, i.e., o discurso da verdade (Lima, 2007, p. 526-527).

Ao confronto do homem com o imaginário cabem questionamentos dos quais não se tem definições concretas, apenas tentativas de compreendê-lo a partir de sua mobilização diante de fatores externos que ao longo da história almejou controlá-lo para não haver a separação corpo\alma do que era santificante. Porém, mesmo sendo obstruído para o não alcance das paixões humanas, não se deixou de produzir a tessitura de sua liberdade para além do divino, seja através do homem medieval em busca de respostas as quais a cosmologia cristã não mais correspondia a seus anseios, seja por meio do homem renascentista em busca do equilíbrio entre si mesmo e o universo, ou até mesmo no confronto do homem moderno e sua adaptação ao mundo capitalista, em todos esses momentos, o imaginário produziu as diversas possibilidades do eu indo em contra ponto à verdade institucional: descentraliza-se Deus e centraliza-se o homem.

A busca pelo controle do imaginário ressoa nas tentativas de domínio do homem em delimitar o espaço da escrita postulando-a como uma forma neutra e impessoal ao uso da imaginação, uma vez que se dava a ela o lugar onde a verdade substancial deveria predominar dominada sobre os conceitos racionais; um paradoxo profundo e que se pode relacionar ao período da crise medieval, em que os cancioneiros detinham o papel de encantar e enganar com o uso da subjetividade e o historiador detinha a função de expor a verdade dissimulada através do domínio da escrita. Há, nessa perspectiva, uma gradação relacionada ao uso da subjetividade como amadurecimento da vida diante do declínio da cosmologia cristã enquanto subjetividade de suplemento: referência às decisões judiciais em que o homem julgava de modo coletivo a vontade de Deus revelada através de duelos e que se modificou no decorrer do século XV, não sendo mais este tipo de subjetividade capaz de dar ao homem respostas plausíveis em torno do que lhe cercava.

Delineia-se uma nova fase em que a representação das decisões individuais intercaladas ao uso da escrita e da potência do eu como divulgadora da verdade, não mais demandava a necessidade da busca de vozes coletivas para que determinadas decisões

fossem tomadas, o eu alcança uma proporção autobiográfica, mas postulada de modo objetivo; estes, portanto, são os primeiros passos para a subjetividade assumir um nova forma de protagonismo, ainda que através de um eu vazio em que o controle era exposto na poesia medieval (séc. XII) como uma “poesia quase totalmente objetivada”. Neste contexto,

[...] A pessoa do autor aparece para confirmar a objetividade do texto; nada além disso. Suas intervenções representam a nossos olhos a projeção textual de uma situação. Normalmente transmitida (por cantor, recitante ou leitor público) da boca para o ouvido, a obra poética medieval possui um enunciador concreto, visualmente perceptível (enquanto ela própria não o é), mas que muda, em princípio, a cada nova audição. Se o autor (talvez idêntico a um dos recitantes sucessivos) fez do eu o sujeito do enunciado, este eu funciona como uma forma virtual, cuja atualização varia de acordo com as circunstâncias: é pouco verossímil que o ouvinte medieval pudesse interpretá-lo em um sentido autobiográfico (Zumthor, 1979, p. 168 *apud* Lima, 2007, p. 30).

O eu objetivado perfaz o período de transição medieval e, de modo ascendente, a subjetividade representada pelo eu vazio tem sua continuidade na era renascentista, todavia engana-se quem considera que a razão pregada pelos classicistas em busca de um equilíbrio entre mundo e fé deu-se de forma proporcional, equilibrada, mas não o foi, pois havia os que continuavam a buscar e conceber nuances desvencilhadas do desejo divino. Contrária a essa perspectiva, teóricos da modernidade consideram esse período como ápice de um certo desequilíbrio entre razão e subjetividade, uma crise velada e silenciosa que cultivou mais ainda a tentativa de controle sobre o imaginário favorável à defesa de que o homem não poderia ser regido por meio da imaginação para não se tornar tal como um animal, sendo mais adequado apropriar-se do elemento *imitatio*, mantendo-se em equilíbrio, fé e racionalidade. Uma crise ocasionada pela inconstância do homem moderno, visto que, até então, o imaginário aceito era aquele que estava ligado a harmonia com Deus, pois ao poeta ou cortesão não deveriam estes, caso desejassem aceitação, burlarem a perfeição do Onipotente, um contexto controverso que levou a um percurso não desejado: o caminho do imaginário. Diante disso, como ornar um mundo em favor da fé e ao mesmo tempo articulá-lo aos ideais da retomada dos clássicos pagãos que deviam ser remodelados dado que apenas o “maravilhoso pagão” servia aos preceitos teológicos? Nessa contra - argumentação fez morada a crise do controle e, por conseguinte, a ascensão do imaginário. Logo, ou o escritor aceitava sua liberdade observada ou se desvinculava dela. Assenta-se, portanto, que

[...] é o próprio Renascimento, enquanto emulava o mundo antigo, o provocador da crise que se intensificara com a Reforma e a reação católica, a Contrarreforma e o Concílio de Trento. Os sinais remotos da crise com que se abrem os tempos modernos se manifestam como o matiz cívico promovido pelos primeiros humanistas do *Quattrocento* florentino (Lima, 2009, p. 21, grifo do autor).

Do jogo dissimulatório, ergue-se no Renascimento em meio as tentativas de retomar à antiguidade clássica, uma crise exaustiva em que a tentativa de controle se aprofunda à medida que os textos visivelmente identificados, como transgressores, são assimilados como perigo ao homem fiel ou ao poeta cristão, estes deveriam resguardar-se da exclusão e do poder julgativo dado aos homens que faziam o uso de um imaginário perigoso e hostil à alma. Assim, o esforço mais complexo não está em perceber o controle explícito nos textos escritos nesse período, pois uma coisa é observá-lo superficialmente

diante de uma linhagem histórica, outra mais complexa é a tentativa de captar a atuação do imaginário em escritas balizadas que se encontram articuladas diante de parâmetros considerados com um perfil de razoabilidade e boa conduta.

Nessa conjuntura, é sobre a relação dos cortesãos renascentistas do período contrarreformista, tal como Torquato Tasso em o *Discorsi dell'arte poetica* (1581), que se tende a perceber a ação do poeta em não favorecer o abrandamento do imaginário, mas que ainda assim, na tentativa de ocultá-lo, torna-o evidente. Nele, pode-se perceber nitidamente a tentativa de manter o controle do imaginário diante do desejo de ser considerado um ideólogo da poesia cristã; não havia outra possibilidade de se manter poeta ideal, já que se tinha um formato condizente ao que a igreja postulava diante do que considerava como racionalidade religiosa, uma adaptação aos novos tempos em que se tentava vencer as ideologias protestantes, a partir do não impedimento direto da referenciação aos deuses mitológicos, desde que estes se fizessem presentes como capazes de perceber o caminho da fé cristã e, portanto, a tornarem-se obedientes ao poder de Deus. Nisto, não era preocupação de Tasso incorrer no risco de provocar mudanças quanto a percepção leitora, a intenção era de tornar perceptível o maravilhoso validado pelos olhos de Deus.

É necessariamente à frente da contrarreforma que o imaginário junto ao texto ficcional se abre para a ação, mesmo que esteja sobre a relevância da verossimilhança enquanto conceito de uma *imitatio*, ação obediente de deter o universal pelas leis dos sistemas de poder do homem. Aqui, o pagão excluído de uma ordem de salvação necessitava ser revisitado pela moral sustentado pela representação de Deus, essa relação salvífica deveria se fazer presente em ambos os lados, todavia isso não foi o suficiente para que o imaginário fosse construído apenas sob a face religiosa cristã. Haja vista que a escrita utilizada favorável à racionalidade religiosa, não barrou a ascensão do imaginário enquanto usufruto da liberdade do ato ficcional, mas a racionalidade era a atitude previsível dos poetas cristãos quanto ao poder da criação, estando a serviço da ordenação externa em direção ao veto ficcional. Consequentemente, o maravilhoso só detinha credibilidade se nele estivesse Deus. Nesse sentido, os deuses pagãos embarçam-se com os demônios que estão ao lado do inimigo e, sobre essa visão, Tasso (1587, p. 336-355 *apud* Lima, 2009, p.70) afirma que “[...] uma mesma ação pode ser, por conseguinte maravilhosa e verossímil: [...] que Deus, seus ministros, demônios e magos – com a permissão daquele – podem fazer coisas superiores às forças da natureza, isto é, maravilhosa”.

Já em Ariosto, que produziu o texto épico *Orlando Furioso* (1516), o controle do imaginário deu-se de modo mais brando mediante às seguintes situações: A primeira é que, apesar de utilizar-se da burla, esta clássica referenciação da literatura renascentista manteve-se alicerçada sob a estrutura do gênero épico, considerado à época, um gênero consagrado, o que facilitou o uso da burla arquitetado de modo intencional por Ariosto, pois não tinha a finalidade de se submeter aos preceitos religiosos tornando-se um poeta ideal, mas sabia que precisava utilizar-se do auxílio da épica para ocultar suas intenções e não ser banido por isso; tratava-se de temas que não dizia nada sobre a verdade substancial, com narrativas descontraídas e que, por fazer o uso da burla a partir do gênero épico, *Orlando Furioso* (1516), deslocava-se da atenção dos padrões tidos como risco e rebeldia, pois era considerado apenas um texto sem uma grande dignidade por trazer personagens figuradas distantes da essência e aparência humana, um tipo rebaixado de épica. A segunda situação é que, à época, a contrarreforma ainda não havia iniciado, detendo Ariosto de uma certa liberdade para utilizar-se da burla sem medo de refutações, pois “[...] a questão do controle sempre implica uma questão de grau do que se afirma\nega, e não de simples existência do que se relata” (Lima, 2009, p. 229).

A questão do controle do imaginário está correlacionada diretamente com os modos como se tentou institucionalizar a literatura em uma relação histórica que se direcionou à própria construção do texto, equivalente a um cerceamento que promovera a inscrição de uma via em que o duplo ascende-se pela crítica à sociedade vigente e aos modos também vigentes na convivência social, pois “[...] cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dar a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História” (Barthes, 2004, p. 52).

Das barreiras que ainda precisavam ser ultrapassadas encontravam-se os limites que Cervantes, em *Don Quijote de la mancha* (1605), vivenciou mediante ao ostracismo de sua obra em terras espanholas, levando a obter a expansão e aceitação em solos estrangeiros mais que, em sua própria pátria, justamente por conta do período da contrarreforma na Espanha do séc.

XVII. Não obstante, mesmo diante das limitações, é partir de *Quijote* que se tem o momento inaugural do romance, o que ainda não foi o suficiente para a teorização do mesmo e muito menos a continuidade do gênero, muitas interrupções se sobrepuseram na insistência da manutenção de textos epopeicos e heroicos como via de impedimento para ascensão do romance, haja vista que Cervantes conseguiu o que muitos, em sua época, não conseguiram: driblar a Inquisição.

Desse modo, é que a obra de *Quijote* muito se aproxima da transgressão de *Orlando Furioso* (1516), pois ambos incitavam a crítica e o faziam por meio de uma temática um tanto desconsiderada, a loucura; mas com mais limitações e restrições à obra de Cervantes, pois a produção de Ariosto não vivenciara o período inquisitório e aquela, assim como as demais produções do período, sofreu com a incisão aos que transgredissem, a partir de temáticas que não pronunciassem as maravilhas divinas, a ordem, inclusive a ordem corporal – o corpo visto como armadura, já que “[...] assegurar a impermeabilidade corporal tinha de ser um ato muito mais enfático, visando a defesa do frágil corpo contra a possibilidade da fantasia, da prática do imaginário, calafetando todas as suas entradas para o cotidiano” (Lima, 2007, p. 253, grifado autor).

Em vista disso, houve apenas um caminho a ser seguido por Cervantes, utilizar-se de sua astúcia e de sua compreensão em relação ao período da inquisição e, apesar de nascer da burla, a obra quixotesca se faz como uma obra ficcional com qualidades não apenas burlescas, permitindo as primeiras insurgências de separação do fictício e do ficcional. Vale ressaltar que, não apenas a ironia ou o riso fácil e a loucura, enquanto temática quixotesca, o tornou um romance inaugural da era moderna, mas sim a audácia de Cervantes em ir contra a formalização de uma estrutura epopeica permitindo um certo vazio de categorização ao seu texto, que assim como o romance não havia ainda uma face que os caracterizassem, o que justifica a relação deste gênero com a construção textual de *Quijote*, ambos sem definição e que se pressupõem à compreensão Bakhtiniana que diz respeito à larga distância entre o primeiro romance moderno e a discussão do romance como gênero. Sendo assim,

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros abrem sobre nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas (Bakhtin, 1993, p. 397).

Independente de uma linhagem histórica, é sobre o inacabado e desfragmentado que se dá a relevância para entender que a relação e a secessão entre o fictício e o ficcional encontra-se presente de dois modos em *Quijote*, pois ao trazer o cotidiano como forma de representação desconstruída e como temática no espaço do enredo, o fictício ressalta uma verdade normativa e não mais substancial que se abre para uma progressão crítica até aquele momento não vista, por exemplo, em *Orlando furioso*. Foge-se do decoro e da verossimilhança, assumindo uma postura crítica no ato de criação da obra, constrói-se, a partir desse ato, o nascimento da ficcionalidade em tempos modernos concebido diante de elementos do mundo dado que tornam dinâmico os acontecimentos sem desfavorecer o leitor, nisto a tentativa de controle do imaginário na obra de Cervantes é burlada e não se torna perceptível, ainda que trazendo prostitutas convivendo com donzelas da alta sociedade e cavaleiros sendo obrigados a pagarem seus impostos e,

[...] tal como sucedera com Ariosto, os primeiros leitores de Cervantes nele só distinguiam a realização do entretenimento. [...] que teria sucedido com Ariosto se os D'Este suspeitassem da falsidade contida em seu louvor? De outra parte, se algum clérigo mais zeloso suspeitasse que, na fogueira dos livros de Quixote, realizada pela cura e o barbeiro, se ocultava a crítica parodística de um auto-de-fé da Santa Inquisição? A tal ponto Ariosto e Cervantes convenceram seus juízes? A tal ponto Ariosto e Cervantes convenceram seus juízes de que suas obras-mestras não iam além do princípio estrutural da burla (Lima, 2009, p. 232).

O controle do imaginário até aqui discutido, esteve direcionado à questão do controle refletido pela relação homem e religião, principalmente na contrarreforma, o que produziu uma determinada limitação e observância à frente dos discursos escritos. Sob a sucinta discussão paradigmática, viu-se como o controle incidiu diretamente no veto ficcional e na tentativa de favorecer o uso da subjetividade em prol das relações de poder e cultura da Idade Média ao Renascimento, daí em diante a relação do homem e do controle são mantidas, porém, cada vez mais implícito. Nesse sentido, o divinal coadunado aos primeiros princípios intitulados como cristãos distancia-se para um modo progressivamente mecânico, o do lucro e do favorecimento da riqueza capitalista como graça celestial alinhada ao que se denominara por “ética protestante” e ao que Weber (1922 *apud* Pierucci, 2003) conceituou ser a era moderna, um desencanto do mundo/*Entzauberung*; muda-se a ordem do controle do imaginário, todavia mantém-se o desconhecimento e desprezo diante da temática. De um modo geral, o homem dos tempos modernos está diante de um Deus morto como expõe a paráfrase clássica da fala de Dostoiévski que, estando Deus morto, “tudo é possível”.

A crítica de Dostoiévski faz referência ao novo deus do homem moderno: o capital, o que influencia diretamente a mecanicidade do indivíduo que tenta, diante de diversos modos, alcançar o discurso ficcional gerando a busca por textos que digam nada menos que a “realidade”, o que, de todo modo, aprofunda e consolida o ensejo de o homem considerar que, aquilo que não provém de uma realidade concreta não merece importância efetiva; o que atinge diretamente o texto e, portanto, o controle do imaginário e sua condição na modernidade, expandindo o desfavorecimento e a incompreensão sobre a atuação do mesmo no ato da escrita. Se, enquanto em *Quijote* o controle estava direcionado ao critério da inquisição, em Defoe, escritor e jornalista inglês, famoso pelo seu livro *Robinson Crusoe* (1719), por exemplo, voltou-se ao critério do controle calvinista que abriu portas para uma figuração romanesca que se imbuíu de uma

falsa compreensão ao confundi-la com um processo historiográfico literário em cuja arte era tida, apenas, como resultado de um cunho político-social com preceitos aliados às ideias calvinistas e apropriações sobre a subjetividade.

Em *Robson Crusoe* (1719), o autor atenta-se pela busca da objetividade, acreditando alcançar, nesta narrativa, aspectos de uma ficção refutada e que, de tanto ser negada, coube a Defoe inserir a opção de se utilizar uma testemunha ocular para que não se duvidasse do que ali foi contado, a tentativa de manter seus relatos do tipo “autobiográfico espiritual” transformou-os em atos transgressores por fazer uso da introspecção. O controle estabelecido por normas com ideais calvinistas acabou por desenvolver meios para a atuação do imaginário, dando ênfase ao romance, sem ter a devida percepção de que estava transgredindo os próprios limites que lhes foram impostos.

De maneira inversa, em *Moll Flanders* (1722), a escrita em primeira pessoa assenta-se sobre a suposição de que o controle do imaginário não se encontra presente por se perceber explicitamente a liberdade do enredo ao pontuar uma personagem feminina para além de seu tempo, de todo modo, o controle mantém-se ao ser delineado por outros meios que se arranjam indiretamente não transparecendo os mecanismos religiosos que motivaram inicialmente a criação de Robson Crusoe em *Moll Flanders*, que já é uma obra que se desvincula do pragmatismo advindo dos pressupostos religiosos e históricos por assumir um delineamento transgressor que provém do fictício na ficção literária e, mais uma vez, mesmo não sendo o objetivo de Defoe, o mesmo transgrede e rebela-se contra seus princípios éticos e aos regimentos da “graça protestante”.

O controle do imaginário, sem deixar de ser controle, marca um novo território a ser trilhado pelas palavras: o da narrativa [...]. Em consequência os mecanismos de controle nas decisões humanas perdem o seu lastro vertical, isto é, religioso. Não é que tais mecanismos desaparecem senão que se transformam em pesos da consciência individual. Essa transferência é suficiente, para de um lado, abrir espaço para a legitimação do romance e, de outro, para manter a suspeita contra a ficcionalidade. Sucederá então outra coisa: o romance é aceito como gênero que se amolda melhor a modernidade, ao mesmo tempo que seu caráter discursivo próprio, sua ficcionalidade, fica na dependência do acerto aleatório (Lima, 2009, p. 281-288).

Nessa transição do controle do poder teológico para o controle da consciência individual, Laurence Sterne, escritor inglês, conhecido pelo seu romance: *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* (1759), figura um ideal exemplar da desordem das máscaras ao serem conduzidas por um enredo complexo e desfragmentado cujas prisões sentimentais embaralharam e atordoaram o leitor da época. Este romance com perfil de um relato autobiográfico, mas que pouco expõe sobre o próprio Tristram, enquanto homúnculo, encaminha-se em um momento que o imaginário ganha destaque como problemática a ser discutida em pautas filosóficas, um enredo composto por um narrador autoconsciente de sua própria história e que até então só poderia ser vislumbrado em *Quijote*, como possuidor de um narrador centrado em si mesmo. Em tais perspectivas, os textos da era moderna abriram-se para máscaras vazias, ausentes e que levaram mais adiante à face de um mundo contemporâneo preconcebido na obra *Tristram Shandy*, em meio a uma busca falaciosa e indeterminada que se expande para a própria ruptura do controle pragmático – religioso e agora predispõe-se no próprio homem.

A story that has difficulty with its own beginnings need not be any the less exemplary, but the clear implication is that its exemplarity will be of a different nature: instead of serving to elucidate a specific social, moral or

political purpose, for instance, the story may now concern itself with uncovering the presuppositions underlying a beginning. [...] writing poses the question of how to relate to traditions of writing, and this would seem to entail nothing other than a continual reclassification of that which already exists. Tristram, however, wants writing to consist in rewriting the written (Iser, 2008, p.1).

O controle que se desassocia da história formalizada, pragmática, dos propósitos sociais e morais é o que concatena *Tristram Shandy* ao imaginário em tempos modernos. Reescrever-se e reescrever é o que configura o homem moderno e pós-moderno, a não localização desse corpo, a busca constante e que se reencontra em um espaço fictício diante de outros ordenamentos que só a relação literária a partir do texto ficcional pode refigurar, apresentar e encenar numa perspectiva antropológica. Dada a inutilidade e impossibilidade de tentar acolher todas as formas de controle do imaginário, haja vista que aqui se expôs apenas brevemente o controle religioso, discutir-se-á daqui em diante as diversas conceituações dada ao imaginário, além do engaste que o mesmo sofrera na busca que o homem se propôs fazer para compreendê-lo enquanto *sui generis* e que, de modo indireto, soa como mais uma tentativa de controle dando todo sentido ao que Castoriadis (2000, p. 13) expõe, ao afirmar que “[...] o homem ultrapassa continuamente suas definições, porque ele próprio as cria”. E cá está o romance, mais uma vez, para entrelaçar as discussões necessárias quanto a busca pela compreensão

2.2. O ROMANCE MODERNO E O ENGASTE CONCEITUAL DA IMAGINAÇÃO

As discussões aqui feitas sobre o controle do imaginário e a relação direta com a afirmação do romance moderno, até aqui não lançou mão do percurso do engaste conceitual sofrido em torno da terminologia. De todo modo, para denominá-lo de imaginário, há um percurso de muitos debates iniciados de forma mais contundente sob apreciação de uma faculdade humana, a partir do século XVIII. Tal cronologia demonstra que a crescente relação do imaginário com o homem suscitou a criação de múltiplas conceituações, bem como a busca incessante de ofuscá-lo e, contraditoriamente, compreendê-lo enquanto habilidade humana. A despeito dessa relação conflituosa, mostra-se necessário expor que a inquietude do homem em tentar conceituar o imaginário e até mesmo apreendê-lo sob um sentido fixo, provocou um certo engaste à sua própria terminologia, uma depreciação que a cada conflito vigente ao invés de estagná-lo, abria-se para uma valorização da vida, da liberdade subjetiva. Há, neste aspecto, uma correlação direta com o próprio ato de criação do texto ficcional, portanto, do romance como gerador de enredos subjetivos.

O engaste conceitual figura as experiências do imaginário oriundas do mundo dado que trouxeram ao embate teórico flexibilidade e, de modo similar, a rejeição. Se a ficção literária, através do romance, encontrou embates e limitações à frente das ordens pragmáticas, ao imaginário estendeu-se um vazio extenso e, enquanto elemento de um potencial humano, abriu-se uma fenda sobre perguntas simplórias e não alcançáveis: De onde se origina a fantasia, o pensamento, os sonhos, as ideias? Imaginação ou imaginário? Por que são proibidos? Perguntas aparentemente acessíveis e elementares, mas que paradoxalmente desdobraram discursos inconciliáveis e distantes um do outro e que só pôde ser discutido sob perspectivas divergentes.

A desestabilidade por conta da não possibilidade de normatização do imaginário, historicamente e de modo pragmático, promoveu a alusão da busca por uma verdade que

tomourmos incertos e contraditórios, o que gradativamente alcançou as teorias literárias contemporâneas e abriu-se para novas compreensões na relação do imaginário com o texto literário, melhor dizendo, com o texto ficcional; do ponto de vista do mundo real, dada as condições das tentativas de fundamentação e a dificuldade de explorar o arcabouço do imaginário, este amparou-se como elemento enigmático de diversas faces, estabelecendo-se em torno de conceitos que provocaram segundo Iser (2013), discursos inconciliáveis e inconcebíveis de similaridade, ora como discurso do fundamento, ora como do *ars combinatoriae* tão logo como discurso da faculdade. Tais circunstâncias foram tentativas de estabelecer e definir o que parecia oculto demonstrando a busca do homem por empenhar-se em descobrir o que sempre o inquietou, a força da criação, pois

[...] por mais diversos que sejam os contextos definições, todos visam às determinações procuradas da fantasia a partir da visão dos contextos, no interior do que se concretizam. Por mais que a regressão fundante se diferencie em cada caso, a fantasia tem sempre caráter de evento (*Ereignis*). Ela é contrafactual em relação à perfeição; modifica o mundo que se insere [...] (Iser, 2013, p. 241).

A observância da fantasia, como caráter de evento, diz muito sobre a sua indefinição, improvisação e indomabilidade, pois apreendê-la cognitivamente não se faz possível. Seu caráter humanizado passa a ser observado diante de um substancial equívoco provocado pelo próprio discurso fundacional, uma duplicação que irrompe a barreira a qual, limitam-na enquanto elemento formalizado e constituído; portanto, dar finalidade à fantasia tornou-se o meio mais ideal para controlá-la, visto que ela era considerada uma fonte de desorganização que poderia se virar contra o próprio homem caso não estivesse agregada a uma finalidade. O filósofo Smith, em seu livro *A teoria moral dos sentimentos* (1759), postula a necessidade de definir o desconhecido como sentimentos decaídos e ao defini-lo acaba convertendo o discurso do fundamento em eventos emocionais, considerando que a fantasia surge a partir do momento em que o sujeito se coloca no lugar do outro por meio do sentimento de simpatia, entendendo assim, a fantasia como a perda da razão: “o último estágio da desgraça humana”. Desse modo,

[...] a simpatia não surge tanto de contemplar a paixão, como da situação que a provoca. Às vezes sentimos por outra pessoa uma paixão da qual ela parece totalmente incapaz; porque, quando nos colocamos em seu lugar, essa paixão que brota em nosso peito se origina da imaginação, embora no dele não se origine da realidade. [...] de todas as calamidades às quais as condições de mortalidade expõe a espécie humana, a perda da razão de longe, parece a mais terrível, mesmo para os que possuem a menor fagulha de humanidade, e contemplam seu último estágio de desgraça humana (Smith, 2002, p. 9-10).

Dito isto, a perspectiva de Smith (2002) considera a fantasia oriunda de um outro elemento que não se origina da realidade, nesse entendimento a incógnita sobre o nascedouro da fantasia medeia também outros conceitos, como o empirista Hume, no livro *Tratado da Natureza Humana* (1739-1740), que a tem como parte das impressões do homem constituída por uma percepção fraca e lânguida: casualidade das ideias que não refletem coisas. Sob essa visão, Hume (2009) acreditava que a representação da mente é como impressões que não se referem a um ato racional em que todas as coisas são parecidas e que os sentidos levam o homem ao engano, pois não formulam uma sequência organizacional sendo a ideia, nessa descrição, similar à própria imaginação que tem em sua base a tendência passional, conceituada como paixões, ordem de diversos sentimentos, pois

[...] é a partir de princípios naturais que essas diversas causas excitam o orgulho e a humildade, e não é por um princípio diferente que cada causa diferente se ajusta a sua paixão [...] a primeira é a percepção de idéias [...]. Quando a idéia está presente à imaginação qualquer outra ideia unida à primeira por essas relações segue-a naturalmente e penetra com mais facilidade em virtude dessa introdução. A segunda propriedade [...] é uma associação parecida de impressões [...] em terceiro lugar [...]. Os princípios que favorecem a transição entre as ideias concorrem aqui com os que agem sobre as paixões; e, unindo-seem uma única ação, os dois conferem à mente um único impulso (Hume, 2009, p. 317-318, grifo do autor).

Hume (2009) não diferenciava fantasia de imaginação, apesar de relacioná-la como *ars combinatoria* e ainda que empirista como Locke, ambos detinham suas divergências. Para aquele, o *power of the mind* seria o *asylum ignorantiae* na percepção de Locke; para este, a relação entre mente e poder propiciava a ideia vazia, pois mesmo não considerando a fantasia como contribuidora das ideias ativas, a força que a motiva já se correlacionava com atribuições que mais tarde viriam a ser conhecidas como imaginação através do próprio empirismo huminiano, que entendera o *completing power* como imaginação. Agrega-se, diante da concepção de Hume, não mais um conceito externo à imaginação e fantasia, esta não é mais absorvida apenas como decaimento humano, estabelece-se de modo indireto como parte da “força ativa”, fonte de prazer sem explicação notória que substitui gradativamente o lugar de inferioridade dado à fantasia; já para Locke, embora a imaginação pudesse ser essa fonte de prazer sem explicação notória, mas necessária ao homem, o empirista a tinha como posição de inferioridade, julgando o termo da ideia como indicado para “[...] significar qualquer coisa que consiste no *objeto* do entendimento quando o homem pensa, usei-o para expressar qualquer coisa que pode ser entendida como fantasma, noção, espécie, ou tudo que pode ser empregado pela mente pensante” (Locke, 1999, p. 32-33, grifo nosso). Nisto, a imaginação, enquanto produção do que não existia dava-se anteposta à “*tabula rasa*” e que, segundo Locke (1999), soava como uma combinação mecânica o que ficou conhecido no empirismo como “percepção passiva”.

E, ao tempo que o sujeito passou a ser o questionamento de si mesmo em sua busca por um eu bifurcado, a própria dinâmica de não diferenciação entre imaginação e fantasia como “mágica da alma”, segundo Hume (2009) e outros do século XVIII, que tinham a imaginação como algo impenetrável, sofre modificações, e assim a conceituação de imaginação como *ars combinatoria* produz uma maior complexidade em torno de sua compreensão. À medida que a ambiguidade se aprofunda, a psicologia de combinação já não se torna mais eficiente e com Nicolas Tetens, filósofo alemão, em seu livro *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* (1777) [Experiências filosóficas sobre a natureza humana e sua evolução], a diversidade de combinações passa a ter não apenas um tipo de faculdade, mas três,

[...] uma capacidade de compreensão, mas também uma faculdade de reproduzi-las, uma CAPACIDADE DE RECONCEPÇÃO (Wiedervorstellungskraft) que geralmente denominamos FANTASIA ou imaginação [...] à medida que renova as ideias pictóricas das sensações. A “FACULDADE POÉTICA” (Dichtungsvermögen), é um “DESENVOLVER, DISSOLVER E REUNIFICAR [...] ENCAIXAR E MESCLAR”’. (Tetens, 1777, p.116 *apud* Iser, 2013, p. 246 - 247).

Em Tetens (1777 *apud* Iser, 2013), a imaginação/fantasia é tida como a que detém a capacidade de produção que vai além de uma concepção mecânica e não mais é vista a partir de outras faculdades, ela própria alcança a capacidade de reconcepção. A

necessidade de entender a imaginação em si mesma foi o maior desafio do filósofo, a capacidade de força e complexidade da imaginação foi colocada em questão de forma favorável, em tal concepção as diversas faculdades representam o todo, uma faculdade da alma, um todo que se furta à medida que tenta apreendê-la, mas que ainda não era perceptível para Tetens. A partir de uma nova relação da alma com a imaginação que se tem como referência Tetens, foi que o poeta e crítico literário Coleridge (2018) rompeu a estrutura entre imaginação e fantasia, já que em sua visão ambas não detinham a mesma abordagem, esta foi a última tentativa de compreender a imaginação como faculdade. Em seu livro *Biographia literary*, originalmente publicado em 1817, Coleridge (2018) não apenas conceitua sobre o que seja imaginação, mas também absorve dela reflexões valorosas a fim de articular novos percursos da imaginação para imaginário. Segundo Iser (2013), o poeta e crítico inglês parte da conceituação tradicional da faculdade como imaginação primária, imaginação secundária e fantasia, que é uma tripartição supostamente oriunda de Schlegel (poeta da escola do Romantismo Alemão) e de Tetens como já exposto. Em Coleridge (2018), as faculdades são carentes de fundamento e só podem ser captadas quando estão em movimento, pois não têm substância, elemento fixo para determiná-lo e só se apresentam em face de um jogo de diferença.

The Imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate [...]. FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites (Coleridge, 2018, p. 99-100).

Ascende-se a teoria do sujeito desenvolvida a partir da imaginação primária e que se repete como agente da percepção humana, “ato eterno da criação humana infinito Eu sou”, imaginação secundária, que se dissolve e dispersa, vontade consciente que cria novamente o que se encontra na imaginação primária e, por fim, a fantasia, sem rivais e isolada; nela, não há o que burlar, pois é apenas uma memória; nesse contexto do que seja imaginação para Coleridge (2018), Lima (2009, p.150) diz que “[...] é incontestado o propósito do autor: converter a imaginação em um princípio capaz de romper com a divisão cartesiana”. Há de se entender que seu grande álibi vai além da dicotomia entre imaginação e fantasia e aloca-se sob a carência de fundamento, predispõe-se da atuação da imaginação o vaivém que estas percorrem diante da ausência cognitiva o que, de certo modo, antecipa o que vem a ser discutido em tempos atuais, o imaginário como jogo que não se estabelece de modo independente e que se predispõe de uma relação instável, vacilante (*wavering*), porém, no entendimento de Coleridge (2018), a falta de uma cognição torna-se preenchida através do sujeito, tendo o Eu como princípio e desenvolvimento da imaginação sendo a partir do sujeito que o universo se mobiliza. De certa forma, desprende-se do sofismo e passa-se a ir em busca da relação conciliada com o princípio da infinitude de Deus e o finito do homem, a imaginação como privilégio humano e, segundo Lima (2009), o reestabelecimento da relação entre Criador e poeta.

É justamente na capacidade de surgir outros impulsos que, a partir do século XX, com o livro de Sartre: *O imaginário* (1940), as faculdades da imaginação tornam-se excluídas do debate e abre-se para um novo conceito, uma outra ordem de ativação que, contemporaneamente, Sartre denominou como imaginário; aqui, entra em cena, segundo Iser (2013), as diversas manifestações múltiplas de um imaginário, a fenomenologia

presente nas discussões do início do século passado será a pauta essencial para se discutir o imaginário que não tem mais o sujeito como perspectiva de ativação, mas a consciência que se torna possível por conta da ação imaginária. Para Sartre (1996), a consciência estabelece a relação do homem com o mundo, a mesma não se abre para o conhecimento, mas furta-se. Nesse sentido, ela se estabelece a partir da integração entre percepção e ideia, esta não é dada à consciência e precisa ser produzida; age, desse modo, a consciência criativa em busca do que precisa alcançar, o objeto idealizado que não se confunde com a imagem que é perceptiva e fixa, dado que o ato de ideação é produzido por um objeto sem que se faça presente, portanto é uma presença ausente que por não existir concretamente, precisa ser idealizado. Por conseguinte, em uma tentativa de conceituação fenomenológica pode-se dizer que o imaginário é a própria relação de manifestação do objeto através da ideia, uma atividade essencial para que a consciência seja estabelecida e a ação criativa aconteça. Ratifica-se que a base da teoria sartriana em relação ao imaginário tem

[...] como fim descrever a grande função “irrealizante” da consciência “imaginação” e seu correlativo noemático, o imaginário. Permitindo-nos empregar a palavra “consciência” um pouco diferente daquele que ela recebe de maneira comum. [...] Falaremos, portanto, de conscienciada imagem, de consciência perceptiva, etc., inspirando-nos num dos sentimentos alemães da palavra *Bewusstsein* (SARTRE, 1996).

Finalidade a qual não é suficiente e que gera a pergunta problema para Sartre (1996, p. 234): “O que uma consciência deve ser para poder imaginar?”. A consciência nessa perspectiva não tem a totalidade ou poder para produzir o que deseja, em função disso, à medida que é criativa por almejar o ausente, por outro lado não é capaz de controlar o que alcança a partir de suas intenções. Pode-se conceber que a consciência detém uma limitação sobre o que deseja criar, já, a potência de mobilização da ideia em produzir o ausente enquanto imaginário, pode ir além; nesse aspecto, a percepção do que se produz dado que a ideia é cerceada de um vazio: “*o nada*”, necessita tornar presente o objeto imaginário que não ganha significação no mundo real sem que a consciência represente o ausente.

Na manifestação do imaginário ativado pela consciência, compreender algo remete estabelecer uma relação com a atividade do imaginário na qualidade de produtor do objeto idealizado, processo construtivo que o torna mais complexo à proporção que necessita de uma representação e modula o que precisa configurando-se face do que se quer expor: uma imagem perceptível. Esta imagem perceptível que se encontra associada à ideia vazia, produz a analogia que não se remete à memória tal como ela era, mas que se dissipa diante do conhecimento que é renovado e postula a relação consciente que se completa em um jogo imprevisível, ou seja, “[...] o tipo de existência do objeto imaginado na *medida de que é uma imagem* difere em natureza do tipo de existência do objeto apreendido como real” (Sartre, 1996, p. 235, grifo do autor).

Daí a importância dos esquemas simbólicos para que a estrutura advinda de elementos que serão ultrapassados e auxiliam na formulação do pensamento interliguem-se à ideia ausente, que ao serem internalizados e já modificados de sua forma primeira, adentram à consciência sobre um estado de inatualidade, como entende Husserl, no acontecimento dos sonhos, em que o objeto sonhado não pode ser de fato ou se tornar um objeto; diante dessa assimilação, Sartre (1996, p.139) diz que, “[...] em consequência, é impossível que a compreensão se opere sobre a imagem uma vez construída. [...] mas pode ser que a consciência compreensiva adote em certos casos a estrutura imaginante”. E em meio ao crescimento das discussões teóricas sobre o imaginário e sua complexidade

de classificação epistemológica, além das diversas tentativas de conceituá-lo e alocá-lo como matéria-prima e que aqui foram esboçados, com exceção dos fundamentos da psicanálise e da antropologia, chega-se à discussão mais recente desenvolvida em torno do imaginário na segunda metade do século XX, a tentativa de relacioná-lo como elemento social de institucionalização da sociedade, na visão teórico crítica de Castoriadis (2000), que denomina o imaginário de imaginário radical e o faz a partir de sua obra pós fenomenológica: *A instituição imaginária da sociedade* (1982), em que o sujeito e a consciência ideacional (tética) dão lugar a um outro elemento ativador do imaginário: a instituição social, e de acordo com sua concepção,

[...] isso nada tem haver com o que algumas correntes psicanalíticas apresentam como “imaginário”: o “especular” [...]. Aqueles que falam de “imaginário” compreendendo por isso o “especular”, o “reflexo” ou o “fictício”, apenas repetem, e muito frequentemente, sem o saberem a afirmação que os prende para sempre a um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem de alguma coisa. O imaginário de que falo não é a imagem de. É a criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/ imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos (Castoriadis, 2000, p. 13).

A crítica de Castoriadis (2000) fundamenta-se em ir contra a determinação de dar funcionalidade ao imaginário sem justificativas para isso, pois se este tem uma determinada função a qual incumbiram-no, mas se deixa no vácuo as principais necessidades humanas, as necessidades reais, de nada valerá o debate em torno da problematização. Tal posicionamento direciona-se especificamente à funcionalidade dada ao imaginário diante da consciência tética discutida em Sartre (1996), diante de um Eu individualizado: um sujeito feito para o seu próprio sujeito e que faz com que o imaginário transite sobre um contexto da funcionalidade do mundo moderno que se encontra no “subsolo” apreendido por uma imagem, percepção, vazio, sujeito individual, mas que de todo modo, não preenche o eco social. Castoriadis (2000) agrega, portanto, um outro entendimento para o imaginário à frente de um aspecto generalizado e de uma criação que não se limita, e sim transfere-se para o sujeito coletivo integrante de uma gênese corporal múltipla conciliada por suas determinações, mas que não se fixa apenas nestas, pois são produzidas à medida que são solicitadas e precisam ser modificadas, já que instituições sociais não nascem por si só e são conduzidas numa produção contínua e indeterminada. A criação de algo não se modula ao fixo, mas pela necessidade de um coletivo e, diante dessa compreensão, há de se questionar: Onde se encontra o imaginário na perspectiva castoriadiana? O que se tem é uma possível correspondência que não dá uma resposta definitiva, mas auxilia a compreensão do entendimento sobre o imaginário social, assentando-se muito mais em uma crítica que, em uma definição.

Nisto, o primeiro ponto para compreender a relação do imaginário com o mundo e suas instituições, parte do simbólico, não do simbólico interpretado de modo neutro ou que se encaixe em tudo que queiram interligá-lo, o que Castoriadis (2000) considera como um fundo “real racional” – idealismo racional hegeliano. Segundo o estudioso, não é dessa realidade que se trata as instituições sociais, mas da correlação de um imaginário que se entrecruza com o simbólico e a instituição, pois o isolamento de uma simbologia com o fim em si mesmo, dá conta apenas de um papel funcionalista, por isso o simbolismo aliado às instituições são como uma rede simbólica em que se coaduna o funcionalismo e um componente imaginário, tal como “Quando Sófocles falava de leis divinas” ou quando se fala da verdade que ampara a “Lei dada a Moisés por Deus – *pater absconditus*”, pois

estas leis, na percepção de Castoriadis (2000), representam mais verdades que o funcionalismo dos estudos modernos sobre o imaginário, já que suas verdades iam além da “consciência lúcida” da instituição social a qual pertencia, o que ratifica que as sociedades encontraram suas fontes no imaginário social e de que esta correlação diferencia a institucionalização social da teoria social tradicional.

À frente do percurso feito sobre as diversas conceituações dadas ao imaginário na qualidade de fantasia, faculdade, ato de uma ideia ou componente social, uma similaridade pôde-se encontrar em tais discussões, a de que o imaginário alcança as diversas nuances do homem em busca de si mesmo, sendo que essa relação só se torna possível por meio de sua ativação, através de elementos que buscam apreendê-lo ao dar-lhe a condicionalidade de uma representação contextual. Logo, o texto ficcional, o romance, tornou-se ao logo do percurso espaço para que o poder da criação, a representação da escrita por meio da imaginação\imaginário pudesse construir mundos ficcionais livres e em diálogo com as vivências humanas.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao imaginário, a terceira via, é dado o âmago em que se estabelece a continuidade do que só pode ser produzido a partir de códigos amparados por ações transgressoras, postula-se um mundo, uma verdade do como se fosse, uma criação receptiva e continuada pelo leitor, sem dimensão para justificativas, portanto, faz-se enfático ratificar que o fictício sem o imaginário não alcança o dinamismo da criação literária, sendo assim, o imaginário é o alcance das verdades as quais se quer acreditar, esta, é a ação ideal da indecibilidade literária. Assim, a proposta da leitura e recorte desta pesquisa, não buscou a definição, pelo contrário, mas sanar qualquer tentativa de definição e enquadramento, como? Promovendo e dando a chance de o leitor conhecer um dos espaços do percurso da literatura ocidental que não se permitiu conceber liberdade ao texto literário sob a suposição do medo de que os mundos ficcionais poder-nos-ia rebaixar à devastação das paixões e promover, na humanidade, uma desvinculação ao que é divino.

E neste breve percurso, promovemos a indecibilidade. Apresentamos de forma sintética, mas crítica, a construção e ascensão do romance moderno enquanto gênero literário, cuja criação de enredos ficcionais foram temidos e controlados sob uma conduta protetora de que elevar e criar o indizível não poderia caber à ficção, pois sendo esta despojada de compromisso com a realidade, somente cabia a ela o título de desvalorização e desserviço. Logo, percebemos que o que não se preocupava diretamente com a ordem do mundo real, permeou-se do veto diretamente julgado pelas percepções identitárias de um período que não se abriu para o jogo da fantasmagoria da tessitura textual aberta, símile e transgressora, pelo único fato de temer o poder da palavra livre dos questionamentos e prisões humanas.

REFERENCIAIS

BAKHTIN, M. Epos e Romance. *In*:. BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. 5. ed. São Paulo: Editora da UNESP; HUCITEC, 1993.

BARTHES, R. **Grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATESON, G. **Steps to na Ecology of mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. 5.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

COLERIDGE, S. T. **Biographia Literaria**. [S.l.]: Jazzybee Verlag, 2018.

HUME, D. **Tratado da natureza humana**. Tradução Débora Danowisk. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: UNESP, 2009.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ISER, W. **Sterne**: Tristram Shandy. New York: Cambridge University Press, 2008.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário e afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, L. C. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LOCKE, J. **Ensaio acerca do entendimento humano**. Tradução de Anoar Aiexe. São Paulo: Nova Cultural LTDA, 1999.

PIERUCCI, A. F. **O Desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: 34, 2003.

SARTRE, J. P. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática S.A, 1996.

SARTRE, J. P.. **O ser e o nada**: ensaio de Ontologia Fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2008.

SMITH, A. **Teoria dos sentimentos morais**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROMANCE E FRAGMENTAÇÃO: ANÁLISE DO ROMANCE *QUARENTA DIAS* (2014), DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Andreza Braga Modesto (UFPR)¹

1. INTRODUÇÃO

Maria Valéria Rezende trabalha com temas caros à literatura brasileira, tais como: a proposta de uma visão social e política, crítica feminista, o silenciamento da coletividade numa sociedade desigual, a experiência do indivíduo com o espaço, a relação entre memória e identidade, os movimentos migratórios, a precarização do trabalho junto à figura da pobreza na ficção, o problema da violência e de pessoas desaparecidas, além de apresentar as formas da matéria rural e urbana na ficção.

Sendo assim, este trabalho foi organizado tendo como ponto de partida alguns aspectos do romance *Quarenta dias* (2014) tal como a fragmentação da narrativa e o romance experiencial. Metodologicamente, nosso estudo oscila entre uma análise da obra, como o elemento essencial desta pesquisa, orientada pela investigação do universo ficcional fragmentado, representando os gêneros literários, mais precisamente, o uso do fragmento na constituição do romance. Serviram de lastro para esta pesquisa alguns procedimentos teóricos que se alicerçam em Linda Hutcheon (1991), Milan Kundera (2016), Perrone-Moisés (1998 e 2016) e Walter Benjamin (2020).

Quarenta dias narra a história de Alice que realiza uma viagem de João Pessoa (PB) a Porto Alegre (RS). Deslocada na cidade e perdida numa periferia empobrecida, a qual ela não conhece, a protagonista sai à procura de um rapaz que não sabe ao certo se existe. Como forma de registrar essa viagem, a personagem anota em um caderno escolar seu mergulho gradual em dias de desespero. O enredo também começa por um deslocamento geográfico e por uma forte decepção afetiva. A narradora é obrigada a deixar a terra natal pela insistência de sua única filha, Norinha, que mora em Porto Alegre e solicita que a mãe faça a mudança para ajudá-la nos cuidados com a criança (que ainda está apenas nos planos de gravidez). Conquanto, a reviravolta familiar faz com que Alice fique abandonada à própria sorte, numa cidade que lhe é estranha, e a impossibilita de voltar ao antigo lar. Ao saber que Cícero Araújo, filho de uma conhecida da Paraíba, desapareceu em algum lugar, ela se lança numa busca incansável. Para descrever sua epopeia, se vale apenas de um caderno escolar e uma esferográfica. Essas vivências rodeadas por sentimentos de estranheza e distanciamento formam o alimento para nutrir sua escrita que se desdobra numa espécie de resgate de memória, uma luta contra o esquecimento e a busca pela construção do sujeito.

Apesar do nome de Rezende aparecer de modo tardio na literatura, a produção da romancista já alcança mérito nos tempos atuais como é o caso do prêmio pela obra *Quarenta dias* (2014), vencedor do Jabuti na categoria romance e o livro do ano em 2015. Publicou o primeiro romance *Vasto Mundo* em 2001, notabilizou-se também na categoria

¹ Graduada em Letras-Língua Portuguesa (UFPA); Mestra em Estudos de Linguagem (UTFPR); Doutoranda em Estudos Literários (UFPR), e-mail: drezamodestobraga@gmail.com.

Infantil, com a obra *No risco do caracol* (2008) e, em 2013, na Categoria Juvenil, outro Jabuti com o romance *Ouro dentro da cabeça* (2012). Seu último romance, *Outros Cantos* (2016), valeu-lhe o Prêmio Casa de las Américas (2017), o Prêmio São Paulo de Literatura e o terceiro lugar no Prêmio Jabuti em 2017.

Além disso, também fez trabalhos primorosos no campo da tradução, como *Cuore* (2012), *Kin* (2012), *Micrômegas* (2014), *Bela Bela ou O Cavaleiro Afortunado*, e *A Bela e a Fera* (2019), e demais obras. A escritora paraibana faz parte e se insere na mesma geração de célebres autores como Conceição Evaristo, Nélide Piñon, Ana Maria Machado, Lygia Fagundes Teles, Lya Luft, entre outras. A produção literária de Maria Valéria se volta para questões sociais, causas migratórias, espaços urbanos, memória e identidade.

Beatriz Resende (2016, p. 4) comenta que Rezende “foi a responsável por levar as cartas de Frei Betto à Itália, onde foram publicadas originalmente no livro *Cartas de prisão*. Militante contra as injustiças, em 1972 voltou ao Brasil e passou a viver na zona rural de Pernambuco”. Escritores, cineastas, músicos, intelectuais passaram pela cultura de resistência que, consoante aos estudos de Patrícia de Barros (2019, p. 171), “utilizavam a criatividade para realizar seu ativismo estético/político, expressos neste devir através de folhetos, jornais, revistas, manuscritos, sem padrões estéticos definidos e com distribuição precária”. Os trabalhos desses artistas foram silenciados e reprimidos pelo pensamento opressor que tomava conta do Brasil. Na expressão do tropicalismo, encontramos produções artísticas como a música *Tropicália* (1968), de Caetano Veloso, com objetivo de contestar a repressão que assolava o país naquele período. O espírito do tropicalismo, surgido em 1967, escreve Patrícia de Barros (2019, p. 174), “deflagrou uma verdadeira renovação dentro da arte brasileira, com dados e referências novas e revolucionárias, justamente num momento marcado pela repressão e obscurantismo”, e – para sintetizar –, “o movimento abriu caminho para uma descentralização cultural importante a uma série de experiências artísticas que acontecem pós-68, rotuladas de contraculturais e marginais” (Barros, 2014, p. 56).

Inegavelmente, Maria Valéria retrata em sua produção contemporânea temas que denotam traços daquela fase obscura perante a qual o sistema opressivo se fazia presente junto ao drama de pessoas desaparecidas. Convém fixar que *Quarenta dias* se constitui em formas de intertextos apontando os aspectos dessa fase. Por certo, destaca: “a minha personagem em *Quarenta dias* teve um marido que foi um desaparecido durante a ditadura. E depois eu pensei nessa gente, que não ficou conhecida pela comissão da verdade, não foi exilada, não foi torturada e não foi morta, ficou desconhecida”². Algo parecido ocorreu com a obra *Outros Cantos*, “foi uma maneira não panfletária nem reivindicativa, mas uma maneira meio lírica, meio poética, falando sobretudo do povo, mas também reconhecendo a existência desses militantes que deram décadas de suas vidas pra isso”³.

Formada em Língua e Literatura Francesa, Pedagogia e mestre em Sociologia, Rezende dedicou-se, desde os anos 1960 e na época consumida pelo clima sombrio da ditadura, à Educação Popular, em diferentes regiões do Brasil e no exterior –, tendo trabalhado em todos os continentes⁴. Teve um papel de resistência naquele período turbulento do golpe militar que relembra com pesar: “no golpe de 64, fazia parte da liderança da juventude estudantil católica. Então, eu tava envolvida com todo o

² REZENDE, Maria Valéria. **Literatura e Ditadura**: Maria Valéria Rezende, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/RFOjwQCaiZQ>>. Acesso em: 09 mar. 2024.

³ *Ibidem*, 2020.

⁴ Maria Valéria Rezende. Disponível em: <https://www.mariavaleriarezende.com/biografia>. Acesso em: 09 mar. de 2024.

movimento estudantil pelo Brasil inteiro e nós, logo, imediatamente, em 64 começamos a ser vigiados e perseguidos, os meninos foram presos, ficaram uma semana presos, mas aquilo era uma situação de muita tensão”⁵ (Rezende, 2020, transcrição nossa). Naquela época, ela voltou pra São Paulo, depois entrou na Congregação no ano de 1965, e a partir daí esteve sempre envolvida na luta política, porque tinha que esconder os amigos que corriam risco, ela passou o tempo todo vivendo esse clima de medo e também o clima de resistência, simultaneamente.

Vários trabalhos vêm sendo desenvolvidos acerca das obras da romancista. Renata Sant’Ana desenvolveu uma tese na qual investigava os elementos responsáveis pela construção de gênero, selecionando personagens femininas em condição de deslocamento nos romances *O voo da Guará Vermelha* (2014), *Quarenta dias* (2014) e *Outros cantos* (2016). Sant’Ana (2020, p. 38) julgou pertinente aclarar um ponto fundamental: “Maria Valeria Rezende, no mínimo, contrariou a norma social instituída às mulheres de seu tempo, quando se recusou a seguir o padrão de comportamento a elas imposto”.

De outra maneira, Isabela Lobo (2021) escreveu a dissertação baseada no romance *Outros cantos* (2016), cujo enfoque esteve voltado para a relação entre as dimensões da memória, a viagem e a experiência do olhar, diz a estudiosa: “a poética da escritora dá voz aos sujeitos ‘invisíveis, que estão às margens da sociedade, retando a experiência humana a partir de fatos comumente considerados ordinário, de diversos contextos periféricos do Brasil” (Lobo, 2021, p. 16-17). Noutra direção, Letícia de Campos (2021) elabora uma leitura benjaminiana de *O voo da Guará vermelha* e concentra-se, principalmente, nos conceitos de narração, rememoração e reivindicação da identidade. Numa perspectiva distinta, Isabela Ribeiro (2021) notou o processo de desconstrução do estereótipo feminino de avó, a partir de questões que subjazem o universo feminino da personagem Alice, de *Quarenta dias*. A análise da acadêmica evidencia o contorno dado à personagem e como ela foi construída, contextualizando o universo simbolicamente patriarcal.

Portanto, torna-se significativo estudar o romance da escritora pela sua proposta em trabalhar com os espaços representados pela produção literária brasileira, os quais instauram dissonâncias e diferentes experiências por meio do lugar habitado. Por essa razão, *Quarenta dias* é considerada uma produção contemporânea que problematiza a existência e apresenta expressões pertinentes do ponto de vista da análise literária sobre a qual enxergamos motivos para inserir o texto da ficcionista, uma vez que ela rompe com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário presente na obra.

2. REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE E A FRAGMENTAÇÃO E ANÁLISE DO ROMANCE *QUARENTA DIAS* (2014)

Entre as tentativas de situar a literatura nos discursos da modernidade e pós-modernidade, percorremos por uma série de distinções ou contradições entre esses discursos até chegar em delimitações possíveis. Linda Hutcheon (1991) é uma das figuras a quem recorremos para compreender o que diz a estética pós-modernista. Segundo ela, “[...] ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (Hutcheon, 1991,

⁵ Literatura e Ditadura: Maria Valéria Rezende. Disponível em: <<https://youtu.be/RFOjwQCaiZQ>>. Acesso em: 09 mar. 2024.

p. 15). Desse modo, tal arte pós-moderna começa a relacionar o texto histórico com o propósito de retomá-lo mais do que distanciá-lo. Inicialmente, há a instalação prefixal nas palavras acompanhadas por uma retórica negativizada: “ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (Hutcheon, 1991, p. 19). Em termos linguísticos, tais palavras existem para negativizar, no entanto, o pós-modernismo aparece para insurgir, por ser ele mesmo um fenômeno contraditório.

Pelo viés da autora, o pós-moderno, portanto, recai numa contradição que, em síntese, procura combater o isolamento do modernismo que separava a arte do mundo, a literatura da história. Com a intenção de traçar isso, o pós-modernismo utiliza diversas vezes as técnicas da estética moderna, com o acréscimo da consciência, da relação crítica da arte com o mundo. Outrossim, a manobra teórica perfilada por Hutcheon (1991, p. 21), “[...] é sempre uma reelaboração crítica nunca um ‘retorno’ nostálgico”. A partir das discussões apreendidas, porém, instala-se um problema de interpretação conceitual: se a tentativa de discutir a pós-modernidade se faz à custa de retomar a modernidade, conforme Hutcheon (1991), como o pós-moderno continua alimentando-se da contradição como possível conceito?

Ao seguir a linha de raciocínio, Perrone-Moisés (1998) expõe muito bem a questão, segundo o crivo de leitura diante do texto de Hutcheon (1991). Essas discussões são desmistificadas nos postulados da autora ao enunciar: “O conceito de pós-modernidade, que tem ocupado os teóricos das duas últimas décadas, é um conceito frágil, impreciso, paradoxal – o que é reconhecido por todos os teóricos pós-modernos, sejam eles a favor ou contra” (Perrone-Moisés, 1998, p. 179). Perrone-Moisés (1998), entretanto, acredita que os traços apontados como pós-modernos deslizam entre o moderno e o mais antigo.

Interessante observar como a autora elucida o estudo sobre os valores da modernidade literária que, por consequência, misturam-se nesse caldo de ingredientes conceituais (pré-moderno, pós-moderno) e resultam numa confusão. Não à toa, Erwin Rosenthal (1975) ancora-se na demonstração dos passos pelos quais o romance moderno percorreu e superou, além de acentuar o embaraço que a crítica especialista se configura ao tentar situá-lo nos caminhos escorregadios de conceitos e interpretações, assim, Rosenthal (1975, p. 2) produz a sua teoria ao afirmar que as “categorias tradicionais da crítica literária sejam insuficientes para a justa avaliação dessa nova maneira de escrever, pois o universo do romance parece muitas vezes constituir-se exclusivamente de material linguístico”. Porquanto, o estudioso confessa a falta de instrumentos consistentes para a crítica literária por ela estar em notório embaraço. A leitura reporta a uma dúvida pululante ao questionar o lugar onde podemos situar o romance moderno, e o que a crítica especialista produz no âmbito teórico, não como a maneira de defini-lo a todo custo, mas de mostrar a linha evolutiva e quais autores começaram a se dar conta que o romance deixava ser o que era para se adequar aos moldes modernos.

Ao retornarmos por outro caminho argumentativo, Perrone-Moisés atém-se com cuidado à modernidade, pois, a pesquisadora certifica que vários traços ditos ‘pós-modernos’ tais como: a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto –, são por excelência características modernas, apontando, consequentemente, a contradição na análise da pós-modernidade de Linda Hutcheon (1991), cuja leitura induz mais a confundir ao invés de esclarecer. Isso se deve ao fato de que no estudo da teórica canadense, de acordo com as palavras de Perrone-Moisés (1998, p. 185) “repetem-se os verbos que definem, sem definir, o pós-moderno: o pós-moderno “desafia” [challenges], ‘parodia’, ‘desmistifica’, ‘questiona’, ‘ironiza’, vive na

contradição etc”. O incômodo reside, portanto, na impossibilidade do projeto de traçar uma poética da pós-modernidade.

Sendo dessa forma, a crítica brasileira não deixa de estar certa ao organizar a formulação consistente e, não por acaso, busca centrar o estudo em escritores modernos sobre os quais ela consegue enxergar os traços da modernidade utilizados por eles, sendo particularmente: a busca pelo novo, a experimentação de linguagens e de gênero – cujas discussões evocam os romances escritos por mulheres e a liberdade que vêm alcançando ao ocuparem os espaços de atividade intelectual e não só emocional –, a relação com a tradição como reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente, contra as metanarrativas institucionalizadas. E, para além desses traços, existe “uma leitura sincrônica do passado que não anula a história mas pretende reativá-la com vistas ao futuro; a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico” (Perrone-Moisés, 1998, p. 187).

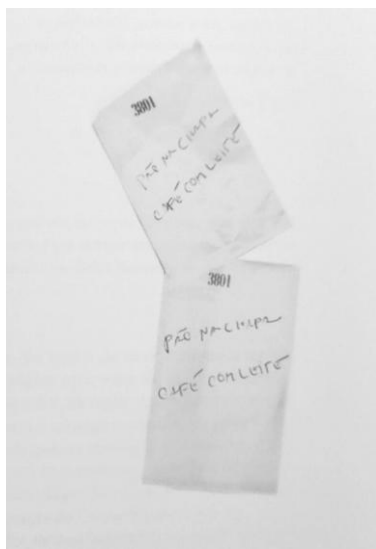
O exercício de contemplar as ruínas, hobby praticado pelos românticos, faz parte do projeto de modernidade que advém do romantismo. Nessa feita, a autora tece considerações provocativas quanto à comparação entre modernidade e pós-modernidade, segundo ela, a “análise da obra crítica dos escritores modernos, é que sua modernidade é múltipla, mas coerente e consistente. Já a pós-modernidade é muito mais difícil de ser definida por conceitos ou examinadas a partir de práticas particulares” (Perrone-Moisés, 1998, p. 188). Com essa citação é possível reiterar a densidade da discussão acerca dos termos moderno e pós-moderno, entretanto, a teórica parece agarrar (expressão utilizada por Virginia Woolf) com mais precisão a sua tese. Enquanto os argumentos se debruçam em torno dos conceitos, outros autores mobilizam questões para pensar a arte do romance à sombra da crise que o acompanha.

No século XIX, por exemplo, surgem as primeiras aparições de obras que cindiam os aspectos narrativos compostos pela linearidade cronológica, a perfeição e a correspondência com as narrativas que apresentavam início, meio e fim. Ainda por cima, a ótica é enviesada por Susan Sontag (1987, p. 17) ao considerar que “toda escrita, na prática, consiste em fragmentos. O padrão início, meio e fim não mais se aplica. A incompletude toma-se a modalidade dominante da arte e do pensamento”. Traçando um diálogo entre a teoria e a estrutura do romance de Maria Valéria Rezende, é possível notar a realização de montagens no relato da personagem, como se estivesse reunindo fragmentos, a contar pelas epígrafes transcritas de diversos livros:

Sentei-me numa escadinha baixa entre as prateleiras e retomei a ociosa atividade de ler uma página aqui, outra ali, dei com um trecho que falava de mim naquele momento, quis anotar, procurei por algum papelzinho nos bolsos da calça, achei o ticket da registradora da padaria, catei um toco de lápis na bolsa dentro da mochila, assustei-me com a ideia de que todos aqueles livros embolados ali pudessem me fazer passar por ladra, puxei lá do fundo o luxuoso xale de lã, cobri os livros, fechei logo o zíper e concentrei-me em copiar com letra espremida essa citação aí acima (Rezende, 2014, p. 176-177).

A constatação é vista por meio da Figura 1 – “Vamos, Barbie, pra rua de papel, de novo, que você vai querer me deixar pra sempre naquela pracinha, ao relento” (Rezende, 2014, p. 175), diz a narradora a sua interlocutora principal. Tudo isso conduz a ponderarmos que a personagem mantém o exercício diletante de leitura transformando-se em uma curadora ou colecionadora ao praticar o trabalho de produzir a sua obra.

Figura 1 - Ticket da registradora da padaria



Fonte: Rezende (2014, p. 176)

Com base nas palavras da narradora – “(...) recuperando ou descobrindo, numa prateleira e outra, páginas e frases consoladoras naquela minha extravagância. Nada mais literário, parece, do que escrever em guardanapos, sabia, Barbie?, mesmo que seja cópia, acho” (Rezende, 2014, p. 177), consideramos o ato de produzir baseado numa linguagem atravessada por cortes fazendo o texto explorar o traço desconexo e, por consequência, a deformação da linguagem, “(...) cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas pra fazer anotações atrás, como esses que já copiei frente e verso aqui, a coletânea bilíngue de poemas do Borges, catada num sebo e ensebada mesmo” (Rezende, 2014, p. 17). Acrescido a essa visão, destacamos um episódio no qual ilustra o exercício de leitura da narradora: “Cheguei finalmente ao caixa, abraçada com Julia Kristeva, Ishiguro, Moacyr Scliar, Magris, Semprun, Baricco, Updike e por aí vai, não consegui abrir a bolsa sem deixar tudo cair de novo” (Rezende, 2014, p. 169). Baseado nessa cena, a figura do leitor será posta em jogo, especialmente, ao dizer que o livro é outro espaço onde a personagem encontra razões para se (re)conhecer.

À luz de tais constatações, o exercício literário agora se mescla à figura de colecionadora, Entrementes, Alice compreende o mundo reduzido também a um artefato colecionável, um objeto, epígrafes fragmentadas –, registra a Alice ao entrar em um sebo de livros e comprar dez volumes: “A mochila era maior que parecia de longe, meti nela todos os livros e ainda a bolsa, saí célere, aliviada do peso, puxando aquilo atrás de mim, os vinte e cinco reais e o cartão magnético no bolso, o passo firme de novo, pra rua” (Rezende, 2014, p. 170).

A colecionadora de epígrafes criava o seu jogo de metáforas a partir da leitura, porque segundo ela, fazia parte da condição essencial de existir no espaço desconhecido. Extraímos um saldo interpretativo ao afirmar que, para a protagonista, era perigoso sustentar um sentido, porém, mais perigoso ainda seria não criar ou sustentar sentido algum, e esse jogo de sentido era feito por meio da linguagem e registro no diário. Assim, Alice era leitora, colecionadora e também escritora, por mais que não se enxergasse enquanto tal, ela caminhava para escrever e escrevia transplantando (emprestando um termo utilizado por ela) – as palavras no corpo do texto para narrar sua trajetória. O estilhamento da linguagem, portanto, leva a crer na visão de uma personagem-narradora, leitora e também uma escritora, mesmo duvidando da capacidade criativa,

desejando produzir o próprio trabalho por meio da montagem até alcançar o produto final: o livro.

Em outra linha de raciocínio, os escritores modernos começavam a experimentar o texto de modo não só inovador, mas, sobretudo, diferente, pois não permaneceram incólumes às mudanças ao longo do tempo e da história. Mediante ao exposto, Milan Kundera (2016) traz apontamentos relevantes para a arte do romance, apesar de não anunciar pretensões teóricas, a gênese do problema suscitada por ele segue em questionar: O caminho do romance se fecha por um paradoxo? O que se passou com as formas literárias, especialmente, o romance, depois de três séculos?

Os tempos pacíficos de James Joyce e Marcel Proust chegam ao fim no momento em que o homem tinha apenas por inquietação lidar com os monstros da alma. Posteriormente, os romances de Franz Kafka, Jaroslav Hasek, Robert Musil e Hermann Broch concentravam-se no monstro exterior cunhado pela história. Entrementes, a guerra de 1914 entrava em cena e os romancistas notaram e apreenderam os paradoxos terminais dos tempos modernos.

Alguns nomes de escritores delimitam os paradoxos terminais dos tempos modernos que situa George Orwell como um antecipador dos acontecimentos sociais e políticos. De modo consequente, Kundera (2016) estabelece que o livro do autor inglês poderia ser percorrido em um ensaio ou um panfleto, sumariamente, porque tais romancistas “descobrem ‘o que somente um romance pode descobrir’: mostram como, nas condições dos ‘paradoxos terminais’, todas as categorias existenciais mudam subitamente de sentido” (Kundera, 2016, p. 20). O incômodo é aceitável e compreensível, em particular, por se tratar da crítica inclinada para a problemática existencialista de personagens. Apesar do autor expressar a discussão dos paradoxos elucidados, há uma porta entreaberta que desassossega e faz evocar a questão estética: a ameaça do fim do romance.

Observa Kundera (2016, p. 21) – “já vi e vivi a morte do romance, sua morte violenta (através de proibições, censura, pressão ideológica), no mundo onde passei grande parte de minha vida e que habitualmente chamam de totalitário”. O que o estudioso pretende dizer se repete na afirmativa de Donald Schüler (1989, p. 9): “O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto”. Acrescentamos a tese de Perrone-Moisés (2016, p. 112) que sintetiza muito bem essa preocupação voltada para o romance:

O romance foi muitas vezes declarado morto, mas o que vemos, na atualidade, é que ele sobreviveu a todas as transformações sociais e artísticas do século XX. O romance sobreviveu por ser um gênero plástico e onívoro, capaz de incluir outros gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística, capaz enfim de absorver todo tipo de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias.

Expôr a inquietação acerca do fim do romance é, sem dúvidas, fazer com que ele sobreviva em meio às ruínas – uma vez que a modernidade é um projeto em ruínas – mas com a ressalva de seguir por caminhos tortuosos para salvá-lo do esquecimento. O espírito do romance, adverte Kundera (2016), é o espírito de complexidade, isto é, a obra conversa com o leitor e numa espécie de sussurro diz: As coisas são mais complicadas do que você pensa. Virginia Woolf (2021, p. 59) não pensa diferente dessa linha e reforça esta ideia: “o livro em si não é a forma que vemos, mas a emoção que sentimos, e, quanto mais intenso o sentimento do escritor, mais exata, sem fendas nem falhas, é a sua expressão

em palavras”. Tiramos proveito para realçar os termos ‘complexidade’ e ‘emoção’ erigidos pelos autores, pois eles fornecem a impressão de que a qualidade e a consistência de uma obra literária podem ser medidas por intermédio das experiências do leitor.

Kundera destaca, contudo, que a complexidade é reconhecida como a verdade do romance. Ademais, o autor faz um alerta quanto à recepção do gênero na contemporaneidade: os autores atuais não se preocupam em manter o vínculo com a herança do passado. Sob o mesmo ponto de vista, a maioria dos romancistas no período atual (século XXI) não busca mais uma transformação da língua ou da técnica, bem como fizeram James Joyce ou Guimarães Rosa. Além disso, Perrone-Moisés (2016, p. 37) que “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, tem de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido”.

Paralelo a esse enfoque, cumpre inserir a tese de Walter Benjamin referente ao risco da narrativa ser extinta. Para se narrar é necessário ter uma ligação com as experiências e, conforme o filósofo, elas estão decaindo, todavia – a inclinação para o fim foi motivada, em grande escala, pela guerra mundial entre o período de 1914 e 1918. No final da guerra notava-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha e mais pobres em experiência comunicável. De fato, a percepção vem sendo instituída por vários estudiosos e Benjamin (2012, p. 214) resume: “nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material” e ainda a experiência moral pelos governantes.

Levando em conta as argumentações anteriores, a ligação entre a personagem e suas experiências aparecem com muita força na narrativa de *Quarenta dias*, a narradora-protagonista não só inclui fontes de escrita – considerando a atividade diletante de ser leitora – mas também fontes de outras linguagens, e de outras personagens. Na sequência, outra característica que dá voz para a figura ficcional são os valores afetivos, a coragem de falar por afeto em sua existência, deixando-se tocar pela linguagem do outro no caminho, faz ser esse outro uma pessoa desconhecida ou algum familiar por quem nutre afeto.

Figura 2 - Móveis Planejados



Fonte: Rezende (2014, p.35)

A figura 2 confirma a lembrança dos móveis antigos da personagem, a imagem é fruto da composição de cada pedaço para formar uma inter-relação e criar o sentido, ela fica alocada no caderno, considerado seu interlocutor essencial para mediar o espaço da memória e por onde a personagem descarregará a recordação. Sob esse prisma, se extrai uma leitura sobre a recordação num episódio em que a Alice traz a memória da avó, isto é, a protagonista é a neta que resistiu, enquanto mulher, por meio da escrita. Virginia Woolf (2021, p. 104) tece uma breve observação quanto à falta de representação feminina na linhagem de autoras mulheres: “Sobre nossos pais sempre sabemos alguma coisa, algum ponto de destaque. Foram soldados, foram marinheiros. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada, a não ser uma tradição”. A escritora ressuscita uma discussão antiga e pertinente no que tange à posição de privilégio que o homem exercia na literatura. Logo, a narrativa de Rezende funciona também como um espaço de resistência por trazer a escrita de uma protagonista mulher seguindo livremente pelos caminhos que sente desejo em conhecer e desvendar.

Seguindo o fluxo narrativo, marcamos um episódio no qual a Alice, em mais uma de suas caminhadas, cruza com uma personagem chamada Jozélia (costureira e conterrânea da paraíba) no Campo chamado Tuca: “Sabe como é esse tempo, o povo com frio come demais no inverno, engorda, quando passa o frio dana a tirar a roupa mais fresca do armário e está apertada, até o calor esquentar de verdade e derreter a banha”, ao passo que ouvia Jozélia, Alice pensava

Eu quieta, ouvindo, gozando aquela fala que era, sim, pura Paraíba, sertão, dava pra ouvir, pra sentir até os cheiros da terra, mais do que na fala da Penha, ainda de ‘lá’, mas já gauchando. Pensei **Vou enrolar um pouco mais**, se eu falar logo de Cícero e ela disser que não sabe de nada, se desinteressar, vou ter de ir embora, mas ela parou e virou-se pra mim, Então, já resolveu alguma coisa? Quer voltar daqui a uns quinze dias? Ou quer que eu lhe ensine o endereço da outra? **Demorei a responder, avoada, saudade faz isso com a gente, sabia, Barbie?** Você algum dia já teve saudade? Nada, na sua língua nem existe essa palavra (Rezende, 2016, p. 203, grifo nosso).

Conforme o excerto, há que se notar a marcação da fala da personagem é feita com a inicial maiúscula – “Pensei Vou enrolar um pouco mais” – considerado esse um traço característico da escrita diarística. Outro aspecto desse episódio concentra-se na afetação sentida pela narradora que provoca nela uma âncora familiar para a qual ela se volta e agarra, e o encontro torna-se uma pausa no sossego, um tempo de sentir a familiaridade para não perder sua origem, talvez esse seja o seu maior medo: a perda da matéria da expressão originária, o começo de sua vida. Se o espírito do romance é o espírito de complexidade, realçando o pensamento de Kundera (2016), Rezende consegue criar uma figura ficcional que constrói a sua identidade à custa de muita elaboração de sentidos e significados através da escrita. No trecho “saudade faz isso com a gente, sabia, Barbie? Você algum dia já teve saudade? Nada, na sua língua nem existe essa palavra”, a narradora levanta a interrogação para a sua interlocutora, a Barbie, como se estivesse problematizando os valores que são importantes para ela, que nesse caso é o lugar de sua origem. Quanto ao retorno a essa origem, Alice enxerga os espaços como reflexo da memória de sua infância e elabora suas reminiscências:

Devo ter lutado a noite toda comigo mesma entre sonhos e pesadelos, e a sensata professora Póli acabou vencendo, pelo menos provisoriamente, porque acordei logo cedo, disposta a deixar pra lá o ressentimento, ser realista, encarar as coisas como eram agora, como gente grande, voltar ao meu tamanho normal (...) (Rezende, 2014, p. 52).

Raquel Mariane da Silveira (2020), em sua dissertação, detectou na estrutura da prosa rezendiana a montagem dos fragmentos, de tal forma que menciona o embaralhamento confessado pela narradora ao conduzir o seu relato; veementemente, “tal embaralhamento pode ser explicado pelo fato de a narrativa ser tecida por meio da memória também resulta do fato de a composição ser realizada a partir da junção de resíduos” (Silveira, 2020, p. 81). Parece justo concordarmos com a análise da estudiosa, ainda que os fragmentos não estivessem dispostos apenas nesse ponto de vista. Além disso, notamos as epígrafes contribuindo no sentido e significação do fazer memorialístico: *Memória destrocada/ Qualquer lembrança/ é melhor que nada* (Lau Siqueira). Por sua vez, a narradora rezendiana delinea um teor de resistência que se cria por meio da escrita de diário, a reflexão dá destaque ao retorno à infância da personagem perante a presença e sabedoria na fala da avó enredada no seguinte episódio:

Saí caminhando naquela avenida, beirando o resto do parque, com um dos fados de minha avó ressoando na memória, “qual andorinha sem ninho, que nem sequer beiral tem... eu vou rezando um padre-nosso baixinho, pra que as pedras do caminho rezem comigo também”. Minha avó, nunca pensei no sentido dos fados que cantava baixinho, pra si mesma, quando ninguém mais escutava, que eu, a miúda, não contava. Aqueles versos doloridos a falar de saudade, aquela minha avó Ermelinda, tão diferente das avós dos outros, que me tomou nos braços quando minha mãe se foi desta vida pra dar início à minha (...) (Rezende, 2014, p. 166).

Logo vamos dizer que esse retorno integra o monólogo interior da personagem, segundo David Lodge (2009, p. 62) “o monólogo interior é, de fato, uma técnica difícil de usar com bons resultados, pois tende a imprimir um ritmo demasiado lento à narrativa e a aborrecer o leitor com uma pletora de detalhes banais”. Porém, a autora demonstra habilidade ao implementar a técnica por meio do monólogo: “Minha avó, ela sim, exilada, nunca me deixou sentir-me infeliz pela minha curta história de menina sem pai e nem mãe. Ela sim, exilada, por amor àquele sertanejo bonito e forte, aboiador de primeira” (Rezende, 2014, p. 166). Ao caminhar pelas avenidas, as memórias da protagonista são transportadas pela memória da avó que permitem a associação metonímica, ou seja, “uma coisa sugere a outra porque as duas mantêm uma relação de causa e efeito, ou de contiguidade no espaço-tempo” (Lodge, 2009, p.66). De fato, Alice constrói suas reminiscências como se fossem uma *colcha de retalhos*, num jogo estratégico de montagem simbólica. Afirma ela no final do capítulo:

Eu teria continuado, talvez indefinidamente, naquela vida transitória que já nem me lembrava direito por onde nem por que tinha começado. Uma noite, sei lá que hora era aquela, mas não se via mais ninguém nas ruas nem luz nas janelas, eu vinha descendo de mais além da Curva da Cobra, das minhas agora esparsas errâncias em nome da mãe de Cícero, por territórios onde, no fundo, já sabia muito bem que não ia achar mais paraibano nenhum, que, nesta cidade, de “lá” só chegam ‘bairanos’ (Rezende, 2016, p. 241).

E chega às linhas finais do livro dirigindo-se para a Barbie (interlocutora e figura fictícia no diário): “Agradeço a paciência, guria, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, tu não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo” (Rezende, 2014, p. 245). Como fica expresso no episódio final, a protagonista queria entrar no jogo de encontros e desencontros, principalmente, consigo mesma – com a licença da redundância – não no sentido de alcançar um fim ou uma transformação urgente, mas um processo de subjetivação por meio do qual permite se afetar tanto pelo outro quanto pela palavra.

Nesse contexto, a preocupação com a estrutura formal e a desconfiança de si, na medida em que escreve, gira em torno da dificuldade do escritor ao duvidar da palavra empregada, visto que ela se importava mais com o processo de subjetivação (a relação com a escrita) em detrimento da afirmação de ser escritora, recaindo, novamente na problemática do escritor moderno ao depreender que não consegue abarcar a linguagem total, o que resulta numa espécie de fragmentos e colagens.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os objetivos deste trabalho, portanto, a discussão sobre o romance moderno ocupou um espaço considerável para guiar e trazer algumas reflexões acerca da prosa moderna e a recepção do romance em nossa contemporaneidade. Este início contou com os autores que forneceram questões teóricas tais como a visão da literatura moderna, e pós-moderna, com uma ressalva arguida por Perrone-Moisés (2016, p. 37), em forma de recado para os autores contemporâneos: “uma obra literária é um texto que faz pensar e sentir de modo mais profundo e duradouro e que, por isso, ter de ser lido mais vagarosamente, e mesmo relido”. Por certo, situar a prosa rezendiana com traços modernos e contemporâneos demandou uma responsabilidade e compromisso que constatou no romance de Maria Valéria Rezende uma linguagem particular, séria, interrogativa e que provoca reflexões profundas, bem como incitou a crítica Perrone-Moisés.

Embora mantenha um propósito inicial na cidade, à procura de uma pessoa desaparecida, a narradora não estabelecia um destino, um mapa cujo fim já estivesse traçado, pelo contrário, guiava-se pela potência e desejo ligados à problemática existencial suscitada por Kundera (2016, p. 26) – no que confere ao espírito da continuidade estabelecido pelo romance, pois, “cada romance diz ao leitor: ‘As coisas são mais complicadas do que você pensa’. Essa é a eterna verdade do romance que, entretanto, é ouvida cada vez menos no alarido das respostas simples e rápidas que precedem a questão e a excluem”. Se por angústia consideramos tudo aquilo que não conseguimos nomear, o romance de Rezende elucida a luta ao tentar descrever o que vê e sente enquanto uma pessoa angustiada. A peregrinação da protagonista se realiza num feixe de lembranças, o que dá entrada para os espaços da recordação e construção de sua identidade montados a partir de fragmentos, no entanto, a personagem também se mostra interessada em realizar uma narrativa que se concentra no momento presente.

Em linhas gerais, buscamos organizar nosso estudo abordando questões teóricas inclinadas para análise estética da obra ficcional. De um lado, a moderna consciência linguística possibilitou descobrimentos por meio de construções sintáticas revolucionárias e composições de palavras para refletir a vida interior dos nossos dias – o rompimento com o estilo tradicional romanesco por meio do universo fragmentário faz parte dessa mudança – assim, partimos desse ponto para sublinhar a relevância de observar as figuras de cartões publicitários – num jogo de montagem e desmontagem. Nesta pesquisa, a análise manteve-se comprometida em alcançar os objetivos iniciais propostos ao mostrar os efeitos dos elementos ficcionais a partir do universo criacional da obra, seguindo a coerência interna do texto à luz dos estudos de Linda Hutcheon (1991), interagindo essencialmente com a leitura de Perrone-Moisés (1998 e 2016), autoras que alavancaram noções acerca da modernidade e de implicações sobre o romance contemporâneo.

4. REFERÊNCIAS

BARROS, Patrícia Marcondes de. **A “Panamérica Tropicalista” através da literatura contracultural de José Agrippino de Paula.** Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados, Vitória da Conquista, v. 11, n. 1, p. 167-189, 2019.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **“Tropicália”: A face da nascente contracultura no Brasil nos anos de chumbo.** Revista de Literatura, História e Memória – Dossiê Ditaduras, memórias e suas representações artísticas. v. 10, n. 15, p. 45-57, 2014.

CAMPOS, Letícia Souto de. **Uma leitura benjaminiana de *O voo da Guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende.** Orientadora: Priscila Campolina de Sá Campello. 93 f. (Dissertação) Mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330 p. *E-book*.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance.** Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca – 1. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão).** 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LOBO, Isabela Rodrigues. **Tear de reminiscências: Memória, viagem e imagem em Outros cantos, de Maria Valéria Rezende.** Orientadora: Mônica Gama. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Ouro Preto, 2021.

LODGE, David. **A arte da ficção.** Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RESENDE, Beatriz Viera de; DAVID, Nismária Alves. **A cidade e a escrita do corpo em *Quarenta dias*.** n. 30. Vitória: Revista Contexto, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário.** Tradução de Marion Fleischer. Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

SHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance.** São Paulo: Ática, 1989.

SILVEIRA, Raquel Mariane da. **Outras cartografias: a narração de espaços e sujeitos à margem em romances de Conceição Evaristo e Maria Valéria Rezende.**

Orientadora: Rejane Cristina Rocha. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2020.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM Editores Ltda, 1987.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Tradução Denise Bottmann. – 1. ed. – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2021.

INSCRIÇÕES EM VIAGEM (1939): OS REGISTROS POÉTICOS DE CECÍLIA MEIRELES

Stephanie Chantal Duarte Silva¹

1. INTRODUÇÃO

A morte, o tempo, a angústia e a memória se fazem presentes na poesia de Cecília Meireles, mais precisamente no livro *Viagem* (1939), por intermédio da efemeridade da vida e, conseqüentemente, da transitoriedade. O cantar da poeta apresenta-se nesse livro como um canto efêmero e liga-se ao ofício poético. Esse canto é transmitido mediante a transitoriedade, que também pode ser compreendida pela ideia de efemeridade e que é atribuída aos elementos da natureza, ao tempo, à morte, à vida, à angústia e à memória. O canto também é representado pelo ritmo na poesia ceciliana, uma vez que “A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, percebemos seu lado musical, sonoro [...]”. (Goldstein, 2006, p. 13.)

É com essa musicalidade que Cecília Meireles escreve o seu canto, o seu ofício poético no livro *Viagem* (1939). Um canto que transmite sentidos e significados, que traduz o sensível e a sua profundidade e que faz desse canto a própria poesia, pois Cecília Meireles “[...] vê a poesia como sinônimo de canção, e a sonoridade, a musicalidade, implícita ou explícita, são eternas companheiras do processo poético de toda a sua obra.” (Dantas, 1984, p. 105) Por isso, em *Viagem* (1939), o ofício poético se constrói a partir do canto/cantar/canção. O canto do sujeito poético é assumido, no poema “Quadras”, na sexta estrofe, pela cantiga, representada por um poema curto próprio para ser cantado: “A cantiga que eu cantava, / por ser cantada morreu. / Nunca hei de dizer o nome / daquilo que há de ser meu.” (Meireles, 2012, p. 107-108) A cantiga é a maneira pela qual esse sujeito se coloca à mostra, bem como a maneira que deseja ser identificado, mas por esse canto ser uma cantiga, um canto curto, torna-se fugaz. A morte do sol e o nascimento do vento são apresentadas como elementos transitórios, havendo o paradoxo entre levar e trazer, registrando que a transitoriedade está contida nos percursos da vida. Na sétima estrofe, a casa pode ser compreendida como o lugar fixo e seguro em que o “eu lírico” se encontra: “Ao lado da minha casa / morre o sol e nasce o vento. / O vento me traz teu nome, / leva o sol meu pensamento.” (Meireles, 2012, p. 107-108) Contudo, o desfazer do sol e o nascer do vento próximos a esse ambiente seguro, assim como o vento traz para perto do “eu lírico” o nome do interlocutor e ao mesmo tempo o sol leva os pensamentos, exprimem o paradoxo perante à efemeridade e à transitoriedade.

O poema captura a fugacidade do tempo e da vida mediante a transitoriedade. O conceito de transitoriedade converge com a efemeridade e o valor que ela atribui a esse processo transitório. Em “Transitoriedade” (2020), Sigmund Freud aborda o valor da

¹ Mestranda em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail: stephaniechantaldu@gmail.com.

transitoriedade, pontuando que um processo transitório está condicionado à perda, ao luto e que, contudo, há a valorização e há a beleza nessa linha tênue que separa o sofrimento da transformação. Para Freud, a beleza está justamente nessa transformação que ocorre e acrescenta um novo olhar para o belo. Nesse sentido, em *Viagem* (1939), a transitoriedade está atrelada à perda do tempo/espaço, pois relaciona-se com a ação de se deslocar de um lugar para o outro, ou seja, com a noção de viagem. No ofício poético, nota-se que a transitoriedade é evidenciada por meio do canto efêmero de um sujeito poético. Portanto, a passagem do tempo e a fugacidade da vida, para Freud, são valorizadas exatamente por serem efêmeras e transitórias, por isso a efemeridade é rara e o valor de transitoriedade atribui valor de raridade no tempo.

2. DESENVOLVIMENTO

Nos poemas de *Viagem* (1939) há um sujeito poético passageiro e transitório: “Acabei-me como a luz fugitiva / que queimou sua própria atitude / segunda a tendência do meu pensamento / transformável...” (Meireles, 2012, p. 95-98), que se reafirma como um ser transmutável, carregando a ausência dessa identidade por meio da impermanência, como expresso na quarta estrofe do poema “Medida da significação”. O “eu lírico” aqui conduz o leitor a várias viagens poéticas por meio “[...] da espiritualidade, da leveza clássica dos epigramas, da insegurança do ser humano, da fragilidade das coisas e da brevidade da vida.” (Silva, 2008, p. 11), como ressalta Alba Waléria Machado e Silva, e ainda, segundo a própria autora:

[...] percebe a vida como um fluxo constante, em que o tempo se encarrega de corroer todas as coisas. Empenha-se em desvendar as cristalizações latentes de seu espírito aberto em todas as direções do humano. As imagens de sua poesia são como um lamento, e os símbolos ora ocultam, ora revelam a dilatação dos sentimentos. (Silva, 2008, p. 11)

Por isso, a passagem do tempo é observada através das belezas do mundo e da natureza. Há uma relação com a natureza entre os poemas, uma integração, trazendo uma compreensão do próprio existir do sujeito poético. Tal compreensão é imposta pelas indagações acerca da vida e da existência do sujeito, o que o torna melancólico não só pela impermanência, mas também pela relação que há com a morte: “E encolherei meu corpo nalguma cama dura e fria. / (Os grilos da infância estarão cantando dentro da erva...) / E eu pensarei: “Que bom! Nem é preciso respirar!...” (Meireles, 2012, p. 33), como se nota na quarta estrofe do poema “Conveniência”. Essa relação faz com que Cecília Meireles seja, de acordo com Davi Arrigucci Júnior, a “Poeta da transitoriedade, da ausência, do inefável, Cecília, com o seu puro canto, desafia a crítica a interpretar o sentido que lhe dá transcendência, sem abdicar de sua distância do mundo.” (Arrigucci Júnior, 2008, p. 12-13)

No poema “Discurso”, o quarto poema do livro *Viagem* (1939) que contempla a primeira das treze partes iniciadas por um epigrama cada, compreendidas aqui como seções, o “eu lírico” se apresenta como um viajante pela primeira vez, pois deixa seu rastro, seu fluxo, em qualquer lugar por onde esteja: “E aqui estou, cantando. // Um poeta é sempre irmão do vento e da água: / deixa seu ritmo por onde passa.” (Meireles, 2012, p. 23) A própria voz poética denuncia que há um caminho a ser percorrido: “Venho de longe e vou para longe [...]” (Meireles, 2012, p. 23) e que, neste deslocamento, a

transitoriedade do tempo se faz presente: “[] mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho / e não vi nada [...] // Também procurei no céu a indicação de uma trajetória, / mas houve sempre muitas nuvens.” (Meireles, 2012, p. 23) juntamente com a melancolia pela impermanência desse “eu lírico”: “Se eu nem sei onde estou, // Ah! se eu nem sei quem sou [...]”. (Meireles, 2012, p. 23)

O próprio título do poema denota haver uma comunicação escrita, uma manifestação concreta da língua, uma exposição de ideias, isto é, há, através desse discurso, a intencionalidade de se proferir e se manifestar algo. O “eu lírico” transmite que a manifestação desse discurso é o seu canto – seu ofício poético. Mediante esse cantar, o sujeito revela ao leitor a singularidade do ser poeta ao afirmar que o poeta é irmão do vento e da água, deixando o seu ritmo por onde passa. Com isso, o “eu lírico” sinaliza que o seu ofício está ligado à transitoriedade, pois utiliza elementos da natureza – vento e água – que são compreendidos como elementos transitórios.

O “eu lírico” também enfatiza que o seu canto, o seu fazer poético, será lembrado por onde ele passar por intermédio do seu ritmo. O mesmo ritmo que embala os versos e leva o leitor à viagem poética que se insere no poema. Diante disso, o “eu lírico” parece ocupar um lugar transitório e efêmero, compartilhando um sentimento de ausência que está relacionado também ao seu processo viajante, ao qual se faz necessário devido à efemeridade da vida, como também à transitoriedade.

O ato de viajar expresso na poesia de *Viagem* (1939) remete à transformação, à transmutação, que, em certa medida, pode ser entendido como uma fuga relativa a essa alteração condicionada a mudança, como esclarece Sônia Serrano em “A invenção da viagem” (2019): “É uma fuga ao inalcançável – que nos obriga a assumir o desconforto e a solidão [...]”. (Serrano, 2019, p. 16) Portanto, a viagem é uma forma de descobrimento do ser, do sujeito poético que se identifica como viajante e que faz das suas viagens reflexões acerca da sua própria existência, expressando o próprio ofício poético como percurso, e trazendo, de certo modo, um renascer por intermédio da transmutação. Em *Transitoriedade cintilada: uma leitura de Viagem, de Cecília Meireles, e Bagagem, de Adélia Prado* (2008), Alba Waléria Machado e Silva discorre sobre o processo de transformação:

A *Viagem* de Cecília Meireles é iniciação à suprema arte de viver [...] na busca de um sentido que permanece em aberto. As viagens que se misturam à morte, noite e águas são passagens no e pelo tempo. Essa viagem beira o sobrenatural, no dia-a-dia, em que a noite entra majestosamente nas analogias da morte e é nas águas fascinantes dos naufrágios que também se encontra o poder do renascimento. (Silva, 2008, p. 102)

Nesse contexto transcendente do qual o “eu lírico” se apresenta entre os mundos do espírito e da matéria, o descobrimento do ser é parte desse ato de viajar em que há a busca pelo desconhecido através do objeto de desejo – a transmutação, a transformação. Dessa forma, torna-se possível identificar a inserção dos epigramas das 13 seções do livro de maneira ordenada, apresentando-se de modo que houvesse pontos que orientassem a viagem, ou seja, uma trajetória simbolizada pelo ser viajante, pela viagem, representada como a própria escrita poética – o cantar. Mediante a temática da viagem, inscreve-se um modo do ofício poético de Cecília Meireles como forma da própria criação da poesia no intento de que isso trouxesse ao leitor a experiência de se deslocar e de se movimentar durante a leitura, seguindo os caminhos dos quais o “eu lírico” perpassa em direção a vários destinos. Essa dimensão é ressaltada por Alfredo Bosi na “Apresentação” da segunda edição do livro *Viagem* (1939), publicada pela Global Editora em 2012: “Na

poesia de Cecília Meireles o ato de viajar é mais do que um tema literário. É uma dimensão vital, um modo de existir do corpo e da alma.” (Bosi, 2012, p. 11)

O cantar, que é expresso em vários poemas do livro, a exemplo de poema “Discurso”, é a canção, isto é, a própria poesia. Isso está também no “Epigrama nº 1”: “Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis / uma sonora ou silenciosa canção: / flor do espírito, desinteressada e efêmera.” (Meireles, 2012, p. 19) Mediante esse canto, que é memorável, poético, e que faz do poema um acontecimento, Cecília Meireles deixa subentendido, no livro *Viagem* (1939), o conteúdo de sua obra literária. Nesse epigrama, o ofício poético é assim exposto: “Por ela, os homens te conhecerão: / por ela, os tempos versáteis saberão/ que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente, / Quando por ele andou teu coração.” (Meireles, 2012, p. 19) “Por ela” – a canção – que é conduzida através da fugacidade da vida e do tempo. “Por ele” – o mundo – que é o lugar por onde esse canto passa e transforma tristeza em alegria.

Logo, essa voz poética com que o “eu lírico” se apresenta a partir do “Epigrama nº 1” e que segue por toda a obra *Viagem* (1939), denota que o canto/cantar/canção faz parte do ofício poético de Cecília Meireles, ou seja, é a definição do poetar, do ser poeta, como afirma Alba Waléria Machado e Silva:

Em toda a obra o conceito de viagem está ligado a um mundo simbólico. Cecília Meireles levita como puro espírito. Move-se, viaja, sonha com navios, nuvens, com coisas errantes e etéreas, móveis e espectrais, transformando essa caminhada em pura poesia. [...] *Viagem* apresenta a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, de um sem-número de perspectivas sobre as coisas, a poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta que transfigura a vida em canto. (Silva, 2008, p. 31)

Desse modo, o “eu lírico” apresenta-se como um ser que segue caminhos, porém sempre deixa a sua inscrição nessas trajetórias. Essa inscrição de que a poeta se faz presente é, portanto, o epigrama – uma pequena composição ou inscrição poética (prosa ou verso) que, na Grécia Antiga era, em monumentos e estátuas, dedicada à memória de alguém ou a um evento importante. Para Georges Didi-Huberman, em *Quando as imagens toma posição* (2017), o epigrama somente adquire sentido quando há um valor ético atrelado à singeleza e à volubilidade, isto é, o epigrama é uma dialética fugaz a qual preserva pensamentos ou conceitos.

É mediante essa inscrição poética que, no “Epigrama nº 1”, o sujeito poético de *Viagem* (1939) revela que o canto é a própria poesia pela qual a poeta será reconhecida por intermédio do seu ofício poético: “Por ela, os homens te conhecerão: / por ela, os tempos versáteis saberão / que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente, / Quando por ele andou teu coração.” (Meireles, 2012, p. 19), denotando, também, a fugacidade da vida e do tempo. Do mesmo modo, a efemeridade também é exposta no “Epigrama nº 2” em que há o emprego do pronome pessoal de caso reto *tu* e do pronome pessoal de caso oblíquo *te* como interlocutores do substantivo feminino “felicidade”, atribuindo um estado de espírito ao eu lírico: “És precária veloz, Felicidade. / Custas a vir, e, quando vens, não te demoras. / Foste tu que ensinastes aos homens que havia tempo, / e, para te medir, se inventaram a horas.” (Meireles, 2012, p. 29) e, ao mesmo tempo, reafirmando o processo efêmero ao qual a felicidade e o tempo se encontram. Assim, a felicidade está condicionada ao tempo e a ambivalência: “Felicidade, és coisa estranha e dolorosa. / Fizeste para sempre a vida ficar triste: / porque um dia se vê que as horas todas passam, / e um tempo, despovoado e profundo, persiste.” (Meireles, 2012, p. 29), a vida e a morte, a alegria e a tristeza.

A temática da morte (luto) – estado o qual se vive por um determinado momento, mas se desfaz depois de um tempo – da tristeza e da melancolia – estado o qual se propõe a viver por um momento indeterminado sem se saber quando será desfeito – se fazem presentes nas poesias de Cecília Meireles a partir do estado melancólico no qual o “eu lírico” se encontra, levando-o ao profundo estado de ânimo doloroso, como ressalta Sigmund Freud em “Luto e Melancolia” (2006):

A melancolia caracteriza-se psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição geral das capacidades de realizar tarefas e pela depreciação do sentimento-de-Si. (Freud, 2006, p. 103-104)

A perda da capacidade de amar da qual Freud discorre está relacionada, além do luto, à perda de um objeto amado, que, em alguns casos, não necessariamente ocorre a morte desse objeto, mas sim a morte do sentimento por esse objeto de amor. Há, portanto, na melancolia, a perda do objeto amado e uma reação em relação a essa situação a qual o ser, neste caso o “eu lírico”, encontra-se. Uma situação leva o “eu lírico” à tristeza. No poema “Solidão”, que contempla a segunda seção, essa tristeza é evidenciada através do próprio título, que, mediante a intensa solidão do “eu lírico”, novamente volta ao seu estado de espírito que advém desse isolamento contido em um mar profundo de tristezas: “[] e o mar negro, mais eterno, / mais terrível, mais profundo.” (Meireles, 2012, p. 37), apresentando um estado melancólico que é reflexo de um distanciamento do contexto social ao qual o “eu lírico” se encontra – um ser impermanente e dividido.

Nesse poema, o tom melancólico é exposto pela tristeza e pela a solidão que acompanha o “eu lírico” por onde quer que ele vá, embora se encontre distante do mundo: “Este rugido das águas / é uma tristeza sem forma: / sobre rochas, desce fráguas, / vem para o mundo, e retorna...” (Meireles, 2012, p. 37) Isso o torna um ser ausente e essa ausência é o espelho da solidão que é buscada também nas belezas do mundo – nas noites de inverno, nas frias montanhas mudas, no mar negro, nas rochas, na névoa, nas estrelas, na noite e nos rios. As frias montanhas mudas expressam a mudez do “eu lírico” em seu estado solitário, assim como o mais profundo mar negro revela o estado solitário e melancólico do “eu lírico” quanto ao movimento do mar, das águas, que estão devidamente obscuras.

A temática da morte é abordada, porém não é tratada como a cessação da vida, mas como uma regeneração do ser. Ela pode ser compreendida pelo surgimento da noite denotando um adormecer, um repouso, em que é possível estar diante do sofrimento, da angústia e da tristeza, como também pela relação com a água, com o rio, com o mar, com o naufrágio: “Imensas noites de inverno, / com frias montanhas mudas, / e o mar negro, mais eterno, / mais terrível, mais profundo.” (Meireles, 2012, p. 37) Essa associação faz com que a água, que é um elemento transitório, regenerativo e fonte de vida, esteja condicionada, juntamente como a morte, ao processo de vida e morte do ser, assim como o mar. A água proporciona movimentos – ir e vir –, e isso traz o entendimento de que é o início, mas também é o fim. Por isso, as águas retornam em forma de um redemoinho de tristeza, de coisas negativas.

A névoa que desmancha os astros e o vento que gira as areias trazem uma destruição, um desmanche: “E a névoa desmancha os astros, / e o vento gira as areias []”. (Meireles, 2012, p. 37) Por outro lado, ao mesmo tempo que a noite é revelada como criação, apresenta-se como forma de encerramento. Contudo, o que é sonhado durante a noite é produzido durante o dia. Por intermédio dos olhos incertos do “eu lírico”, há a ambivalência da noite, que, ao serem colocados no mesmo percurso que os rios percorrem

e nos campos abertos da claridade do dia, expressam um caminho transitório bem como um novo olhar do “eu lírico” para com novas possibilidades a partir de seus sonhos: “Geram os olhos incertos, / por onde descem os rios / que andam nos campos abertos / da claridade do dia.” (Meireles, 2012, p. 37)

Já no “Epigrama nº 3”, inscreve-se uma transitoriedade voltada para o mundo vegetal. O rebrotar desse mundo, uma existência própria: “Mutilados jardins e primaveras abolidas / abriram seus miraculosos ramos/ no cristal em que pousa a minha mão. // (Prodigioso perfume!) // Recompuseram-se tempos, formas, cores, vidas...” (Meireles, 2012, p. 39), fazendo uma comparação entre os mundos vegetal e humano através da interjeição “ah” ao exprimir um lamento: “Ah! mundo vegetal, nós, humanos, choramos / só da incerteza da ressurreição.” (Meireles, 2012, p. 39), resistindo à eternidade.

Tal mundo natural é relatado no poema “Murmúrio”, que contempla a terceira seção. Neste, a poeta aponta um lamento ao empregar o verbo *trazer* na segunda pessoa do singular do imperativo – *traze-me*. Nota-se que há um interlocutor “tu” que pede algo/alguma coisa a alguém denominado pelo pronome pessoal de caso oblíquo *te* e pelo pronome possessivo *tua*: “Traz-me um pouco das sombras serenas / – vê que nem te peço alegria. // Traze-me um pouco de alvura dos luares / – vê que nem te peço ilusão. // Traze-me um pouco da tua lembrança, / – Vê que nem te digo – esperança!” (Meireles, 2012, p. 40) O “eu lírico” conclui, na última estrofe: “Traz-me um pouco da tua lembrança, / aroma perdido, saudade da flor! / – Vê que nem te digo – esperança! / – Vê que nem sequer sonho – amor!” (Meireles, 2012, p. 40), que o lamento é proveniente da efemeridade do tempo, como se pode verificar pelo elemento puramente transitório – a flor.

No “Epigrama nº 4” os elementos marítimos como a onda, o mar e a praia são apresentados ao leitor. O choro expressa a dor do “eu lírico” por carregar consigo uma impermanência: “O choro vem perto dos olhos / para que a dor transborde e caia. / O choro vem quase chorando / como a onda que toca na praia.” (Meireles, 2012, p. 50) Ao mesmo tempo em que o “eu lírico” sente a impermanência, ela é arrebatada pela onda. Com o movimento da onda, o “eu lírico” se desprende de sua angústia: “Descem dos céus ordens augustas/ e o mar chama a onda para o centro. / O choro foge sem vestígios, / mas levando naufragos dentro” (Meireles, 2012, p. 50) em um movimento de calma, porém com o transbordamento causado pela imagem do naufrago. Esse movimento marítimo reaparece no poema “Terra”, que contempla a seção quatro, em que o mar é o meio condutor juntamente com os elementos interlocutórios.

O poema captura a simetria entre a terra, tida como um lugar seguro, e a fugacidade, expressa pela volubilidade através dos elementos transitórios como as ondas, o mar, o vento, as flores e as lágrimas. Nota-se que a Deusa é a representação da Terra e surge por intermédio de recordações para o “eu lírico”: “Deusa dos olhos volúveis / pousada na mão das ondas: / em teu colo de penumbras, / abri meus olhos atônitos. / Surgi do meio dos túmulos, / para aprender o meu nome.” (Meireles, 2012, p. 54-55) O enredar-se pelas florestas, pelos cânticos e pelos musgos denota o elo existente entre o “eu lírico” e a natureza, que, mediante essa natureza, alimenta-o com os seus recursos naturais, por exemplo “peitos de pedra constelados de prenúncios”: “Enredei-me por florestas, / entre cânticos e musgos. / Soltei meus olhos no elétrico / mar azul, cheio de músicas.” (Meireles, 2012, p. 54-55) Essa relação entre o “eu lírico” e a natureza é exposta durante todo poema.

A partir da terceira estrofe, o “eu lírico” percorre o mundo interior, ou seja, o seu próprio mundo ao descer as ruas por entre as sombras. Nelas, encontra “casas fechadas” e “cheiro de chácaras úmidas” representadas pela existência efêmera e adormecida pelo sono: “Desci na sombra das ruas, / como pelas tuas veias: / meu passo – a noite nos muros

– / casas fechadas – palmeiras – / cheiro de chácaras úmidas – / sono da existência efêmera.” (Meireles, 2012, p. 54-55) “O vento das praias largas” dá continuidade a fugacidade atrelada ao perfume do interlocutor. Ao sentir esse perfume, o “eu lírico” depara-se com as mágoas e tristezas e, assim, encontra-se em um estado melancólico e solitário. Diante desse estado deprimente, os “rostos ocultos” e os “rios mudos” exprimem a vida estática do “eu lírico”, os rios sem vida, sem movimento.

Ao deparar-se com o interlocutor, o “eu lírico” percebe que as coisas acontecem e os olhos as contemplam: “Tinha os pés sobre flores, / e as mãos presas, de tão puras. / Em vão, suspiros e fomes / cruzavam teus olhos múltiplos, / despedaçando-se anônimos, / diante da tua altitude.” (Meireles, 2012, p. 54-55) O interlocutor captura a transitoriedade, que, juntamente com “as mãos presas”, exprimem a ambivalência que há nesse processo transitório da vida. E, diante desse interlocutor, o “eu lírico” viaja em um eterno instante de contemplação que é mantido ainda na nona estrofe pelo encantamento e pela devoção do “eu lírico” perante à Terra, à Deusa. Esta, revela a fragilidade da vida através dos seus “olhos volúveis” e do “rosto de espelho tão frágil” diante do “eu lírico”: “Deusa dos olhos volúveis, / rosto de espelho tão frágil, / coração de tempo fundo, / – por dentro das tuas máscaras, / meus olhos, sérios e lúcidos, / viram a beleza amarga.” (Meireles, 2012, p. 54-55) Assim, o “eu lírico” compreende que há uma “beleza amarga” e que a sua existência termina “depois que a vida se cala”, revelando que o seu ofício de vida é o “ofício de ter alma”, ou seja, é existir como ser pensante.

Nesse poema, o interlocutor é apresentado como a deusa, ou seja, a Terra. O “eu lírico” depara-se em meio à contemplação e o encantamento por esse interlocutor, bem como às recordações atribuídas à Terra, à deusa. Percorre o mundo inteiro em busca de algo que o alimente: “Mamei teus peitos de pedra / constelados de prenúncios. // Desci na sombra das ruas, / como pelas tuas veias []” (Meireles, 2012, p. 54-55), e apreciando vários elementos da natureza como ondas, mar, florestas, palmeiras, praias, rios e flores que o deixam em estado contemplativo. A Terra traz a fugacidade perante o “eu lírico” que se apresenta amedrontado diante dessa efemeridade atribuída à impermanência, à fragilidade, à existência e à morte que termina quando a vida se emudece: “E esse foi o meu estudo / para o ofício de ter alma; / para entender os soluços, / – Quando o que era muito é único / e, por ser único, é tácito.” (Meireles, 2012, p. 54-55)

Essa capacidade de transcendência que o “eu lírico” denota está ligada à angústia existencial, levando-o ao pessimismo. Todavia, encontra-se em uma viagem interior no intento de se compreender perante esse processo transcendental de sua existência, criando, dessa forma, um despertar do ser, como esclarece Alba Waléria Machado e Silva:

[...] a poesia se manifesta como forma de despertar do homem para seu universo exterior e interior, chamando-o para um reencontro com a natureza, com o outro e consigo mesmo. Pelo texto poético, o homem é convidado a refletir, interpretar, entender, questionar, maravilhar, sensibilizar, angustiar, enfim, abrir-se para a vida em todos os sentidos e em todos os seus desdobramentos. (Silva, 2008, p. 34-35)

E é nesse reencontro com a natureza que o “eu lírico” se encontra no “Epigrama nº 5”. Percebe-se que há, através do olhar poético atento aos movimentos da natureza: “Gosto da gota d’água que se equilibra / na folha rasa, tremendo ao vento. // Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra: / e ela resiste, no isolamento. []” (Meireles, 2012, p. 60), a eternização do instante: “Seu cristal simples reprime a forma, no instante / [incerto: / pronto a cair, pronto a ficar – límpido e exato.” (Meireles, 2012, p. 60) A contemplação da “gota d’água” na folha demonstra a sensibilidade, por parte do “eu lírico”, em identificar que há uma oposição em relação ao oceano e a gota d’água, assim

como há, também, no instante, um ato muito fugaz: “E a folha é um pequeno deserto/ para a imensidade do ato.” (Meireles, 2012, p. 60)

No poema “Renúncia”, que contempla a quinta seção, a fugacidade é atribuída à flor – um elemento puramente transitório: “Rama das minhas árvores mais altas, / deixa ir a flor! que o tempo, ao desprendê-la, / roda-a no molde de noites e de albas/ onde gira e suspira cada estrela.” (Meireles, 2012, p. 64), afirmando que a transitoriedade é algo inerente a vida: “Deixa ir a flor! deixa-a ser asa, espaço, / ritmo, desenho, música absoluta, / dando e recuperando o corpo esparso / que, indo e vindo, se observa, e ordena, e escuta...” (Meireles, 2012, p. 64) uma vez que o caráter da vida é o da brevidade. A renúncia, como o próprio título do poema aponta, é algo a ser rejeitado, abdicado: “Falote, por saber o que é perder-se. / Conheço o coração da primavera, / e o dom secreto do seu sangue verde, / que num breve perfume existe e espera.” (Meireles, 2012, p. 64), e que deixa ir, conduzida e transportada pelo vento e para onde ele for.

Em *Signos em rotação* (1996), Octavio Paz se debruça sobre a imagem na poesia. Para o poeta e crítico, a imagem pode ser compreendida através de vários significados opostos ou desiguais, revelando o que implicitamente poderia ser: “[...] a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles.” (Paz, 1996, p. 38) Nessa chave de leitura, pode-se dizer que a imagem da flor na poesia cecilianiana pode ser compreendida também como uma recriação dada a sua brevidade. Do mesmo modo que a imagem do vento pode soar como um elemento transitório, uma vez que denota movimento, deslocamento, mudança, um meio de ir e vir, mas não igualmente como as águas que levam e trazem do/para o mesmo lugar, e sim como forma de levar o que foi e trazer o novo.

Assim, o vento segue o seu percurso no “Epigrama nº 6” em que há o deslocamento da lágrima a qual pode ser atribuída, juntamente como o próprio vento, como um elemento transitório: “Nestas pedras caiu, certa noite, uma lágrima. / O vento que a secou deve estar voando noutros países, / o luar que a estremeceu tem olhos brancos de cegueira, / – esteve sobre ela, mas não viu seu esplendor.” (Meireles, 2012, p. 70) A contemplação da lágrima é dada através de seu esplendor que está em oposição – vida e morte, dar e opor, felicidade e infelicidade: “Só, com a morte do tempo, os pensamentos que a choraram / verão, junto ao universo, como foram infelizes, / que, uma lágrima foi, naquela noite a vida inteira, / – tudo quanto era *dar*, – a tudo que era *opor*.” (Meireles, 2012, p. 70)

No poema “Desventura”, que contempla a sexta seção, nota-se que a fugacidade está atrelada à fragilidade da vida: “Eu, só eu, encontrei a gota de orvalho que te alimentava, // Depois, abri as mãos, – e perdeu-se.” (Meireles, 2012, p. 77) A rosa, o vento e a gota de orvalho também são apresentados como elementos transitórios. Nota-se que há um interlocutor empregado pelo pronome pessoal de caso reto *tu* que faz indagações a respeito de alguém, afirmando haver um discurso direcionado a esse alguém. O interlocutor encontra-se perdido, à procura de alguém que possui multiface: “Tu és como o rosto das rosas: / diferente em cada pétala.” (Meireles, 2012, p. 77), e que traga sentido à vida: “Teu lábio sorriu para todos os ventos/ e o mundo inteiro ficou feliz.” (Meireles, 2012, p. 77), entretanto que se vai pela fugacidade do tempo.

No “Epigrama nº 7”, percebe-se que o “eu lírico” está em um processo de errância por intermédio da aventura e que a “raça de aventura” é o que o conduz a um caminho desconhecido: “A tua raça de aventura / quis ter a terra, o céu, o mar. // Na minha, há uma delícia obscura / em não querer, em não ganhar...” (Meireles, 2012, p. 80) O “eu lírico” apresenta-se em sua melancolia e solidão: “A tua raça quer partir, / guerrear, sofrer, vencer, voltar.” (Meireles, 2012, p. 80), pois ao comparar-se com o interlocutor “tua”,

encontra-se perdido na impermanência do ser e na passagem do tempo: “A minha, não quer ir nem vir. / A minha raça quer *passar*.” (Meireles, 2012, p. 80), reafirmando que o tempo desse eu não é permanente e sim passageiro.

Do mesmo modo, no poema “Fadiga”, que contempla a sétima seção, o “eu lírico” se encontra afadigado diante desse estado melancólico e impermanente: “Estou cansada, tão cansada, / estou tão cansada! Que fiz eu? / Estive embalando, noite e dia, / um coração que não dormia / desde que o seu amor morreu.” (Meireles, 2012, p. 83) O “eu lírico” apresenta-se pelo adjetivo feminino “cansada”. Em um primeiro momento, a ideia de luto é transposta pelo cansaço desse ser que advém de indagações acerca da busca pelo sentimento do amor o qual não é mais correspondido: “Eu lhe dizia: ‘Deixa a morte / levar teu amor! Não faz mal. / É mais belo esse heroísmo triste / de amar uma coisa que existe / só para morrer, afinal!...’” (Meireles, 2012, p. 83) A efemeridade do tempo transmite ao “eu lírico” a cessação desse amor, porque, afinal, a noção de amor provém da finitude do sentimento. Contudo, o coração desejoso que com a alma se entrega, compreende que está destinado a infelicidade por causa, além das incertezas, da brevidade do tempo onde não há lugar para assertivas, haja vista a negatividade que é atribuída a esse espaço temporal.

Em um segundo momento, a solidão é empregada ao poema no momento em que o tempo, atravessado pela noite, pela sombra, pelo choro, pela voz e pelo silêncio, perde-se e leva consigo o amor: “Uma noite, dentro da sombra, / dentro do choro, a sua voz / disse uma coisa inesperada, / que logo correu, derramada / num silêncio fino e veloz.” (Meireles, 2012, p. 84) A ideia de perda e de abandono traz novamente a sensação de cansaço e de enfraquecimento do “eu lírico”: “‘Meu amor não morreu: perdeu-se. / Ele existe. Eu não o quero mais.’” (Meireles, 2012, p. 84) Por isso, o cantar/canção apresenta-se como uma saída para esse eu que se encontra à deriva da solidão: “[] quis cantar, mas não foi preciso. / E o ar estava muito indeciso / para dar vida a uma canção.” (Meireles, 2012, p. 84), isto é, o cantar como existência, como algo inerente ao ser. Um ser que deseja um lugar onde possa encontrar a paz e reclinar sua mente: “[...] daqui para qualquer lugar, // onde eu não escute mais nada, / onde eu não saiba de ninguém, / onde deite a minha fadiga / e onde murmure uma cantiga []” (Meireles, 2012, p. 84), pois encontra-se cansado à espera do adormecimento – a morte: “para ver se durmo, também.” (Meireles, 2012, p. 84)

Nota-se que no “Epigrama nº 8” a transitoriedade é apresentada novamente, pois remete à falta de estabilidade. Há um interlocutor empregado pelo pronome pessoal de caso oblíquo (tônico) *ti* e pelo pronome possessivo *teu* aos quais são objetos de amor: “Encostei-me a ti, sabendo bem que eras somente onda. / Sabendo bem que eras nuvem, depus a minha vida em ti.” (Meireles, 2012, p. 92) Há uma entrega para este *tu*, porém há uma queda: “Como sabia bem tudo isso, e dei-me ao teu destino frágil, / fiquei sem poder chorar, quando caí.” (Meireles, 2012, p. 92) Isso ocorre devido a compreensão que se tem em relação à brevidade de sua vida expressada pelos elementos onda e nuvem, bem como pela afirmação do “destino frágil” desse *tu* em decorrência desse percurso temporal fugaz.

Do mesmo modo, a fugacidade apresenta-se em forma de pensamento no poema “Acontecimento”, que contempla a oitava seção: “A chuva bate-me no rosto/ e em meus cabelos sopra o vento. / Vão-se desfazendo em desgosto / as formas do meu pensamento.” (Meireles, 2012, p. 100) Um pensamento que é concretizado pelo “eu lírico” através da ilusão atribuída ao choro: “Chorarei toda a noite, enquanto / perpassa o tumulto nos ares, / para não me veres em pranto, / nem saberes, nem perguntares: []” (Meireles, 2012, p. 100) que é como alimento para a alma. Por isso, o “eu lírico” se vê diante das indagações acerca da vida: “‘Que foi feito do teu sorriso, / que era tão claro e tão perfeito?’” E o meu

pobre olhar indeciso / não te repetir: “Que foi feito...?” (Meireles, 2012, p. 100) por algo que o arrebatou.

Já no “Epigrama nº 9”, o “eu lírico” encontra-se diante da natureza e de seus movimentos adquiridos pelo vento e pela folha: “O vento voa, / a noite toda se atordoia, / a folha cai.” (Meireles, 2012, p. 101) antepostos ao pensamento sobre a noite, ou seja, sobre a natureza. A reflexão sobre a natureza é concretizada mediante o pensamento no tocante as indagações: “Haverá mesmo algum pensamento / sobre essa noite? Sobre esse vento? / sobre essa folha que se vai?” (Meireles, 2012, p. 101) que refletem o estado de espírito no qual o “eu lírico” se encontra – o de entrega à natureza.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na poesia, de um modo geral, o pensamento é o ato de criação do poeta e, através dele, tem-se o dizer. Um poema sugere algo, diz algo nas entrelinhas e é esse dizer implícito que faz com que se torne o ofício da criação poética. A partir disso, o poeta assume um sujeito poético, que é a criação discursiva/literária, ao qual dará voz às suas poesias apresentando um “eu lírico” para cada uma delas regressando ao ponto de partir – o pensamento, do qual Octavio Paz descreve brevemente: “Pensar é respirar. Reter o alento, deter a circulação da ideia: produzir o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados e sim vasos comunicantes: isto é aquilo.” (Paz, 1996, p. 42)

O pensamento gera a reflexão e é mediante esta que, no poema “Província” presente na nona seção, o “eu lírico” reflete acerca dos elementos ligados à natureza – o mar, as árvores, as palmas, os círios, as flores, o capim e o orvalho. A narrativa se faz em uma “cidadezinha perdida”, uma província, um território: “Cidadezinha perdida / no inverno denso de bruma, / que é dos teus morros de sombra, / do teu mar de branda espuma, / das tuas árvores frias / subindo das ruas mortas?” (Meireles, 2012, p. 102) Os elementos da natureza descrevem esse território, assim como a solidão pelo choro que há sempre pela noite: “Pela janela baixinha, / viam-se os círios acesos, / e as flores se desfolhavam / perto dos soluços presos.” (Meireles, 2012, p. 102) e que é a elevação da alma. O instante do pensamento, que é transitório, é constatado pela indagação: “Que é feito da minha vida / abandonada na tua, / do instante de pensamento / deixado nalguma rua?” (Meireles, 2012, p. 102) quanto à impermanência do eu lírico.

O tema da transitoriedade também expresso no “Epigrama nº 10”, no qual a primeira estrofe revela a transitoriedade da vida conduzida pelo pensamento do interlocutor “teu”: “A minha vida se resume, / desconhecida e transitória, / em contornar teu pensamento, []” (Meireles, 2012, p. 114), assumindo, desse modo, que “a minha vida” é transitória. As flores completam esse percurso de lembranças do interlocutor por intermédio do perfume que exala: “[] sem levar dessa trajetória / nem esse prêmio de perfume / que as flores concedem ao vento.” (Meireles, 2012, p. 114) e que se evapora com vento. O “eu lírico” encontra-se perdido e desamparado pela fugacidade da vida, tornando-se melancólico.

O desencontro do “eu lírico” é evidenciado no poema “Tentativa” que contempla a décima seção. Nota-se que o “eu lírico” apresenta-se como “santa” e que há um interlocutor com quem conversa nas cinco das seis estrofes: “Calado, Calado, me diga, Calado // Calado, Calado, eu, que não quis nada, // Se não vou ser santa, Calado, Calado, // Calado, Calado, perderam meus dias? // Calado, me diga se devo ir-me embora, []” (Meireles, 2012, p. 124) e interroga ações decorrentes da errância das suas escolhas, dos

seus caminhos: “[] por que ando com pena do meu coração? // os sonhos de todos por que não me dão? // Calado, Calado, perderam meus dias? // ou gastei-os todos, só por distração?” (Meireles, 2012, p. 124) Por isso, compreende que está perdido não havendo lugar no mundo para sua existência.

No artigo intitulado “Assim na terra como no céu: reconsiderações sobre a poesia pura e a ausência de mundo na poética de Cecília Meireles” (2021), Idmar Boaventura Moreira faz apontamentos mediante essa ausência de mundo do “eu lírico” nas poesias de Cecília Meireles. Para o autor, “O eu lírico da poesia cecilianiana se afastaria da experiência vivida e conservaria, desse passado, apenas uma memória remota, quase espectral. Pura poesia, purgada o mais absolutamente possível das marcas do mundo à sua volta.” (Moreira, 2021, p. 512) Na poesia cecilianiana o mundo estaria ausente a partir do momento em que o “eu lírico” se vê afastado dele mediante o distanciamento dessa experiência vivida, que, para o próprio eu, são experiências concernentes à vida. Diante disso, a possível compreensão que o “eu lírico” tem sobre a existência está condicionada à posição contemplativa no tocante à fragilidade das coisas quanto à vida.

No “Epigrama nº 11”, a fragilidade é exposta através dos elementos da natureza: “A ventania misteriosa / passou na árvore cor-de-rosa, / e sacudiu-a como um véu, / um largo véu, na sua mão.” (Meireles, 2012, p. 126) representada pelas flores: “Foram-se os pássaros para o céu. / Mas as flores ficaram no chão.” (Meireles, 2012, p. 126) As flores não foram embora, mas ficaram no chão enquanto que os pássaros se foram, representando a liberdade de ir e não voltar, ou seja, por mais que haja a partida, haverá sempre a lembrança do que foi um dia e o que virá de novo será novamente algo fugaz.

A mesma fugacidade com a qual, no poema “Cantiga” presente na décima primeira seção, o “eu lírico” se depara: “Nós somos como o perfume / da flor que não tinha vindo: / esperança do silêncio, / quando o mundo está dormindo.” (Meireles, 2012, p. 128) Novamente a flor e o perfume aparecem como elementos transitórios. A essência do “eu lírico” é fugaz como o perfume das flores e desperta a incerteza: “Pareceu que houve o perfume... / E a flor, sem vir, se acabou.” (Meireles, 2012, p. 128) de que, talvez, não haja mais aquele instante. Neste poema, Cecília Meireles se apresenta como poeta ao dizer “abelha imaginativa”: “Oh! abelha imaginativa! / o que o desejo inventou...” (Meireles, 2012, p. 128), afirmando que, através da vontade de poder, existe o desejo de possuir, porém que o mesmo pode se esvaír por intermédio da brevidade do tempo.

O tempo é apresentado pela metáfora da engrenagem no “Epigrama nº 12” em que há a demarcação da hora: “A engrenagem trincou pobre e pequeno inseto. / E a hora certa bateu, grande e exata, em seguida.” (Meireles, 2012, p. 138) para enfatizar o momento presente quando algo acontece na vida do “eu lírico”. Isso faz com que se tenha a reflexão acerca da vida: “Mas o toque daquele alto e imenso relógio / dependia daquela exígua e obscura vida?” (Meireles, 2012, p. 138), bem como sobre a relação espaço e tempo. Com isso, o “eu lírico” apresenta-se como um ser dividido: “Ou percebeu sequer, enquanto o som vibrava, / que ela ficava ali, calada mas partida?” (Meireles, 2012, p. 138), um ser que se parte devido a passagem do tempo.

Assim como esse fluxo temporal, no poema “Vento”, presente na décima segunda seção, os ventos movimentam-se de um lugar para o outro deslocando elementos: “Passaram os ventos de agosto, levando tudo. / As árvores humilhadas bateram, bateram com os ramos no chão. / Voaram telhados, voaram andaimes, voaram coisas imensas: []” (Meireles, 2012, p. 139), ocasionando a destruição: “Passaram os ventos de agosto, terríveis, [...] // Em todos os sonos pisou, quebrando-os, [...]” (Meireles, 2012, p. 139) No entanto, trazem a esperança de um florescer após a tempestade: “[] o sol encontrou as crianças procurando outra vez o vento / para soltarem papagaios de papel.” (Meireles, 2012, p. 139) na trajetória do ser.

No “Epigrama nº 13”, o último que encerra a obra *Viagem* (1939), essa trajetória com que o ser vivencia é o caminho pelo qual se mantém: “Passaram os reis coroados de ouro, / e os heróis coroados de louro: / passaram por estes caminhos.” (Maireles, 2012, p. 145) e o porquê o poeta – “os bardos” – segue seu percurso: “Depois, vieram os santos e os bardos. / Os santos, cobertos de espinhos. / Os poetas, cingidos de cardos.” (Maireles, 2012, p. 145) O mesmo caminho que estão o poeta, o rei, o herói e o santo, e que compartilham alegrias e tristezas de uma trajetória a qual os poetas são os últimos a passar e a vivenciar nesse percurso de desalentos. O cessar dessa trajetória é o que conduz o “eu lírico” perante à relação estabelecida com a morte, como afirma Alba Wáléria Machado e Silva:

Como Cecília Maireles estabelece a morte como condição inevitável do fim, toda a vida converte-se, conseqüentemente, em ritual de preparação para o cessar de tudo, especialmente do sofrimento. E como ela não consegue superar a angústia, procura fazer do fim da vida algo que não seja tão alarmante quanto o fim da consciência. O eu lírico ceciliano deseja cessar o movimento do mundo, mas não consegue prescindir da dinâmica do pensamento. (Silva, 2008, p. 103-104)

4. REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Prefácio. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Maireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 12-13.

BOSI, Alfredo. A poesia da viajante. In: MAIRELES, Cecília. **Viagem**. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2012. p. 11-14.

DANTAS, José Maria de Souza. **A consciência poética de uma viagem sem fim: a poética de Cecília Maireles**. Rio de Janeiro: Livraria Eu e Você, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Epigrama. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 42-48.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. v. II. Tradução de Luiz Alberto Hanns; Cláudia Dornbusch. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 99-122.

FREUD, Sigmund. Transitoriedade. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução de Ernani Chaves. Revisão de Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Revisão técnica de Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 221-225.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MAIRELES, Cecília. **Viagem**. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2012.

MOREIRA, Idmar Boaventura. Assim na terra como no céu: reconsiderações sobre a poesia pura e a “ausência de mundo” na poética de Cecília Maireles. **Palimpsesto**, v. 20,

n. 35, jan.-abr. 2021. p. 511-533. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/56678/37911>>. Acesso em 1 mai. 2024.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SERRANO, Sónia. A invenção da viagem. In: SERRANO, Sónia. **Mulheres viajantes**. 2. ed. Lisboa: Tinha da China, 2019. p. 15-24.

SILVA, Alba Waléria Machado e. **Transitoriedade cintilada**: uma leitura de *Viagem*, de Cecília Meireles, e *Bagagem*, de Adélia Prado. 2008. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

REALIDADE VIRTUAL, VIDEOGAMES E A CONTEMPORANEIDADE NORTE-AMERICANA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *O ÚLTIMO GRITO*, DE THOMAS PYNCHON

Kleber Kurowsky (UFPR)¹

1. INTRODUÇÃO

Dentre todos os autores da literatura norte-americana contemporânea, poucos ocupam um espaço tão singular quanto Thomas Pynchon. Tendo alcançado algum nível de reconhecimento crítico nos anos 60 com a publicação de seus dois primeiros romances, *V.* e *O leilão do lote 49*, foi em 1973, com a publicação de *O arco-íris da gravidade*, que Pynchon se tornou um dos principais representantes de um novo método de produção literária, um método que seguia na esteira de James Joyce e William Faulkner e que, por um período, convencionou-se chamar de “pós-moderna”². Todavia, apesar de ter sido uma força literária considerável nos anos 70, Pynchon também testemunhou, através de sua arte, mudanças importantes na sociedade estadunidense das décadas por vir, com romances como *Mason & Dixon* em 1999 e *Contra o dia* em 2006 representando viradas literárias fundamentais na passagem do século XX ao XXI. Mas apesar da vasta obra literária, *O arco íris da gravidade* continua a ser um dos principais pontos articuladores da crítica literária que contempla sua obra e, por isso, é necessário compreendermos seu impacto.

O romance – ao qual viria a ser atribuído o título de *system novel* (LeClair, 1989), ou “romance sistêmico”, em tradução livre – atraiu a atenção imediata de críticos e teóricos por seu tratamento metafórico da realidade e da natureza literária, sua narrativa labiríntica e seu amplo repertório de referências científicas e acadêmicas. Ambientado na Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial – especificamente durante o período dos bombardeiros em Londres – o romance narra o cotidiano de várias personagens em meio ao caos da guerra, bem como a busca esotérica pelo foguete V-2, o mais avançado míssil do período, o qual serve como pilar narrativo e como metáfora múltipla para a morte, o surgimento de um novo mundo e o esvaziamento de uma certa concepção de ser humano³. Ao fascínio pela obra se somou o fascínio por seu autor, figura reclusa que não dá entrevistas e é raramente visto em público; a única via de acesso a ele é através de sua obra, com exceção de poucos relatos escritos por ele próprio (Pynchon, 1984) ou por

¹ Bacharel em Letras – Português (UFSC), Mestre em Letras – Estudos Literários (UFSM) e Doutor em Letras – Estudos Literários (UFPR). E-mail: kleber.kurowsky@ufpr.br

² Apesar de o conceito ter tido tração na segunda metade do século XX dentro da crítica literária que observou a obra de Pynchon, não nos concentraremos, aqui, nos pormenores das ideias de pós-modernidade e de pós-modernismo. O motivo desta decisão está na necessidade de observar os estudos críticos mais recentes acerca da obra de Pynchon, bem como os contextos sociopolíticos nos quais estão inseridas suas obras mais recentes.

³ Este, entretanto, é um resumo bastante simples da narrativa de *O arco-íris da gravidade*, buscando apenas apontar uma ambientação geral e alguns denominadores temáticos comuns.

pessoas próximas a ele (J. Siegel, 1977), criando uma aura de mistério e fascínio ao redor do autor, este que podia ser tão inescrutável quanto suas obras.

O arco-íris da gravidade era o retrato literário do interstício político, artístico e ético que os Estados Unidos atravessavam: um período marcado pela paranoia nuclear acarretada pela Guerra Fria, as insuficiências do governo Nixon e a antecipação dos desmontes que viriam a assumir contornos mais definidos durante o período Reagan nos anos 80 – estes que viriam a ser tema de um de seus romances posteriores, *Vineland*. Entretanto, das muitas possibilidades interpretativas oferecidas pelo romance, a mais importante, para o trabalho que propomos aqui, está na maneira com que o romance trabalha suas referências culturais e reformula o que se entendia pelo trânsito de informações do período. Segundo Mark Richard Siegel (1978) e Tom LeClair (1989), o que distingue *O arco-íris da gravidade* de outras produções literárias do período é a maneira com que o romance centraliza – tematicamente e estruturalmente – as transformações que o mundo passava em como as informações eram transmitidas, ou seja, aborda as acelerações cronológicas e informacionais que os avanços tecnológicos passavam a impor. Essencialmente, é um romance que detalha os impactos de como a ciência era divulgada, interpretada e como esses novos conhecimentos informavam a leitura que as pessoas faziam do mundo. Trata-se, portanto, de uma obra sensível não apenas às mudanças que haviam ocorrido no período, mas a como elas continuam a mudar e informar a vida humana (Freer, 2014). Da mesma forma, as referências à cultura popular do período – especialmente ao cinema – são utilizadas como aspectos culturais basilares; não apenas pontos de referências ao redor dos quais o leitor pode se organizar, mas como núcleos temáticos centralizadores: elas mais informam o desenvolvimento do enredo do que são informados por eles.

Entretanto, apesar de *O arco-íris da gravidade* ter popularizado o exame do trânsito de informações dentre a crítica especializada, este já era um tema presente na obra de Pynchon: em *O leilão do lote 49*, por exemplo, toda o enredo gira em torno de um conflito entre companhias postas, contando com uma empresa, Tristero, que aparenta ser uma companhia de correio oculta com fins desconhecidos. É um romance ambientado na Califórnia dos anos 60, representando os princípios do que viriam a ser os movimentos de contracultura e, portanto, é repleto de referências a um mundo que começava a atravessar a *beatlemania*. Mas apesar de isto já ser um fator determinante de sua ficção, convencionou-se atribuir as preocupações com o circuito social de informações aos já mencionados romances sistêmicos de sua obra e não àqueles que não se encaixam neste conceito guarda-chuva. É neste contexto que temos a publicação de seu romance mais recente, *O último grito*.

Publicado em 2013, o enredo de *O último grito* se passa em 2001, nas vésperas dos atentados de 11 de setembro, e gira em torno de Maxine Tarnow, uma fiscal de fraude que recentemente perdeu seu certificado oficial e agora trabalha principalmente com clientes clandestinos. Examinando a possibilidade de fraude de uma empresa ela se envolve em uma conspiração envolvendo a recém estourada bolha ponto com – que levou à falência milhares de empresas ao redor do mundo – um software que transforma a *deep web* em um jogo de realidade virtual, as relações da CIA com governos totalitários ao redor do mundo e um milionário que está tentando criar um monopólio tecnológico. Assim como outros romances do autor, o enredo de *O último grito* é labiríntico, repleto de personagens e despreocupado em viabilizar acesso a respostas conclusivas a respeito dos eventos que transpiram. Ao final, Maxine não está mais próxima de desatar o nó de conspirações e relações com o qual se depara no início.

Nesse sentido, portanto, não é uma obra que se difere das estratégias narrativas empregadas pelo autor em outras de suas obras. A diferença central vem com os temas

que estão inseridos nestas estratégias e como elas dialogam com aquilo que Pynchon produziu no passado: *O último grito*, como única obra do autor ambientada no século XXI, é um romance que nasce da cultura nascente da internet, o que inclui os jogos de *videogame* e a cultura *geek* como pontos de referência importantes. Mas apesar de esta dimensão cultural ser tão importante ao desenvolvimento do romance, é um aspecto que a crítica especializada quase não tocou, e quando o fez, foi apenas de maneira superficial (Freer, 2019). Autores como Ali Chetwynd (2019), ao estudar *O último grito*, redundam as referências a *videogames* como sendo apenas Pynchon refletindo seu lado menos sério, deixando transparecer a comicidade irônica que sempre foi um fator em suas obras. Ou seja, não são encarados como artefatos culturais, mas como simples brincadeiras. Ao observarmos este tratamento com o que foi concedido às referências cinematográficas (Siegel, 1978; Weisenburger, 1988; LeClair, 1989; Freer, 2014), por exemplo, o que encontramos é um contraste explícito, pois este aspecto foi tratado pela crítica como um diálogo de Pynchon com outras artes, uma maneira de estabelecer intertextualidade. Entretanto, mesmo ao observar a obra de um autor com o impacto literário de Pynchon a crítica não foi capaz de superar o preconceito que existe ao redor de novas formas de expressão cultural e de interação humana.

É desta lacuna crítica que surge a pesquisa aqui proposta: tendo em vista a falta de um olhar teórico que contemple as referências a *videogames*, buscamos analisar os contextos narrativos em que estas referências surgem, como elas são trabalhadas e quais as possibilidades intertextuais que surgem a partir delas. Com isso, pretendemos demonstrar novas vias de acesso a *O último grito* e à obra de Pynchon em geral, bem como ilustrar como novas referências culturais podem ser lidas na literatura estadunidense contemporânea e o que elas nos dizem sobre o atual momento da literatura do país. Para isso, esta pesquisa foi dividida em duas partes principais: na primeira apresentaremos quais as teorias e autores que servirão de eixo de análise, bem como uma breve contextualização geral de como a crítica contemplou a obra de Pynchon no passado e quais são, como um todo, os pontos geralmente elencados como centrais. Em seguida teremos a análise da obra em si, apontando as recorrências de referências a *videogames* que perpassam o romance e como elas informam o desenvolvimento da narrativa, ou mesmo a estrutura do romance.

2. CONTEXTO TEÓRICO-CRÍTICO

Para estudarmos o romance de Pynchon, especialmente quando estamos falando de referências a elementos culturais pouco contemplados pela esfera acadêmica, é necessário sermos capazes de compreender o que está envolvido em processos de intertextualidade midiática desde as fundações de sua crítica especializada. Juntamente com isso, realizaremos um breve itinerário crítico da obra de Pynchon, buscando ilustrar quais são os pontos normalmente levantados pela crítica como fundamentais à ficção do autor. Por último, faremos uma breve exposição da relevância contemporânea dos *videogames* como elementos culturais dotados de valor político-social, bem como o preconceito que está envolvido em seu tratamento em pesquisas acadêmicas.

Pynchon despertou certo interesse da crítica especializada desde a publicação de seu primeiro romance, *V.*, mas foi depois da publicação de *O arco-íris da gravidade* que ele foi elevado ao patamar de um dos grandes nomes da literatura estadunidense. Como mencionamos anteriormente, um conceito que foi importante para estudos do romance é o do romance sistêmico e sua relação com o novo mundo informacional que emergia.

LeClair (1989) define este tipo de romance como sendo uma formação literária que surge a partir da popularização da teoria geral dos sistemas⁴; para o teórico, houve uma tendência, nos Estados Unidos da segunda metade do século XX, a adequar essa teoria à literatura, resultando em produções literárias que buscavam ilustrar a própria mecanicidade do objeto literário através da coexistência de múltiplos sistemas de signos, não como entidades separadas, mas como partes de um conjunto maior. Nas palavras do autor:

A informação nos romances sistêmicos é sobre questões globais de energia, informação e comunicação, e a rede de relações entre o indivíduo, comércio, política, história, ciência e um ecossistema em risco. Esses romances exploram a escala de informação de particulares mínimos a enormes abstrações, da pré-história à pós-história, de brigas de família a guerras mundiais. Seus protagonistas são mais frequentemente produtores, organizadores e consumidores de informação do que agentes de ação. Para criar densidade informacional, os romances usam estruturas multicamadas, digressivas e circulares no lugar de estruturas lineares. [...] Denso de detalhes, descontínuos, dissonantes e dialógicos, os romances sistêmicos são secretamente ou não tão secretamente ordenados por meio de homologias ou congruências formais, os tipos de relações ou conjuntos que a teoria geral dos sistemas defende. (LeClair, 1989, p. 15, tradução nossa)⁵

O que prevalece, a partir da conceituação fornecida pelo autor, é a ideia de amplitude informacional, a qual não é tratada com o intuito de simplificá-la ao ponto de torná-la mais facilmente compreensível, mas sim de fazer com que o leitor se depare com a sobrecarga de informações que constitui o mundo contemporâneo. O romance sistêmico, portanto, não almeja cumprir com algum tipo de organicidade literária, mas sim escancarar seu caráter artificial, forçando o leitor a entrar em uma nova relação com as informações que estão sendo apresentadas. Não por acaso, *O arco-íris da gravidade* é, para LeClair (1989), um dos principais representantes desta categoria literária, senão o principal representante.⁶

Apesar de não utilizar o conceito de romance sistêmico, Siegel (1978) corrobora com os dados levantados por LeClair (1989) ao propor que a relação com uma nova realidade informacional está no cerne de *O arco-íris da gravidade*. Segundo o autor, o foco de Pynchon “em *O arco-íris da gravidade* é com os padrões de tecnologia e cultura

⁴A teoria geral dos sistemas surge na década de 50, nas ciências biológicas, como uma alternativa a concepções passadas da termodinâmica, buscando contemplar o mundo a partir da ideia de que um olhar homogêneo é contraprodutivo e que é apenas através da intersecção de diferentes áreas do conhecimento – e de diferentes componentes da realidade pode-se alcançar uma visão mais ampla e complexa da realidade (Bertalanffy, 2014).

⁵The information in systems novels is about global issues of energy, information, and communication, the networks of relations among the individual, commerce, politics, history, science, and an endangered ecosystem. These novels explore the scale of information from minute particulars to huge abstractions, from pre-history to post-history, from family quarrels to world wars. Their protagonists are more often producers, sorters, and consumers of information than agents of action. To create informational density, the novelists use multilayered, digressive, and looping structures rather than linear ones. Dense with detail, discontinuous, dissonant and dialogic, systems novels are secretly or not so secretly ordered by means of homologies or formal congruences, the kinds of relations or wholes that systems theory posits. [Texto original]

⁶LeClair (1988), inicialmente, elabora o conceito como maneira de estudar a obra do autor Don DeLillo, mas é através de seu estudo de Thomas Pynchon (LeClair, 1989) que ele ganha contornos mais definidos e passa a ser mais empregado pela crítica literária.

que irão determinar, em conjunto com as leis físicas do universo, o que nasce do caos em que nós entramos.” (Siegel, 1978, p. 4, tradução nossa)⁷ Deste argumento, o crítico levanta a interpretação de que a paranoia que circunda a obra é repleta de potencial criativo, e esta paranoia surge, justamente, de como se cruzam diferentes campos de informação. Através disso, a conclusão a que o autor chega é de que:

Ambiguidade, não certeza determinista, é o combustível essencial para tal Paranoia Criativa. “Real” ou “irreal” são impossíveis de saber, já que Eles parecem estar definindo o sentido de nossa “realidade”. É o sistema, neste caso o sistema do romance, que importa ao permitir ao homem estruturas e responder o mundo contemporâneo. (Siegel, 1978, p. 19, tradução nossa)⁸

O mundo incerto de *O arco-íris da gravidade*, portanto, não existe como nó de relações a ser gradativamente desatado pelo ato de leitura, mas como maneira de aproximar o leitor a uma realidade que só existe a partir da impossibilidade de desatar esse nó. Unindo esta interpretação àquela proposta por LeClair (1989), emerge a intenção de não permitir ao leitor se esquivar da inerente complexidade que surge do cruzamento de múltiplos e diferentes sistemas informacionais.

Entretanto, como mencionamos anteriormente, este tratamento informacional, apesar de ter ganhado destaque em *O arco-íris da gravidade*, é parte constitutiva do conjunto ficcional de Pynchon. Freer (2014), por exemplo, atribui a outros momentos da obra do autor, com destaque para como Pynchon retrava um país em transição, como é o caso da proximidade da ficção do autor à contracultura e como ela era representativa do desejo de transformação na sociedade, mesmo que fosse subsequentemente acompanhada por estagnação. Partindo deste princípio, podemos pensar na ficção mais recente do autor como também fazendo parte deste processo. Estudos como os de Bernard Duyfhuizen (2012) e de Thomas de Oliveira Anancio (2017), por exemplo, defendem que este é um ponto importante do romance *Contra o dia* – considerado seu último romance sistêmico –, propondo que o romance pode ser lido como uma continuação – e reformulação estética – daquilo que havia inicialmente proposto em *O arco-íris da gravidade*. É também um romance publicado no século XXI – mais especificamente, em 2006 – e, portanto, mais próximo de *O último grito*, o objeto de estudo deste trabalho.

Para Duyfhuizen (2012), uma das principais representações disso está no tratamento das ciências, mas não é simplesmente uma questão de exigir conhecimento matemático do leitor, mas sim de incorporar estes conhecimentos a um contexto literário: “Pynchon usa matemática como outra metáfora para como seres humanos tentam entender e controlar existência cotidiana.” (Duyfhuizen, 2012, p. 73, tradução nossa)⁹ Para o crítico, portanto, o aspecto científico é mais um conjunto de sistemas integrado à tessitura narrativa com o propósito de reelaborar o discurso literário; muito mais do que em *O arco-íris da gravidade*, portanto, *Contra o dia*, como uma obra pertencente a outro momento da história da humanidade, ao mesmo tempo em que extrapola as

⁷“in *Gravity's Rainbow* is with the patterns of technology and culture which will determine, in conjunction with the physical laws of the universe, what is born out of the chaos into which we have descended.” [Texto original]

⁸“Ambiguity, not deterministic certainty, is the essential fuel for such Creative Paranoia. ‘Real’ or ‘unreal’ are impossible to know, since They seem to be defining the meaning of our ‘reality.’ It is the system, in this case the system of the novel, that matters in allowing man to structure and to respond to the contemporary world.” [Texto original]

⁹“Pynchon uses mathematics as another metaphor for how human beings attempt to grasp, understand and control everyday existence.” [Texto original]

potencialidades da relação ciência-literatura, também à comprime de maneira a criar uma nova via de acesso ao leitor: “Em *Contra o dia*, Pynchon leva o leitor em uma jornada global de tombos e páthos, incessantemente nos pedindo para reexaminar nosso mundo – suas economias modernas e origens políticas e seu persistente direcionamento para resistir estruturas de controle abusivas.” (Duyfhuizen, 2012, p. 79, tradução nossa)¹⁰ Apesar das complexidades dos sistemas apresentados na ficção de Pynchon – e de a obra estar constantemente chamando a atenção a estas complexidades – o foco não está na ideia de complexidade por si só, mas sim como diferentes redes de relações atravessam essa complexidade para criar novas experiências de leitura; experiências estas que sejam mais aptas a representar a intensidade informacional do novo século.

Anancio (2017), por sua vez, análise a questão da dificuldade que emerge do processo de tentar ler e decifrar a narrativa do romance, defendendo que a complexidade da obra é suficiente para tornar até mesmo o ato de explicá-la em algo laborioso. O autor dá o exemplo da página Pynchon Wiki¹¹, um portal que surge com o intuito de mapear os muitos temas, estruturas e movimentos narrativos da obra do autor, mas que assumiu proporções tão grandes ao ponto de se tornar um labirinto por si mesma, exigindo material complementar; os complementos de leitura da obra do autor exigem complementos de leitura. Anancio (2017), inclusive, se mostra crítico de como se deram estes esforços, argumentando que: “o valor desses esforços é bastante questionável, pois o multiplicá-los não implica em maior complexidade, mas antes num achatamento generalizado.” (Anancio, 2017, p. 22) A obsessão pelos detalhes, para o autor, acaba por concentrar o olhar crítico em minúcias e dificulta – senão impossibilita – a interpretação da obra enquanto um conjunto. Ou seja, perde-se o valor sistêmico da obra. Todavia, o que nos chama a atenção nesta análise é a conclusão de que os próprios leitores e críticos de Pynchon são forçados a uma nova relação com a ideia de trânsito informacional; uma nova postura interpretativa e dialógica, em que o ato de trocar informações e construir conhecimento coletivo é parte indispensável do processo de compreender a obra do autor.

Nesse sentido, podemos pensar na obra mais recente de Pynchon como sendo resultado de um encontro de diferentes forças discursivas que estão passando por mudanças significativas: por um lado, suas obras publicadas no século XXI são representativas de novas e importantes mudanças no espaço literário estadunidense (senão tematicamente, certamente estruturalmente; por outro, muitos de seus leitores e críticos contemporâneos nasceram em um mundo que existe dentro de um regime informacional drasticamente diferente daquele que existia quando o autor publicou *O arco-íris da gravidade*. Parte de sua crítica é bastante consciente disso, sendo, inclusive, a motivação por trás da obra *The New Pynchon Studies*, organizada por Freer (2019): um conjunto de estudos que buscam contemplar as obras mais recente de Pynchon a partir de um novo olhar. Não exatamente fugindo da longa sombra crítica projetada por *O arco-íris da gravidade*, mas indo além dela.

Dentre os principais argumentos levantados no decorrer dos estudos da coletânea, prevalece a postura de que é necessário lutar contra a ideia de que os dois últimos romances de Pynchon são, de alguma forma, menores ou menos importantes (Freer, 2019; Chetwynd, 2019; Berressemen, 2019; Herman, 2019). Dentre os dados levantados pelos críticos, a necessidade de reavaliar como a ficção mais recente do autor se relaciona com a nova realidade informacional do século XXI surge enquanto fio condutor que atravessa os estudos apresentados; afinal, se estamos tratando de um autor que tem parte de sua

¹⁰ “In *Against the Day* Pynchon takes the reader on a global journey of pratfalls and pathos, relentlessly asking us to reexamine our world – its modern economic and political origins and its enduring human drive to resist abusive structures of control.” [Texto original]

¹¹ <https://www.pynchonwiki.com>

ficção definida por sua relação com as ciências e com os novos sistemas que regem o mundo, então é apenas natural que, no século XXI, após tantas transformações nesse quesito (como a explosão da internet, o surgimento de novas formas de telecomunicação e os abalos sociais do 11 de setembro), sua ficção estaria atenta a como isso estaria acontecendo.

Mas mesmo com esta postura que se mostra atenta aos novos desenvolvimentos na ficção do autor, o romance *O último grito* tem parte de seus intertextos recusados por fazerem parte de uma realidade pouco contemplada pela crítica: os *videogames*. Herman (2019) aborda o assunto apenas de maneira indireta, mas o faz sob um prisma negativo, o de que as referências a *videogames* são sintomáticas de como certas personagens são incapazes de prestar atenção ao mundo real, resguardando-se em mundos virtuais. Vendendo-os como uma extensão da internet, o crítico propõe que: “No lugar de simplesmente promover a hiper atenção contra as energias da mudança social, a internet canaliza estas energias na direção de uma hiperatenta rua sem saída.” (Herman, 2019, p. 203, tradução nossa)¹² Para o crítico, portanto, é apenas pelo viés da crítica que os *videogames* e a cultura da internet poderiam estar sendo mencionadas, não por terem algo de novo a apresentar. De fato, Herman (2019) não pensa nestes elementos como formas de cultura, mas como distorções sociais criadas por novas mídias.

Entretanto, não há engajamento real com aquilo que é referenciado, tudo é colocado sob o amplo guarda-chuva de *videogames*, o que homogeneiza aquilo que está sendo mencionado e reduz sua importância dentro da obra. De nossa parte, não concordamos com esta interpretação; como veremos durante a análise do romance, existe um cuidado minucioso, por parte do autor e da obra, em não referenciar este tipo de cultura de forma genérica, mas sim em detalhar e explorar a relação destes objetivos com o contexto narrativo maior. Pynchon demonstra verdadeiro conhecimento de como esta cultura se comporta – dentro e fora da internet – e a ideia de que isso está ali apenas para mostrar os riscos dos *videogames* na cultura é uma ideia redutora e simplista. Herman (2019), nesse sentido, não parece estar partindo das informações fornecidas pela obra para construir sua análise, mas sim de dados pré-concebidos (como a ideia de que *videogames* e a internet são inerentemente nocivas ou corrompedoras) para então interpretar o que está posto.

Como defende Taylor (2018), existe resistência, por parte da Academia, em contemplar esses produtos culturais; trata-se, afinal, de uma forma de interação sociocultural ainda bastante recente, que tem uma cultura formada ao seu redor apenas nos anos 80 (Woodcock, 2019) e, se pensarmos que *O último grito* foi publicado em 2013, então estamos falando de um romance que trata de formações culturais com apenas 30 anos de idade. Entretanto, é algo que vai muito além do fato de ser algo recente e adentra no fato de que se trata de algo visto como desprestigiado. Segundo Jamie Woodcock (2019), partindo de uma comparação com os primeiros estudos a respeito do impacto cultural da TV nos anos 70:

Então, enquanto nós estamos falando de jogos eletrônicos, também estamos falando de muito mais do que apenas jogos. Com frequência, quando os jogos eletrônicos são submetidos a críticas, o foco ecoa em algo que Williams notou anteriormente com a televisão. Muita atenção foi dada ao “sexo” e à “violência”, assim como à “manipulação política” e à “degradação cultural”. Esse também foi o caso dos jogos eletrônicos, particularmente no que diz respeito a “violência” e “degradação cultural”, que destaca coisas que não são

¹²“Rather than merely promoting hyper attention against the energies of social change, the internet channels those energies toward a hyperattentive dead end.” [Texto original]

específicas apenas aos jogos eletrônicos ou à televisão (ou a romances, ou a quadrinhos também). (Woodcock, 2019, p. 111)

A questão, portanto, não é a de estudar os *videogames* por si só, mas de compreender que, como produto de confluências sociais e políticas, eles dizem algo sobre o momento que vivemos. Este mesmo princípio se aplica aos estudos literários: se estamos tratando de uma obra que evoca referências a este tipo de cultura, é necessário que saibamos compreender como isso se dá; é importante que saibamos compreender seus efeitos literários, tanto quanto elementos temáticos quanto estruturais.

É um argumento que pode ser entendido, ainda, a partir daquilo que propõe Pierre Bourdieu (2015), quando defende que a consagração de bens culturais e artísticos se dá através do atravessamento de estruturas de poder que acabam por determinar como a sociedade se relaciona com estes bens. Essencialmente, o que o filósofo defende é que a consagração de um bem cultural se dá através de um longo circuito institucional, o que inclui Academias, Universidades e Salões. O resultado final disso é a estratificação da ideia de cultura e de arte, a qual fica subjugada a instâncias de classe ou de economia. Segundo o autor, quando trata das chamadas “artes médias”, ou seja, aquelas que já estão impregnadas na sociedade, mas ainda não totalmente consagradas, o autor argumenta que:

somente alguns iniciados assumem a disposição devota que se exige diante das obras da cultura legítima, uma vez que em geral não se exige, ao nível da cultura média, o conhecimento das regras técnicas ou dos princípios estéticos que constitui parte integrante dos pressupostos e acompanhamentos obrigatórios na fruição das obras legítimas. Tal sucede não apenas porque a arte média não é inculcada nem legitimada pelo sistema de ensino, mas também porque não constitui o objetivo de sanções materiais ou simbólicas, positivas ou negativas [...], de que dependem a competência ou a incompetência no âmbito da cultura legítima. (Bourdieu, 2015, p. 148)

Pensando nos *videogames* como pertencentes a esta categoria, podemos pensar na recepção crítica que *O último grito* teve como sendo o resultado desta intersecção de forças sociais e culturais, habitando o espaço nebuloso que surge de uma obra formalmente legitimada atravessada por referências não consagradas.

Isso nos devolve, mais uma vez, ao fato de que a obra de Pynchon nunca se mostrou avessa a utilizar referências à cultura popular: *O arco-íris da gravidade* tem várias referências a histórias em quadrinhos; *Vineland* tem referências a programas de TV do período; *Contra o dia* organiza parte de sua narrativa com base em romances *pulp* de aventura dos anos 50. Entretanto, nenhum destes elementos é rechaçado por parte da crítica como são os *videogames* e a internet em *O último grito*.

Tendo em vista o aparato crítico levantado aqui, propomos uma análise de *O último grito* que busque contemplar as novas referências culturais sob o prisma de que a obra de Pynchon é atravessada pelo desejo de repensar nossas relações com a realidade informacional dos Estados Unidos (e, de certa forma, do ocidente como um todo). Sendo a internet e os *videogames* parte deste panorama, é necessário que sejamos capazes de compreender seu contexto e ao que elas remetem dentro da construção narrativa.

3. ANÁLISE DA OBRA

Um dos pontos chave para compreendermos *O último grito* – e, consequentemente, como são tratadas as referências culturais da obra – está em como o romance utiliza a voz e o foco narrativo. A obra tem um narrador que, apesar de ser heterodiegético, é bastante próximo à protagonista, Maxine; ou seja, apesar de ela não ser a narradora, é através de seus olhos e pensamentos que observamos a realidade apresentada. Isto cria um contexto narrativo em que o olhar da protagonista é atravessado por interjeições do narrador que ora corrobora com o que é apresentado por ela e ora discorda. Isto se torna bastante relevante, para nossa análise, pois temos a sobreposição de duas perspectivas: Maxine não é alguém que participa da cultura da internet do período, ou que tem conhecimento de *videogames*, os quais ela acessa principalmente por intermédio de seus filhos e de clientes. O narrador, por sua vez, aparece como alguém que detém mais conhecimento destas culturas, por vezes complementando aquilo que a protagonista não sabe, oferecendo o contexto necessário para que o leitor possa compreender ao que está sendo apontado. Desta forma, dois olhares – e, consequentemente, duas formas de leitura – acabam sendo contempladas: por um lado, temos a perspectiva de Maxine, pessoa que desconhece os pormenores do que está sendo referenciado, aproximando-se de leitores que porventura também não conheçam; do outro, temos o narrador que se aproxima de leituras que já venham munidas dos conhecimentos necessários para interpretar as referências trazidas. *O último grito*, portanto, acaba se definindo pela constante mescla e separação de vozes. A mistura quase homogênea delas ocorre em momentos como o seguinte, quando Maxine está se encontra em um torpor erótico:

O que poderia ser apenas um ponto no ciclo do cotidiano, uma reconvergência do que o dia dispersou, como disse Safo em algum curso da faculdade de anos atrás, Maxine já não lembra, se transforma em um milhão de pedestres, cada um deles carregado de mistério, mais intenso do que permite a luz do dia quando barômetro está elevado. Tudo muda. Tem aquele cheiro limpo de chão molhado de chuva. Os ruídos do trânsito se liquefazem. Reflexos da rua nas janelas dos ônibus enchem o interior coletivo de imagens tridimensionais ilegíveis, em que superfícies inexplicavelmente transformam-se em volumes. Os típicos babacas nova-iorquinos que abundam nas calçadas também ganham alguma profundidade, algum propósito – eles sorriem, desaceleram, até mesmo com um celular grudado no ouvido é mais comum encontrá-los cantando para alguém do que berrando. Alguns são vistos levando plantas em vasos para passear na chuva. Até mesmo o mais leve contato entre guarda-chuvas ganha laivos de erotismo.

“Dependendo do guarda-chuva, é o que você quer dizer”, Heidi uma vez tentou esclarecer.

“Heidi, como você é exigente, qualquer guarda-chuva, tanto faz.” (Pynchon, 2017, p. 130)

A primeira parte da citação, marcada pelo uso de discurso indireto livre, é quase etérea em como apresenta o caminhar de Maxine pelas ruas de Nova Iorque. Conforme a voz do narrador se mescla à perspectiva da personagem, o mundo assume tons abstratos, com nova-iorquinos cantando em celulares e caminhando pelas ruas com plantas. Isso só é rompido quando o discurso direto se manifesta, através da fala de Heidi, interrompendo o ritmo narrativo prévio; até então, não havia nenhum indicativo de que Maxine estava interagindo com alguém, criando um momento em que diferentes modos discursivos

interferem um no outro de maneira direta, mas sem que a maneira com que isso se dá seja totalmente explicitada. Basicamente, é difícil determinar onde termina o discurso indireto livre e onde começa o discurso direto. É em meio a esta ambiguidade, tão recorrente na ficção de Pynchon e que Siegel (1978, p. 15, tradução nossa) descreve como “Quase pode ser dito que Pynchon é propositalmente ambíguo sobre sua ambiguidade.”¹³, em que o romance constrói toda a paranoia que rege a narrativa e que, portanto, mobiliza suas referências culturais.

Antes de observarmos em maior detalhe como as referências a *videogames* são utilizadas no decorrer da obra, é necessário observarmos sua recorrência ou, mais especificamente, quantas referências diretas ou indiretas estão presentes.

Tabela 1 – Contagem de referências a *videogames* em *O último grito*

TIPO DE REFERÊNCIA	QUANTIDADE
Referências a títulos	34
Referências a personagens ou situações	7
Referências indiretas	8
TOTAL	49

Fonte: Nossa autoria

Na primeira linha temos as referências diretas a títulos de *videogames* ou nomes de consoles; na segunda as referências a personagens ou situações que ocorrem neles; por último, temos as referências indiretas a cultura de *videogames* em geral. Ao todo, portanto, temos 49 referências algo que, ao nosso ver, já aponta na direção de ser insustentável a interpretação de que elas estão ali apenas para serem criticadas. Além disso, as referências não se encontram isoladas em momentos específicos da narrativa, mas são constantemente utilizadas como símiles e metáforas para os desenvolvimentos do enredo, fazendo emergir a ideia de que as referências, quando apresentadas, mais do que apontamentos a um determinado contexto sociocultural, são recursos retóricos. Isto, por sua vez, nos devolve ao tratamento discursivo e retórico empregado pela obra: a mescla de vozes que tecem a narrativa cria terreno fértil para a polissemia das referências. É o que podemos observar no momento em que estão discutindo o potencial gráfico da DeepArcher, um programa que transforma a *deep web*¹⁴ em um jogo de realidade virtual:

Quando o programa termina de carregar, não há página principal nem trilha sonora, apenas som ambiente, crescendo pouco a pouco, um som que Maxine reconhece de mil ferroviárias e rodoviárias e aeroportos, e uma imagem a surgir diagonalmente de um interior cujo detalhamento, estonteante por um momento, vai muito além de qualquer coisa que ela já tenha visto nas plataformas de games que Ziggy e seus amigos costumam usar, partindo do marrom básico dos vídeo games da época e chegando ao espectro cromático completo do raiar do dia, polígonos delicadamente se reinando em curvas praticamente contínuas, o traço, o volume, as sombras, os matizes e as transições, tudo trabalhando com elegância, até mesmo com... dava para chamar de genialidade? Quer dizer, comparado com aquilo, **o Final Fantasy X parecia um desenho feito numa tela de Traço Mágico.** (Pynchon, 2017, p. 96, grifo nosso)

¹³ “It could almost be said that Pynchon is purposely ambiguous about his ambiguity.” [Texto original]

¹⁴ Expressão utilizada para se referir à parte não indexada da internet, ou seja, que não pode ser acessada por mecanismos de busca comuns.

Desta citação, dois elementos são fundamentais: é descrito um espaço tecnologicamente avançado, muito mais avançado do que qualquer outra coisa que as personagens já tenham visto antes, e como referência para enfatizar este ponto, é mencionado o *videogame Final Fantasy X*, que tinha sido recém anunciado no momento em que a narrativa se passa e que era visto como o próximo grande passo no desenvolvimento tecnológico desta mídia. Entretanto, esta observação não está sendo feito por nenhuma personagem, mas sim pelo próprio narrador: apesar de haver uma mescla de perspectivas em como o discurso indireto livre se dá, neste momento não há como inferir interferência da visão de mundo de Maxine, pois ela é apresentada como alguém que não habita nesta cultura; assim, podemos partir do princípio de que esta é uma observação que parte exclusivamente do narrador. Com isso, a referência é estabelecida como ponto de apoio cultural, mas também como demonstração do *modus operandi* da voz narrativa; o resultado disso, neste momento específico, é a centralidade da referência ao *videogame*. Não está ali, como defende Herman (2019), simplesmente para apontar as limitações da cognição contemporânea, algo que esvazia as energias transformativas do indivíduo, mas como aspecto articulador da narrativa. Temos, com isso, a sistematização de diferentes estruturas literárias (LeClair, 1989).

Em outros momentos em que as referências a *videogames* são trazidas, ocorrem processos narrativos semelhantes: elas servem de apoio cultural e contextual, mas também como recursos literários responsáveis por edificar camadas narrativas e simbólicas sobre os eventos apresentados (Woodcock, 2019). Neste contexto, temos dois exemplos bastante simbólicos de como isso se dá durante a construção do romance: o primeiro se dá em vários momentos da obra, relacionados à personagem Fiona, uma criança, e a sua relação com *Quake*, um *videogame* de tiro em primeira pessoa responsável pelo salto de um modelo parcialmente tridimensional do mundo para um completamente tridimensional, utilizando modelos poligonais para representar as personagens. Também foi importante em como expandiu as possibilidades dos *videogames* para além de serem apenas jogados, mas também assistidos: *Quake* contava com ferramentas que possibilitavam que permitiam aos usuários gravar suas partidas, bem como editá-las, o que levou à criação de filmes e seriados dentro dos próprios mecanismos do jogo, apelidadas de *machinima*. É este último aspecto que *O último grito* mais enfatiza, quando o narrador nos informa que “Fiona foi para uma espécie de colônia de férias de animação em Nova Jersey – oficinas de *Quake* e *machinima* [...]” (Pynchon, 2017, p. 169) e que depois é retomado com as observações da mãe da personagem de que: “Fiona continua na colônia de férias, trabalhando numa adaptação para o *Quake* de *A noviça rebelde* (1965). Fiona e seu grupo fazem os papéis dos nazistas.” (Pynchon, 2017, p. 267) e, depois, “De repente ela começou a fazer filmes de *Quake*. Alguns já estão online, ela já tem seguidores. Estamos coassinando contratos de distribuição. Um monte de cláusulas. A gente não faz ideia do que está assinando, é claro.” (Pynchon, 2017, p. 385) Através destas observações cria-se uma subnarrativa, na qual o hábito de jogar da personagem é transformado em um veículo de expressão artística, em que tecnologia de ponta surge de um tipo de expressão cultural visto como menor ou desimportante. O contraste entre os conhecimentos de Fiona e os de sua mãe é tornado ainda mais claro quando a última afirma não fazer ideia do que está coassinando. É um mundo do qual ela não faz parte, mas que não pode negar a existência; é através deste mundo, em um acampamento voltado a *videogames* que temos o desenvolvimento da personagem, esta que é retratada como uma das mais inteligentes do romance.

Novamente, temos os aspectos de tecnologia de ponta e de referência cultural, mas agora expandido para além do ato de jogar; o que Pynchon faz, neste caso, é demonstrar

a cultura que começava a se formar ao redor destes novos artefatos culturais, as quais não estavam só preocupadas com jogar, mas em produzir cultura e arte a partir daquilo que jogavam. Fiona, por exemplo, está fazendo filmes dentro de *videogames*. Mais do que um lugar em que ela pode se entreter, é um lugar em que ela pode se expressar. É digno de nota, ainda, que ele está tratando de um tipo de contexto cultural e político que era desconhecido pela maior parte da população; poucos, com exceção dos que transitavam por esta esfera cultural saberiam do que se trata *machinima*. E é sobre este espaço, visto como uma subcultura, que *O último grito* representa os a nova realidade informacional dos Estados Unidos, em que o trânsito de informações agora se dá em espaços ignorados pela maior parte da população; em que eventos tão transformativos como os atentados de 11 de setembro ou os próximos passos da economia norte-americana podem ser definido em mundos virtuais paralelos ao que a maior parte da população reconhece enquanto realidade.

Em outros momentos da obra, é referenciado um *videogame* chamado *Metal Gear Solid*, que tem uma narrativa voltada à espionagem e à criação de armas de destruição em massa. O *videogame* é mencionado como algo que dois amigos de Maxine gostam, sendo trazido pela primeira vez logo no início do romance como algo que influencia o programa DeepArcher: “influências óbvias – Neo-Tokyo do Akira, Ghost in the Shell, **Metal Gear Solid do Hideo Kojima, mais conhecido entre nós como Deus.**” (Pynchon, 2017, p. 88, grifo nosso) Este é o único momento em que uma figura responsável pela criação de *videogames* é mencionada; Kojima é visto, mesmo hoje em dia, como uma espécie de *auteur* desta mídia específica, alguém preocupado em expandir a linguagem dos *videogames* para poder construir narrativas e interações que seriam impossíveis em outros meios; não dissemelhante ao que o próprio Pynchon tentava fazer desde a publicação de *O arco-íris da gravidade*. A familiaridade com o objeto é ainda enfatizada quando os filhos de Maxine apresentam o *videogame* ao avô, após ele mencionar que gravou uma ópera para assistir com os netos, quando Maxine afirma que: “É uma troca cultural, vi eles jogando Metal Gear Solid com você outro dia.” (Pynchon, 2017, p. 508) ao que ele responde que é: “Melhor que o lixo televisivo que antigamente você e a Brooke assistiam.” (Pynchon, 2017, p. 508) Mas a chave deste diálogo vem quando o pai de Maxine contextualiza o *videogame* com base no clima político em que eles estão vivendo, associando-o ao ambiente de controle que a internet pode vir a se tornar:

“Você fala em liberdade, mas a coisa toda é baseada em controle. Todo mundo conectado, nunca mais ninguém vai se perder, é impossível. Agora é dar o próximo passo, conectar a rede a esses telefones celulares, e pronto, é uma rede total de vigilância, inescapável. [...] É o sonho do pessoal do Pentágono, lei marcial no mundo.”

“Então foi de você que eu herdei a paranoia.”

“Pergunta pros teus filhos. Veja esse game, o Metal Gear Solid – quem é que os terroristas sequestram? Quem é que o Snake está tentando resgatar? O chefe da DARPA. Pensa nisso, certo?” (Pynchon, 2017, pp. 510)

É curioso observar que o romance foi publicado em setembro de 2013, apenas alguns meses depois Edward Snowden revelar ao mundo que os Estados Unidos estavam utilizando a internet e a tecnologia para espiar em virtualmente o planeta todo. Nesse sentido, é difícil acreditar que as afirmações de Ernie sejam algum tipo de comentário sob esta revelação em específico, pois o romance já estaria pronto quando estas informações vieram à luz. Este momento, entretanto, acaba remetendo simultaneamente aos movimentos conspiratórios do romance, mas também ao próprio *corpus* ficcional de

Pynchon. A ideia de a paranoia social das personagens constantemente criar conspirações, as quais acabam tendo algum grau de verdade, é uma das marcas definitivas da estética de Pynchon (Siegel, 1978); nesse sentido, a referência à *Metal Gear Solid* serve tanto como um indicativo desta corrente temática que atravessa a obra do autor, como também acaba empregada enquanto uma metáfora da jornada em que Maxine acaba mergulhando: a conspiração que ela investiga tem vários pontos de contato com a narrativa do *videogame*. O fato de que ela se envolve uma conspiração envolvendo terroristas e, possivelmente, o próprio governo dos Estados Unidos, é um indicativo importante disso.

O último grito, como romance ambientado nos arredores dos atentados de 11 de setembro, é extremamente cuidadoso em como retrata a pluralidade midiática e social que envolveu aqueles eventos. É algo que, em determinado momento, a obra resume da seguinte forma:

Se você só lê o [sic] Jornal de Referência”, talvez pense que a cidade de Nova York, tal como a nação, unida pela dor e pelo choque, enfrentou o desafio do jihadismo global participando da cruzada do bem que a turma do Bush agora chama de Guerra ao Terror. Se pesquisar outras fontes – **a internet, por exemplo** –, talvez você tire uma conclusão diferente. Na imensa anarquia indefinida do ciberespaço, em meio a bilhões de fantasias privadas, negras possibilidades começavam a emergir. (Pynchon, 2017, p. 398, grifo nosso)

Dentre essas “negras possibilidades”, a mais recorrente deste período era a de que os atentados foram arquitetados pelo próprio governo Bush, como uma tentativa de declarar lei marcial e, através dela, conseguir dar um golpe de Estado. A parte final do romance se dá em meio a um caldeirão de vozes que tentam discernir o que estaria acontecendo, enquanto Maxine, com sua investigação, encontra elementos de envolvimento governamental, mas determina que, se houve algum envolvimento norte-americano, ele partiu da iniciativa privada – representada pela personagem de Gabriel Ice – e não do Estado. Da mesma forma, na narrativa de *Metal Gear Solid*, temos a iniciativa privada como principal incentivadora dos eventos do *videogame*, somada a atravessamentos estatais pontuais. Com isso, Pynchon está utilizando a mídia da época como metáforas para aquilo que as personagens estão vivenciando e que, de certa forma, todos os cidadãos dos Estados Unidos vivenciaram em algum nível.

No caso de *Metal Gear Solid*, ainda, todas as referências ocorrem a partir do registro do discurso direto, sempre através das falas de personagens, não por intermédio do narrador. É algo, portanto, com que as personagens daquela realidade estariam familiarizadas; isto faz sentido se pensarmos que o *videogame* foi lançado em 1998 e tornou-se uma referência imediata para o que seria possível naquela mídia. Novamente, portanto, estamos falando de um artefato tecnológico que ainda era visto como algo tecnologicamente avançado e importante para o desenvolvimento daquela mídia.

Esta mesma relação se estende a quase todas as referências presentes na obra: se há um elemento temático que os atravessa – para além do elemento estrutural, que é o comportamento metafórico em relação aos movimentos narrativos – é o fato de que a maior parte das referências são dedicadas a *videogame* vistos como tecnologicamente avançados e relevantes. Até mesmo quando é referenciada a adaptação de um *videogame* ao cinema, é tratado de um filme que, na época, foi produzido a partir do que havia mais de avançado na indústria de animação. Durante o dia das bruxas: “Eric e Driscoll vão para o desfile da Village, fantasiados de porta lógica NAND [...] e **Aki Ross, do filme *Final Fantasy*.**” (Pynchon, 2017, pp. 444 – 445, grifo nosso) Temos a referência que, apesar de

dar pelo discurso indireto livre, surge através de uma personagem utilizando uma fantasia: trata-se uma referência ao filme *Final Fantasy: The Spirits Within*, adaptação cinematográfica da série de *videogames Final Fantasy*, lançado na primeira metade de 2001, e que impressionou pela tecnologia empregada em sua criação; o filme também foi um fracasso de bilheteria, levando o estúdio responsável à beira da falência. Todavia, o filme se tornou um sucesso *cult* com o público investido nesse tipo de mídia e, principalmente, em *videogames*. Com isso, temos um apontamento cultural ao demonstrar personagens investidas nesta cultura específica, mas também outro indicativo de como estas referências refletem o movimento geral do enredo de se concentrar no momento tecnologicamente transformativo que foi a virada do século, em que ainda havia muita incerteza ao que estas transformações acarretariam futuramente. O título original do romance, *Bleeding Edge*, corrobora com essa visão: é uma expressão comumente utilizada para se referir à tecnologia de ponta, embora seja de difícil tradução direta para a língua portuguesa.

Com isso, podemos observar três constantes no que se refere ao tratamento das referências a *videogames*: 1) contextualmente relevantes, servindo como apontamentos às transformações na realidade midiática e informativa da virada do século; 2) narrativamente metafóricas, espelhando o que acontece no enredo; 3) indicativas do contínuo interesse de Pynchon pela ciência, tecnologia e, principalmente, pelas novas maneiras de se relacionar com as informações que surgiam.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O último grito, como o mais recente romance publicado por Pynchon – e, narrativamente falando, o mais próximo de nós em uma escala histórica – é a representação de um novo momento da história dos Estados Unidos e a indicação de um novo *modus operandi* literário. Não é, entretanto, um rompimento com aquilo que o autor já exercia no passado: o fascínio por novos contextos informacionais continua presente, mas agora agregado a uma nova dimensão social e política. E é dentro que podemos pensar nas referências a *videogames* no romance, partindo do que propõe Siegel (1978) e LeClair (1989), como sendo representativas da propensão da ficção de Pynchon a repensar a relação da sociedade com as artes e os meios de informação. Sendo uma obra ambientada no começo do século XXI, os *videogames* aparecem como pilares contextuais e informacionais, indicativos de novas formas de se relacionar com a realidade (Woodcock, 2019), uma realidade cada vez mais fragmentada e em que as distinções entre a realidade objetiva e as projeções da realidade são cada vez mais difíceis de serem distinguidas. Entretanto, a constância e a consistência com que elas são trazidas à baila, assumindo, em vários casos, a posição de pontos articuladores da narrativa, faz com que tenham uma posição privilegiada dentro da obra. Há muito mais referências a *videogames*, por exemplo, do que referências a obras literárias ou cinematográficas, por exemplo, posicionando *O último grito* como algo dissonante dentro do contexto geral da obra de Pynchon. Entretanto, há continuidade em termos de sua implementação enquanto recursos literários: as referências a outras mídias, em obras passadas, estavam ali como apontamentos contextuais, mas também como maneiras de criar novas camadas estruturais e dialógicas com base nestes intertextos. *O último grito*, como romance que contempla um novo momento da história dos Estados Unidos, se mostra engajado com novas formas de expressão cultural e como essas expressões definem e constituem a sociedade. Da mesma forma, parece ocorrer o inverso daquilo que Bourdieu (2015)

atribui a certas artes médias, as quais, segundo o filósofo, dependem de como se relacionam com as artes já consagradas: em *O último grito* temos uma obra formalmente consagrada cujo engajamento mais profundo depende de como se relaciona com artes médias. É uma inversão dos valores típicos do jogo de interpretação literária, exigindo o conhecimento de novos registros discursivos.

Tendo em vista a análise que construímos aqui, a postura crítica de que estas referências são infrutíferas, desinteressantes ou então como simples apontamentos de algo a ser criticado, se mostra desatualizada quando examinamos de perto o que estas referências estão tentando trazer. Se pensarmos na ficção de Pynchon como algo preocupada com o circuito informacional e midiático do mundo contemporâneo, a adição de intertextos com *videogames* é uma etapa natural de sua progressão artística em direção de uma nova – e potencialmente última – etapa de seu conjunto artístico. Ao mesmo tempo, este é um indicativo importante de uma lacuna persistente nos estudos literários: o de recusar, ou ver como desimportantes, o uso intertextos que relacionem com mídias ainda recentes; é o que podemos observar acontecendo em boa parte da crítica literária que analisou *O último grito*. Se pensarmos na relação entre literatura e sociedade como intrínseca e inevitável, é necessário que sejamos capazes de compreender como novas produções culturais e midiáticas atravessam o cotidiano contemporâneo para, dessa forma, quando obras como *O último grito* propor este diálogo, que, nós, enquanto leitores e críticos, sejamos capazes de dialogar.

4. REFERÊNCIAS

ANANCIO, Thomaz de Oliveira. **A dificuldade pynchoniana: da paranoia à entropia**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da História Literária). Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade estadual de Campinas.

BERRESSEM, Hanjo. Threat and Crisis in Twenty-First-Century Pynchon. In: FREER, Joanna (org.). **The New Pynchon Studies**. New York: Cambridge University Press, 2019, pp. 157 – 172.

BERTALANFFY, Ludwig Von. **Teoria geral dos sistemas: fundamentos, desenvolvimentos e aplicações**. Tradução de Francisco M. Guimarães. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

BOURDIEU, Pierre **A economia das trocas simbólicas**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHETWYND, Ali. Pynchon after Paranoia. In: FREER, Joanna (org.). **The New Pynchon Studies**. New York: Cambridge University Press, 2019, pp. 33 – 52.

DUYFHUIZEN, Bernard. *Against the Day*. In: DALSGAARD, Inger H.; HERMAN, Luc; MCHALE, Brian. **The Cambridge Companion to Thomas Pynchon**. New York: Cambridge University Press, 2012, pp. 71 – 82.

FREER, Joanna. **Thomas Pynchon and American Counterculture**. New York: Cambridge University Press, 2014.

FREER, Joanna. Pynchon Studies in the Twenty-First Century. In: FREER, Joanna (org.). **The New Pynchon Studies**. New York: Cambridge University Press, 2019.

HERMAN, Luc. Reading Pynchon in the Digital Age. In: FREER, Joanna (org.). **The New Pynchon Studies**. New York: Cambridge University Press, 2019, pp. 196 – 209

LECLAIR, Tom. **In the Loop: Don DeLillo and the System Novels**. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

LECLAIR, Tom. **The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction**. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

PYNCHON, Thomas. **O último grito**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PYNCHON, Thomas. **Gravity's Rainbow**. London: Penguin Books, 1973.

PYNCHON, Thomas. **Slow Learner: Early Stories with an Introduction by the Author**. New York: Back Bay Books, 1984.

SIEGEL, Jules. Who is Thomas Pynchon... and why did he Took Of with my Wife? **Playboy**, número de março de 1977. s. p.

SIEGEL, Mark Richard. **Creative Paranoia in *Gravity's Rainbow***. London: National University Publications, 1978.

TAYLOR, T. L. **Watch Me Play: Twitch and the Rise of Game Live**. Princeton: Princeton University Press, 2019.

WEISENBURGER, Steven. **A *Gravity's Rainbow* Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel**. Georgia: Georgia University Pres, 1988.

WOODCOCK, Jamie. **Marx no fliperama**. Tradução de Guilherme Cianfarani. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

PERCEPÇÃO, FORMAÇÃO DE IMPRESSÕES E PROCESSOS DE JULGAMENTO

Rosemary Conceição dos Santos (USP/UnB/UFPel)¹

José Aparecido Da Silva (USP/UnB/UCP)²

A MENSURAÇÃO E O CONHECIMENTO HUMANO

O problema da medida tem sido objeto de atenção dos cientistas desde os primórdios do pensamento científico, de forma que, quanto mais evoluído é um dado campo do saber, provavelmente, mais cedo foi sua preocupação com a mensuração (ver, por exemplo, Algom, 1992; Thomas et al. 2023; ou as medidas baseadas no corpo humano em Kaaronen et al. 2023). É certo também que a evolução das ciências depende, em boa parte, da evolução técnica dos instrumentos disponíveis aos pesquisadores. Um número considerável de descobertas científicas da humanidade pode ser diretamente atribuído à descoberta, ou ao aperfeiçoamento, das ferramentas de observação e medida. Atributos subjetivos, tais como atitudes, julgamentos e percepções sociais, bem como fenômenos subjetivos, como ansiedade, medo, depressão, satisfação com a vida, felicidade, bem-estar subjetivo, personalidade, empatia, criatividade, liderança, inteligência têm um inerente e forte elemento comum: são difíceis, por variadas razões de serem mensurados precisamente (Da Silva et al., 2023).

O propósito deste capítulo é descrever as técnicas de mensuração estimação de magnitude e emparelhamento intermodal, bem como, o paradigma teórico no qual elas se baseiam e alguns estudos de âmbito social, psicofísico e literário nos quais elas foram utilizadas, que possam vir a oferecer, enquanto estratégias de mensuração aplicadas, medidas precisas em avaliações governamentais de aquisição de obras literárias para instituições escolares, de júri de concursos literários nacionais e internacionais e de editoras na seleção de obras a integrem a renovação de seu catálogo.

Especificamente, seu objetivo é aplicar tais conceitos e metodologias na leitura de um corpus de trabalhos literários como ação que nos permita verificar que “dar valor”, enquanto demonstrar interesse por uma obra ou autor, e “valorar”, enquanto emitir juízos positivos ou negativos acerca de uma obra, como exposto em Wellek e Warren (s/d), são etapas distintas de emissão de veredictos que, passando da experimentação de um interesse a um ato de juízo fundamentais aos trabalhos críticos nas ciências humanas, sociais e de letras e artes em geral, podem ser complementadas pela avaliação precisa, concisa e universal da psicofísica, possibilitando seu entendimento em diferentes contextos que se fizer necessário.

Em Phillips (2010), temos que Gustav Fechner (1801-1881), amplamente respeitado como um dos fundadores da psicologia experimental e da psicofísica, também

¹ Pós-Doutora em Cognição e Leitura. Pesquisadora Colaboradora da USP. Professora-Colaboradora da UnB. Professora Visitante da UFPel. E-mail: cienciausp@usp.br.

² Professor Titular Sênior em Psicologia Cognitiva da USP. Professor Visitante da UnB. Professor Colaborador da UCP-RJ. E-mail: jadsilva@ffclrp.usp.br.

fez uma contribuição bastante significativa para o campo da estética empírica, baseada na experiência e observação. Sua curiosidade com a proporção áurea - constante matemática empregada para representar estética, beleza e harmonia, descrita pela primeira vez por Euclides há mais de 2.000 anos na obra “os Elementos” e encontrada na arte, música, arquitetura, design, natureza e no corpo humano (Fechner, 1865, 1871, 1876) - e as questões de autenticidade em torno da Madonna Holbein (Fechner, 1876), foi o início de um significativo movimento cujo objetivo era investigar empiricamente a arte e a estética. E, embora as questões de beleza e estética também possam ser encontradas nas obras de Platão e Aristóteles, encontra-se em Fechner o primeiro esforço para parametrizar empírica e psicofisicamente os elementos da beleza.

Segundo Hoge (1995), a hipótese da seção áurea se encaixou na abordagem psicofísica de Fechner, assumindo que existe uma correspondência entre as propriedades físicas de estímulos e as sensações que eles causam. Os resultados alcançados por Hoge (1995) mostram que diferentes critérios levam a diferentes proporções no material produzido e classificado, respectivamente. Por isso, julgamentos de preferência lhe pareceram ser o resultado de um processo de informação cujo processamento usa ambas as fontes de informação: o arranjo físico dos estímulos e o conceito do sujeito representado cognitivamente. Por sua vez, Howley (2011), interessado nas percepções dos indivíduos sobre paisagens rurais, pesquisou, baseando-se nos estudos estéticos de Fechner, os fatores que afetam as preferências dos indivíduos por uma variedade de configurações de paisagem, encontrando que as semelhanças nas respostas a cenas naturais superam as diferenças entre culturas ou grupos menores de indivíduos, bem como, que tem havido desacordo generalizado quanto à validade deste consenso como suposição. Especificamente, segundo Howley, muitas pesquisas indicam que indivíduos e diferenças entre grupos afetam as preferências e percepções de paisagem.

Entretanto, a abordagem estética de Fechner não tardou encontrar resistência no meio acadêmico. Machotka (1995), em seus estudos, pontuou estar a mesma cercada de dificuldades em relação à obtenção de resultados claros, à escolha de quais elementos são mais apropriados de serem estudados, além de contradições no estabelecimento de regras de combinação e no paradoxo final para a estética da certeza dos resultados. Hoge (1997), em resposta às várias dificuldades encontradas por Machotka (1995), de uma abordagem única de Fechner para buscar o progresso no campo da estética, e de sua proposta metodológica radicalmente diferente da fechneriana, voltada à percepção de inter-relações, bem como, a dar forma ao conteúdo, a ajustar a forma ao conteúdo e a apresentar regras de flexão, argumentou que a nova metodologia proposta por Machotka continuava ainda a se basear nos métodos de Fechner, o que mostrava que o nível superior de abordagem da complexidade, proposto por Fechner, e sua relação com a estética, continuava válido.

Por sua vez, Makin (2017), contrariando os estudos estéticos de Fechner, afirmou que, procurando-se entender, por mais de um século, a experiência estética do ser humano usando métodos científicos, o que se encontrou foram experimentos redutivos e quase psicofísicos. Para Makin (2017), tais estudos variaram algum aspecto do estímulo e mediram sistematicamente algum aspecto da resposta estética, por certo, mas somente alcançaram leis distorcidas. E isso porque, para Makin (2017), as faculdades estéticas humanas provavelmente estão sintonizadas com o equilíbrio e relacionamento das partes que formam um todo, sendo indiferentes às partes apresentadas isoladamente. Contrariamente, Skov e Nadal (2023) afirmaram que Alexis Makin argumentou que a Estética Empírica é incapaz de avançar adequadamente nossa compreensão dos mecanismos envolvidos na experiência estética devido, segundo Makin, à incapacidade de métodos de pesquisa conseguir capturar as propriedades psicológicas que realmente

caracterizam a experiência estética, especialmente os processos perceptivos e emocionais únicos envolvidos na experiência estética. Entretanto, Skov e Nadal (2023) afirmam que o argumento de Makin se baseia em suposições que estão em desacordo com o conhecimento científico dos mecanismos neurobiológicos envolvidos na apreciação de objetos sensoriais. Tais mecanismos, enraizados em sistemas neurobiológicos compartilhados, operam de acordo com princípios computacionais que são comuns a muitos domínios da experiência. E isso põe em dúvida a noção de que as experiências estéticas constituam tipos distintos de experiências que podem ser definidos de acordo com um conjunto de qualidades únicas.

A MENSURAÇÃO PSICOFÍSICA NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

De modo geral, opiniões e processos de julgamentos são muito difíceis de serem mensurados acuradamente (Sousa e Silva, 1996). Conselhos editoriais, banca de jurados, comissões avaliadoras de desempenho e outros similares enfrentam problemas para obter medidas precisas de tais variáveis. Em Ginzburg (2008, p.98), entre os debates da crítica literária contemporânea, um dos mais exigentes se refere ao problema dos critérios de valorização de obras literárias, reclamando uma adequação de categorias tradicionais para lidar com essa produção. Neste contexto, a metodologia psicofísica, especialmente os procedimentos de estimação de magnitude e de emparelhamento intermodal, desenvolvidos na psicofísica sensorial, e sendo atualmente usados nas ciências sociais, têm se mostrado promissores como instrumentos para escalonar fenômenos subjetivos.

O método de estimação de magnitude, chamado por Stevens (1971) de método de emparelhamento numérico, tem sido frequentemente utilizado para escalonar diferentes modalidades perceptivas devido a sua rapidez de aplicação e fácil compreensão por observadores adultos e mesmo por crianças que já têm adquirido o conceito de razão entre objetos e dimensões. Neste método, o observador recebe instruções prévias e atribui números a uma sequência de estímulos métricos e não métricos, apresentados individualmente, para que emita julgamento da magnitude percebida de cada um, de forma que esses números reflitam sua impressão subjetiva dos estímulos.

Dois são os tipos de estimação de magnitude: com a presença do estímulo-módulo (padrão) e com módulo livre. No primeiro tipo, um estímulo é apresentado pelo experimentador como estímulo padrão e a ele é designado um valor numérico denominado módulo ou valor de referência. Em seguida, o observador deve assinalar aos estímulos subsequentes números que sejam proporcionais ao atribuído a esse módulo, os quais representarão a razão julgada entre os diferentes estímulos apresentados pelo experimentador. Dessa forma, se um estímulo da série apresentada é considerado como tendo o dobro da intensidade daquele que recebeu o módulo, ele deve receber um valor numérico que seja duas vezes aquele atribuído ao estímulo padrão (módulo). No segundo tipo, o método de estimação de magnitude não tem um estímulo padrão estabelecido previamente, ou seja, o módulo é livre e o observador poderá assinalar qualquer número ao primeiro estímulo apresentado, devendo os números assinalados para a série de estímulos refletirem razões (ou proporções) entre os estímulos julgados. Em síntese, independente dessas duas variantes do método de estimação de magnitude, representadas pela presença ou ausência do módulo, a razão entre os números assinalados deve refletir a razão entre as intensidades percebidas dos estímulos julgados.

Por sua vez, o emparelhamento intermodal, considerado o método mais elegante criado por Stevens e colaboradores (Stevens, 1959; Stevens et al., 1960) para validar a Lei de Potência e as escalas de magnitude, afirma que toda forma de mensuração é um

exercício de emparelhamento. O homem primitivo contava o número de cabeças de gado do seu rebanho emparelhando-o com pedras. Uma distância é normalmente medida através do emparelhamento com os múltiplos de uma unidade de medida (no caso, comprimento), seja ela arbitrária ou padronizada, e assim por diante. Emparelha-se a intensidade da sensação com uma unidade qualquer. Assim, submetido a um estímulo, o observador sente a sua intensidade e emparelha-a com aquilo que lhe é mais familiar: o contínuo de número. Esse procedimento possibilita a construção de uma escala de sensação cuja relação com a escala de estímulo pode ser representada por uma Lei Psicofísica, no caso a Lei de Potência ou Lei de Stevens.

Tal como ocorre com estímulos métricos, quando duas ou mais modalidades de respostas de magnitude são emparelhadas a um mesmo conjunto de estímulos sociais, o princípio subjacente a esse relacionamento é o de que intensidades iguais a uma mesma intensidade são iguais uma à outra. Assim, uma escala de magnitude subjetiva é validada pelo método de emparelhamento intermodal quando a inclinação obtida dos emparelhamentos com um conjunto comum de estímulos sociais se aproxima da inclinação obtida a partir da razão entre as duas inclinações características das duas medidas de respostas psicofísicas (CROSS, 1974, p.26). Em relação a valores estéticos de desenhos e de manuscritos, em Ekman & Konnappas (1960, 1962a) amostras de manuscritos foram escalonadas pelo método de comparação aos pares e de estimação de razão.

Tomados juntos os dados mostraram que também para este tipo de contínuo, tal como ocorre com alguns contínuos métricos, a amplitude dos estímulos é um fator importante em determinar a relação funcional entre os valores escalares derivados de métodos diferentes. Embora tenham mostrado que uma relação logarítmica descreve muito bem a relação entre os valores escalares derivados do método de comparação aos pares e os valores escalares derivados do método de estimação de razão, a forma da função é frequentemente mascarada quando a amplitude é pequena, sugerindo a utilidade e a robustez do método de estimação de magnitude em revelar processos de julgamentos complexos.

A MENSURAÇÃO DO PERCEBIDO EM MACHADO DE ASSIS

No contexto dos estudos literários, para a verificação de como mensurar atributos percebidos a partir da leitura de textos ficcionais, escolhemos um corpus de contos literários de Machado de Assis, composto pelos contos previamente selecionados por especialistas no mesmo, os quais publicaram, em nota editorial, suas avaliações e justificativas para tal (Nova Fronteira, 1987, pp.7-12), bem como, pelos contos não escolhidos para a obra, também indicados na referida nota editorial. Organizamos um grupo de pesquisadores de literatura, críticos literários e pós-graduandos que trabalham com contos e lhes apresentamos fichas de análise para os contos escolhidos, previamente por nós preparadas, embasadas em considerações tradicionais de análise literária, que indiquem os traços (valorações) mais apreciados dos mesmos.

Para o método de estimação de magnitude com a presença do estímulo-módulo (padrão), organizamos questionários de análise para os contos escolhidos, embasados no emparelhamento intermodal, indicando como estímulo-padrão o conto 'O Enfermeiro', pelo fato deste ter obtido uma valorização mediana entre o conto mais valorado, 'A chinela turca' e o menos valorado 'Suje-se Gordo!', atribuindo-lhe o valor numérico 100. Verificamos quão frequentemente os traços, identificados pela análise tradicional, foram atribuídos aos demais contos. Como, nos estudos de mensuração psicofísica, um traço

não é suficiente para descrever a valoração de um conto, organizamos e utilizamos um conjunto deles, tomados como os mais significativos nos critérios de valorização de obras literárias. Foram correlacionados os valores de apreciação tradicional com os valores do conjunto de traços objetivando escalonar os traços centrais atribuídos pelos avaliadores, validar a escala psicofísica de percepção social dos avaliadores, verificar se o contínuo de percepção social do avaliador possui características protéticas (quantitativas) ou metatéticas (qualitativas) e verificar a estabilidade da percepção social dos avaliadores.

Para o método de estimação de magnitude com módulo livre, atribuímos um número ao primeiro estímulo (conto) apresentado na obra, fazendo com que os números atribuídos aos demais estímulos (contos) refletissem a razão (quantas vezes mais ou quantas vezes menos) da magnitude do atributo do estímulo inicial em relação aos demais. Ao final, observamos quais traços foram os de maior atribuição e quais foram os de menor atribuição aplicados nas valorações dos contos e identificamos os consensos literários altamente concordantes e os altamente discordantes quanto à ordenação desses diferentes traços (contos).

Quantificadas e cotejadas as respostas obtidas após a aplicação de ambos os métodos, os métodos foram emparelhados buscando verificar a possibilidade de elaboração de um esquema de relações entre todos, que tornasse possível uma mensuração psicofísica do consenso literário dialógico entre eles. Foi construída uma escala subjetiva de cada atributo, que nos permitiu comparar com as valorações obtidas quando utilizados, apenas, as categorias tradicionais de avaliação. Foi elaborada uma escala de razão que possa ser utilizada por leitores, editores, livreiros e profissionais de marketing editorial.

Escolhida a obra, em nosso caso os contos de Machado de Assis, apresentados em Assis (1987), bem como, os excluídos da mesma, indicados em Nota Editorial da obra (Nova Fronteira, 1987), e tendo por estímulo-padrão o conto 'O Enfermeiro', por ter obtido uma valorização mediana entre o conto mais valorado, 'A chinela turca' e o menos valorado 'Suje-se Gordo!', assinalamos a esse estímulo o valor numérico 100. Por sua vez, analisado o conto pelas categorias tradicionais para lidar com essa produção, dela foram extraídos os traços (valorações) e verificado, pelo método de estimação de magnitude, pelo qual todos foram julgados proporcionalmente, o quão frequentemente eles foram atribuídos aos demais contos.

Uma vez que, nos estudos de mensuração psicofísica, um traço não é suficiente para descrever a valoração de um conto, foi utilizado um conjunto deles, tomados como os mais significativos nos critérios de valorização de obras literárias. As correlações dos valores de apreciação dos traços pelos avaliadores fundamentaram, então, os procedimentos utilizados com o objetivo de: 1) escalonar os traços centrais atribuídos pelos avaliadores; 2) validar a escala psicofísica de percepção social dos avaliadores; 3) verificar se o contínuo de percepção social do avaliador possui características protéticas (quantitativas) ou metatéticas (qualitativas); e 4) verificar a estabilidade da percepção social dos avaliadores.

No segundo tipo, na ausência do conto tomado como estímulo-padrão, os avaliadores atribuíram um número ao primeiro estímulo (conto) apresentado na obra, com os números atribuídos aos demais estímulos (contos) refletindo a razão (quantas vezes mais ou quantas vezes menos) da magnitude do atributo do estímulo inicial em relação aos demais. Aplicadas as valorações dos contos, buscou-se identificar os consensos literários altamente concordantes e os altamente discordantes quanto à ordenação desses diferentes traços (contos). Ao final, foram observados quais traços apresentaram maior atribuição e quais apresentaram menor atribuição.

EMPARELHAMENTO INTERMODAL E SELEÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS

Aplicado aos critérios de valorização de obras literárias, em nosso caso nos contos de Machado de Assis, emparelhou-se a intensidade de valoração de um atributo do conto como, por exemplo, a ironia. Lido o conto, os avaliadores avaliaram a magnitude de ironia do texto e a esta atribuíram um número. Ao lerem os demais contos, a ironia de cada um deles recebeu um valor numérico que indicou se a mesma existia em maior ou menor intensidade do que foi identificada no primeiro, inclusive se não existiu nenhuma. Os valores obtidos permitiram, então, a construção de uma escala subjetiva de cada atributo, que pode ser comparada com as valorações obtidas quando utilizadas, apenas, as categorias tradicionais de avaliação.

Aplicados os métodos de análise psicofísicos, verificamos que este paradigma é viável para ser aplicado na mensuração de estímulos não métricos, tais como os atributos sociais e os atributos do consenso subjetivo, aqui incluindo o consenso literário (contos, autores, romances, obras de arte, música e demais estímulos estéticos), de forma complementar aos critérios utilizados comumente.

No Guia Digital do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) 2021 - Obras Literárias. (Ministério da Educação, 2021), por exemplo, a qualidade do texto e adequação ao gênero literário, a adequação temática no âmbito do ensino correspondente, o projeto gráfico-editorial, o paratexto e a qualidade dos materiais digitais foram os critérios específicos utilizados para a escolha das obras literárias, acompanhados de Ficha de Avaliação com questões acerca do panorama da obra até sua resenha, passando por competências específicas e/ou habilidades de linguagens e suas tecnologias, voltadas às respectivas séries a que se dedicavam.

Em relação aos critérios utilizados para a escolha dos livros do vestibular, Serafim (2018) apresenta os seguintes critérios: a abertura aos mais diversos gêneros textuais (música, em suporte disco, apresentada como uma manifestação poética, por exemplo), objeto de estudo do especialista sobre o tema que integrará a banca de avaliação, algum autor relevante sobre o qual não haja muita fortuna crítica, tendências observadas dentro da sociedade, estudos pioneiros em literatura e consolidação do cânone ou fixação da historiografia literária. Acerca das obras que não atendem esses critérios, e ficam fora dos vestibulares, Serafim (2018), não adentrando pela questão da suposta qualidade literária dessas obras, entende que talvez o mesmo se deva pelo fato de as mesmas atenderem a outros aspectos, como interesse editorial, apelo popular, exposição na mídia ou número de exemplares vendidos, que não são critérios de seleção de obras do vestibular.

Acerca dos critérios divulgados pelo Conselho Curador do 61º Prêmio Jabuti 2019 a serem apreciados pelo júri, utilizados para a escolha dos melhores livros inscritos no Jabuti, são apresentados 4 Eixos: Literatura, Ensaio, Livro e Inovação. No Eixo Literatura, por exemplo, os critérios apresentam-se em sete categorias, correspondentes, respectivamente, aos gêneros conto, crônica, histórias em quadrinhos, literatura infantil, literatura juvenil, poesia e romance. Na categoria dos contos, que nos interessa especificamente para este trabalho, apresentam-se três critérios, a saber: originalidade e inventividade, expressividade e densidade de conteúdo e brevidade de forma.

Em 2024, o edital nº04/2024 do Prêmio Capes de Tese indicou os seguintes seis critérios para avaliação da melhor tese de doutorado dos Programas de Pós-Graduação brasileiros: originalidade do trabalho; relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural e social; metodologia utilizada; qualidade da redação; estrutura/organização do texto; qualidade e quantidade de publicações decorrentes da tese.

Analisados em conjunto, esses critérios revelam a diversidade de perspectivas envolvendo a valoração de obras literárias e, também, de teses, e um dos fatores que enfraquecem a consistência dessas avaliações é que estas valorações são sempre dependentes do que cada critério significa para o avaliador. Por sua vez, se pensarmos nas avaliações dos desfiles das escolas de samba e nas avaliações dos comitês de desempenho das provas olímpicas, entre outros, verificaremos que a complexidade só aumenta. Neste contexto, a abordagem psicométrica, por excelência em linguagem matemática, agrega em si marcas de precisão, de concisão e de universalidade, possibilitando seu entendimento em diferentes lugares, independente da língua materna. Comparados, nesta linguagem, todos os contos abordados em Assis (1987), incluindo os contos excluídos, mencionados na Nota Editorial da obra (Nova Fronteira, 1987), a abordagem psicométrica possibilitaria a constituição de um panorama geral dos mesmos, onde cada qual ocuparia um lugar determinado objetivamente e livre de idiossincrasias.

RESULTADOS OBTIDOS E DISCUSSÃO

Tal como ocorre com estímulos métricos, quando duas ou mais modalidades de respostas de magnitude são emparelhadas a um mesmo conjunto de estímulos sociais, o princípio subjacente a esse relacionamento é o de que intensidades iguais a uma mesma intensidade são iguais uma à outra. Assim, uma escala de magnitude subjetiva é validada pelo método de emparelhamento intermodal quando a inclinação obtida dos emparelhamentos com um conjunto comum de estímulos sociais se aproxima da inclinação obtida a partir da razão entre as duas inclinações características das duas medidas de respostas psicofísicas (CROSS, 2011).

Em relação a valores estéticos de desenhos e de manuscritos, em Ekman & Konnappas (1960, 1962a) amostras de manuscritos foram escalonadas pelo método de comparação aos pares e de estimação de razão. Tomados juntos os dados mostraram que também para este tipo de contínuo, tal como ocorre com alguns contínuos métricos, a amplitude dos estímulos é um fator importante em determinar a relação funcional entre os valores escalares derivados de métodos diferentes. Embora tenham mostrado que uma relação logarítmica descreve muito bem a relação entre os valores escalares derivados do método de comparação aos pares e os valores escalares derivados do método de estimação de razão, a forma da função é frequentemente mascarada quando a amplitude é pequena, sugerindo a utilidade e a robustez do método de estimação de magnitude em revelar processos de julgamentos complexos.

Em Wellek e Warren (s/d, p. 298), a natureza, a função e a valoração da literatura têm necessariamente de existir em íntima correlação. A utilização de uma coisa, seja a habitual ou a mais hábil ou a mais adequada, deve ser aquela para a qual a sua natureza ou a sua estrutura a destina. A sua natureza sendo, em potência, aquilo que, em ato, é a sua função, o que ela pode fazer. O que leva ao fato de um sujeito, um leitor, dever dar valor às coisas pelo que elas são e pelo que podem ser, e valorá-las em comparação com outras coisas de natureza e de função semelhantes.

Em Moisés (1995), tal valor e valoração estão vinculados a princípios gerais (tipo de texto, conteúdo e forma, palavras com significado e palavras com relação, níveis estruturais da palavra, denotação e conotação, forças-motrizes, elementos extrínsecos, formais e intrínsecos, dedução e indução, análise microscópica e macroscópica) e princípios particulares de análise literária, que diferem de acordo com o gênero (narrativo, lírico e dramático).

Por sua vez, em Reis (1976), estão vinculados aos níveis de análise (pré-texto, subtexto psicanalítico ou sociológico), estilística (significado, significante e sintaxe), estrutura (instrumentos e operações), e semiótica (código, mensagem, instrumentos operatórios, códigos técnico-literários e estilísticos, códigos actanciais, códigos técnico-narrativos, códigos temáticos e códigos ideológicos).

Associar, portanto, a mensuração do consenso literário com as técnicas psicofísicas é mostrar que a metodologia psicofísica é relevante, no contexto apresentado, para fornecer informações quantitativas sobre a intensidade dos julgamentos dos leitores, especialistas ou não.

Escarpit (1969, p. 106-107), acerca da função editorial, afirma que fazem parte da mesma a seleção de originais, a produção e até a supervisão da impressão e da distribuição de livros ao mercado leitor, agindo sobre o público, provocando hábitos e exercendo influência nos autores em nome do público. Por sua vez, especificamente sobre a seleção de originais, Koracakis (2006) afirma ser a mesma o que orienta a produção. Para ele, a importância da seleção de originais é extremamente relevante, já que é ela que determina o que vai chegar ao público leitor e o que vai ser deixado de fora do sistema literário. Por adição, Koracakis (2006, p.159), analisando alguns editores e suas seleções, reitera que “a seleção não é desinteressada, guiada apenas por um hipotético valor literário”. Muitas vezes sendo o gosto de quem avalia um fator decisivo nas escolhas.

Considerando o *corpus* de contos escolhido, verificou-se o consenso de atribuição de valores pelos métodos psicofísicos e pelos métodos tradicionais. Considerando temas, cenários, extensão e processo de elaboração literária e estilística, o corpus alcançou a média sete, com um valor unitário de 10 atribuído por um analista. Individualmente, alguns contos alcançaram consenso de 3 e de 2 votos. Quatorze contos alcançaram apenas 1 voto. Dois contos não alcançaram voto de nenhum analista. Este consenso sendo sustentado pelo reconhecimento de atributos previamente estabelecidos, viáveis para a representação de uma série de dados qualitativos numa série quantitativa (Santos et al, 2024, p. 96).

CONCLUSÃO

Pelo que foi acima exposto, é possível observar que a escolha de originais nunca é pura e destituída de intenções. Ela é marcada pela política editorial em relação à ficção da editora, pelo contexto social de determinada época e, até mesmo, pelo gosto pessoal dos responsáveis pela seleção de originais.

Em relação à crítica literária, há analistas que se baseiam em critérios subjetivos, como as próprias sensações e os pensamentos despertados pela leitura. Por outro lado, há aqueles que se fundamentam em teorias e elementos técnicos. Definir quais quesitos deverão ser considerados em processos de avaliação, de forma consciente ou não, é ação que reclama imparcialidade e argumentação fundamentada. E isso leva cada analista a ter uma reação particular em relação à leitura e à crítica do material lido.

A possibilidade, portanto, de identificar uma abordagem valorativa, neste caso a psicofísica, que não envolve perspectivas de lucros e gosto pessoal para identificação do valor literário, delinea, entre outros, a relevância deste método para o desenvolvimento científico, tecnológico e de inovação na área de estudo e áreas afins.

REFERÊNCIAS

ALGOM, Daniel. (ed.). **Psychophysical Approaches to Cognition**. Amsterdam: North-Holland, 1992.

ASSIS, Machado de. **Machado de Assis: Seus 30 melhores contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp.7-12, 1987.

CONSELHO CURADOR DO 61º PRÊMIO JABUTI, 2019. **Regulamento - Prêmio Jabuti 2019**. Disponível em <https://www.premiojabuti.com.br/passos-a-passo/regulamento-jabuti-2019_final.pdf> Acesso em 25 jul 2023.

CROSS, David. Some technical notes on psychophysical scaling. In: Moskowitz, B. Scharf; Stevens, J.C. (Eds.). **Sensation and measurement in honor of S. S. Stevens**. The Netherlands: Reidel, p.23-36, 2011.

DA SILVA, José Aparecido, Rozestraten, Reinier, 2018. **Manual Prático de Psicofísica**. Disponível em < <http://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/392/2018/08/manual-de-psicofisica.pdf> > Acesso em 28 jul 2023.

DA SILVA, José Aparecido et al. Mensurando consenso subjetivo: Uma abordagem da Psicofísica Social-Cognitiva. In: CAMPOS, Luís Antonio Monteiro et al. **Cognição Social: Teoria, Pesquisa e Aplicações**. Curitiba, 2023.

EKMAN, Goesta; KÜNNAPAS, Teodor. Note on direct and indirect scaling methods. **Psychological Report**, v. 6, p. 174, 1960.

EKMAN, Goesta; KÜNNAPAS, Teodor. Scales of aesthetic value. **Perceptual and Motor Skills**, v. 14, p. 19-26, 1962a.

ESCARPIT, Robert. **Sociologia da Literatura**. Lisboa: Arcádia, 1969.

FECHNER, Gustave Theodor. Über die Frage des goldenen Schnittes [On the question of the golden section]. **Archiv für die zeichnenden Künste**, 11, 100–112, 1865.

FECHNER, Gustave Theodor. **Zur experimentalen ästhetik** [On experimental aesthetics]. Hirzel, Leipzig, German, 1871.

FECHNER, Gustave Theodor. **Vorschule der aesthetik** [Preschool of aesthetics]. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, Leipzig, Germany, 1876.

GINZBURG, Jaime. O valor estético: entre universalidade e exclusão. **Alea**. V. 10, n.1, jan-jun, p. 98-107, 2008.

HOGUE, Holger. Fechner's experimental aesthetics and the golden section hypothesis today. **Empirical studies of the arts**. Vol. 13(2) 131-148, 1995.

HOGGE, Holger. Fechner in context: Aesthetics from below, inner and outer psychophysics: a reply to Pavel Machotka. **Empirical studies of the arts**. Vol. 15(1), pp. 91-97, 1997.

HOWLEY, Pedro. Landscape aesthetics: Assessing the general public's preferences towards rural landscapes. **Ecological Economics**. 72 (2011), pp. 161–169, 2011.

KAARONEN, Roope, MANNINEN, Mikael, ERONEN, Jussi, 2023. Body-based units of measure in cultural evolution. **Science**. Jun 2;380(6648):948-954. doi: 10.1126/science.adf1936. Epub 2023 Jun 1. PMID: 37262170.

KORACAKIS, Teodoro. **A Companhia e as Letras**: Um estudo sobre o papel do Editor na Literatura. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MACHOTKA, Pavel. Aesthetics: if not from below, whence? **Empirical studies of the arts**. Vol. 13(2) 105-118, 1995.

MAKIN, Alexis. The gap between aesthetic science and aesthetic experience. **Journal of Consciousness Studies**, 24, 184-213, 2017.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2021. **Guia Digital do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) 2021 - Obras Literárias**. Brasília: Secretaria de Educação Básica, FNDE. Disponível em <https://pnld.nees.ufal.br/pnld_2021_literario_ensino_medio/inicio> Acesso em 25 jul 2023.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1995.

NOVA FRONTEIRA. Introdução geral. In. Assis, M. **Machado de Assis**: Seus 30 melhores contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. pp.7-12, 1987.

PHILLIPS, Flip, FARLEY NORMAN, James, BEERS, Amanda. Fechner's Aesthetics Revisited. **Seeing and Perceiving**, 23, pp.263–271, 2010.

REIS, Carlos. **Técnicas de análise textual**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

SERAFIM, Fernando, 2018. **Como é feita a escolha de livros para o vestibular?** Disponível em <<https://www.somaeduca.com.br/blogsoma/como-e-feita-a-escolha-de-livros-para-o-vestibular/>> Acesso em 25 07 2023.

SKOV, Martin, NADAL, Marcos. The nature of perception and emotion in aesthetic appreciation: A response to Makin's challenge to Empirical Aesthetics. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**. Preprint, 2023.

SOUSA, Fátima, DA SILVA, José Aparecido. Uso e aplicação da metodologia psicofísica na pesquisa em enfermagem. **Rev. Latino Am. Enf.** Ribeirão Preto, v.4, n.2, p. 147-178, julho, 1996.

STEVENS, Joseph, MACK, Joel, STEVENS, Stanley Smith. Growth of sensation on seven continua as measured by force of hand grip. **Journal of Experimental Psychology**, v. 59, p. 60-67, 1960.

STEVENS, Stanley Smith, Cross-modality validation of subjective scales for loudness, vibration, and electric shock. **Journal of Experimental Psychology**, v. 57, p. 201-209, 1959.

STEVENS, Stanley Smith, Issues in psychophysical measurement. **Psychological Review**, v.78, p. 426-450, 1971.

THOMAS, Brandon et al, 2023. The psychophysics of affordance perception: Steven's power law scaling of perceived maximum forward reachability with an object. **Attention, Perception & Psychophysics**. May 24. doi: 10.3758/s13414-023-02727-z. Epub ahead of print. PMID: 37226041.

WELLEK, René, WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Mira-Sintra: Publicações Europa-América Ltda, s/d.

A (NÃO) FICÇÃO CONTEMPORÂNEA NA ESCRITA DE SI A PARTIR DA LITERATURA DE ANNIE ERNAUX

Joázila dos Santos Nascimento (UFBA)¹

Orientadora: Luciene Azevedo (UFBA)²

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em *O que vem depois da farsa?* (2021), de Hal Foster, ao debater sobre realidade e ficção contemporâneas, o autor inicia seu raciocínio a partir dos pensadores que nortearam o pensamento do século XX: Marx, Nietzsche e Freud. A coincidência entre esses autores, de acordo com Foster, deve-se ao fato de que, por meio do pensamento deles, o real não está posto e explícito, ele deve ser galgado, lembrando a fala de Barthes sobre a necessidade moderna de desmascarar não mais os mitos, mas, sim, os signos: “a aparente falta de sentido dos fatos puros do mundo contingente ajuda a aprisionar a evocação realista do real” (Foster, 2021, p. 171). Diante disso, com a pós-modernidade, houve uma espécie de estremecimento do real e, ainda mais, da representação. Então, o real passa a ser visto como uma construção frágil e tal fragilidade se expande aos documentos na atualidade. A fotografia, por exemplo, não pôde mais ser percebida, no início desse debate, como “prova cabal” de uma verdade acontecida, a depender do contexto no qual foi inserida e registrada. Porém, essa crítica já tem sido superada para uma possibilidade de se olhar, novamente, a fotografia como documento, no entanto, com um olhar crítico e questionador, mesmo que totalmente adequada como ferramenta de descrição.

A recalibragem epistemológica também está ativa na literatura recente. Essa ficção não expressa uma ‘forma de realidade’ como proclamada por David Shields – ou seja, ela não convoca a experiência real a fim de reanimar a escrita do romance em uma tentativa de superar o velho binário vida versus arte. Em vez disso, ela emprega grandes artifícios – não tanto para desmistificar ou perturbar o real, e sim para torná-lo real de novo, o que é o mesmo que dizer novamente eficiente, novamente perceptível como tal (...). (Foster, 2021, p. 178).

Nesse sentido, essa virada epistemológica se expande para a literatura autobiográfica. Assim, é seguindo este raciocínio que, neste trabalho, buscamos perceber como a ficção desliza na literatura de Annie Ernaux, por meio do estabelecimento dos conceitos apresentados acerca da escrita de si e da ficção contemporânea: a partir de Wisnik, Saidiya Hartman, Schwartz e Ernaux. Os termos autobiografia impessoal,

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura pela UFBA, Mestra em Estudos Literários pela UEFS e graduada em Letras – Português e suas Literaturas pela UPE. E-mail para contato: joaziladossantos@gmail.com.

² Professora Dr. ^a da Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail para contato: aaluciene@gmail.com.

fabulação crítica e autoficção aparecerão a fim de percebemos como essas escolhas narrativas desestruturam o que conhecemos como ficção. Para tal, é importante que façamos um estabelecimento do que seria denominado como “escrita de si”. Aqui entenderemos como a estrutura narrativa que se aproxima, das mais variadas formas, da escrita autobiográfica, ou seja, o autor do texto em algum nível se torna relevante para leitura e produção daquela literatura. Essa terminologia em nosso trabalho se deve, justamente, à multiplicidade conceitual que esse tipo de obra tem recebido na contemporaneidade. Dessa forma, apresentamos o problema dos limites entre o que é lido como ficção e o que não é percebido como tal na contemporaneidade, com o intuito de compreender o porquê da autora Annie Ernaux rejeitar a ideia de sua literatura ser vista ou produzida como ficcionalizada.

2. A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

José Miguel Wisnik, em *Ficção ou não* (2018), por meio da linguística e das ideias de Roland Barthes, elabora um pensamento sobre a complexidade da palavra “eu” e como ela é crucial para a compreensão da ficção e da não ficção: “Quando o ficcionista escreve eu, o eu está liberado do vínculo usual e obrigado com a pessoa empírica que o escreve. É um eu, mas não é eu real. É antes alguma outra dimensão do eu(...)” (Wisnik, 2018, p. 128). Essa análise se dimensiona quando o autor passa para um olhar antropológico, haja vista que essa ciência tem como seu objeto de estudo o outro, “que põe em causa o investigador e seu mundo” (Wisnik, 2018, p. 131).

Assim, a partir das falas de Nodari, Wisnik afirma que o antropólogo precisa se transformar no objeto – o outro sujeito – para fazer sua investigação, assim como na literatura, fica possível dizer que o eu ficcional é afetado pelo outro: “há o eu, há o outro, mas há o outro do outro, e o outro do outro sou eu” (Wisnik, 2018, p. 133), o que ficará estabelecido, de acordo com Wisnik e à luz de Nodari, como: a obliquação.

Nesse processo, o escritor de literatura se obliqua nos elementos da sua narrativa e o leitor nos personagens e situações desenvolvidos nesse texto. Dessa forma, Wisnik associa esse processo à ideia de Antropologia especulativa do autor Juan Saer, cuja conceituação de ficção distancia o termo ao que o senso comum conhece como ficcional, isto é, quando ficção é vista como o mesmo que invenção/mentira/falso. De acordo com Saer, em *O conceito de ficção* (2012, s.p.) “podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade”. A ficção, então, na contemporaneidade, passa a ter um teor de disputa política, em um espaço de instabilidade pós-moderna e não, necessariamente, oposta ao real.

Assim, a ficção não é apenas mentira, nem apenas verdade, pois ela é ao mesmo tempo “consciente e inconsciente, objetiva e subjetiva, real e irreal. Atua nela a improvável conjugação de um pacto mágico (eu sou o outro) com um contrato esclarecido (eu não sou o outro).” (Wisnik, 2018, p. 133). Desse modo, a ficção pode ser colocada, a partir do pensamento de Saer e Wisnik, como uma antropologia especulativa. Annie Ernaux pode, então, ser percebida como uma antropóloga que mergulha na realidade, pois ela não precisa virar esse outro objeto em análise, já que, ao escrever sobre si, ela também o é? Ou como uma etnóloga, de acordo como ela própria se classifica, pela sua escrita plana? Veremos que a autora nega a ficção e afirma escrever fora dela. Ainda assim é possível fazer tal análise? Para isso, pensemos sobre a obra ernauxniana.

O PROJETO LITERÁRIO ERNAUXNIANO

Em 2022, o prêmio Nobel de Literatura foi concedido à autora Annie Ernaux (1940). Com a premiação, a francesa se tornou reconhecida mundialmente, tendo, inclusive, diversas publicações inéditas traduzidas no Brasil após o ocorrido. Famosa pela escrita considerada “autobiográfica”, a autora traz uma perspectiva subjetiva em suas obras memorialísticas, através de situações que envolvem a sociedade por meio de suas experiências individuais, sendo seu primeiro livro publicado, em 1974, o *Les Armoires Vides*. Nascida em Yvetot, região da Normandia, no noroeste da França, as raízes de Ernaux são operárias, cuja discussão acerca das classes sociais e o controle social na estrutura capitalista do século XX é trazida fortemente, unindo essa descendência operária à sua nova vida de classe média, Ernaux produz uma grande jornada como escritora ao se distanciar das estruturas romanescas.

Em uma extensa entrevista com Frédéric-Yves Jeannet, publicada no Brasil, em 2023, como *A escrita como faca e outros textos* (2023), Annie Ernaux expõe seu pensamento acerca da literatura, da ficção e de seu projeto pessoal de escrita ao relatar a transição estilística de seus textos a partir da escrita de *O lugar* (2021): “Escrevo nas primeiras páginas de *O lugar* que, depois da morte de meu pai, pensei ‘preciso explicar tudo isso’. Foi exatamente assim que o desejo de escrever se apresentou naquele momento.” (Ernaux, 2023, p. 121,). A estratégia narrativa se mantém em todas as obras da autora, podendo ser percebida no título inicial que daria a *O lugar*: “Elementos para uma etnologia familiar” (Ernaux, 2023, p. 39). Diante disso, surge a discussão crítica acerca da literatura produzida pela autora, que mistura e reconstrói as características da tradicional autobiografia, considerando a coletivização da intimidade.

Frédéric-Yves Jeannet a questiona sobre a forma ideal de estudá-la, dividindo zonas marcadas respectivamente: romance, autobiografia e diário. O destaque que damos à resposta da autora está na negação da ficção nas obras que analisaremos aqui, as quais se encontram no critério, de acordo com essa divisão, como autobiográficas: “(...)afasto qualquer ficcionalização e, à exceção de erros da memória, os acontecimentos são verídicos em todos detalhes. O ‘eu’ do texto e o nome na capa do livro remetem à mesma pessoa” (Ernaux, 2023, p. 31).

A autora afirma não transformar a realidade ou se transfigurar nela, mas, sim, mergulhar nessa realidade, chegando a zombar dessa “representação” do real estabelecida pela literatura tradicional e institucional: “não me ajuda em nada [a literatura institucional] no exato momento em que estou com uma sonda dentro de mim, e exijo um texto no qual haveria a ‘transfiguração da sonda’” (Ernaux, 2023, p. 35). Fica, então, explicitada que autora entende a ficção como sinônimo de invenção, ou seja, um olhar mais tradicional.

Como mencionamos, *O lugar* (2021), publicado originalmente com o nome *La place*, em 1983, é, de acordo com a Editora Fósforo, uma “ficção francesa”. Nomenclatura bastante questionável ao se levar em consideração a autora Annie Ernaux. A obra se inicia já com o marco da profissão da autora - professora, que, através da educação, conseguiu ascender socioeconomicamente. A data também ganha relevância porque antecede, em duas semanas, a morte do seu pai, cuja trajetória é desenvolvida no decorrer da narrativa.

A obra *Os anos* (2022), apesar de não ser o objeto principal de análise do nosso texto, serve-nos como material teórico para pensar a escrita de Ernaux a partir das afirmações que a autora faz na própria obra, já que ela reúne, por meio de um fio narrativo, a sua história de vida e de sua família enquanto percebe o mundo, correlacionando sua vida pessoal à social: “História familiar e história coletiva são uma única coisa.” (Ernaux,

2022, p. 23). Os assuntos narrados são os vivenciados por ela desde seu nascimento, em 1940, até o ano 2008, pós- virada do milênio. Diante disso, a escritora se coletiviza como personagem, abordagem que fica explícita em suas escolhas linguísticas: ora no uso da terceira pessoa, ora na primeira pessoa do plural, mas nunca singular - somente em momentos de metalinguagem e reflexão sobre a obra enquanto escritora. Assim, ao narrar sua perspectiva sobre fatos que ocorreram, Ernaux retrata sua geração, estratégia narrativa que ela chama de autobiografia impessoal e, ainda segundo ela mesma, distancia-se da ficção – o que, ousadamente, estamos questionando nesta análise.

Além disso, o livro *A outra filha* (2023) também pode ser útil à nossa discussão, o qual desenvolve uma série de reflexões e hipóteses de um silêncio ensurdecedor que a família Duchesne – nome de solteira de Ernaux – mantinha em relação à filha que tivera antes de Annie. A autora se coloca como a outra filha, a segunda, aquela que não alcançaria jamais a pureza d’A filha, a primeira. E é justamente na construção hipotética que o deslizamento entre ficção e não ficção se desenrola, haja vista que há descrição documental e memorialística concatenada com a idealizações do que teria sido a vida da irmã morta e como teria sido a própria vida na presença de uma irmã.

É assim que outro debate surge: os limites do conceito de ficção e não ficção. Nesse sentido, buscamos analisar algumas nomenclaturas que estabelecem as diversas formas de narrar a própria vida e de um contexto social.

Pensamos, então, em termos relevantes para crítica literária contemporânea, inicialmente com a recalibragem epistemológica de Foster (2021) a fim de percebermos os parâmetros pós-modernos vistos como “prova” ou “verdade”. Depois, seguimos com a reflexão sobre o que é ficção para Wisnik - comparada ao conceito de ficção de Ernaux - no texto *Ficção ou não* (2018), como abordamos, anteriormente, sobre o limiar entre o ficcional e o não ficcional em estruturas textuais reformuladas na pós-modernidade, como a autobiografia. Este último dando enfoque à forma literária de Ernaux e às suas estratégias narrativas e linguísticas em determinados trechos, ao selecionarmos as obras *Os anos* (2022), *A outra filha* (2023) e *O lugar* (2021), as quais já foram apresentadas anteriormente.

3. AS ESCRITAS DE SI: MAPEAMENTOS CONCEITUAIS

Em *A tendência autobiográfica do romance contemporâneo*, de Adriano Schwartz (2013), o autor procura justificar a ascensão de ficções com teor autobiográfico e de escritas de si, aplicando a percepção nos autores Philip Roth, Ricardo Piglia e J.M. Coetzee. O autor afirma que “A tendência autobiográfica do romance seria o sintoma literário da exacerbação de algo muito mais amplo, que vem progressivamente acontecendo, de um “condicionamento” do ser humano” (p. 85), podendo, então, ser útil à discussão do porquê a contemporaneidade pede essa escrita autoficcional ou autobiográfica. Por isso, é válido que pensemos sobre os diversos conceitos que envolvem tais “gêneros” textuais nos estudos literários atuais.

Anna Faedrich (2013), em sua tese *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, faz um balanço e uma análise sobre as tentativas de definições e conceitos dados à autoficção, desde Serge Doubrovsky, considerado o “pai” da autoficção, a Camille Renard e Philippe Vilais, chegando à conclusão de que é uma prática literária da pós-modernidade, a qual ganhou uma tendência à ficcionalização de si, como também afirmou Schwartz, e de um mergulho introspectivo no eu:

(...)em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra,

etc. O modo composicional da autoficção é caracterizado pela fragmentação, ou seja, o autor não quer dar conta da história linear e total da sua vida (e nem acredita mais nessa possibilidade). O movimento da autoficção é da obra para a vida (e não da vida para a obra, como na autobiografia), o que valoriza e potencializa o texto enquanto linguagem criadora. Também é importante considerar o tempo presente da narrativa, que, assim como o estilo lírico, é marcado pela recordação, isto é, o autor rememora fatos passados, mas que marcam, no presente, alguma emoção que precisa ser compartilhada através da escritura. A autoficção pode apresentar identidade onomástica explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição. E esse jogo é criado intencionalmente pelo seu autor, que estabelece um contrato de leitura marcado pela ambiguidade com o seu leitor. (Faedrich, 2013, p. 181).

Isto é, a liquidez da pós-modernidade está associada à contrariedade proposta pela escrita autoficcional. Essa conceituação acerca da autoficção também é desenvolvida por Wisnik, anos depois de Faedrich, no mesmo texto que o autor aborda a ideia de ficção, sobre o qual articulamos acima, concatenando a ideias conectadas ao eu e à escrita de si:

(...)o eu empírico que escreve, assinalado por seu nome próprio, se confunde proposital e expressamente como o eu/ele da ficção, de maneira a torná-los indistinguíveis ou indecidíveis (o outro de mim sou eu). Não se trata apenas da autobiografia romanceada, em que o relato de vida explora mais livremente sua afinidade com voos narrativos da ordem da ficção, mas da inserção do nome próprio do autor em contexto ficcional, de maneira a problematizar ou minar a oposição entre a realidade e a ficção, bem como o pacto de leitura que distingue o relato factual do relato ficcional. (Wisnik, 2018, p. 139).

O autor destaca a relevância da complexidade da autoficção para a discussão, afirmando que a nomenclatura não trata somente da autobiografia romanceada, opondo e problematizando o contexto ficcional que insere o nome pessoal do autor em relação à realidade e o pacto de leitura. Além disso, confirma, de forma generalizadora, que toda narrativa de si é pertencente, de alguma forma, ao campo ficcional, mantendo-nos em um entrelugar, que opera entre testemunho, ensaio e romance, num local em que depoimento, especulação e ficção são próximos e quase indistinguíveis. Ao trazer para nosso trabalho, no entanto, Ernaux renega a autoficção para “diagnosticar” sua obra literária e denomina tal conceito como “monstro sem forma”. Porém, a ambiguidade do seu texto ainda levanta debates sobre sua definição, levando em conta os deslizamentos entre o que aconteceu e o que a autora interpreta e expõe.

“Não existe um ponto de interseção entre o que acontece no mundo e o que acontece com ela, são duas retas paralelas, uma é abstrata, toda feita de informações que chegam mas são logo esquecidas, e a outra é fixa”, diz Ernaux, em *Os anos* (2022), ao refletir sobre si em terceira pessoa e, simultaneamente, sobre seu pai e a França pós-guerra, deixando perceptível a fusão entre quem é o personagem, quem é ela - biógrafa, autobiógrafa – trazendo descrições de documentos e fotos, ao mesmo tempo que tenta vencer a barreira da memória, a qual pode ser fator determinante para a ideia da necessidade de ficcionalizar para a organização de uma narrativa. Devemos ressaltar, porém, que isso não significa, necessariamente, que a memória deva ser entendida como ficção. O caminho é contrário: a ficção que pode ser ferramenta de organização de uma narrativa pautada na memória, já que as escolhas do que aparece e do que não aparece na obra são arbitrariamente escolhidas por quem a escreve, desafiando, por exemplo, a neutralidade proposta Ernaux.

Para dar complexidade a esse pensamento, observemos Saidiya Hartman, que aparece, em nosso raciocínio, elaborando outros conceitos úteis ao debate estabelecido: a fabulação crítica – ou uma forma de não ficção especulativa. Isso porque Saidiya Hartman, professora universitária, articula, em parte de sua obra, a busca de histórias não ditas e não documentadas. No ensaio “Venus in Two Acts”, a autora tenta narrar a presença de uma garota, nomeada como Vênus nos arquivos da escravidão, pelo que não foi dito, pelo desconhecido e apagado pelas mãos do colonialismo: “O que mais há para saber? Seu destino é o mesmo de qualquer outra Vênus Negra: ninguém lembrou do seu nome ou registrou as coisas que ela disse, ou observou que ela se recusou totalmente a dizer algo”. Outro texto relevante dela, e que se conecta à questão autobiográfica, é *Perder a mãe - uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (2021), cujo prólogo expõe o projeto pessoal e profissional da autora, que visa a recuperar por meio de uma viagem à África a rota da escravidão que inclui seu passado e o de sua família por meio do que a autora costuma nomear como fabulação crítica, ou seja, um tipo de ficção não especulativa. Em uma foto, que aparece em meio ao texto, temos a imagem de duas senhoras. Não há legenda ou descrição. Comentando a absoluta ausência nos arquivos que visitou de qualquer registro de sua tataravó, a foto é um enigma porque desdiz o texto e se expande na direção de uma memória coletiva roubada pela escravidão e pelo colonialismo, apontando para o destino de tantos outros sujeitos apagados e esquecidos pela história.

Dada as devidas proporções – tendo em vista que nada se compara, na história da humanidade, com a estrutura escravagista de exploração econômica, física, sexual e de desumanização dos sujeitos e de sua cultura – é possível fazer um paralelo ao se debater a representação da classe operária oprimida exposta na literatura ernauxniana ou sua sub-representação.

Quem contaria as histórias de várias Vênus se o único registro documental é justamente a sua ausência? Contudo, a intenção de Hartman não é “dar” voz a esses sujeitos, mas, sim, verificar e imaginar aquilo que não pode ser verificado.

Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos saber? Como alguém ouve os gemidos e gritos, as canções indecifráveis, o crepitar do fogo nos canaviais, os lamentos pelos mortos e os brados de vitória, e então atribui palavras a tudo isso? É possível construir um relato a partir do “locus da fala impossível” ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de “exumar gritos enterrados” e reanimar os mortos? Ou é a narração sua própria dádiva e seu próprio fim, isto é, tudo que é realizável quando a superação do passado e a redenção dos mortos não o são? (Hartman, 2020, p. 16).

A autora Hartman ainda relembra que não há nenhuma autobiografia, por exemplo, de escravizadas que sobreviveram à Passagem do Meio, explicitando o silêncio violento dos arquivos, os quais são mais comuns no campo da economia e dos números quantitativos e não há ou houve uma atenção ao campo da humanidade desses sujeitos. “(...)por causa dos tipos de histórias que construí para fazer a ponte entre o passado e o presente e dramatizar a produção do nada – cômodos vazios, e silêncio, e vidas reduzidas ao descarte” (Hartman, 2020, p.18), isto é, o estímulo à criação de narrativas não ficcionais, mas especulativas – tendo em mente a ausência de documentação, ocorre através dessa limitação: “Escolhi não contar uma história sobre Vênus porque fazer isso teria significado ultrapassar as fronteiras do arquivo. A História se compromete a ser fiel

aos limites do fato” (Hartman, 2020, p. 25). Isso não com a intenção de reelaborar o passado, mas, sim, de criar um quadro mais completo sobre esses indivíduos. Assim, a Fabulação crítica é um tipo de não ficção especulativa e se resume ao: “método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. ‘Fábula’ denota os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa.” (Hartman, 2020, p. 29). Nesse sentido, não se trata exatamente de uma escrita de si como um sujeito a narrar sua trajetória, como em *Perder a mãe*, porém demonstra a instabilidade que a narrativa ganha em relação à sua ficcionalidade ou não.

Entretanto, o principal ponto da utilidade de tal conceituação é a noção de que o processo escravagista moldou a história da autora e sua família, influenciando, sim, o presente de negros e não negros, sobre o qual Hartman especifica com a história da construção do Estados Unidos e do Brasil.

O método também é abordado na obra *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais* (2022), também da autora. Ela afirma que a intenção é recriar a imaginação radical e historicizar uma multidão de jovens negros americanos considerados rebeldes, questionando a autoridade dos documentos e principalmente do agente histórico que documenta. A autora explica: “tensionei os limites dos autos e dos documentos, especulei sobre o que poderia ter sido, imaginei coisas sussurradas[...] momentos em que a visão e os sonhos da rebeldia pareciam possíveis.” (Hartman, 2022, p. 13). Hartman utiliza arquivos para dimensionar a intimidade dos personagens envolvidos além dos critérios estabelecidos por uma cultura ainda colonial do início do século XX. Apesar do uso do verbo “recriar”, a autora afirma “nada foi inventado” (Hartman, 2022, p. 12). Isso é demonstrado na construção sintática das especulações construídas pela autora, a qual expõe uma ética e uma representação extremamente respeitosa à biografia dos sujeitos envolvidos.

De maneira análoga, e em outras proporções, esse método é possível de ser visto na obra de Ernaux. Enquanto Hartman age a partir de uma realidade que visa a preencher lacunas deixadas pela ferida colonial escravagista, a autora francesa aborda uma história baseada na vida do proletariado majoritariamente branco do interior da França.

Quanto à Annie Ernaux, quando recebeu o prêmio Nobel de Literatura, a autora fez um discurso, atualmente presente no livro, traduzido para o inglês, *I Will Write to Avenge My People: Annie Ernaux's Nobel Lecture* (2023), sobre como, antes, achava com ingenuidade “que escrever livros, tornar-me escritora, no desembocar de uma linhagem de camponeses sem terra, de operários e pequenos comerciantes, gente desprezada (...) bastaria para reparar a injustiça social do nascimento”³ (Ernaux, 2023, p. 12). No entanto, reflete se sua individualidade compensaria tamanha desigualdade: “Como poderia a minha realização pessoal redimir alguma coisa das humilhações e ofensas sofridas?” (Ernaux, 2023, p. 12). Assim, ela se compromete a sair de tal posição individualista, resignificando o “eu” em sua obra literária, ao usar desse artifício para contar a história daqueles que não puderam contar a sua própria, no seu caso, em específico, expondo as questões de classe da França.

Outro termo de extrema relevância, para nossa variedade da crítica e teoria sobre a escrita de si, é o que a própria Ernaux chama de autossociobiografia ou de autobiografia impessoal para definir sua escrita, explicada na obra *Os anos* (2022, p. 178): “Não haverá “eu” neste livro que ela considera uma espécie de autobiografia impessoal — apenas pronomes impessoais e o uso de “nós” — como se estivesse narrando os dias passados”.

³ Tradução nossa do inglês: “writing books, becoming a writer (...) would be enough to redress the social injustice linked to social class at birth”. / “How could my personal achievement have redeemed any of the humiliations and offenses suffered?”.

Como se faz uma autobiografia coletiva e impessoal? A autora se coloca como neutra ao misturar suas memórias íntimas com as memórias coletivas, a partir de experiências que, mesmo quando consideramos especiais, são comuns, especialmente quando se faz um recorte histórico e socioeconômico. Quem contará a história de quem não pôde falar ou nem sequer a um registro teve direito? Como essa história pode ser contada?

Sabemos que *Os anos* (2022) é formulado a partir da memória individual de Ernaux que busca “encontrar o mundo, a memória e o imaginário dos dias passados” (Ernaux, 2022, p. 217). No entanto, ao escolher incluir os produtos da história cultural e propagandista que moldaram sua geração, a autora mostra essa mescla de vida e estética montada, a qual o neoliberalismo invade, de acordo com ela mesma, no trecho final do livro, cuja abordagem metalinguística explica a estrutura e a formulação da narrativa:

Será uma narrativa escorregadia, no pretérito imperfeito e absoluto que vai, pouco a pouco, devorando o presente até a última imagem de uma vida. Um fluxo que será, contudo, interrompido a intervalos regulares por fotos e sequências de filmes que vão captar as formas do corpo e os lugares sociais sucessivos ocupados por ela. Estas interrupções funcionarão como pausas na memória e, ao mesmo tempo, como conexões com o desenvolvimento de sua própria existência, com aquilo que a tornou singular, não pela natureza dos elementos de sua vida, sejam eles externos (trajetória social, profissão) ou internos (pensamentos e aspirações, desejo de escrever), mas por sua combinação única em cada ser humano. (Ernaux, 2022, p. 217)

Portanto, Annie Ernaux consegue elaborar uma construção narrativa que dá conta da dimensão social que temos como seres humanos que compartilham memórias - não existindo indivíduos que se construam somente intimamente, haja vista que somos seres sociais – e alcança também o parâmetro ideológico ao qual somos submetidos sob o domínio do Capitalismo, sistema que ela critica pela ideia de individualização dos sujeitos sociais.

4. O DESLIZAMENTO ENTRE A FICÇÃO E NÃO FICÇÃO EM ANNIE ERNAUX

Após trilharmos os conceitos contemporâneos relacionados ao processo de criação da escrita de si, analisemos como essas ideias contribuem para o deslizamento entre a ficção e a não ficção – “ficção” que levaremos como conceito primordial o de Wisnik e Saer já elaborados neste texto – especificamente na produção de Ernaux, cujos livros já tiveram suas sinopses apresentadas.

Relembremos, então, que ficção não é necessariamente mentira ou invenção, mas, sim, a noção do autor se colocar como outro, em uma espécie de “pacto mágico”, sabendo que ele não é esse outro, em um espaço de ambiguidade. Essa definição se opõe ao que Ernaux se propõe em seu projeto literário, como afirma em sua entrevista ao Frédéric-Yves Jeannet, em *A escrita como uma faca* (2023, p. 45): “Escrevi que ‘a memória é material’; (...) para mim ela é concreta ao extremo, restituindo com a maior precisão coisas que vi, escutei, gestos, cenas. Essas ‘epifanias’ são material de que são feitos meus livros, também ‘provas’ da realidade.”

Em outras palavras, a sua escrita não é ficcional, pois não há espaço para a irrealidade, já que os fatos são garantidos a partir de sua memória. No entanto, podemos

perceber alguns “deslizamentos” na produção da literatura da autora que levam a leitura de seus textos para um espaço de ambiguidade. Iniciemos nossa análise com *O lugar* (2021).

No trem de volta, no domingo, tentei distrair meu filho para ele ficar quieto, os viajantes de primeira classe não gostam de barulho, nem de criança agitada. De repente, pensei estupefata: “agora sou mesmo uma burguesa” e “tarde demais”. Depois, ao longo do verão, enquanto esperava meu primeiro cargo de professora, pensei: “um dia terei que explicar todas essas coisas”. Ou seja, terei que escrever sobre meu pai, sobre a vida dele e sobre essa distância entre nós dois, que teve início em minha adolescência. Uma distância de classe, mas bastante singular, que não pode ser nomeada. Como um amor que se quebrou. Em seguida, comecei a escrever um romance cujo personagem principal era ele. No meio da narrativa, tive uma sensação de mal-estar. Só há pouco percebi que escrever o romance é impossível. (Ernaux, 2021, p. 14).

Na mesma entrevista, já mencionada diversas vezes, Ernaux diz que a escrita de *O lugar* (2021) seria neutra, concisa e sem floreio, como descrita no próprio livro exposto acima. Porém, é possível se despersonalizar enquanto se retoma o sentimento de luto, por exemplo? Como contar histórias que não foram vivenciadas por ela e tornam-se história de uma história? Para Wisnik (2018), isso é o poder que a ficção fornece ao escritor.

Diante disso, o deslizamento que abordamos durante todo trabalho se evidencia e faz-nos pensar sobre a firmeza da autora em seu posicionamento de considerar sua escrita como não ficção, fazendo surgir uma hipótese que esse processo tem uma raiz política, a qual é perceptível na escolha linguística e temática da autora, sendo passível de uma análise mais aprofundada em outro momento.

Outra hipótese: é possível que essa rejeição da ficção seria para não usar o que Ernaux chama de “verdadeira literatura”, tendo em vista que foi essa literatura, através de sua profissão, que a afastou de seus pais? Isso porque alguns vestígios podem ser percebidos. No início de *O lugar* (2021), há a descrição da admissão da autora em uma escola, após a análise de um livro de Balzac.

Eu estudava para as aulas, ouvia música, lia, sempre no meu quarto. Só descia para as refeições. Todos comiam sem dizer nada. Em casa eu nunca ria. Tinha o hábito de ser “irônica”. Nessa época, todas as coisas que mexiam comigo de verdade vinham de um lugar desconhecido. Pouco a pouco, entro em um mundo pequeno-burguês e passo a frequentar as festinhas cuja única condição exigida era não parecer ridícula — o que, para mim, era muito difícil. Tudo de que eu gostava me parecia rústico, Luis Mariano, os romances de Marie-Anne Desmarests, Daniel Gray, o batom e a boneca que eu ganhara no parque de diversões, que soltava lantejoulas de seu vestido na minha cama. Até as opiniões do meu meio me pareciam ridículas, os preconceitos, como “a polícia é necessária” ou “um homem só vira homem quando entra no exército”. Meu universo, naquele momento, virou do avesso. Eu lia a “verdadeira” literatura e copiava frases e versos que, acreditava, exprimiam minha “alma”, o indizível da minha vida, como “a felicidade é um deus que caminha de mãos vazias”. (Ernaux, 2021, p. 14).

Podemos perceber que, no processo de construção e conexão aos estudos, arte e cultura, Ernaux se desvencilha do universo que pertencia e, dentro desse universo, também estavam presentes seus pais. No entanto, esse é o início da produção dessas

hipóteses, deixando espaço para maior análise no futuro, tendo vista a necessidade de mais material e base teórica para tais afirmações.

Vejamos que, no trecho a seguir, de *O lugar* (2021), Ernaux reafirma que um ponto de vista “artístico” não seria viável na produção de um livro sobre seu pai e se resguardaria ao uso da memória e de artigos considerados “objetivos”, para intensificar o que chama de escrita plana:

Para contar a história de uma vida regida pela necessidade, não posso assumir, de saída, um ponto de vista artístico, nem tentar fazer alguma coisa “cativante” ou “comovente”. Vou recolher as falas, os gestos, os gostos do meu pai, os fatos mais marcantes de sua vida, todos os indícios objetivos de uma existência que também compartilhei. Nada de memória poética, nem de ironia grandiloquente. Percebo que começa a vir com naturalidade **uma escrita neutra**, a mesma escrita que eu usava em outros tempos nas cartas que enviava aos meus pais contando as novidades (Ernaux, 2021, p. 14).

Assim, fica explícita uma postura, por parte da autora, que reage à instabilidade da ficção como conhecemos. Contudo, é perceptível também uma “exploração da realidade exterior e interior, do íntimo e do social no mesmo movimento, fora da ficção” (Ernaux, 2023 p. 41). Diante disso, ainda que destaque “fora da ficção”, é inegável que essa ambiguidade gera, no mínimo, um estranhamento dessa certeza quanto a não ficção e até mesmo do que é visto como literatura se torna instável nessa escrita “neutra”.

Tal “escorregamento” se agrava quando partimos para a obra *A outra filha* (2023).

De uma só vez se abria diante de mim uma porta que até então tinha permanecido fechada, e só me restava atravessá-la. Essa carta, *A outra filha*, é uma tentativa de pensar sobre o impensável, a criança dos céus, a “santa” sobre a qual eu não podia falar. De revelar essa ligação entre a morte dela e a minha crença — presente no ato de escrever — de ser uma “sobrevivente”. (Ernaux, 2023, p.141).

No trecho acima, em um dos textos de *A escrita como uma faca* (2023), Ernaux aparece para se “desmentir”, pois já havia dito que não escrevia, como discutimos anteriormente, para descobrir áreas não conhecidas da sua vida. Todavia, ao produzir uma carta para sua irmã morta, a qual nunca conheceu, precisou atravessar um lugar até então ignorado.

Não consigo reconstituir a história, apenas o teor e as frases que atravessaram todos os anos até hoje, que num instante se alastraram por toda a minha vida de criança como uma chama muda e sem calor, enquanto eu continuava dançando e rodopiando ao lado dela, a cabeça baixa para não despertar nenhuma suspeita. [Aqui me parece que as palavras rasgam uma zona crepuscular, me engolem e acabou.] Ela conta que eles tiveram outra filha além de mim e que ela morreu de difteria aos seis anos, antes da guerra, em Lillebonne (Ernaux, 2023, p. 12).

Como se produz uma não ficção de uma possibilidade? É possível escrever no subjuntivo algo concreto? É imprescindível mencionarmos que o livro é composto do que poderíamos chamar de “provas”, como as fotos da casa que morava quando descobriu a

outra filha morta – ou se descobriu como a outra filha – e que, como citamos acima, a Ernaux admite que as palavras a engolem, por isso, trata-se de um texto como uma temática assumidamente mais sensível à autora. Embora mantenha-se na conhecida neutralidade, a autora, inevitavelmente, especula, ou melhor, fabula criticamente acerca da sua irmã e de si mesma com recorrência. “Será que, por meio desta carta, eu não estaria em busca de uma forma de ressurreição sua – que não fosse contaminada pelo corpo e pelo sangue?” (Ernaux, 2023, p. 39).

Na obra, também encontramos um fator recorrente no projeto ernauxniano: o uso da metalinguagem, cuja presença contribui para a desconstrução da ficção vista como tradicional. No trecho a seguir, a incerteza é utilizada como ferramenta de transposição do real quanto aos sentimentos da autora, contribuindo na instabilidade que tanto mencionamos:

Antes de começar esta carta, sentia uma espécie de tranquilidade no que te dizia respeito, que desde então se aniquilou. Enquanto escrevo, é como se avançasse cada vez mais numa terra turfososa onde não há ninguém, como nos sonhos, e devesse atravessar, entre cada palavra, um espaço cheio de matéria indecisa. Tenho a impressão de não ter língua para falar de vo-cê, para te nomear, impressão de só saber falar de você no modo da negação, do contínuo não ser. Você está fora da linguagem dos sentimentos e das emoções. Você é a antilinguagem (Ernaux, 2023, p. 42).

“Você só tem existência através de seus vestígios por cima dos meus” (Ernaux, 2023, p. 42). A irmã faleceu de uma doença que ela própria foi acometida, tendo como distinção o acesso à cura. Sob esse prisma, podemos notar, mais uma vez, uma instabilidade sobre a não ficcionalidade da autora, que imagina e especula sobre o que teria sido, se teria existido, se a irmã seria feliz. Entretanto, há de se mencionar que a especulação sobre a sua irmã se deu, ironicamente, pelo que Ernaux chamou de “ficção” – ressaltando que vê a ficção como mentira - entre ela, seus pais e sua tia, ao fingirem que ignoravam o fato da morta da menina, o qual, no fim do dia, todos sabiam. Então, talvez, essa especulação também não passe de um relato de uma ficção familiar que foi real.

O repertório literário de Ernaux é prova do afastamento da autora em relação aos seus pais, o qual foi consequência do acesso à educação, que só foi possível por ser essa filha única. Isso fica perceptível quando a autora faz um paralelo de sua irmã com a narrativa de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, cuja protagonista consegue oportunidades que as outras órfãs não tiveram pelo acesso ao conhecimento. Mas o destaque dessa analogia está “na figura da sábia e devota Helen Burns, amiga mais velha de Jane, na sinistra pensão Brocklehurst. Helen está consumida pela tuberculose e Jane, milagrosamente incólume ao tifo que dizima as alunas” (Ernaux, 2023, p. 51).

Na última parte do livro, a autora une suas obras e revela que seu projeto de escrita a ajudou a perceber que ela própria só existe por ter se tornado, após a morte da irmã, a filha única, por conta da condição econômica de seus pais: “eu vim ao mundo porque você morreu e eu te substituí” (Ernaux, 2023, p. 48).

Não posso evitar esta pergunta: se não tivesse tentado escrever esse livro, O lugar, da forma mais próxima da realidade, será que você teria saído dessa noite interior na qual eu te mantive durante tantos anos? Será que foi da escrita que você nasceu, dessa descida, a cada livro, na direção daquilo que eu não conhecia antes, como neste aqui, em que tenho a impressão de abrir cortinas que se multiplicam incessantemente num corredor sem fim? Ou então, será que

o ambiente muito psicanalisado não teria, de todo modo, me levado até você, mesmo sem eu saber? E me obrigado a levantar o pano de fundo da escrita para tirar o fantasma que parece ter se escondido ali desde sempre, do qual a escritora seria apenas a marionete? (Ernaux, 2023, p. 48)

Há o retorno da metalinguagem do seu processo de escrita e nele a manutenção da especulação sobre a finalidade de escrever sobre a irmã “santa” – cuja titulação a atormentava, após ouvir a comparação que a mãe fez entre as duas irmãs, sentenciando Ernaux como a menos “boazinha” em relação à falecida. “Não consigo pôr você ali onde eu estive. [...] Existe a morte e existe a vida. Você ou eu. Para existir, precisei negar você. ‘Eu não sou boazinha como ela, eu sou excluída. Assim eu não estarei no amor, mas na solidão e na inteligência’” (Ernaux, 2023, p. 56).

A saída, no fim das contas, encontradas por Ernaux foram os estudos, os quais a tornaram uma trãnsfuga de classe, ou uma pequena burguesa de Paris. Fica possível percebermos, por isso, que parte dessa produção e reflexão sobre si e sobre sua irmã são métodos que podem se aproximar do que vimos acerca da fabulação crítica, tensionando, mais uma vez, o que é tradicionalmente estabelecido como a não ficção da autobiografia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia, portanto, de encontrar alguns deslizamentos, em *O lugar* (2021) e *A outra filha* (2023), além de – ainda que não de maneira central – *Os anos* (2022), entre a ficção e a não ficção foi possível, tendo em vista a complexidade das produções literárias e não literárias de Annie Ernaux. As narrativas ora se apresentam, essencialmente, como ficcionais, ora como não ficção, visto que, na contemporaneidade, o próprio conceito de ficção não é mais considerado como uma mera invenção, mas, sim, como uma organização de escrita e fluidez narrativa, a partir, por exemplo, do desenvolvimento de suposições e subjetividades, como vimos a escritora produzir em *A outra irmã* (2023). No entanto, devemos considerar que os aspectos não ficcionais são majoritários (a não ficção vista pela tradição) como o uso de fotografias, lembranças e descrições socioespaciais. O que muda, afinal, é o olhar para o que percebemos como ficção. Assim, nossa ousada “discordância” com a autora não se estabelece como uma oposição à sua fala quando afirma que nada de seu texto é “inventado” ou fictício. Tal divergência se estabelece no que Ernaux vê como ficção: o aspecto romanesco de mentira ou pura imaginação.

Acerca dos conceitos, em suma, podemos afirmar que a autoficção experimenta um entrelugar indistinguível, que confronta a ideia de “realidade” à luz das discussões pós-modernas, na qual o autor ou autora não necessitam comprovar ou permanecer presos aos “fatos” ou a suas lembranças. A fabulação crítica, um tipo de não ficção especulativa, porém, busca ampliar a perspectiva sobre a história daqueles poucos ou, às vezes, até não documentados nem mesmo como número e age com respeito aos sujeitos narrados e à documentação existente, como visto com a escritora Saidiya Hartman.

A autobiografia impessoal, por sua vez, une a perspectiva individual e a social, confundindo-as a fim de demonstrar as construções sociais dos sujeitos como coletivas. Assim, o autor, ou autora, no caso de Annie Ernaux, de acordo com ela mesma, relata suas vivências numa tentativa de “neutralidade” que faça jus aos fatos. Consideramos esse conceito extremamente relevante e conectado à escrita de Ernaux. No entanto, talvez

exista uma lacuna, como já discorreremos, acerca do que é visto ou não como ficcional na literatura em nossos tempos. A partir desse contexto, não pretendemos “encaixar” Annie Ernaux em um conceito ou gênero literário imutável. Sua escrita está em um entrelugar e dialoga, inclusive, com o seu projeto ernauxniano, no qual o eu (subjetivado e individual) se transforma em “nós” (coletivo e social) e contar a sua história passa a ser uma forma de registrar e narrar também a história dos seus, afastando-se da autoficção, já que a ficção aqui não é usada para ir além da realidade, e, sim, como ferramenta para explicar o narrado, visto que as especulações são reais, os silêncios são reais e a não cronologia da narração responde à memória.

Por fim, expõe-se uma vasta dimensão de conceitos da atualidade voltados para a escrita de si, os quais estão abertos à análise e passíveis ainda de muita pesquisa e aprofundamento, bem como a obra de Annie Ernaux, cuja grandiosidade é evidente.

6. REFERÊNCIAS

ERNAUX, Annie. **Os anos**. São Paulo: Fósforo, 2022.

ERNAUX, Annie. **O lugar**. São Paulo: Fósforo, 2021.

ERNAUX, Annie. **A outra filha**. São Paulo: Fósforo, 2023.

ERNAUX, Annie. **Paixão Simples**. São Paulo: Fósforo, 2022.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, 2013.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa**. São Paulo: Ubu editora, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br>. Acesso em 27 nov. de 2023.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2023.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. *Revista Fronteira*, São Paulo, n 8, 2012.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia Adriano Schwartz. **Novos estudos CEBRAP**, p. 83-97, 2013.

WISNIK, José Miguel. Ficção ou não. **Revera-Escritos de criação literária (ISSN 2526-4966)**, v. 3, p. 126, 2018.

UMA ANÁLISE DA ESCRITA EM “DELIRIO”, DE LAURA RESTREPO, SOB O VIÉS DO NEOBARROQUISMO

Mariana Neto Silva Andrade (CEFET/RJ)¹

1. INTRODUÇÃO: UM ROMANCE INSTIGANTE

Publicado originalmente em 2004, o romance “Delirio”, escrito pela autora bogotana Laura Restrepo, instiga o leitor desde a epígrafe, citação de Gore Vidal acerca dos conselhos de seu conterrâneo (naturalizado inglês) e parceiro de profissão, Henry James, quanto à necessidade de evitar a inserção de personagens acometidos pela loucura enquanto protagonistas de uma narrativa². A sugestão é irônica e duplamente ignorada por Restrepo, que coloca no foco da trama a delirante Agustina, e que também escreve de forma espiralada, levando o leitor a uma inicial incerteza, desde sobre o que é dito até quanto a quem o diz. Vejamos como o livro é iniciado:

Supé que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre me abrió la puerta de esa habitación de hotel y vi a mi mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera. Fue a mi regreso de un viaje corto, sólo cuatro días por cosas de trabajo, dice Aguilar, y asegura que al partir la dejó bien, Cuando me fui no le pasaba nada raro, o al menos nada fuera de lo habitual, ciertamente nada que anunciara lo que iba a sucederle durante mi ausencia, salvo sus propias premoniciones, claro está, pero cómo iba Aguilar a creerle si Agustina, su mujer, siempre anda pronosticando calamidades, él ha tratado por todos los medios de hacerla entrar en razón pero ella no da su brazo a torcer e insiste en que desde pequeña tiene lo que llama un don de los ojos, o visión de lo venidero, y sólo Dios sabe, dice Aguilar, lo que eso ha trastornado nuestras vidas. (Restrepo, 2021, p. 9)³

¹ Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ, Campus Nova Iguaçu. Email: mariana.andrade@cefet-rj.br

² Assim diz a referida epígrafe: “Sabidamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar.”. Em português: “Sabidamente, Henry James sempre advertia os escritores de que não deviam pôr um louco como personagem central de uma narrativa, baseando-se no fato de que como o louco não é moralmente responsável não haveria verdadeira história a contar”. Essa tradução, bem como a de todas as citações do romance de Restrepo apresentadas no presente artigo, foi feita por Rosa Freire d’Aguiar e retirada da edição brasileira do romance “Delirio”, publicada pela Companhia das Letras.

³ “Soube que tinha acontecido algo irreparável no momento em que um homem me abriu a porta daquele quarto de hotel e vi minha mulher sentada ao fundo, olhando pela janela de um modo muito estranho. Foi na minha volta de uma viagem curta, de negócios, só quatro dias, disse Aguilar, e ele garante que ao partir deixou-a bem, Quando parti nada de estranho acontecia com ela, ou pelo menos nada de fora do costume, certamente nada que renunciasse o que ia acontecer em minha ausência, a não ser, é claro, suas próprias premonições, mas como Aguilar ia acreditar nisso se Agustina, sua mulher, vive prognosticando

O início do romance já é desafiador – mas também instigante, provocando o leitor; como sugere Barthes, “O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.” (1987, p. 37). Há uma pontuação disruptiva, que lança mão quase que exclusivamente da vírgula, e de uma ou outra inicial maiúscula, para indicar separações entre sentenças distintas. Além disso, percebemos claramente que há uma transição não anunciada entre primeira e terceira pessoa, com a alternância entre um narrador onisciente e a voz do próprio Aguilar, esposo de Agustina, incrédulo ao encontrá-la aparentemente desmemoriada em um quarto de hotel, sendo que a havia deixado sozinha em casa apenas quatro dias antes, período o qual passou com os dois filhos de seu primeiro casamento. A primeira palavra do livro, o verbo “supe”⁴, aponta para um narrador personagem, elemento reforçado pelo pronome em “mi mujer”⁵ e “mi regreso”⁶, por exemplo. A despeito disso, logo essa personagem é referenciada na terceira pessoa, como em “dice Aguilar”⁷, para logo retornarmos à primeira voz em “Cuando me fui no le pasaba nada raro”⁸, e depois rapidamente à terceira, em “pero cómo iba Aguilar a creerle”⁹ – tudo isso em um espaço de dez linhas na edição impressa que consultamos para a feitura deste artigo. E quando pensamos que será essa a dualidade sobre a qual a história será construída, logo descobrimos que não – ou não apenas, melhor dizendo. Outras vozes surgem para participar do jogo polifônico, seja pelo relato de acontecimentos que as envolvem ou assumindo de fato a voz na narração. É muito gradualmente que o leitor compõe o mapa mental acerca de quem são aquelas pessoas, de como elas se relacionam à figura de Agustina, e de como todos os acontecimentos de sua vida a levaram (Agustina, no caso) àquela condição de momentânea insanidade em um quarto de hotel. É também à maneira de um quebra-cabeça que é montado um panorama do cenário no qual a história se desenvolve, a conturbada Colômbia de fins do século XX.

As estratégias discursivas utilizadas por Restrepo na tessitura de seu romance são o foco do artigo que aqui se apresenta. Mais especificamente, queremos ler certos aspectos da forma apresentada pela obra sob a ótica do barroco, ou melhor, de sua vigência contemporânea, a que alguns autores atribuem o nome de neobarroco. Severo Sarduy já apontava, aludindo em especial à literatura de nosso continente: “Mais do que ampliar, metonimização irrefreável, o conceito de barroco, interessa-nos, ao contrário, restringi-lo, reduzi-lo a um esquema operatório preciso (...) que codifique, na medida do possível a pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual” (1979, p. 172). Ao comentar sobre tal terminologia, João Adolfo Hansen aponta como o conceito de neobarroco “implica a existência de um intervalo temporal entre o presente, que enuncia o ‘neo’, e algo que seria um passado, ‘o barroco’ entendido nos termos de Wölfflin, também chamado de ‘barroco histórico’, ou seja, as ruínas do século XVII” (p. 16 - 17). Justamente a partir da visão dialética sugerida inicialmente por Wölfflin, o semiólogo italiano Omar Calabrese teoriza acerca da possibilidade de uma alternância entre momentos marcados pelo signo da racionalidade, associados ao classicismo, e momentos

calamidades? ele tentou por todos os meios chamá-la à razão mas ela não dá o braço a torcer e insiste que desde pequena tem o que chama de dom dos olhos, ou visão do futuro, e só Deus sabe, diz Aguilar, quanto isso transtornou nossas vidas.”

⁴ “soube”.

⁵ “minha mulher”.

⁶ “minha volta”.

⁷ “disse Aguilar”.

⁸ “Quando parti nada de estranho acontecia com ela”.

⁹ “mas como Aguilar ia acreditar nisso”.

identificados com certa instabilidade, característica do barroco. Esses movimentos, portanto, poderiam ser entendidos além de sua periodização histórica – o que nos permitiria falar em arte barroca na contemporaneidade, por exemplo.

Se conseguíssemos demonstrar que existem formas subjacentes aos fenômenos culturais e que consistem no seu andamento estrutural; e se conseguíssemos também demonstrar que tais formas coexistem, conflituamente, com outras de diferente natureza e estabilidade interna, então poderíamos dizer que atribuímos ao “barroco” o valor de uma certa morfologia e, admitamo-lo, ao “clássico” o de uma morfologia com ele em competição. “Barroco” e “clássico” já não seriam categorias do espírito, mas sim categorias da forma – da expressão ou do conteúdo. (1999, p. 28)

Com base no arcabouço teórico que tomamos como referência para nossa análise, iremos dividir esse artigo em breves partes. Na primeira, faremos um apontamento sobre como a polifonia pode ser entendida como uma marca barroca, sendo esse movimento artístico marcado pela figura da *elipse*, descentralizada, e como ela é trabalhada por Restrepo em sua obra. Após isso, estenderemos o olhar elíptico para a própria redação autoral, verificando, por exemplo, o registro disruptivo de que já falamos como outro sinal característico do barroco, além do rompimento das barreiras de espaço e tempo ao longo da história, uma vez que a narrativa não segue uma linearidade cronológica, por exemplo, nem se prende a padrões mais tradicionais de escrita. Por fim, em nossas considerações finais, pretendemos refletir ligeiramente sobre o signo da crise, tão presente na sociedade atual e tão bem retratado no texto de Restrepo, e sobre como ele está relacionado à insurgência de vertentes barrocas em obras contemporâneas.

2. “DELIRIO”, UM ROMANCE POLIFÔNICO

Assim que começamos a atravessar as páginas de “Delirio”, sentimo-nos impelidos a anotar as personagens que aparecem, no impulso de decifrar o enigma apontado desde o início. Além do mistério inicial, evidenciado na primeira página – o que aconteceu a Agustina? –, elementos complementares vão surgindo. Quem são as pessoas correspondentes a tantos nomes citados? Em poucas páginas, surgem indivíduos: Nicolas Portulinus, Carlos Vicente, Joaco, Eugenia, Blanca... Paulatinamente, entendemos que são todos integrantes da família Londoño. Também percebemos os envolvimento dessa família com negócios escusos, no âmbito público, e com segredos inconfessáveis, no âmbito privado.

Uma das vozes mais proeminentes ao longo da narrativa, no entanto, não pertence ao núcleo familiar, embora a ele se ligue, em certo momento, pela amizade (com Joaco, irmão de Agustina) e pela paixão (pela própria Agustina, que se torna seu par romântico por algum tempo). Estamos falando de Midas McAlister, o jovem de origem humilde que ascende, ao mesmo tempo, na alta sociedade bogotana e no submundo do narcotráfico, angariando grande riqueza e influência e tornando-se parceiro comercial de Pablo Escobar. As passagens por ele narradas são marcadas predominantemente pelo emprego do discurso direto, com vocativos constantes, como se falando diretamente com Agustina

(nas páginas finais do romance, descobrimos que é mesmo o caso; condenado a manter-se para sempre escondido em um apartamento de subúrbio, na companhia da mãe, McAlister recebe a antiga amante e esclarece a ela pontos importantes que explicam seu surto delirante no quarto de hotel): "Cómo te dijera, muñeca Agustina"¹⁰ (p. 128), "y si no te cuento lo que sigue en detalle, Agustina corazón"¹¹ (p. 206), "te juro nena Agustina que esa llamada me dejó literalmente temblando"¹² (p. 286), "la vida monta el tinglado, mi reina Agustina"¹³ (p. 168).

Personagem interessantíssima, Midas McAlister não se sente afetado pelo pudor quando menciona seu percurso errático em busca de projeção social e financeira; em certos momentos, seu discurso alcança certa crueza, talvez evidenciando certo intuito de desestabilizar possíveis ilusões de Agustina acerca do universo ao qual pertencera. É bastante curiosa a escolha pelo vocativo "muñeca decimonónica" (traduzido como "boneca antiquada do século XIX" na edição brasileira), verificada abaixo:

¿Entonces de verdad crees, le pregunta el Midas McAlister a Agustina, que tu noble familia todavía vive de las bondades de la herencia agraria? Pues bájate de esa novela romántica, muñeca decimonónica, porque las haciendas productivas de tu abuelo Londoño hoy no son más que paisaje, así que aterriza en este siglo XX y arrodíllate ante Su Majestad el rey don Pablo, soberano de las tres Américas y enriquecido hasta el absurdo gracias a la gloriosa War on Drugs de los gringos, dueño y señor de este pecho y también de tu hermano como antes lo fue de tu padre, ¿o acaso no cachas que en las muchísimas hectáreas que heredó Joaco hoy sólo florecen los caballos de polo, las villas de recreo y los atardeceres con arboles, porque el billete contante y sonante le llega, dulcemente y por debajito, de los chanchullos con el gobierno y de las lavanderías de Pablo? ¿Y crees que Pablo recurre a tu hermano, a la Araña, a todos nosotros, porque de veras tiene necesidad del dinero nuestro? Al principio tal vez pero después ya no, corazón mío, por supuesto que no; si lo sigue haciendo es para controlarnos, esa movida se la inventó para arrodillar a la oligarquía de este país, así me lo dejé entender él mismo, con una sola frase, la primera de las dos veces que lo he visto en persona.¹⁴ (p. 70 - 71)

¹⁰ "Como lhe explicar, Agustina, minha boneca".

¹¹ "e se não lhe conto em detalhes o que se segue, Agustina meu coração".

¹² "juro, garota Agustina, que aquele telefonema me deixou literalmente tremendo".

¹³ "a vida é que monta o palco, minha rainha Agustina".

¹⁴ "Então você acredita, pergunta o Midas McAlister a Agustina, que a sua nobre família ainda vive das bondades da herança agrária? Pois saia dessa novela romântica, boneca antiquada do século XIX, porque as fazendas produtivas de seu avô Londoño hoje não são mais que paisagem, portanto aterrisse neste século XX e ajoelhe-se diante de Sua Majestade o rei don Pablo, soberano das três Américas e tendo enriquecido às raias do absurdo graças à gloriosa War on Drugs dos gringos, dono e senhor deste que aqui está e também do seu irmão como antes foi do seu pai, ou será que você não sacou que nos muitíssimos hectares que Joaco herdou hoje só florescem os cavalos de polo, as mansões de recreio e os entardeceres avermelhados, porque o dinheiro sonante lhe chega, docemente e por baixo do pano, das mutretas com o governo e das lavanderias de Pablo? E você acredita que Pablo recorre ao seu irmão, ao Aranha, a todos nós, porque precisa realmente do nosso dinheiro? No início talvez, mas depois não, meu coração, claro que não; se continua a fazer isso é para nos controlar, é essa a jogada que ele inventou para pôr de joelhos a oligarquia deste país, como ele mesmo me deu a entender, com uma só frase, na primeira das duas vezes em que o vi pessoalmente."

Outra personagem de destaque, e que parece ocupar um espaço desassociado da vida cidadina e subversiva dos Londoño e seus correlacionados, é o alemão Nicolas Portulinus, avô de Agustina, considerado louco. Há um distanciamento cronológico que reforça a separação de seu núcleo, pois sua história é narrada desde a juventude. E um de seus hábitos decorrentes da suposta loucura, o costume de recitar, em ordem alfabética, os nomes de todos os rios da Alemanha, sua terra natal, só será explicado ao leitor nas páginas finais da obra, quando descobrimos que a irmã de Nicolas, Ilse, morreu afogada em um deles – e as duas histórias se encontram quando Nicolas vai ao encontro da própria morte, também por afogamento em um rio, quando suas filhas, Eugenia e Sofia, ainda são crianças. A primeira aparição desse avô no livro se dá da seguinte maneira:

Dime cómo es el cielo de nuestro verano, cómo se amontonan sobre nosotros estas nubes redondas y lanudas como ovejas, cómo en lo hondo de tus ojos se apacigua, mansa, mi alma, se obstinaba en preguntarle a la abuela Blanca el abuelo Portulinus, refiriéndose a paisajes que no eran los que veía sino los que soñaba, porque ya por ese entonces andaba loco; loco como una puta cabra. Ella lo sacaba de la mano y lo hacía correr hasta cansarlo para aplacarle ese desenfreno que de otra manera podía arrastrarlo hasta los infiernos, aunque correr es un decir, siendo más bien un trocete torpe de hombre ya un poco gordo, ya alejado de la juventud, ya muy entrado en las turbulencias de la demencia. Entrado y salido, desde luego, porque a veces no era loco y era entonces músico, un músico alemán de nombre Nicolás y de apellido Portulinus que con el correr del tiempo habría de ser el abuelo de Agustina, y que habiendo venido desde Kaub, un lugar con un río y un castillo, se había ido quedando entre los cañaduzales del muy tórrido pueblo de Sasaima, quizá por gracia de ese húmedo y tímido encanto de las tierras calientes que tan seductoras resultan para hombres como él, propensos a la ensoñación y al desvarío. El asunto de su procedencia nunca quedó claro porque no solía hablar de eso, y si alguna vez lo hizo fue en ese enrevesado español suyo, mal aprendido por el camino y que nunca pasó de ser la lengua provisional de quien no especifica si apenas está llegando o si todavía no se ha ido, y tampoco estaba claro por qué se había radicado precisamente en este lugar, aunque él mismo sostenía que si había escogido Sasaima entre todos los pueblos del planeta, era porque no conocía otro con un nombre tan sonoro.¹⁵ (p. 17 - 18)

¹⁵ “Diga-me como é o céu do nosso verão, como se amontoam sobre nós essas nuvens redondas e lanudas feito ovelhas, como no fundo dos seus olhos se acalma, dócil, a minha alma, obstinava-se em perguntar o avô Portulinus à avó Blanca, referindo-se a paisagens que não eram as que ele via mas aquelas com que sonhava, pois já nessa época estava louco; louco varrido. Ela o pegava pela mão e o fazia correr até cansá-lo para aplacar o frenesi que do contrário podia arrastá-lo até os infernos, embora correr seja forma de falar, pois era mais um trotezinho desajeitado de homem já meio gordo, já longe da juventude, já muito entrado nas turbulências da demência. Entrado e saído, é claro, porque às vezes não era louco e, então, era músico, um músico alemão chamado Nicolás e de sobrenome Portulinus, que tempos depois se tornaria o avô de Agustina, e que tendo vindo de Kaub, um lugar com um rio e um castelo, fora se instalar entre os canaviais do tórrido vilarejo de Sasaima, talvez por graça desse úmido e tímido encanto das terras quentes que são tão sedutoras para homens como ele, propensos ao devaneio e ao desvario. A história de sua procedência nunca ficou clara porque ele não costumava falar disso, e se algum dia o fez foi naquele seu espanhol arrevesado, mal aprendido pelo caminho e que nunca passou da língua provisória de quem não especifica se está só chegando ou se ainda não partiu, e também não estava claro por que fora se enraizar justamente naquele lugar, embora ele mesmo afirmasse que escolhera Sasaima entre todos os vilarejos do planeta porque não conhecia outro com nome tão sonoro.”

Podemos dizer que a polifonia, em “Delirio”, é construída com base em três principais eixos, liderados pelas seguintes personagens: Aguilar, atual namorado de Agustina, antigo professor universitário, já não mais exercendo a profissão, e que inicia por conta própria uma investigação mambembe acerca do passado recente para tentar traçar os passos de sua companheira nos quatro dias que estiveram separados logo antes de seu surto; Midas McAlister, antigo amante de Agustina, conhecedor de toda a família, parceiro de negócios de Joaco e Carlos Vicente (respectivamente, irmão e pai de Agustina), e quem decide – e pode – pôr a limpo diversos pontos obscuros, não só dos últimos dias da mulher, mas sim de boa parte de sua trajetória e dos seus parentes – “Te lo voy a contar a calzón quitado porque tienes derecho a saberlo”¹⁶ (p. 10); Nicolas Portulinus, o avô louco, que, embora sequer chegue a conhecer a neta, pois falece muitos anos antes de seu nascimento, teria lhe passado o gene da instabilidade, manifestada enfim, após tanto tempo. Dito isso, Agustina é uma falsa protagonista, uma vez que, embora os três citados orbitem em torno dela de alguma forma, são, eles próprios, foco legítimo da trama. Não se trata de personagens secundárias, servindo de pano de fundo para o desenrolar de uma protagonista única, e sim de concomitância. Em determinados momentos, o trio, inclusive, parece se sobrepor a Agustina.

Esse tipo de estrutura nos faz pensar no pendor barroco ao que é descentrado, ambíguo, elíptico. Na fundamental obra sucintamente intitulada “Barroco”, Severo Sarduy dirá que a grande mudança cosmológica do círculo de Copérnico à elipse de Kepler é mote fundamental para “retirar de súbito ao movimento circular o seu privilégio de razão” (1989, p. 57). Para Calabrese, “A nova cosmologia de Kepler, por exemplo, não só destruiu a ideia de centralidade das órbitas dos planetas de Galileu, como introduziu na cultura o gosto pela forma elíptica, provida de centros reais e virtuais múltiplos” (1988, p. 58). Talvez alguém pudesse pensar que essa alteração no campo científico, ainda que extremamente significativa, não fosse capaz de produzir efeitos na visão de mundo de sua época, nem nas produções artísticas decorrentes então, mas ocorre, em verdade, o oposto: assim como o círculo (ou o quadrado), formas exatas, foram episteme do Renascimento e de seu pendor pelo lógico, ordenado, simétrico, o advento da elipse irá saudar um novo momento, marcado pela extremosidade, conceito cunhado por José António Maravall e, segundo ele, “estritamente ligado aos pressupostos e fins do Barroco” (1997, p. 333).

Em mais um texto fundamental, Affonso Romano de Sant’Anna sinalizará que figuras geométricas muitas vezes funcionam como “autênticas metáforas epistemológicas. (...) Ou seja: ajudam a visualizar uma ideologia de época que se configura na arte, na religião, na política, e na vida econômica e social” (2000, p. 25). A aplicação disso à arte literária nos leva a textos que, em sua própria redação, são elípticos – mas aprofundaremos esse ponto na próxima seção. O que aqui queremos destacar é como a polifonia também é um reflexo dessa extremosidade barroca – afinal, com diferentes vozes textuais, perdemos o centro, o equilíbrio, a versão única que o círculo poderia trazer.

Diz-se da música barroca, por exemplo, que é notadamente polifônica. Pensemos em Johann Sebastian Bach, o maior expoente do gênero em sua época. Suas composições prezavam pelo contraponto, técnica na qual os instrumentos musicais parecem dialogar ao longo do desenvolvimento melódico; conforme a definição do Dicionário Grove de Música, tem-se que “o tema principal, ou ‘sujeito’, é anunciado na tônica, após o que a segunda ‘voz’ entra com a RESPOSTA, i.e., o mesmo tema na dominante (ou subdominante) (...), enquanto a primeira pode passar a um CONTRATEMA (ou

¹⁶ “Vou lhe contar sem rodeios porque você tem o direito de saber”.

‘contrassujeito’)” (1994, p. 347, grifos presentes na obra original). E, conforme Grout e Palisca, na música barroca, verifica-se que "as diferentes 'partes' actuam como vozes independentes que enunciam o tema em entradas sucessivas" (1994, p. 396).

Não poderíamos imaginar essas três principais personagens que de momento a momento tomam a dianteira no enunciado, Aguilar, McAlister e Portulinus, como essas diferentes vozes que, à semelhança da música de Bach, enunciam um mesmo tema (a trajetória de Agustina e sua família, na medida do que cada um deles sabe a respeito) em entradas sucessivas? E, por correspondência, não será o leitor aquele que pode enfim ter a percepção do todo, a partir exatamente dessa multiplicidade? Vamos a um exemplo. É somente a partir da página 63 que temos um vislumbre verdadeiro do elo passado entre Agustina e Midas, explicitado por este último – que, ao mesmo tempo, enfim (para o leitor, que ainda não o lera de forma clara) coloca em panos limpos a sua função na família e na roda de negócios frequentada pela alta sociedade a qual a dupla integrava e da qual participava:

(...) aplaudían con las orejas por la forma delirante en que se estaban enriqueciendo, al mejor estilo higiénico, sin ensuciarse las manos con negocios turbios ni incurrir en pecado ni mover un solo dedo, porque les bastaba con sentarse a esperar a que el dinero sucio les cayera del cielo, previamente lavado, blanqueado y pasado por desinfectante. ¿O es que acaso tú creías, reina mía, que las cosas eran de otro modo? ¿Acaso no sabías de dónde sacaban los dólares tu hermano Joaco y tu papá y todos sus amigotes, y tantos otros de Las Lomas Polo y de la sociedad de Bogotá y de Medellín, para abrir esas cuentas succulentas en las Bahamas, en Panamá, en Suiza y en cuanto paraíso fiscal, como si fueran jet set internacional? Por qué crees que tu familia me recibía en su casa como a un sultán, le pregunta el Midas a Agustina, por qué desempolvaban para mí el cristal de Baccarat y los cubiertos Christofle, y me servían mousses y patés y blinis preparados por las propias manecitas de tu señora mamá, a pesar de que yo te había dejado embarazada y que ni a las malas había accedido a casarme contigo, como exigía tu papá. ¿Por qué crees que pese a todo me recibían como a un sultán, pasando por encima de tu rabia y de tu humillación? Pues porque hasta la langosta que me servían en el plato la pagaban gracias a mí; no pongas esa cara de sorpresa, muñeca bonita, no me hagas reír, no me vengas a decir que ese pequeño enigma no lo habías resuelto aún, porque en qué quedan entonces tus poderes de adivinación.¹⁷ (p. 63 - 64)

¹⁷ “aplaudiam com a cabeça a forma delirante como estavam enriquecendo, no melhor estilo higiênico, sem sujar as mãos em negócios escusos nem incorrer em pecado nem mover um só dedo, porque bastava que se sentassem e esperassem o dinheiro sujo cair do céu, previamente lavado, branqueado e banhado com desinfetante. Ou será que você acreditava, minha rainha, que as coisas eram diferentes? Será que não sabia de onde tiravam os dólares o seu irmão Joaco e seu papai e todos os amiguinhos deles, e tantos outros do Polo Las Lomas e da alta sociedade de Bogotá e Medellín, para abrir essas contas succulentas nas Bahamas, no Panamá, na Suíça e em tudo que é paraíso fiscal, como se fossem do jet set internacional? Por que você acredita que a sua família me recebia em casa como a um sultão, Midas pergunta a Agustina, por que desenfumavam para mim o cristal Baccarat e os talheres Christofle, e me serviam musses e patês e blinis preparados pelas próprias mãozinhas da senhora sua mãe, embora eu tivesse deixado você grávida e nem à força concordasse em casar, como seu papai exigia? Por que acha que, apesar de tudo, me recebiam como a um sultão, passando por cima da sua raiva e da sua humilhação? Pois porque até a lagosta que me serviam no prato era paga graças a mim; não faça essa cara de surpresa, boneca linda, não me faça rir, não venha me dizer que ainda não tinha solucionado esse pequeno enigma, porque então como é que ficam seus poderes de adivinhação.”

Para o leitor, há várias informações chocantes em sequência: o fato de que Midas era, de certa forma, guardião de segredos comprometedores, ao mesmo tempo que era a engrenagem responsável pelo enriquecimento ilícito daquele grupo de negócios; a maneira como a família de Agustina era, de certo modo, refém dessa figura, a ponto de estenderem o tapete vermelho à sua passagem – lembremos da origem humilde de McAlister! – e de manter a extrema cordialidade mesmo diante de uma situação, no mínimo controversa, que é a terceira grande revelação do trecho; a gravidez de Agustina, fruto de um romance com Midas, que se recusa a casar e “lavar a honra”, digamos assim, sem que seja, de forma alguma, penalizado ou rechaçado pelos familiares da mulher. Em contrapartida, mais adiante no texto, Aguilar “responde” a esse último tema, de posse das breves informações que tem – ele sabe de um aborto anterior de Agustina, e conhece vagamente, das manchetes, o nome de McAlister, sabendo até de alguma boataria acerca das negociações escusas, mas evidentemente passando muito longe de entender a profundidade do relacionamento mantido então ou do nível de influência e poder desse amante do passado.

Sucedió al sexto mes del único embarazo de Agustina, dice Aguilar refiriéndose en realidad a su único embarazo con él, porque antes ya había tenido otro y esse primero había terminado en aborto voluntario, ella misma se lo contó y de paso le soltó el nombre de un Midas McAlister que había sido su compañero de cama; esse nombre, Midas McAlister, se le quedó grabado en la memoria a Aguilar porque no era la primera vez que se lo oía mencionar a su mujer, pero además porque el sujeto sonaba también por otros lados, a lo mejor las páginas sociales de El Tiempo pero sobre todo en las habladurías que lo señalaban como lavador de dólares.¹⁸ (p. 138 - 139)

Há muitas outras passagens que poderiam ilustrar o que aqui queremos destacar, que é o fato de que, assim como Sant’Anna perfeitamente postulou, é possível “que se fale, por exemplo, de fuga e contraponto num texto literário” (2000, p. 154). O caráter polifônico do romance de Restrepo, que permite a sistematização à moda de *puzzle* à qual já aludimos, reflete o postulado de Gilles Deleuze: “o critério ou o conceito operatório do Barroco é a Dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra” (2000, p. 64). Se as vozes em concerto (na música ou na literatura) são manifestações concretas e visíveis dessa dobra, a própria estrutura do texto, elíptica como todo o movimento barroco, também o é. Passaremos a esse ponto na próxima etapa deste breve artigo.

3. “DELIRIO”, UM ROMANCE ELÍPTICO

¹⁸ “Aconteceu no sexto mês da única gravidez de Agustina, diz Aguilar referindo-se na verdade à sua única gravidez com ele, porque antes já tinha havido outra e essa primeira terminara em aborto involuntário, ela mesma lhe contou e de passagem disse o nome de um Midas McAlister que tinha sido seu companheiro de cama; esse nome, Midas McAlister, ficou gravado na memória de Aguilar porque não era a primeira vez que ouvia sua mulher citá-lo, mas também porque o sujeito aparecia em outros cantos, até mesmo nas páginas sociais de El Tiempo, mas sobretudo nas fofocas que o apontavam como lavador de dólares.”

Desde as primeiras páginas, notamos que, em “Delírio”, a despeito da mescla entre primeira e terceira pessoa, já sinalizada, além da alternância de vozes enunciadoras, a escrita não apresenta sinalizadores evidentes dessas trocas, o que leva o leitor à necessidade de manter um olhar atento, acompanhando as volutas da narrativa, apresentadas sem aviso prévio. Um dos sinais disso, nítido ao folhearmos o livro, é a escrita em bloco único, ignorando divisões paragrafais. As separações que temos são aquelas decorridas da mudança de núcleo, digamos assim – da investigação de Aguilar ao passado da família, representado por Portulinus, daí ao âmbito das negociatas que McAlister liderava, então à infância de Agustina e seus irmãos, Joaco e Bichi, e depois de volta a Aguilar. Dentro desses blocos de texto, predomina o uso de dois sinais de pontuação: a vírgula (em maior parte) e o ponto simples (em menor parte). Aqui e ali, interrogações são sugeridas.

Esse estilo de texto foi consagrado por um autor que nos parece ter sido, inquestionavelmente, uma influência para Restrepo: o português José Saramago (1922 – 2010), único nome da lusofonia a ser laureado com o prêmio Nobel de Literatura, até o momento. Afirmamos com relativa segurança a existência de tal influência com base no fato de, em momentos pontuais, “Delírio” estabelecer relação intertextual com um dos mais consagrados volumes de Saramago, a saber, “Memorial do convento” (1982). Aguilar, que trabalhara como professor universitário na cátedra de Literatura antes de deixar esse ofício e passar a motorista, comentará que a vidência de Agustina, que tão lhe era característica, remete à de Blimunda, personagem do texto saramaguiano. Sabendo-se do fato de que os anos 80 em Colômbia são o pano de fundo da narrativa de Restrepo, é perfeitamente crível que sua personagem tenha lido o “Memorial”, como o romance afirma – “ciertas preguntas que le había sembrado por dentro Memorial del convento, la novela portuguesa que acababa de leer”¹⁹ (p. 57) – e possa construir tais pontes comparativas: “¿si Blimunda es vidente, por qué no va a serlo Agustina?”²⁰ (p. 57); “es posible que mi Blimunda efectivamente haya adivinado que por un instante yo había empezado a fallarle”²¹ (p. 279).

Ao pensarmos nas volutas elaboradas pela linguagem em “Delírio” – e que, por sinal, também são vistas em “Memorial do convento”, bem como em outras obras saramaguianas responsáveis por consagrar o estilo desse autor –, remeteremos também, ainda que brevemente, às aproximações entre música e literatura na concepção barroca (e neobarroca). Ao correlacionar as palavras de um texto às notas musicais de uma partitura, Affonso Romano de Sant’Anna dirá que, em um e em outro caso, tanto palavras quanto notas “descrevem curvas, volutas, arabescos, mas estão presas à geometrização da composição” (2000, p. 141). Isso significaria dizer que a estrutura organizacional da obra, ampla e talvez mais rígida, é a base necessária para que o material artístico (seja a linguagem, seja a melodia) possa se espiralar, em total sintonia com a tendência barroca à elipse, sua episteme por excelência. Sant’Anna cunhará, inclusive, o termo “matemática” para falar desse aparente paradoxo entre um esquema formal estruturado, ainda que complexo, e a ampla margem dada para o ornamento, sinalizando que “Chega a ser surpreendente que, dentro do que se considera matemática musical, tenha havido tanta possibilidade de improvisação” (2000, p. 144).

No caso de “Delírio”, obra a qual aqui analisamos, isso significaria dizer que a base polifônica pensada e estruturada por Restrepo, apoiada, principalmente, nas três personagens que desde o início temos frisado – Aguilar, McAlister, Portulinus –, com a

¹⁹ “certas perguntas que lhe havia semeado o Memorial do convento, o romance português que acabava de ler”.

²⁰ “Se Blimunda é vidente, por que Agustina não vai ser?”.

²¹ “é possível que minha Blimunda tenha de fato adivinado que por um instante eu cogitara deixá-la”.

participação, também de outras – a própria Agustina, a tia Sofi, Eugenia, Bichi –, é o que permite que a linguagem possa se espalhar, dar voltas, seguindo aquilo que Affonso Ávila aponta como "a mesma característica formal do barroco, isto é, uma concepção e uma expressão que também se resolvem em nível de abertura, de multivocidade" (2012, p. 58). Esse traço se fez presente nas mais variadas áreas sob a influência barroca: pintura, arquitetura, música, literatura... É o que sinaliza Arnold Hauser:

A tendência barroca para substituir o absoluto pelo relativo, a maior rigidez pela maior liberdade, expressa-se de maneira sumamente poderosa, entretanto, na predileção pela obra "aberta", a-tectônica. Numa composição "clássica", fechada, o que é representado é um fenômeno completo, autossuficiente, cujos elementos estão todos interligados e interdependentes; nada parece ser supérfluo ou faltar nesse todo coerente, ao passo que as composições a-tectônicas da arte barroca dão sempre a impressão de ser mais ou menos incompletas e desconexas; parecem apontar para além delas próprias, ser capazes de continuação. Tudo o que nelas é sólido e estável começa a vacilar; a estabilidade expressa pelas horizontais e verticais, a ideia de equilíbrio e simetria, os princípios de enchimento da superfície e de ajustamento da pintura à linha da moldura são depreciados; um lado da composição é sempre mais enfatizado do que o outro; ao observador é repetidas vezes mostrado o aparentemente acidental, improvisado e efêmero, em vez dos aspectos "puros" da face e do perfil. Diz Wölfflin: "Em última análise, a tendência é para fazer com que uma pintura pareça não um fragmento independente de realidade, mas um espetáculo passageiro, no qual o observador tem a sorte de participar apenas por um fugaz momento... A intenção é fazer com que a totalidade do quadro não pareça premeditada, intencional". A concepção artística do barroco é, numa palavra, cinemática; os incidentes representados parecem ter sido entreouvados por acaso e observados em segredo; qualquer indicação que possa denunciar uma reflexão ao observador é apagada, tudo se apresenta em aparente concordância com o puro acaso. A comparativa ausência de clareza na apresentação também está relacionada com essa qualidade de improvisação. As frequentes e, não raro, violentas sobreposições, as excessivas diferenças no tamanho dos objetos vistos em perspectiva, o desprezo das linhas direcionais dadas pela moldura do quadro, o inacabamento do material e o tratamento desigual dos motivos ainda são utilizados intencionalmente para tornar difícil ver a pintura como um todo lúcido. (1998, p. 446 – 447)

Alguns pontos nos chamam a atenção no comentário de Hauser acima reproduzido. Destacamos, em especial, dois itens: a citação direta de Heinrich Wölfflin, autor que primeiro sugere a visão do barroco como um movimento artístico passível de ser apresentado em diferentes épocas da história da cultura e da arte ocidentais, em dialética oposição aos momentos marcados pelo clássico, e a alusão final a uma pretensa intencionalidade, na pintura e na arte barrocas, de tornar difícil ver o todo. De certa forma, podemos afirmar que o exercício polifônico de Restrepo acaba gerando efeito equivalente, seja pelo trato polifônico e não cronológico, que faz a história ir e vir, seja pela apresentação da escrita, que distorce regras de pontuação e coesão, por exemplo, assim como, em uma tela barroca, uma anamorfose serviria para compor, conforme aponta Sant'Anna, "jogos visuais deformadores e enigmáticos, que tiram a perspectiva e

o ponto de fuga da frente ou do fundo do quadro, colocando-os nas laterais” (2000, p. 27). Por fim, também não nos escapa a intenção, apontada por Wolf e citada por Hauser no fragmento acima, de se fazer “com que a totalidade do quadro não pareça premeditada, intencional”, o que nos faz mais uma vez pensar nas vozes independentes, nunca em contato, que juntas formam o todo que explica a vida de Agustina e evidenciam para o leitor o panorama do romance. Mas voltemos à escrita elíptica.

Cada personagem mantém suas características narrativas, as quais contribuem, também, para demarcar o perfil de cada momento do texto e ajudam o leitor na compreensão de quem fala. O avô Portulinus, por exemplo, sendo uma criatura que parece ocupar certo lugar etéreo, expressa-se muitas vezes de acordo, e também gera essa percepção em quem o cerca, como a esposa, Blanca; a certa altura, é dito que “no es la cabeza reseca y reloca de Portulinus la única que se disocia; es sobre todo la propia realidad, con el ambiguo peso de su doble carga”²² (p. 94). Já Midas McAlister, aquele que ascende socialmente e sabe que foi preciso batalhar por cada parcela de seu poder construído, muitas vezes recorre a uma linguagem enfática, direta, informal, até chula, como, por exemplo, ao dizer:

Eso fue un jueves, reinita Agustina, y justo al otro día, ¡bum!, estalló la bomba en L’Esplanade y todos nos quedamos de una sola pieza, bueno, los que no estábamos en el restaurante porque los que sí estaban quedaron de varias piezas; me salvé por veinticuatro horas, muñeca bonita, tuve la cojonuda suerte de que la bomba estallara el viernes, que si estalla un día antes yo no estaría aquí para contarte el cuento. Aquello fue una descarga bravía y por los aires volaron comensales, cocineros, el franchute Courtois y su cava de vinos espléndidos, las señoras de bolso de piel de cocodrilo y la piel del cocodrilo y hasta el gato, y cuando Escobar reivindicó el atentando, todos se preguntaron qué motivos tendría para romper la tregua con la oligarquía bogotana, clavando un bombazo bestial en un restaurante de ricos en plena zona residencial del norte. (...) ²³ (p. 208 - 209)

O uso da onomatopeia para aludir ao barulho da bomba detonada, ou a expressão “cojonuda suerte” empregada para definir como Midas escapara por acaso e por pouco – a edição brasileira opta pela construção “sorte filha-da-puta” –, mostram justamente esse perfil do discurso que ajuda a caracterizar e diferenciar a personagem Midas McAlister. Poderíamos comentar, também, sobre a presença dos sempre diferentes vocativos que Midas providencia para se dirigir a Agustina, como o “reinita”²⁴ e o “muñeca bonita”²⁵

²² “o que se dissocia não é apenas a cabeça muito louca e muito perdida de Portulinus; é sobretudo a própria realidade, com o ambíguo peso de sua dupla carga”.

²³ “Isso foi numa quinta-feira, minha pequena rainha Agustina, e logo no dia seguinte, bum!, explodiu a bomba no L’Esplanade e nós todos ficamos paralisados, bem, os que não estavam no restaurante porque os que estavam ficaram pulverizados; me salvei por vinte e quatro horas, boneca linda, tive a sorte filha-da-puta de a bomba ter explodido na sexta-feira, porque se explode um dia antes eu não estaria aqui para lhe contar a história. Aquilo foi uma carga violenta e voaram pelos ares comensais, cozinheiros, o franchute Courtois e sua cave de vinhos esplêndidos, as senhoras de bolsa de couro de crocodilo e o couro do crocodilo e até o gato, e quando Escobar reivindicou o atentado todos se perguntaram que motivos teria para romper a tregua com a oligarquia bogotana e jogar um bombazo bestial num restaurante de ricos em plena zona residencial do norte.”.

²⁴ “minha pequena rainha”.

²⁵ “boneca linda”.

que aqui aparecem. Notamos que o trecho já apresenta algumas inclinações a períodos longos, por exemplo – são apenas dois em todo o fragmento acima reproduzido –, mas, em momento imediatamente posterior, a narrativa será ainda mais radical, abraçando a alternância entre primeira e terceira pessoa e introduzindo diálogos sem qualquer marca formal além de iniciais maiúsculas e/ou vírgulas:

Lo que le pasa a Escobar, intentaba yo explicarles pero no les convenía entender, es que se cansó del efecto balancín, que consiste en que con una mano recibimos su dinero y con la otra lo tratamos de matar. Y la Araña, cual tábano sobre noble caballo, se mantenía a toda hora encima de mí, Explícame esto, Miditas hijo, ahora que Pablo se chifló, ¿qué coños va a pasar con nuestra inversión?, ¿quién me responde a mí?, y otro tanto el Rony Silver, dele que dele, y el Misterio perdido en el ídem, hasta que el Midas entró en una de esas etapas de melancolía profunda que le dan a veces, y según le cuenta a Agustina, se replegó solitario a su dormitorio a prender y a apagar cuanta vaina con el control remoto desde la cama y a dormir doce y catorce horas corridas con los blinds cerrados en una sola noche apacible y prolongada, Y ahí a oscuras en mi cuarto, princesa Agustina, con el teléfono desenchufado, me dio por pensar en Pablo, por recordar el segundo y último encuentro que tuve con él, que ya no fue en su hacienda Nápoles ni tuvo garotas ni jirafas ni piscina olímpica ni un cuerno, sino que aquello fue en una casa feúcha que olía a madriguera de tigre criminal, nunca supe en cuál de las comunas populares de Medellín porque hasta allá me llevaron con los ojos vendados²⁶ (p. 209)

Como podemos aqui observar, a escrita já se desvia mais do padrão e se inclina a uma proposta espiralada, algo visível na introdução da fala de Araña sem aviso prévio, ou quando o narrador se insinua, falando de Midas na terceira pessoa e aludindo ao relato que estava sendo feito a Agustina, para depois termos o retorno à voz de Midas, com todos os elementos característicos de sua fala. Notamos, também, que o período, já usado de forma alongada antes, aqui é estendido a ponto ainda mais extremo, posto que temos a sucessão de vírgula após vírgula (e o período continua para além da frase interrompida pelo recorte que fizemos). Tem-se, aqui, aquela que é, para Severo Sarduy, uma das marcas do barroco, a saber, "a matéria fonética e gráfica em expansão acidentada" (1987, p. 49).

Conquanto cada personagem tenha seu vocabulário e seu estilo próprios, quando de suas enunciações no texto, esse padrão “acidentado”, como enuncia Sarduy, ou labiríntico, ou elíptico, ou espiralado – independentemente do termo, um padrão barroco

²⁶ “O que acontece com Escobar, eu tentava explicar mas não lhes convinha entender, é que ele se cansou do efeito gangorra, que consiste no fato de que com uma das mãos recebemos seu dinheiro e com a outra tentamos matá-lo. E o Aranha, qual um carrapato em cavalo nobre, não desgrudava de mim, Me explique isso, Miditas meu filho, agora que Pablo pirou que merda é que vai acontecer com o nosso investimento? Quem me responde? E o outro, o Rony Silver, com o mesmo lero-lero, dá-lhe, e o Mistério perdido no mesmo assunto, até que o Midas entrou numa dessas fases de melancolia profunda que sente às vezes, e conta a Agustina que se retirou solitário para o seu quarto a fim de ligar e apagar com o controle remoto aquele monte de encrencas, deitado na cama, e dormir doze a catorze horas seguidas com as cortinas fechadas numa noite tranquila e prolongada, E ali no escuro do meu quarto, princesa Agustina, com o telefone desligado, fiquei pensando em Pablo, lembrando o segundo e último encontro que tive com ele, que já não foi em sua fazenda Nápoles nem teve garotas nem girafas nem piscina olímpica nem droga nenhuma, mas foi numa casa feiosa que cheirava a antro de tigre criminoso, nunca soube em qual das comunas populares de Medellín porque até lá me levaram de olhos tapados”.

em essência –, aparecerá ao longo de todo o romance e se verá nas falas das mais variadas personagens. Tomemos como exemplo ilustrativo um momento no qual a própria Agustina irá falar, relembrando um episódio ocorrido em seu tempo de adolescência e a relação que mantinha com a figura paterna então.

Mi padre me ordenó que volviera antes de la medianoche, dice Agustina, y yo no quise retrasarme ni un solo minuto; debo cumplir las órdenes como la Cenicienta, y más en mi caso porque provienen directamente del padre. Él así lo desea, su bondad me permitió ir al cine con el muchacho del Volkswagen con la condición de que regresara antes de la medianoche, cuando fui a meter la llave en la cerradura para entrar a casa, a la hora indicada, allí estaba él, mi padre, alerta y despierto y esperándome en un sillón de la sala, ¿Eres tú, padre?, y en la oscuridad sonó su voz grave, resopló su espíritu vigilante, la lumbre de su pipa, Con quién venías entre ese automóvil, Sola con el muchacho que me trajo, Nunca más, tronó mi padre, Sola entre un automóvil con un tipo nunca más porque no te lo permito, y ella se sorprende de que la voz del padre esté tan exaltada, tan perturbada, nunca antes había yo hecho algo que lo estremeciera, durante los años anteriores había sido desobediente, grosera o mala estudiante y por todo eso había recibido reprimendas severas del padre, pero nada como esto, Hasta esa noche mi padre conmigo siempre había sido distante, incluso cuando me regañaba lo hacía desde una como ausencia y de repente bastó con que yo hiciera lo que hice para ganar la atención y el celo de mi padre, para hacerlo vibrar, para no dejarlo pensar en nada que no fuera mi salida de noche y mi cumplimiento estricto de sus órdenes, Si llegas tarde es porque no me respetas, Yo te respeto, padre, si ésta es tu condición, yo la cumpliré para siempre.²⁷ (p. 187 - 188)

Podemos notar como o diálogo acalorado entre Agustina e seu pai tem seu ritmo ainda mais acentuado pela maneira como foi transcrito, com alternância rápida de perguntas e respostas, tendo apenas as vírgulas e as iniciais maiúsculas para sinalizar a troca; há mesmo um momento em que, embora vejamos claramente que se trata de uma pergunta, pelo contexto, o sinal de interrogação não chega a ser empregado (“Con quién venías entre ese automóvil”²⁸). O período acentuadamente longo é mantido, mesmo quando há troca entre terceira e primeira pessoa, como na passagem “y ella se sorprende de que la voz del padre esté tan exaltada, tan perturbada, (...) Hasta esa noche mi padre

²⁷ “Meu pai me mandou voltar para casa antes da meia-noite, diz Agustina, e não quero me atrasar nem um só minuto; devo cumprir as ordens como Cinderela, tanto mais que no meu caso elas vêm diretamente de papai. Assim ele deseja, sua bondade me permitiu ir ao cinema com o rapaz do Volkswagen contanto que voltasse antes da meia-noite, quando fui enfiar a chave na fechadura para entrar em casa, na hora marcada, ali estava ele, meu pai, alerta e acordado e me esperando numa poltrona da sala, É você, papai?, e no escuro sua voz grave soou, seu espírito vigilante soprou, a luz de seu cachimbo, Com quem você vinha nesse automóvel, Sozinha com o rapaz que me trouxe, Nunca mais, trovejou meu pai, Sozinha num automóvel com um sujeito nunca mais porque não lhe permito, e ela se surpreende que a voz do pai esteja tão exaltada, tão perturbada, antes eu nunca tinha feito algo que o abalasse, em outros tempos eu tinha sido desobediente, grosseira ou má estudante e por isso havia recebido reprimendas severas de papai, mas nada igual a isso, Até aquela noite papai sempre fora distante comigo, e mesmo quando me repreendia o fazia como se ausente, e de repente bastou fazer o que fiz para ganhar a atenção e o zelo de meu pai, para fazê-lo vibrar, para não deixá-lo pensar em nada que não fosse minha saída noturna e meu cumprimento estrito de suas ordens, Se você chega tarde é porque não me respeita, Respeito, papai, se essa é a sua condição irei sempre cumpri-la.”

²⁸ “Com quem você vinha nesse automóvel”.

conmigo siempre había sido distante"²⁹. Esses exemplos, como muitos outros, ressaltam o fato de que a escrita de Restrepo se afeiçoa à prática barroca, a qual promove, de acordo com Affonso Romano de Sant'Anna, "o momento da metamorfose do quadrado e do círculo em formas espiraladas, ovais e oblongas" (2000, p. 26).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR QUE NEOBARROCO?

Para finalização das breves reflexões que aqui se propôs apresentar, queremos pensar, ainda que de forma sucinta: por que neobarroco? Em alinhamento com a leitura de Calabrese, que aponta uma visão cíclica das manifestações artísticas, estaríamos vivendo um momento histórico, social, cultural que privilegiaria a presença de uma episteme barroca. Que características, ou elementos, são inerentes a esse momento atual? Que marcas têm em comuns os períodos que se podem afirmar barrocos?

Para José António Maravall, a época do barroco histórico foi marcada sobretudo pelo signo da crise. À época, o indivíduo sentia-se oprimido como resultado de bruscas mudanças de cosmovisão: da Terra como centro ao Sol como centro, da órbita circular à elíptica, do movimento renascentista que sugere o homem como foco ao advento da Contrarreforma como resposta às cisões recentes surgidas em uma religião de séculos. Conforme Maravall indica, o homem de então "se vê posto no mundo, tendo de haver-se com ele e tendo, ao mesmo tempo, de conseguir fazer do mundo um suporte seguro em que se apoiar" (1997, p. 257). Não por acaso, certas representações de mundo são muito típicas do período barroco: o mundo como estalagem, como teatro, como sonho. Os teóricos que pensam a possibilidade da vigência de um neobarroquismo na contemporaneidade costumam indicar a mesma angústia, a mesma "desordem íntima", outro termo de Maravall, como esse ponto de contato entre as eras. Ainda que as motivações para tal desordem sejam, evidentemente, distintas, por estarmos em outro momento histórico, o resultado produzido seria o mesmo.

Em "Tudo que é sólido desmancha no ar", Marshall Berman aponta que tivemos, no século XX, "a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele", em razão dos "processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser" (1986, p. 16). As bases históricas por ele apontada são variadas: entre elas, temos a rápida e massiva industrialização da produção, gerando conseqüente aceleração do ritmo de vida; a explosão demográfica descomunal, alterando de forma radical a configuração dos territórios; o surgimento e a evolução dos sistemas de comunicação em massa. São motivações distintas, mas que geram na humanidade o mesmo efeito de deslocamento, de não pertencimento. É quando a arte se inclina a ser disruptiva, assimétrica, desafiadora, guiada pela emoção e não pela razão, fora do eixo – barroca, em essência.

As personagens trazidas por Restrepo em seu romance também são erráticas, se analisarmos bem. E mesmo a loucura, tema bastante caro ao barroco – podemos pensar em obras como "Elogio da loucura", de Erasmo de Rotterdam, ou na peça "A vida é sonho", de Calderón de La Barca – é tematizada no romance por meio de Agustina e de seu avô Portulinus. Não nos esqueçamos da epígrafe do romance, à qual aludimos logo no início deste artigo, e na qual Henry James admoesta contra a inserção do louco como

²⁹ "e ela se surpreende que a voz do pai esteja tão exaltada, tão perturbada, (...) Até aquela noite papai sempre fora distante comigo".

protagonista. Restrepo não só ignora o conselho dado como vai em direção contrária: e como não o faria? Em resposta à loucura do mundo, ao caos que nos cerca, é preciso aclamar a desordem. E seu padrão de escrita, polifônico, elíptico e essencialmente barroco, também responde a essa demanda.

5. REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a das cortes, uma consciência a dos luces**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CALABRESE, OMAR. **A idade neobarroca**. Tradução: Carmen de Carvalho e Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.

DE LA BARCA, Pedro Calderón. **A vida é sonho**. Tradução: Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 2000.

Dicionário Grove de música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, FFLCH-USP, n. 2, p. 10-66, 2001.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARAVALL, José António. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.

RESTREPO, Laura. **Delírio**. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Delirio**. Cidade do México: Debolsillo, 2021.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Tradução: Paulo M. de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2023.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). **América Latina em sua literatura**. Tradução: Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Barroco**. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988.

IDENTIDADE NO ESPELHO: O DUPLO EM *UMA VIDA ROUBADA*, DE KAREL JOSEF BENÈS

Everton Alexandre Carneiro Anunciação (UEFS)¹

Alana de Oliveira Freitas El Fahl (UEFS)²

1. INTRODUÇÃO

Durante o percurso histórico seguido pela literatura ocidental, muitas temáticas tornaram-se pontos-chave de abordagem, mesmo que em épocas distintas. São muitos os motivos – e, tendo em vista o objetivo do presente texto, não cabe a nós esmiuçá-los – que tornam um aspecto da existência tão notável, a ponto de ser explorado de diferentes modos por diferentes culturas. Entre eles, podem-se destacar a força representativa da natureza humana e a possibilidade de traduzir, por meio deles, aspectos mais complexos dessa natureza. Destacamos a simbologia do duplo como um desses elementos recorrentes no imaginário literário e filosófico da cultura ocidental. A esse respeito, Chevalier e Gheerbrant (2022 [1969]) afirmam que, na arte, todas as culturas utilizam o artifício da duplicata para representar certa bipolaridade na condição da existência dos seres vivos; da mesma forma, religiões tradicionais e correntes filosóficas a utilizam a fim de compreender a suposta essência do *eu*.

É, portanto, a partir da curiosidade de compreender os múltiplos olhares direcionados ao duplo que este texto intenta realizar uma análise deste tema no romance *Uma vida roubada*, do escritor tcheco Karel Josef Benès (1896-1969) de modo a perceber de que forma esse elemento é utilizado para refletir sobre questões existenciais. Benès foi um importante escritor e crítico literário da primeira metade do século XX, na atual República Tcheca. Nascido em Praga, obteve, em 1921, o título de Doutor em Filosofia e se dedicou às humanidades. O romance de que tratamos aqui foi o trabalho que o projetou internacionalmente, fazendo-o receber o Prêmio Anual da Academia Tcheca de Ciências e Artes (Práce, 2022), além de ganhar, ainda na primeira metade do século, duas reconhecidas adaptações para o cinema; entre elas, *A Stolen Life*, estrelada por Bette Davis. O romance, publicado originalmente em 1935 e traduzido no Brasil, em 1948, por Alfredo Ferreira³, pela Casa Editora Vecchi, deu origem a diversas produções, inclusive no Brasil, desde a radiodramaturgia, perpassando o cinema e chegando até a teledramaturgia. Nele, narra-se a história de irmãs gêmeas idênticas que se apaixonam pelo mesmo rapaz. O jovem, por sua vez, escolhe uma delas para se casar, o que causa

¹Graduando em Letras – Língua Portuguesa. E-mail: alexandre.aquino2207@gmail.com.

²Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: alana_freitas@yahoo.com.br.

³Acreditamos que Alfredo Ferreira, indicado como tradutor no livro, se refere a Alfredo Rodrigues Ferreira (1865-1942), importante intelectual brasileiro do século XX e um dos fundadores da Academia Rio-Grandense de Letras, onde ocupou a cadeira nº 21. Tendo em vista a data de publicação do livro, concluímos que seu trabalho foi publicado postumamente. Mais informações sobre o tradutor podem ser encontradas no texto de Alves (2004).

inveja e ciúme na outra. O ápice da trama se dá quando, após a morte da irmã casada, a sobrevivente assume a identidade da outra para conseguir realizar seu desejo de se unir ao amado.

Acerca do contexto histórico no qual foi escrito, Balcarová (2010, p. 12), ao tratar sobre a produção literária tcheca na primeira metade do século XX, principalmente a partir da década de 1910, afirma que “autores, e em geral toda a literatura, estavam reagindo ao iminente conflito bélico, explorando problemas existenciais. [...] Eles, através da psicologização, analisam os traumas humanos, sua alienação, complexos, e a incapacidade de comunicação”.⁴ No entanto, de acordo com a autora, é a partir da década de 30 que se conhece o “período de ouro” da literatura tcheca, momento no qual está inserido o romance estudado. Portanto, com o intuito de compreender o contexto no qual o texto foi publicado, faz-se importante esclarecer não somente a forte influência dos estudos em Psicologia que despontam no período, mas também a interferência das discussões levantadas em um mundo que viveu uma guerra mundial – mesmo os textos literários publicados no pós-guerra, como *Uma vida roubada*, seguem utilizando o período da guerra no tempo narrativo como traço significativo para a compreensão dos dilemas e conflitos humanos.

Posto isso, discutiremos sobre a questão do duplo na relação entre gêmeos e o complexo fraterno⁵, com o intuito de delimitar as chaves teóricas que servirão de guia para a análise proposta e observar como ocorre a manifestação do duplo no complexo fraterno. Em seguida, apresentamos a trama e a análise do duplo a partir de três faces desse fenômeno identificadas no romance. Por fim, concluímos afirmando o lugar do romance na longa tradição da abordagem do tema na literatura e ratificando a importância de novos estudos que se voltem a analisar o romance tcheco, a partir dos múltiplos pontos de vista suscitados por ele.

2. DUPLO E COMPLEXO FRATERNO

Otto Rank, um dos pioneiros no estudo sobre a dupla personalidade, em seu livro *O duplo* (1939), realiza um meticuloso trabalho de revisão de literatura e estudo psicanalítico do duplo por meio de obras literárias, com o objetivo de observar as motivações e as ocorrências desse fenômeno na tradição. A partir dos estudos de Rank (1939), é possível concluir que, embora de origem remota, uma vez que é possível identificá-lo no folclore de eras antigas, em superstições, rituais religiosos e na mitologia, é no período romântico alemão que o fenômeno do duplo se sobressai e é fortemente difundido em obras literárias. Segundo Guimarães, o duplo, no contexto do Romantismo alemão,

simbolizou um sujeito que se vê cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo até mesmo a autodestruição. Foi nesse período, contudo, que se conceberam as ideias de inconsciente, de valorização dos sonhos e dos símbolos, onde tais temas ganham um caráter trágico, expressos na criação artística em vários países (Guimarães, 2017, p. 66).

A partir de então, inicia-se uma diversidade de abordagens sobre a questão da dupla personalidade no sujeito moderno, cujo efeito despontará tanto na contribuição

⁴Tradução nossa.

⁵Também chamado por Kaës (2011) de “complexo adélfico”.

literária para os estudos psicanalíticos, servindo, por vezes, de *corpus* de análise, como também no caminho contrário, a contribuição dos novos estudos em Psicologia para a ampliação das possibilidades de abordagem do fenômeno na produção literária.

Nesse sentido, é perceptível a influência das tradições culturais e religiosas do ocidente, que concebem o humano como um duplo de si próprio, por estar dividido na dualidade corpo-alma (Chevalier e Gheerbrant, 2022 [1969]; Rank, 1939), visão do duplo atribuída, sólida e frequentemente, ao homem moderno. No que se refere a esse fenômeno na relação entre irmãos, a peculiaridade gemelar ganha destaque, uma vez que ela é, constantemente, utilizada como forma de representar uma dualidade. Rank (1939) ainda afirma que, alinhada à crença tradicional mencionada, acreditava-se que irmãos gêmeos representavam uma circunstância na qual corpo e alma nascem separados e, conseqüentemente, ambos lutam para ser um só. Esse ponto da análise de Ranks dialoga com o significado sacrificial dos gêmeos observado por Chevalier e Gheerbrant (2020 [1969], p. 530), que defendem que, por representarem oposições internas da natureza humana, evidenciando o caráter maniqueísta da tradição ocidental, vê-se a necessidade de “uma abnegação, da destruição ou da submissão, do abandono” de uma parte para o triunfo da outra. Portanto, pode-se concluir que, quando o duplo é um irmão, a condição dual é o fio condutor do conflito.

2.1 O COMPLEXO FRATERNAL

De acordo com Freud (2015), o que atualmente é chamado de complexo fraterno⁶ é oriundo do receio da criança diante da atenuação dos cuidados dos pais quando uma nova criança chega ao seio familiar. Portanto, segundo Freud (2015, p. 395),

a diminuição do cuidado por parte dos genitores, experimentada ou justamente receada, e o pressentimento de que, a partir de então, sempre terá de partilhar tudo com o recém-chegado, instigam a vida emocional da criança e aguçam-lhe a capacidade de pensamento. A criança mais velha manifesta franca hostilidade para com o rival, em opiniões pouco amáveis sobre ele e em anseios de que “a cegonha o leve de volta”, eventualmente chegando a pequenos atentados contra aquele que jaz desamparado no berço.

Assim, é a partir desse momento que a criança experimenta seu primeiro “conflito psíquico” e passa a enxergar esse outro ser, que saiu do corpo de sua mãe, como um rival que disputa o carinho dos genitores, fato que é tido pelo estudioso como um deslocamento do complexo de Édipo. Em contrapartida, a partir das contribuições de Freud, Kaës (2011), em seu estudo sobre o complexo fraterno, defende que é possível investigá-lo não somente como um deslocamento do complexo de Édipo – embora reconheça que ambos os complexos partilhem traços fundamentais – mas como um complexo que se constitui como um dos organizadores psíquicos inconscientes do laço fraterno, uma “organização fundamental dos desejos amorosos, narcísicos e objetais, do ódio e da agressividade diante deste ‘outro’, no qual o sujeito se reconhece como irmão ou como irmã” (Kaës, 2011, p. 16).

⁶Na tradução utilizada para consulta, Freud chama de “complexo nuclear”. Em dois textos de 1909, “Homem dos ratos” e “Cinco lições de psicanálise”, ele tratará a questão como complexo de Édipo. Como visto logo depois, a ideia de complexo fraterno é, portanto, para alguns teóricos da psicanálise, um deslocamento do complexo de Édipo.

Além disso, Kaës (2011) ainda destaca três eixos de pesquisa sobre o complexo fraterno a fim de sistematizar uma proposta metodológica para a pesquisa ante a complexidade do tema: (1) a partir da análise do sujeito do inconsciente; (2) da investigação do complexo no laço fraterno; e, por último, (3) por meio da representação do sujeito em expressões culturais. No primeiro caso, o sujeito é “considerado na organização interna [inconsciente] que ele trava com esse ‘outro-semelhante’ que é para ele um irmão ou uma irmã” (p. 52). No segundo eixo, é acentuada a necessária distinção entre laço fraterno e o complexo fraterno, na qual o primeiro é tido como a relação dos sujeitos de uma frátria com todos os seus respectivos complexos, enquanto o último é um dos organizadores psíquicos do laço fraterno. Assim, neste eixo, “os componentes amorosos, narcísicos, incestuais, invejosos e odiosos do complexo fraterno serão analisados em suas funções de organizador psíquico inconsciente dos laços fraternos” (p. 53). Por último, e o adotado pelo presente trabalho, é o estudo do complexo fraterno por meio de suas representações na literatura, uma vez que ela atua como um importante instrumento na disseminação do fenômeno.

Aprofundando ainda mais o seu estudo, a partir das contribuições de Lacan para o entendimento do complexo do fraterno ao destacar a bivalência do duplo, Kaës (2011) enumera seis faces do duplo no complexo fraterno, que são: (1) o duplo narcísico especular, (2) o duplo e a homossexualidade adélfica, (3) o duplo como figura da inquietante estranheza, (4) o duplo obtido por incorporação de um outro em si mesmo ou por desligamento e clivagem de uma parte de si mesmo, (5) o duplo como companheiro imaginário e, por último, (6) o duplo como objeto perdido ou o filho de substituição.

Sobre a figura do duplo narcísico especular, Kaës (2011) afirma que esse foi um dos grandes temas da literatura romântica do século XIX, dos mitos e dos contos populares. Nele, o irmão é visto como “a forma perfeita de si-mesmo, o ideal sublime e genial que representa em espelho o irmão para a irmã e a irmã para o irmão escolhido” (p. 87). Culturalmente, essa representação do duplo foi muito frequente ao tratar sobre gêmeos. Muito comumente ouve-se falar em “conexão dos gêmeos”, o que pressupõe que ambos compartilham os mesmos sentidos, dores e emoções; também não é difícil encontrar pais de gêmeos que os tratam como reflexos em um espelho, desde as vestes até o tratamento cotidiano. Isso ocorre porque, como observa o autor,

A gemelidade, em suas diversas formas, é um paradigma da fraternidade perfeita e do amor fraterno. O Gêmeo é uma figura da especularidade narcísica encarnada: o outro semelhante, absoluto nos gêmeos verdadeiros, mostra radicalmente a dificuldade de ser dois na separação. Os estudos psicológicos e psicanalíticos sublinham as experiências de fusão, de confusão dos afetos, dos sentimentos dos pensamentos, e da dificuldade de lançar mão da diferenciação do ego-outro (Kaës, 2011, p. 87-88).

O duplo e a homossexualidade adélfica, por sua vez, está contida na organização do narcísico especular, mas com algumas idiossincrasias. Nela, soma-se a “origem do fantasma da frátria mágica” (Kaës, 2011, p. 86), que seria a “reconstituição do falo materno mágico” (p. 90). O duplo como figura da inquietante estranheza, no qual o outro-semelhante é visto como um infamiliar⁷, ocorre quando o duplo corresponde “a uma identificação ainda instável entre o ego e o objeto” (p. 91-91), que é resultado do afeto que se transforma em medo ou angústia através do recalçamento.

Ademais, o duplo obtido por incorporação de um outro em si mesmo é, como afirma Kaës (2011), a visão negativa do duplo narcísico especular. Segundo o autor, a

⁷Originalmente, *unheimliche*; traduzido como infamiliar no livro O infamiliar [*Das Unheimliche*] por Christian Dunker, na edição da editora Autêntica (Freud, 2020).

incorporação de um outro em si pode ser o resultado de um “luto não cumprido ou de um ódio do irmão” (p. 92). Nesse caso, pode ocorrer de duas maneiras distintas: (1) por desligamento de uma parte de si, que resulta em uma clonagem imaginária na qual parte do duplo é retirada para se reproduzir em algo idêntico ou (2) por clivagem, que “corresponde à salvaguarda de uma parte de si mesmo que poderia deteriorar-se ou perder-se”; neste caso, cria-se a imagem do fantasma do gêmeo imaginário que, segundo Kaës, é “produzido pelo desejo nostálgico das partes do Ego desligadas por clivagem” (2011, p. 92). Alinhado à inquietante estranheza, essa figura do duplo resultará em um dos aspectos que veremos na análise aqui proposta, na qual uma irmã substitui a outra.

Além disso, há o duplo como companheiro imaginário, que pode ser compreendido como a invenção de um irmão como resposta ao abandono dos pais, e ocorre em casos nos quais há um filho único na frátria. Pode também ocorrer com a mãe, e nesse caso a invenção é vista como uma forma de ressuscitar um filho morto. Como implica na criação de um outro, a relação entre o eu-inventor e o outro-inventado pode variar entre outras figuras do duplo, inclusive as já mencionadas. Por último, tem-se o duplo como substituto do objeto perdido, cuja ocorrência pode se relacionar, por exemplo, com a atribuição de um duplo a um amigo ou mesmo um filho – quando os sujeitos do processo são os pais – como forma de restaurar um irmão desaparecido.

3. O DUPLO EM *UMA VIDA ROUBADA*

O romance *Uma vida roubada* é dividido em quinze capítulos e narrado por um narrador heterodiegético. Na trama, o leitor é apresentado às protagonistas Martine e Sylvine⁸ Olicht, de 20 anos, irmãs gêmeas de família rica da Áustria-Hungria, que são descritas como simetricamente idênticas, característica que impressiona a todos que as conhecem, inclusive os próprios pais. Além disso, outro ponto em comum entre as irmãs também é destacado e torna-se, junto à semelhança, o fio condutor de toda a trama: ambas amam o mesmo homem, Vladimir Tomane, um jovem professor e pesquisador de física. O romance tem início com o que parece ser a descrição dos pensamentos de Martine, que revela a chegada de Tomane, em breve, para pedir ao Sr. Olicht, seu pai, a mão de Sylvine em casamento. A avassaladora paixão de Martine pelo jovem não lhe permite compreender por que não será ela a agraciada com o amor dele, mesmo tendo sido ela a primeira a conhecê-lo e a revelar seu amor por ele. Embebida de um misto de tristeza e inveja, a jovem questionará toda a sua existência, indagando sobre sua posição de inferioridade diante da irmã, desde que a lembrança lhe permite observar, – tanto no que diz respeito ao tratamento recebido por outras pessoas, quanto no que concerne à própria sorte. Posteriormente, como esperado, Tomane se casa com Sylvine e ambos vão morar em outra cidade. Martine, por sua vez, curiosa para saber sobre a nova vida da irmã, vai visitá-la. Passam algumas semanas juntas até que ocorre que, em um passeio, o barco que as levava, vira e Sylvine morre. Ao tentar resgatar a irmã pelo braço, o anel de Sylvine, único apetrecho que as diferenciava fisicamente, escorrega de seu dedo e fica na mão de Martine. Nesse momento, Martine vê a oportunidade de recuperar todo o tempo que passou sendo a sombra da irmã, tomar seu lugar como amante de Tomane e ser agraciada

⁸Curiosamente, o nome de uma das personagens é muito semelhante ao nome de um outro gêmeo, “Sylvinet”, personagem do clássico francês do século XIX “A pequena Fadette”, no qual também se explora o fenômeno do duplo. Neste caso, a principal figura do duplo explorada, segundo as indicadas por Kaës (2011) e explicitadas na subseção 2.1 deste artigo, é o duplo narcísico especular.

pela sorte que sempre circundou Sylvine. É, pois, a partir daí, que ela inicia a tentativa de incorporação da identidade da outra.

No que concerne à forma, o texto pode ser caracterizado como um romance psicológico. Embora narrado em terceira pessoa, a narração frequentemente se adapta ao ambiente que circunda a cena e à estrutura psicológica do personagem posto em foco. Durante todo o romance, a relação entre o que é interno e externo aos personagens se atenua e, por muitas vezes, interioridade e exterioridade se confundem. Nesse sentido, pode-se afirmar que a subjetividade da personagem, acompanhada de seus sentimentos e ideias, são postos em primeiro plano na escala narrativa, como pode ser observado no trecho abaixo:

Sylvine levantou-se e, com um leve penteador de tecido côr de rosa, saiu para a varanda. Gostava do côr de rosa, das horas róseas da aurora, quando o universo se assemelha a um vaso de cristal, cheio dos perfumes da terra ao despertar, das árvores em flor, dos sonhos que fogem.

Eram sete horas. O sol nascia diante dela. Névoas brancas esfumavam-se na profundidade azul do céu. Os ramilhetes das árvores em flor erguiam-se sobre as mesas verdes dos relvados e a canção dos passarinhos adejava por cima da terra úmida e encantada. [...] Martine acordara com o ruído dos passos da irmã. Por um momento descerrou as pálpebras pesadas de sono, para fechá-las de novo imediatamente sobre os olhos ofuscados. A cabeça doía-lhe; uma nuvem opaca pesava sobre os seus sentidos mal descansados.

Depois de esfregar os olhos, percebeu o quarto inundado de sol e manchas sedosas e róseas brilhando através da janela, em vez e em lugar dos fantasmas da noite. Viu que a cama da irmã estava vazia e avistou-a encostada à balastrada da varanda. Soergueu-se de leve. Seus olhos contraíram-se, a pele transparente apertou-se em volta deles em pregas amargas (Benès, 1948, p. 13).

No excerto, a percepção de cada uma das irmãs sobre o mesmo ambiente resulta em uma espécie de modelagem da narração a partir da personagem que é foco da cena, um traço importante para observar o papel do estado psicológico das personagens no jogo narrativo. O contraste entre as irmãs revela uma oposição que parece pôr suas personalidades em contraste ou mesmo os seus respectivos estados anímicos. Para pensar essa segunda chave interpretativa, temos como exemplo o momento inicial, no dia em que Tomane iria chegar, enquanto uma esperava ser pedida em casamento, a outra convivia com a tristeza e o ódio resultantes de saber que, logo em breve, o homem a quem ama incondicionalmente se renderá aos caprichos da irmã. Assim, enquanto para Sylvine, o dia nasce exalando perfume, florido, expressando leveza e luminosidade, para Martine não passa de uma “inundação” da luz do sol e de “manchas sedosas e róseas”.

Segundo Watt (1996, p. 167), no texto narrativo, “a experiência cotidiana do indivíduo compõe-se de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações”, e é essa composição intrapsíquica que “constitui a verdadeira personalidade do indivíduo e determina seu relacionamento com os outros: só através do contato com essa consciência o leitor pode participar inteiramente da vida de uma personagem de ficção”. Portanto, o que se observa durante todo o livro é uma relação indispensável entre forma e conteúdo, na qual ambas se constituem como elementos necessários para a construção dos sentidos do texto. O modo narrativo, como no caso apresentado, permite que o leitor realize as primeiras antecipações – mesmo que mais tarde sejam, propositalmente ou não, frustradas – sobre a narrativa e o aproxima das personagens, fazendo-o conhecê-las em seu íntimo, sem a necessidade de uma intervenção de valor feita de forma direta, na qual o ponto de vista do narrador salta aos olhos – o que não significa que, no trecho, há imparcialidade narrativa.

Além disso, trechos como esse ratificam a tentativa do narrador de demonstrar que, mesmo que vistas fisicamente como idênticas, há algo, no íntimo, que as distingue. A similaridade das duas irmãs não significa que as personalidades também se assemelham e é com intuito de explorar aquilo que as distingue que dividiremos a nossa análise do duplo em três momentos: (1) o duplo primário – que compreende o período desde a origem do conflito até a morte de Sylvine; (2) o duplo na singularidade – que corresponde ao período no qual Martine tenta assumir a personalidade da irmã para roubar o seu destino; e, por último, (3) o duplo como resgate de si, que nada mais é do que uma possível interpretação do resultado dos esforços de Martine em tentar restaurar sua identidade. No entanto, é preciso evidenciar que os três elementos analisados aqui não esgotam todas as formas do fenômeno do duplo no romance. Da mesma forma, é importante também destacar que essa divisão é simplesmente um recurso utilizado com a finalidade de visualizar melhor o duplo como um todo, uma vez que as três partes são indissociáveis.

3.1 O DUPLO PRIMÁRIO

Chamaremos de duplo primário aquele que compreende o período desde o nascimento até os capítulos em que ambas estão vivas. O tempo narrativo do romance se inicia já na fase adulta das jovens, portanto, todas as informações e conclusões são fruto da interpretação da memória ou dos investimentos das personagens, principalmente de Martine, o que significa que estas impressões estão inseridas dentro de um campo subjetivo.

Após saber que Tomane pedirá a mão de Sylvine em casamento e não a dela, Martine vive um dilema existencial que se estende desde o instante em que se encontra, até sua mais remota lembrança, com o intuito de compreender em que momento ela se tornou uma sombra da irmã. Martine tinha plena consciência de ser o lado fraco do elo gemelar, sentia que “Sylvine sempre a dominara. Com a consciência clara de ser a mais forte. Até a puberdade Martine ficara inteiramente sob a influência da irmã, fôra como cêra entre os seus dedos” (Benès, 1948, p. 7). Buscando compreender a crise que passava, Martine recorre à mãe, a Sra. Sylvine Olitch, que vivia acamada há dois anos, vítima de um câncer, e aos cuidados dela, em seus últimos dias de vida:

Em um momento de confiança, Martine viera a falar à mãe de si mesma, de Sylvine, da diferença de sorte que lhes fôra reservada. Ainda não acusava pessoa alguma. Mostrava-se surpreendida. Se se queixava, era como o faz uma criança. O início da vida de ambas fôra o mesmo; tinham começado a viver no mesmo instante. Eram gêmeas. Tudo, desde o primeiro minuto, as unira, até mesmo sua semelhança corporal tão surpreendente.

Nunca esqueceria a expressão que se desenhara no rosto da mãe. Uma sombra de descontentamento lhe escurecera os olhos; seu rosto, altivo e distante, fizera-se ainda mais altivo e mais distante.

— Enganas-te — declarara ela, com voz ríspida — Sylvine é mais velha que tu. Ninguém te esperava. Eis a verdade.

[...]

Ninguém a esperava! Aquela frase confirmava de maneira extraordinária o vago pressentimento que sempre tivera. Ninguém a esperava! E isso porque um acaso estúpido a arrancara com uma hora de atraso ao seio materno. Uma hora apenas. Sessenta minutos tinham sido suficientes para modificar a posição dos astros. Tudo teria pois sido diferente, se ela tivesse nascido em primeiro lugar e Sylvine em segundo. Teria sido tão diferente assim?

Inicialmente, percebe-se que, ao não pôr a culpa em ninguém, Martine ainda compreendia sua sorte inferior à da irmã como obra do acaso. No entanto, a fala da mãe modifica, de certo modo, a visão da filha: ela encontra uma explicação que, do ponto de vista de outra pessoa, dá sentido à ideia de ser ela a desafortunada. Neste trecho, mais do que uma tentativa de explicação por parte da mãe para a distinção de sorte das irmãs, nos encontramos com as primeiras explicações sobre o conflito entre as irmãs e, conseqüentemente, sua origem. Diferente do que ocorre com irmãos não-gêmeos, como descrito por Freud, o complexo, no caso gemelar, ganha um novo horizonte de estruturação. Por não haver diferença de idade suficiente entre as irmãs a ponto de o conflito interno se intensificar na própria criança entre as crises de ciúme ou inveja do irmão mais novo, receptor dos carinhos dos pais e requerente de mais cuidados, a disputa fraterna, em Martine, é acirrada já na vida adulta, quando ela confirma a impressão que tivera por toda a vida. Assim como no caso dos irmãos com diferença de idade, todo o conflito nasce por uma questão de predileção dos pais, que se estende, pelo que pode ser percebido durante toda a extensão do pensamento dela, aos outros que as circundam.

Como efeito à percepção tardia do conflito, observa-se uma nucleação no objeto de disputa afetiva, que não é mais o mesmo que o de uma criança, os pais, mas sim, um amante. No entanto, o momento em que Martine toma consciência de que há um conflito implícito (até então) entre ela e a irmã, não é, necessariamente, o momento em que este se inicia. Em “aquela frase confirmava de maneira extraordinária o vago pressentimento que sempre tivera”, é possível compreender que Martine sempre soubera que havia algo que ela não sabia explicar em sua relação com a irmã. O impasse com o amor disputado chegou para confirmar aquele sentimento, da mesma forma que para concretizar o conflito. Ademais, na resposta da mãe, pode-se observar resquícios do viés tradicional estudado por Ranks (1939), como já visto, no qual a existência humana é compreendida como dupla, dividida em corpo e alma. Assim, a predileção dos pais pela primeira transparece que o valor positivo foi atribuído àquela que era esperada, enquanto a irmã inesperada ou intrusa recebe o valor negativo.

No entanto, após a morte da mãe, Martine fala com seu pai sobre a conversa que tivera com a falecida na véspera de sua morte. O pai, por sua vez, ri ao ouvir a resposta da mãe, já que nunca se soube ao certo quem nasceu primeiro – uma vez que isso foi escolhido no “cara ou coroa” e além disso, possivelmente, devido à semelhança física, as identidades foram trocadas muitas vezes após o nascimento. Martine sente essa nova descoberta de modo mais forte do que sentiu a conversa com a mãe. Pelo que parece, a incerteza da ordem faz revelar que tudo não passa, realmente, de uma questão de predileção ou de capricho do destino:

O sr. Olitch escutara-a com espanto e, pela primeira vez depois da morte da esposa, soltara uma gargalhada.

— Uma hora de atraso! E é isso que te atormenta? [...] Não devas permitir que isso te atormente. Ninguém sabe qual das duas nasceu primeiro. Ninguém. Tua própria mãe o ignorava. [...] Quando a segunda de vós nasceu, houve um momento de desorientação. Não estávamos preparados senão para uma criança e, de repente, havia duas, tão parecidas uma com a outra que Deus mesmo não seria capaz de distingui-las. Quando tua mãe, voltando a si, pediu para ver a mais velha, verificou-se que a ama perdera a cabeça e esquecera-se de pôr um sinal distintivo em cada uma de vós. Por felicidade, eu estava presente. Visto que era preciso haver u’a mais velha, não restava senão tirar à sorte; cara ou coroa. Cara para a criança colocada à direita, coroa para a criança colocada à esquerda. [...] Foi cara que caiu e foi, por conseguinte, a menina da direita, a favorecida.

Nesse momento, figura mais claramente a ideia que intitula o livro⁹: Martine percebe que Sylvine, sua irmã, pode ter sido a segunda a nascer e, devido à displicência da ama, ter sido injustiçada, tendo sua “vida roubada”. A incerteza de como tudo começou perturba Martine e faz com que, de maneira contestável, Sylvine seja a preferida da mãe, a ponto de batizá-la com o seu próprio nome. Assim, o conflito de personalidade de Martine se intensifica, sustentado pela incerteza de um *eu* que é confusamente repartido em dois, sem que se tenha definido o lugar de cada um deles.

Por fim, outro traço muito focalizado por Martine, que começa nesse período e se estende por todo o romance, é o nome próprio. Por vezes indireta, por outras diretamente: uma questão a perturba: até que ponto um nome exprime uma personalidade ou um destino? Só o saberá se assumir esse outro nome, que também é um outro-ser. No entanto, inicialmente, cabe pensar sobre o significado da escolha de um nome próprio. Para Tesone (2009, p. 139), “o ato de conferir um nome à criança sanciona o fato de que a filiação não é um acontecimento biológico, mas simbólico. Trata-se de uma escolha que a situa num dispositivo institucional no qual cada um tem seu lugar na estrutura familiar”. Deste modo, é este o lugar assumido por Sylvine na família: a privilegiada, digna de receber o nome da mãe como herança e ser, como observa a todo instante Martine, a querida de todos. Ou seja, é partindo de um duplo narcísico especular e chegando ao duplo como figura de inquietante estranheza, apoiado nesses conflitos entre a existência dupla que desassossega a individualidade e o próprio lugar no mundo, que se forma o que aqui chamamos de duplo primário no romance.

3.2 O DUPLO NA QUASE-SINGULARIDADE

Ao visitar a irmã em sua nova moradia, uma semana após o casamento, Martine estranha o excesso de tranquilidade de uma esposa que, casada há uma semana, ficará distante de seu esposo por dois meses. Assim como durante toda a vida, a chegada de Martine à nova cidade causa agitação, ao despertar nas pessoas um espanto sobre como duas pessoas podiam ser tão semelhantes. O mesmo ocorre quando, após se dizer entediada da cidade onde vive, Sylvine chama Martine para passar alguns dias em uma praia. Vão à Bretanha, porém, ao chegarem, se deparam com uma atmosfera fúnebre. Na narração, tudo parece expressar morte, degredo e ruína, um prenúncio de uma tragédia. A energia do ambiente pesa de forma tão negativa que as irmãs decidem ir a outro lugar. Ao chegar em um novo ambiente, La Baule, na França, a leveza acalma os seus corações. As irmãs alugam um barco para navegar a passeio, “um desses barcos que não afundam mesmo se um acaso desastroso faz com que vire” (Benès, p. 35), de nome Aurora. Ambas partem para o mar. São hábeis com barcos e impressionam Pauliac, o locador. À distância, ele não consegue identificar quem faz as manobras, diz que apenas de perto consegue distingui-las, devido ao anel de casamento.

Nesse momento, um retorno faz-se necessário para compreender, também, a organização estrutural do romance. O seguimento da trama, desde o princípio, se dá de maneira muito semelhante à de Édipo Rei – não por acaso, posteriormente, a tragédia de Sófocles é mencionada em um encontro da alta classe social para o qual Martine é

⁹Importante ressaltar que a ideia de uma vida roubada se apropria de uma compreensão que é, também, dupla – ou mesmo tripla. Pode-se compreender que é Sylvine quem rouba a vida de Martine, quando recém-nascidas, ao ser escolhida como a primeira na ordem de nascimento. Da mesma forma, pode-se entender que é Martine quem, após a morte da irmã, rouba sua vida ao se apropriar da identidade da falecida – o que, por consequência, resulta na própria identidade sendo roubada por outra que não vive mais.

convidada. Voltemos ao primeiro capítulo, quando Sylvine revela um estranho sonho que teve com a irmã na noite anterior:

Era uma coisa tão estranha... nítida e no entanto embrulhada, real e no entanto fantástica. Estávamos ambas à beira-mar, em alguma parte da França, sem dúvida, porque não falávamos senão francês. Era uma praia magnífica, tendo, um pouco mais longe, rochedos pretos, pinturescamente eriçados. Tínhamos alugado um barco e o mestre, um pescador barbudo como se vêem nos filmes, acompanhava-nos. Reinava uma calmaria podre; as velas estavam bambas; o barco mal avançava. Pus-me a tirar do meu saco, uma depois da outra, toda espécie de velas minúsculas, a fim de provar ao nosso barqueiro que eu sabia manobrar. O bom homem zangou-se e disse-nos que podíamos continuar sòzinhas e que, de resto, na ausência do vento, não iríamos muito longe. Levantou-se, saltou do barco, e pôs-se a caminhar a pé enxuto sôbre as águas. Mal chegou a terra, um grande vento se levantou. Não é extraordinário? [...] O mais estranho está para vir. Tu aproaste para os rochedos escuros e eriçados de que te falei e, em breve, a praia e as pessoas desapareceram da nossa vista. Estávamos sòzinhas. Depois passamos através de portões de pedra e de grutas gigantescas, porém luminosas, onde se quebravam as ondas. Apertávamo-nos, trêmulas, uma contra a outra. De repente, vimo-nos de novo em pleno mar. O sol apagou-se, como uma lâmpada elétrica cujo comutador se desliga. Aproximava-se uma tempestade. Nada mais se via senão, de tempos a tempos, os rochedos da praia, semelhantes, de longe, a um castelo minúsculo, cheio de torres, de ameias, de pontes levadiças. O barco pula sôbre as ondas, nós estamos em perigo de vida, mas eu só faço repetir “É engraçado! É engraçado!” sem me preocupar nem com as velas nem com o leme. De repente, tudo desaparece. A embarcação, o mar, os rochedos, nós duas, sim, eu própria, e isso é o mais espantoso. Depois volta o sol; o mar está oleoso, as ondas e o temporal amainaram, e eu... Bem, não sei onde me encontrava. Era uma sensação estranha; existia e não existia, pairava como um espírito entre o céu e o mar. Avistei então o nosso barco dirigindo-se ao longe, para a praia. Uma só de nós duas se encontrava nêle, uma só, mas eu era incapaz de discernir qual. Esforçava-me por atingir o barco, para saber qual de nós duas era. Em vão (Benès, 1948, p.16-17).

Dentro de seus moldes e respeitadas as devidas proporções, inicialmente, o sonho de Sylvine parece funcionar como uma profecia oracular, cujo elemento trágico é a morte de uma delas – uma vez que, posteriormente o sonho se realiza muito semelhantemente, com exceção dos trechos fantásticos. Segundo relatado por Sylvine, o mar manteve-se calmo apenas enquanto havia uma terceira pessoa no barco. O fato da saída do homem, sem sequer molhar os pés, pode demonstrar sua omissão quanto ao que ocorria no mar, este, no campo da simbologia, uma espécie de representação do laço fraterno. Em seguida, a tempestade se inicia, o que aparentemente representa que a presença de um terceiro no barco impedia a expressão natural do conflito entre as irmãs. Essa observação parece plausível se considerarmos que, assim que o homem sai do mar, deixando apenas as duas, não só o ambiente muda, mas também todas as outras pessoas da praia principiam a desaparecer, ficam apenas as duas, as constituintes do laço fraterno e, então, inicia-se a tempestade. Nesse sentido, cabe notar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2022 [1969], p. 404) o número dois é o símbolo do conflito e da ameaça latente. A expressão do conflito se inicia quando apenas as duas assumem a dinâmica da navegação, o que poderia também ser interpretado como a chegada delas à vida adulta, momento no qual se adquire autonomia diante da vida, e, conseqüentemente, o princípio da desavença surgirá mais explicitamente.

Em seguida, o sol se apaga, uma tempestade se aproxima e os rochedos negros tornam-se como pequenos castelos. Sobre isso, Chevalier e Gheerbrant (2022 [1969], p.

250) afirmam que a imagem do castelo preto, comumente, representa o “desejo condenado a permanecer para sempre insaciado”, e a imagem “do destino marcado, sem esperança de retorno ou de mudança”. Isso, se analisado da perspectiva de Martine, poderia ser interpretado como uma previsão do que há de acontecer e resultar na compreensão da inutilidade de tentar refazer o próprio destino a partir da identidade de outro.

Outro ponto que antecipa os acontecimentos da trama é o momento em que, ao se ver distante, como uma alma que vaga, Sylvine, embora consiga se reconhecer, não consegue visualizar a outra que permanece no barco, parece não ser mais nem uma nem outra, mas um terceiro ser, indefinido, que resulta das duas. É justamente isso o que ocorre com Martine após roubar¹⁰ a identidade da irmã. Seu conflito interno é, a todo momento, consequência da impossibilidade de ser uma e ser dupla ao mesmo tempo. Isso está inteiramente ligado ao significado sacrificial do duplo destacado por Chevalier e Gheerbrant (2020 [1969]), em que um gêmeo só consegue viver quando o outro é destruído. A morte de Sylvine poderia representar o início da vida de Martine, que vive até então incomodada por ser nada mais que uma sombra da irmã. A escolha de Martine não exprime a necessidade gemelar de uma luta que faça de ambos um só, mas pode ser interpretada como o contrário, a coexistência das duas em apenas uma, o que, consequentemente, dará continuidade ao conflito, haja vista que as personalidades entram em confronto, mas, agora, apenas internamente, e sobre um único corpo.

Com efeito, na tentativa de ser Sylvine, Martine condena-se à morte, tanto socialmente – já que para os outros, é ela quem morre – quanto internamente – uma vez que precisará viver não apenas como a irmã, mas assumir todas as suas responsabilidades e subjetividade e, para tanto, precisará se distanciar cada vez mais de si própria. Assim, o que pode ser observado nessa questão é a impossibilidade do abandono da própria subjetividade e a apropriação de outra sem que isso se dê, também, nos vícios e desgostos, elemento essencial na manutenção do conflito interno, como pode ser observado no trecho abaixo que ocorre após Martine, já se passando por Sylvine, descobrir que a irmã traía o esposo com um vizinho:

Centenas de milhares de vozes se erguem no seu coração e gritam com a tenacidade desesperada de um ser que se afoga: “Eu não sou Sylvine! Eu não sou Sylvine!”

O crepúsculo, silenciosamente, invade o quarto e apaga em volta dela as claridades do dia. Martine erra através das sombras que se adensam e a apontam com os seus longos dedos irrealis, respondendo aos seus queixumes com persistente ironia:

- Tu és Sylvine! Tu és Sylvine!

- Sim, tomei o nome dela. Sim, sim, sim! - confessa Martine, esmagada como se estivesse perante o tribunal do juiz supremo.

Mas as vozes em volta dela repetem em côro:

- Aceitaste ao mesmo tempo a sorte dela! Ao mesmo tempo!

- Não! Só a sua felicidade! Só a sua felicidade!

- Não! Não! Não! Sòmente nesse ponto, suplico-lhes, deixem-me ficar como era!

Eis o que grita o seu coração e ela corre ao espelho, mas vê nêle Sylvine, Sylvine ressuscitada. Um riso desesperado nos lábios infíeis, a marca da traição na testa, Sylvine que voltou para se instalar na alma de Martine e roubar-lhe a vida, mais uma vez. (Benès, 1948, p. 83)

¹⁰Interessante observar que o próprio sentido de roubar, no romance, pode ser observado, também, a partir de dois pontos de vista. Pode-se compreender que (1) é Sylvine que, por puro acaso, toma para si o lugar de Martine na maternidade ou (2) é Martine quem, após a morte da irmã, rouba sua identidade.

Restaurando o caráter sacrificial, as personalidades das irmãs duelam. Embora Martine queira assumir apenas a sorte de Sylvine, é impossível que isso aconteça sem que ela assuma tudo o que a irmã era, inclusive secretamente. Desse modo, retornando ao sonho, ao tentar ser as duas, o conflito ocasionado faz com que Martine se torne um ser indefinido que vaga entre a existência e a rivalidade de uma e de outra e, por isso, não consegue ser, integralmente, nenhuma das duas – dado que a todo momento uma personalidade tenta sacrificar a outra. Nesse momento, ocorre o que Kaës (2011) chamou de “duplo obtido por incorporação de um outro em si mesmo”. A figura do duplo não mais representa dois corpos idênticos, mas duas personalidades diferentes e conflitantes em um único corpo. Nesse sentido, a clivagem é o mote para a incorporação, uma vez que a tentativa de Martine é salvaguardar não apenas seu amor por Tomane, mas também o seu desejo de ser amada por ele.

Como se sabe, posteriormente, o sonho de Sylvine, com exceção dos elementos fantásticos, que podem ser interpretados dentro da escala do real, tornar-se-á realidade. As irmãs enfrentam uma tempestade em alto mar, o barco vira, e Sylvine morre ao colidir contra as pedras. O conflito fraterno, no mar, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2020 [1969]) é também lugar de nascimento e de morte, dá início a um novo percurso de Martine: a busca por um novo destino ou a recuperação do destino que foi tirado de si. Possivelmente, se não optasse por isso, ali seria o momento de nascimento de Martine, sua iniciação como protagonista de sua própria história. Mais do que em qualquer outra parte, é neste traço constituinte do romance que a questão edipiana se solidifica. Assim como em Édipo, a tentativa de fugir do próprio destino funciona como o fio causador de toda a tragédia vivida por Martine. Uma sucessão de desgraças resultante das decisões de Martine ao tentar fugir de seu futuro desafortunado lhe acomete: (1) a expedição em que Tomane estava desaparece; (2) a morte de seu pai por descobrir que a filha viva, na verdade, era Martine e, como consequência da descoberta, achar que a morte não foi acidental, mas sim um fratricídio¹¹; (3) a necessidade de ter que lutar contra um adultério que era mantido pela irmã e, como efeito, sua desmoralização; (4) após conseguir se livrar de Karal, jovem com o qual Sylvine mantinha relação extraconjugal, a culpa pela morte dele – que decide ir à guerra por não conseguir recuperar o amor de “Sylvine” –; (5) após encontrá-lo, a estranha convivência com o desprezo de Tomane. Portanto, é a partir da sucessão de acontecimentos que Martine percebe a impossibilidade de fugir do próprio destino. Do mesmo modo, tudo o que ocorre com Martine parece ser castigo divino pela tentativa de tentar dominar aquilo que só a providência divina poderia fazer. Assim, de acordo com Freud, estendemos a interpretação à situação de Martine, ao afirmar, sobre a tragédia de Édipo, que:

seu efeito trágico reside no contraste entre a suprema vontade dos deuses e as vãs tentativas da humanidade de escapar ao mal que a ameaça. A lição que, segundo se afirma, o espectador profundamente comovido deve extrair da tragédia é a submissão à vontade divina e o reconhecimento de sua própria impotência (Freud, 1972, p. 277).

3.3 O DUPLO COMO RESGATE

¹¹Análogo ao parricídio edipiano, a morte do pai, embora sem intenção, é decorrente dos investimentos pulsionais de Martine.

Por último, Martine compreende que, mesmo se passando pela irmã, Tomane, na verdade, jamais seria realmente seu amante. Seria, quando muito, uma felicidade clandestina, posse de outra, que ela não é, mas finge ser. Isso se deu após Martine sentir a necessidade de ouvi-lo chamar seu próprio nome. Isso não acontece, por estar presa à identidade de Sylvine, ao mesmo tempo que tem que conviver com as constantes afirmações de Tomane sobre o desprezo e a pena que ele sente pela “sua irmã Martine”. No entanto, é após descobrir uma traição de seu esposo que Martine, grávida, resolve desistir de seu empreendimento. Então, vive um dilema: se assumir socialmente que é Martine e afirmar que, na verdade, foi Sylvine quem morreu, precisará prestar explicações à justiça e será vista como a assassina de sua irmã. É então que Martine decide abandonar tudo e seguir sua vida em outro lugar. Passados alguns anos, Martine, na praia onde sua irmã morreu, com sua filha e uma criada, reflete sobre como é ruim viver exilada de si, não poder tornar a ser quem verdadeiramente foi. É entre essas reflexões que sua filha, batizada de Martine, questiona o motivo de todas as amigas dela terem o nome da mãe, exceto ela:

E então a menina, contraindo as sobrancelhas, exclama: “Por que tia chama sempre mamãe Sylvine, e não Martine? Renée tem o nome da mamãe dela, e Emma também. E...”

Não pode continuar, porque a mãe acaba de beijá-la com frenesi e murmura-lhe ao ouvido, em um cochicho:

- Por que não queres que eu me chame Sylvine? Dize, por quê?

[...]

- Porque eu não me chamo assim. Porque é um nome feio.

[...]

- Se quiseres, podes chamar-me Martine, não vejo inconveniente nisso. Mas só tu. Será teu direito exclusivo, de ninguém mais, compreendes?

A menina compreende, é verdade, as palavras, mas não o seu sentido, porém a partir daquele dia diz a todo mundo: “Mamãe Martine” (Benès, 1948, p. 225-226).

Primeiramente, destacamos que, por se chamar Martine, a filha da protagonista representa uma tentativa de restauração a partir do duplo. No entanto, pouco diferente do duplo por substituição, sugerido por Kaës (2011), o outro que é restaurado aqui não é mais o da irmã, mas, sim, um *eu-próprio* que, por consequência das decisões de Martine, passou a ser um outro. Pode-se concluir que, nesse sentido, a filha representa para Martine uma tentativa de manter viva uma parte de si, uma filha de substituição que, por sua vez, substitui o próprio *eu*. Desse modo, a filha consegue recuperar a verdadeira identidade de Martine e, conseqüentemente, fazer com que ela vença o conflito interno de personalidade que a persegue há anos, extirpando a personalidade de Sylvine, que lhe fez, durante toda a sua vida e mesmo após a morte, se ver como uma mera sombra. O que se observa no trecho é o renascimento de Martine no mesmo lugar em que ela decretou sua morte em vida: o mar. Livre das amarras do nome e da personalidade de Sylvine, elementos que sempre estiveram em constante antagonismo, Martine se vê livre para amar de novo, independentemente de seu nome ou de sua personalidade, e conclui “se alguém agora pudesse amar-me, não me amaria senão por mim mesma, porque nem o meu nome, nem qualquer outra coisa teria importância” (Benès, 1948, p. 234).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível concluir que o romance *Uma vida roubada* se inscreve na seara da tradição literária que se voltou à abordagem do duplo, como um romance que conseguiu observar os conflitos que o homem vive em sua personalidade e, por isso, faz-se necessário no campo dos estudos críticos não apenas por contribuir com os estudos literários na compreensão da natureza humana, mas também por conseguir costurar temas como amor, família, guerras e conflitos, tanto internos como externos – uma vez que o contexto externo do conflito das irmãs é a guerra mundial, o mundo em degredo – de maneira fluida e sistematizada. No romance, encontramos o duplo em diferentes modos: duplo por substituição, duplo narcísico especular, duplo como figura da inquietante estranheza e o duplo obtido por incorporação de um outro em si mesmo, oriundo da clivagem de parte de si, o que revela a amplitude do debate no romance.

Além disso, observou-se que o romance consegue conciliar importantes contribuições da psicologia e da filosofia, de modo que muitas leituras são possíveis. No entanto, devido ao formato e objetivo, as interpretações aqui escritas são apenas notas iniciais para se pensar uma abordagem, no âmbito da crítica literária, sobre o duplo na obra de Karel Josef Benès. Por isso, novos olhares sobre o romance são bem-vindos.

5. REFERÊNCIAS:

ALVES, Francisco das Neves. Alfredo Ferreira Rodrigues e uma Notícia histórica e descritiva do Rio Grande do Sul. **Biblos**, Rio Grande do Sul, v. 16, p. 97-106, 2004. Disponível em: <https://www.repositorio.furg.br/handle/1/161>. Acesso em: 04 de jun. 2024.

BALCAROVÁ, Martina. *Three forms of split personality in Czech prose: Ivan Olbracht, Egon Hostovský, Ladislav Fuks*, 2010. Disponível em: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/32645/DPTX_2010_1__0_79956_0_97018.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 04 jun. 2024.

BENÈS, Josef Karel. *Uma vida roubada*. Tradução de Alfredo Ferreira. Rio de Janeiro: Vecchi, 1948.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022 [1969].

FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. ESB. Rio, *Imago*, 4:277-8, 1972.

FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte, Autêntica: 2020.

GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães. **O duplo no Romantismo: o exemplo de E. T. A. Hoffmann**. 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

KAËS, Renne. **O complexo fraterno**. São Paulo: Ideias e Letras, 2011.

PRÁCE, Bakalářská. **Karel Josef Beneš and Ervína Benešová: Brokešová, married couple's fate during anti-Nazi resistance**, 2022. Disponível em: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/32645/DPTX_2010_1_0_79956_0_97018.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 04 de jun. 2024.

TESONE, Juan Eduardo. **Inscrições transgeracionais no nome próprio**. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, v. 42, n. 76, p. 137-157, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v42n76/v4_2n76a10.pdf. Acesso em: 04 jun. 2024.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOBRE OS AUTORES

Raquel de Mello Soares

Possui graduação em Escrita Criativa, Mestrado em Escrita criativa e é Doutoranda em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atua principalmente nos seguintes temas: antologia, conto, poesia, poema e revista.

Allana da Silva Araujo

Mestranda em Letras, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Graduada em Letras Português - Espanhol, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: allana.araujo@discente.ufma.br.

Gustavo Izidio Terto da Silva

Graduando do curso de Letras-Português na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail para contato: izidiogustavo3@usp.br.

Alex Bruno da Silva

Doutor em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2021). Atualmente desenvolve pesquisa de Pós-doutorado em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2023/2024). E-mail: alexprofessor100@gmail.com

Walter Pinto de Oliveira Neto

Mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PGLetras da UFMA, na linha de perspectivas críticas e teóricas em literatura (2021-2023). Membro dos grupos de pesquisa TECER (UEMA) e GEPLIT(UFMA). Professor de língua estrangeira: espanhol do Instituto Federal do Maranhão, campus Codó. E-mail: walteroliveira16@outlook.com.

Márcia Manir Miguel Feitosa

Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) e Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP. Professora Titular do Departamento de Letras, Bolsista de Produtividade do CNPq –nível 1D e docente do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade e PGLetras da UFMA. E-mail: marcia.manir@ufma.br.

Osmar Pereira Oliva

Possui graduação em Letras Português/Francês (1993), especialização (Lato Sensu) em Língua Portuguesa e Linguística (1995) e especialização (Lato Sensu) em Filosofia, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); mestrado em Literatura Brasileira (1999) e doutorado em Literatura Comparada (2002), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); pós-doutorado em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2007. Atualmente, é professor na Universidade Estadual de Montes Claros.

Walisson Oliveira Santos

Doutorando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Graduado em Letras - Português pela Universidade de Uberaba (Uniube) e em Jornalismo pelo Centro Universitário Funorte (UniFunorte)

Márcia Miranda Chagas Vale

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF) com a linha de pesquisa: Leitura e formação do leitor. Mestra em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Linha Literatura e Subjetividade) da Universidade Estadual do Maranhão.

Andreza Braga Modesto

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Mestra em Estudos de Linguagens pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR-2022). Graduada em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (UFPA-2019).

Stephanie Chantal Duarte Silva

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisa a poesia e a prosa de Cecília Meireles e de Lúcia Machado de Almeida. Possui graduação em Letras pelo CEFET-MG (2017-2022).

Kleber Kurowsky

Bacharel em Letras – Português (UFSC), Mestre em Letras – Estudos Literários (UFSM) e Doutor em Letras – Estudos Literários (UFPR). E-mail: kleber.kurowsky@ufpr.br

Rosemary Conceição dos Santos

Pós-Doutora em Cognição e Leitura. Pesquisadora Colaboradora da USP. Professora-Colaboradora da UnB. Professora Visitante da UFPel. E-mail: cienciausp@usp.br.

José Aparecido da Silva

Professor Titular Sênior em Psicologia Cognitiva da USP. Professor Visitante da UnB. Professor Colaborador da UCP-RJ. E-mail: jadsilva@ffclrp.usp.br

Joázila dos Santos Nascimento

Doutoranda em Literatura e Cultura pela UFBA, Mestra em Estudos Literários pela UEFS e graduada em Letras – Português e suas Literaturas pela UPE. E-mail para contato: joaziladossantos@gmail.com

Luciene Azevedo

Professora Dr. ^a da Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail para contato: aaluciene@gmail.com.

Mariana Neto Silva Andrade

Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ, Campus Nova Iguaçu. Email: mariana.andrade@cefet-rj.br

Everton Alexandre Carneiro Anunciação

Graduando em Letras – Língua Portuguesa. E-mail: alexandre.aquino2207@gmail.com.

Alana de Oliveira Freitas El Fahl (UEFS)

Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: alana_freitas@yahoo.com.br.

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme a Lei nº
10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO	Perspectivas Contemporâneas nos Estudos Literários
ORGANIZAÇÃO	Gabriel Felipe da Silva Lucélia de Sousa Almeida Rafael Quevedo (orgs.)
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO, CAPA E ILUSTRAÇÃO	Stephane Thayane dos Santos Serejo
IMAGEM DA CAPA	@billion-images/Canva.com
SUPORTE DIGITAL	World Wide Web
PÁGINAS	208
TIPOGRAFIA	Times New Roman/CORPO Interphases mono e Blinker/TÍTULOS

