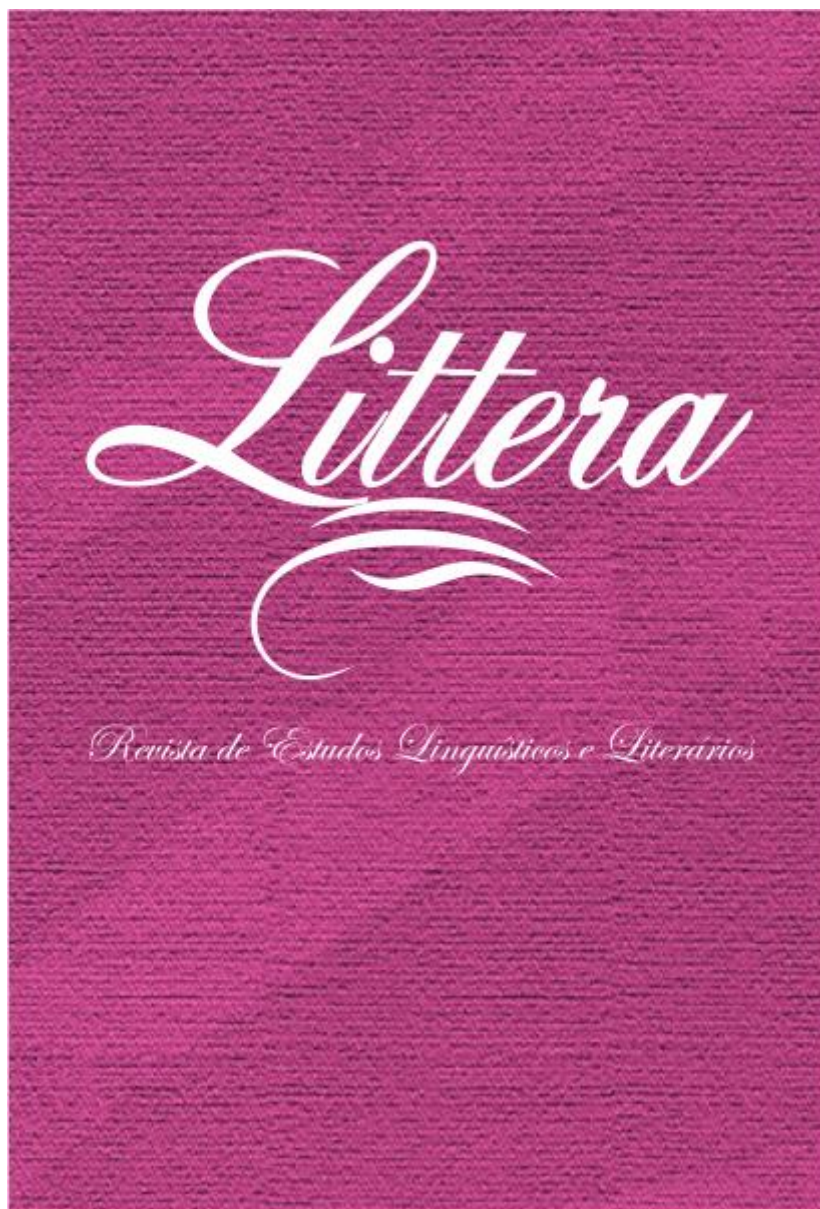


# Littera Online

n.11, 2016

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão



# Littera Online

n.11, 2016

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

## Editor

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

## Coordenadora do PPG-Letras

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Veraluce da Silva Lima

## Comissão editorial

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ilza Galvão Cutrim

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Cruz

## Pareceristas desta edição

Prof. Dr. André Carneiro (UFRRJ)

Prof. Dr. Érico Braga Barbosa Lima (PUC-RJ)

Profa. Dra. Flávia Benfatti (UFU)

Prof. Dr. Flavio García Queiroz de Melo (UERJ)

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante (UFMA)

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (UEMA)

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Abreu Baccega (UFMA)

Prof. Ms. Edmilson Moreira Rodrigues (UFMA)

Prof. Ms. José Ribamar Neres Costa (UFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Grijó Vilarouca (UFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristiane Navarrete Tolomei (UFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gloria da Ressurreição Abreu França (UFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marilande Abreu (UFMA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Régia Agostinho da Silva (UFMA)

Prof. Dr. Sandro Ornellas (UFBA)

## Ficha técnica

ISSN: 2177-8868

Periodicidade: semestral

Endereço para correspondência

Revista Littera a/c Mônica Cruz

Universidade Federal do Maranhão - Centro de Ciências Humanas

Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga

CEP: 65085-580 São Luís MA

Email: [revistalittera@ufma.br](mailto:revistalittera@ufma.br)

*LITTERA ONLINE* é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial-NoDerivative Works 3.0 Brasil.

## SUMÁRIO

### Seção temática: 1956, 60 anos de Grande sertão: veredas e da Poesia Concreta

1. **A dialética vencida das margens em *Grande sertão: veredas***  
Pedro Vieira de Castro ..... 05
2. **“Com que olhos era que eu olhava?”: um percurso do olhar ao desejo em *Grande sertão: veredas***  
Luiza de Aguiar Borges ..... 26
3. **Dois personagens e duas sentenças: Sócrates, Zé Bebelo e o tema do julgamento**  
Rafael Campos Quevedo ..... 50
4. **Dois projetos de engenharia linguística: os engenheiros do Novo Romance francês e os engenheiros da Poesia Concreta encontram diferentes resoluções formais**  
Luciéle Bernardi de Souza ..... 65

### Seção livre: Estudos Literários

5. **A condição da mulher negra no romance *Ponciá Vivêncio: dor, opressão e violência***  
Elen Karla Sousa da Silva  
Sebastião Marques Cardoso ..... 82
6. **A linguagem que permeia a nossa vã literatura: alguns problemas sobre a representação do outro em *Outra Tempestad***  
Thayane Morais Silva ..... 96
7. ***Boitempo*: a poesia como mitificação do *Menino antigo***  
Aline Maria Jeronymo ..... 110
8. **O poeta imerso na cidade: paisagem, experiência e multidão**  
Juliana Morais Belo ..... 131
9. **Escuridão, silêncio e morte: o insólito em *Demônios* (1893), de Aluísio Azevedo**  
Lívia Fernanda Diniz Gomes  
Naiara Sales de Araújo Santos ..... 152

## RESENHA

- 10. Morte: Beleza e insanidade? (Resenha do livro *O suicida* de Tonny Araújo)**  
Luciano da Silva Façanha  
Kayo Elmano da Costa Ponte Galvão ..... 169

## ENTREVISTAS

- 11. Reflexões de Gonzalo Portals Zubiate sobre ficção científica, realismo mágico, literatura fantástica e horror.**  
Gladson Fabiano de Andrade Sousa  
Naiara Sales Araújo Santos ..... 171
- 12. Entrevista com o escritor português Rui Zink**  
Charles Martins ..... 177

## A DIALÉTICA VENCIDA DAS MARGENS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Pedro Cornelio Vieira de Castro\*

**RESUMO:** O seguinte artigo tem como objetivo analisar o romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, através de um sertão ontológico. Em um primeiro momento, esse sertão é dividido por dualidades que atingem o ser tanto nas questões mais pontuais do romance – Os Gerais e a Bahia; os bandos de Joca Ramiro e do Hermógenes –, quanto nas mais complexas – bem e mal; luz e trevas; deus e o diabo. Conforme a narrativa vai se desenvolvendo, essas questões dialéticas, simbolizadas pelas margens do rio São Francisco, são vencidas, deflagrando um processo chamado Ritmanálise. Esse movimento tem constante relação com o termo travessia, a chave do romance para a compreensão da obra, e palavra reveladora do sertão ontológico, interior de Riobaldo, o ser-tão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ser-tão. Guimarães Rosa. Travessia. Ritmanálise.

**ABSTRACT:** The following article seeks to analyze the novel of Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, through an ontological backwoods. At first, this backwoods is divided by dualities that reach the being in both the more punctual questions of the novel – the places of the Gerais and the Bahia; The bands of Joca Ramiro and Hermogenes - and in the more complex ones - good and bad; light and darkness; God and the devil As the narrative develops, these dialectical questions, symbolized by the borders of the São Francisco river, are overcome, triggering a process called Ritmanálise. This movement has a constant relation with the term crossing, the key of the novel for the understanding of the work, and revealing word of the ontological backwoods, interior of Riobaldo, the being-so.

**KEYWORDS:** Being-so. Guimarães Rosa. Crossing. Ritmanálise.

Ao lermos a obra de Guimarães Rosa, nos deparamos com um universo linguístico e poético possivelmente infinito, de múltiplas possibilidades de estudo e interpretação. Com alto teor imagético, a prosa de Rosa é carregada de complexas questões envolvendo o ser humano, seja consigo mesmo ou em vasta relação com o meio. Ainda que possua inúmeras capacidades de análise da obra, nos interessa aqui observar o livro *Grande sertão: veredas* sob o aspecto do território, mas, sobretudo, do território ontológico que funde natureza e personagem. Essa díade homem-natureza é retratada

---

\* Mestrando em Literatura Brasileira pela UFRJ

diversas vezes, seja sutilmente nos diálogos de Riobaldo com os rios, seja explicitamente nas transformações do cenário conforme o personagem se encontra psiquicamente.

Apesar de essa fusão não estar restrita a um só personagem na obra, é de fundamental importância expor essa relação dialógica entre o protagonista – e narrador – Riobaldo e o meio que ele atravessa. Na narrativa, Riobaldo é um homem deitado em uma rede, “rangendo” uma história para um senhor aparentemente urbano, mais culto que ele, sobre a época em que percorria as veredas do sertão com Diadorim a fim de vingança. Conta através de ruídos de suas lembranças que “não acerta muito em contar”, porque está “remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças” (ROSA, 1982, p.135) e por isso pede a todo momento que o interlocutor “Mire veja”, porque é através de imagens que corre a narrativa.

Para decifrar as imagens, as análises filosófico-literárias de Gaston Bachelard se fazem úteis já que o filósofo busca desentranhar da própria obra o seu princípio formador e considera a *imagem*, produto puro e direto do imaginário, um objeto privilegiado de análise literária. A partir de uma relação com os elementos primordiais – água, ar, fogo e terra – e o nome do narrador (Rio+baldo), constatamos que *Grande sertão: veredas* possui um caráter diegético pertencente às águas.

Não só imagética é a contribuição de Bachelard. Aliado ao pré-socrático Heráclito de Éfeso, anterior à metafísica platônica, ultrapassamos o conceito da predileção de um caminho ante o outro e constatamos que uma harmonia entre contrários provoca uma dinâmica de transcendência desses lados, o que leva a um movimento bachelardiano chamado *Ritmanálise*. Anterior a essa conclusão, é necessário observar que todas as oposições conceituais da obra afluem nas margens do Rio São Francisco, traduzidas em questões diversas, das territoriais – separação entre os Gerais e a Bahia – às existenciais – bem e mal. De início, Riobaldo coloca deus na margem “de cá” do São Francisco e o diabo na margem de lá.

Transcender, em Rosa, é o caminho da travessia, conceito tão caro ao autor e palavra que encerra o romance. Para tanto, vencer essa dialética imposta pelo São Francisco é atravessar a si próprio. De acordo com Martin Heidegger, é ultrapassar o estabelecido e se ver defronte ao *conhecer*. É atravessar o *dizer-sim* e o *dizer-não* das metamorfoses da alma, encontradas em Friedrich Nietzsche, e alcançar o superhomem nietzschiano, a criança, o ser humano detentor da criatividade humana.

Rosa, nas veredas de seu alentado romance, cria um universo existencial profundo como a humanidade, por meio de seu protagonista-rio. Muito mais do que cenário, o sertão é o próprio drama da existência do ser. Observá-lo com os olhos da mera contemplação ou da pesquisa geográfica não é o objeto de estudo atual frente às infinitas questões a que o autor nos expõe em seu grande sertão. É necessário, portanto, absorver e vivenciar a problemática existencial proposta no interior de Riobaldo e encarar a jornada de seu narrador, através desse sertão mitopoético, como a travessia das questões que margeiam a vida do ser humano.

## O ser-tão rosiano

Durante a leitura de *Grande sertão: veredas*, observamos uma vasta descrição do espaço geográfico e inúmeros trajetos que ainda hoje podem e são percorridos por leitores da obra ou admiradores do autor. Muitos buscam encontrar nessa viagem algum tipo de identificação empírica do romance. Procuram nas trilhas das cidades algum risco de bala de revólver que possam associar a Riobaldo e aos jagunços ou vão aos rios tentar farejar qualquer perspectiva de amor entre o protagonista e Diadorim. Nas palavras de Alan Viggiano, em artigo intitulado “Itinerário de Riobaldo Tatarana”: “Mapa à frente, podemos sentir, como se disse, quase entre as mãos, essa caminhada. Todos os rios, vilas, serras caminhos e veredas são localizáveis” (VIGGIANO, 2007, p.88).

Entretanto, jamais vão encontrar qualquer sertão rosiano que contemple a obra, não por ela ser fictícia, mas porque o sertão de Guimarães Rosa não acontece em sua natureza geográfica. Apesar de Viggiano traçar de forma muito competente o mapa

percorrido de Riobaldo Tatarana, não podemos esperar mais do que uma descrição comum, mesmo que Viggiano consiga um alcance narrativo do trajeto, quando sugere o fim do Sertão no Paredão, cidadezinha localizada “a 582 km de Brasília, aconchegada numa curva do legendário rio do Sono, onde morreu Medeiro Vaz, o rei dos Gerais”.

Rosa definitivamente foi além dos traçados histórico-geográficos, dando à sua obra um caráter não somente brasileiro, mas universal, compreendendo questões que são inerentes ao ser humano que habite qualquer espaço da Terra. A palavra “sertão” é uma corruptela de um aumentativo da palavra deserto: “desertão”. A partir de “desertão”, temos uma retração da sílaba “de” e chegamos, então, à palavra que dá nome ao lugar onde a estória é contada e onde se delimita do ponto de vista geográfico. O sertão seria, portanto, tal qual seu primo distante, um deserto: árido, escasso e inóspito.

Acontece que, a “olho nu”, ao nos depararmos com a descrição de Rosa em sua obra, conseguimos observar um sertão completamente atípico em relação a qualquer outro anteriormente descrito. No romance de Guimarães Rosa, o sertão escapa das descrições cruas da geografia e tampouco tangencia as caracterizações do senso comum: a natureza, supostamente desértica, se encontra na sua forma mais rica, com as mais diversas espécies de vegetais e animais; abundante em suprimentos que abastecem vilas e jagunços; completamente encharcada pelos rios e riachos que inundam a narrativa; nele, as possibilidades se elevam ao infinito, tornando obsoleta a palavra impossível.

Esse “deserto” rosiano nos lembra um pouco os desertos de Friedrich Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, cenário propenso especialmente às “metamorfoses da alma”. Assim como o sertão é um lugar em constante mutação, o deserto nietzschiano é onde o homem com a alma de *camelo*, de tanto andar e se curvar para os valores de uma sociedade baseada na busca pelo divino e privilégio da alma, tem sua primeira transformação em *leão*, a figura da negação dessa primeira moral, o primeiro importante *não*.

Vale lembrar que a figura do deserto como local inóspito, escasso e árido, com aparentemente pouca forma de vida nos dá a imagem de um grande *nada*. Só que é



justamente o *nada* que alcança uma potência tal em Guimarães Rosa que é o ponto de partida para o *tudo*: “*Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo*” (ROSA, 1985, p.17). Essa imagem do nada, do deserto, do abismo é comum na literatura. Voltando a Nietzsche: seu protagonista Zarathustra é um sábio que vive a descer a montanha, declinar, aprofundando as raízes da árvore quando precisa que sua copa ascenda. Todas essas descidas precedem movimentos de ascensão humana, como se fosse necessário o declínio para se consumir o salto – e que Rosa se refere como “*Salto Mortale*”, em *O espelho*, conto importante para a hermenêutica rosiana. Portanto, o sertão de Guimarães Rosa é uma travessia pelas profundezas do homem, principalmente pelo interior de seu protagonista.

Surge, então, uma questão que empurra a obra em direção a um abismo, em uma profundidade – cuja saída está velada, justamente, na construção narrativa de *Grande sertão: veredas* –: que sertão é esse retratado e presente no título do livro de Rosa? Qual o seu significado?

Na busca para identificar o sertão rosiano, dialogamos com Manuel Antônio de Castro, que, em artigo intitulado *Grande Ser-Tao: diálogos amorosos* (CASTRO, 2007), decifra, já no título, a questão a que estávamos sujeitos. O sertão do livro não é geográfico, nem histórico, mas de uma natureza *mitopoética*, nos remetendo às origens de mito e poesia, quando esse mesmo espaço compreendia homem e natureza, como díade sagrada: “Quando Diadorim afirma a Riobaldo que também ele é ‘animoso’, o apreende e compreende como sendo também portador da força zoogônica sagrada” (CASTRO, 2007, p.159).

Estamos diante, portanto, de uma natureza completamente diferente da natureza retratada pelos geógrafos e historiógrafos. Aqui, lidamos com a natureza mutável de acordo com as diferentes perspectivas e momentos dos personagens da estória, sendo ela mesma um personagem da narrativa rosiana. Não se trata, portanto, de uma natureza cenográfica, alheia ao homem, mas em constante movimento, em constante nascividade, em construção conjunta do cosmos com o homem. É a vida em constante nascer, em constante vivência, correndo no tempo.

A natureza que Rosa nos escreve é um incessante brotar. É, portanto, diferente do termo latino *natura*, que é uma tradução limitada da palavra que encontramos hoje, porque não traduz o contínuo brotar intrínseco da natureza. A natureza rosiana se relaciona com a palavra grega *physis*, que também era usada para denominar natureza. É um processo vivo, irreprimível, e não algo terminado. Não é o viver somente, mas um “aprender-a-viver” com os hífens ligando as palavras, porque é um *continuum* e não um produto pronto, feito, concluído. A natureza rosiana não trata de uma árvore crescida, de um homem nascido, mas da brotação, do nascer, da existência enquanto experiência vivente:

A palavra grega *physis* assinala uma compreensão essencialmente dinâmica e movente da natureza, em que se privilegia o próprio aparecer de tudo o que se manifesta, a vida em seu brotar incessante do seio da morte, o desvelar-se que se apreende ainda no berço escuro de um insistente velar-se, um impulso para a luz que não desmente o seu apego às trevas, em suma, um manifestar-se que ama igualmente ocultar-se e desocultar-se. (FARIA, 2004, p.243-280).

Um primeiro exemplo da processualidade da natureza se verifica na travessia do Liso do Sussuarão. Da primeira vez, enquanto trajeto planejado para pegar o Hermógenes de surpresa em sua casa na Bahia, a tentativa se frustra nas dificuldades do terreno, do palpável. Um traçado somente com um planejamento puramente racional não poderia encontrar lugar mais físico e limitado do que encontraram na empreitada:

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumiando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros. (ROSA, 1982, p.29)

O resultado é a perda de jagunços, enfraquecimento do grupo e a meia-volta, quase como se fosse uma ação em vão. Na segunda tentativa, porém, Riobaldo lidera o grupo e os leva sem planejamento, somente sob a guia do profano, do pacto com o diabo. O bando não só consegue alcançar seu objetivo, como, durante a travessia, aquele lugar árido, escasso e inóspito, visto na primeira tentativa, vai dando, aos poucos, lugar ao oposto:

O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? – era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufo de capim seco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até não-onde a vista não se achava e se perdia. Com tudo, que tinha de tudo (...) Eh, achamos reses bravas – gado escorraçado fugido, que se acostumaram por lá, ou que de lá não sabiam sair; um gado que assiste por aqueles fins, e que como veados se matava. Mas também dois veados a gente caçou – e tinham achado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abelha. O dar de aranhas, formigas, abelhas do mato que indicavam flores. (ROSA, 1982, p.384)

E volta a surgir mais abundância ao longo do trajeto:

Eu que digo. Mesmo, não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade pintarrôxa, um mandacará que assustava (...) Ah, não. Cavalos iam pisando no quipá, que até rebaixado, esgarço no chão, e começavam as folhagens – que eram urtigão e assa-peixe, e o neves, mas depois a tinta-dos-gentíof de flor belazul, que é o anil-trepador, e até essas sertaneja-assim e a maria-zipe, pespingue de orvalhosas, e a sinhazinha, muito melindrosa flor, que também guarda muito orvalho, orvalho pesa tanto: parece que as folhas vão murchar (...) Digo – se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d'água, viável, para os cavalos. Então, alegria. (ROSA, 1982, p. 385)

Podemos observar um segundo exemplo quando acontece a morte de Joca Ramiro. Após o julgamento de Zé Bebelo, em que o líder dos jagunços, Joca Ramiro, decide-se por exilar o réu, no lugar de matá-lo, como queriam Hermógenes e Ricardão, o grande grupo de jagunços se separa e Joca Ramiro vai com seus sub-chefes – os dois que queriam a cabeça de Zé Bebelo – para outro rumo, enquanto Diadorim e Riobaldo seguem com Titão Passos para uma fazenda, esperando novas ordens de Joca Ramiro. Após um tempo na fazenda, chega a notícia de que Joca Ramiro foi assassinado por seus dois sub-chefes, pelas costas. Quando recebe essa notícia, Diadorim e a natureza se entrelaçam como se fossem um só:

Aí entrelaçasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de Diadorim –: todos os homens se encostavam nas armas! Aí, ei, feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral (...) A mesmo estava o céu encoberto, e um mormaço (...) E estava chovendo de acordo com o mormaço (...) Os córregos estavam sujos. Ai, depois, cada rio roncava cheio, as várzeas embrejavam, e tantas cordas de chuva esfriavam a cacunda daquelas serras.” (ROSA, 1982, p.224-228).

São inúmeras as partes que fundem a natureza com o momento psíquico dos personagens, ficando claro como o sertão rosiano está muito além do sertão geográfico. As cidades não são escolhidas pelo trajeto geográfico, mas por seus significados na narrativa. Se o pacto com o diabo acontece no momento em que o bando, uma vez liderado por Zé Bebelo, estaciona e se perde na cidadezinha de Coruja, não é por uma questão logística ou estratégica, do ponto de vista do racional. Coruja é o símbolo da sabedoria. É sob a morada da sabedoria – também símbolo da filosofia – que Riobaldo toma a decisão de fazer o pacto com o diabo. Uma escolha nada simples – tendo sido refutada uma vez – que muda completamente o rumo da narrativa, pois é a partir daí que Riobaldo se torna o líder do grupo e consegue derrotar o Hermógenes.

Voltamos a Alan Viggiano, em seu “Itinerário de Riobaldo Tatarana”, com sua questão final sobre o sertão acabar no Paredão. Evidente que não se trata propriamente da cidade de Paredão, essa cidadezinha “a 582 km de Brasília...”, mas de uma parede metafísica, um muro, o limite do ser-tão. O que acontece para lá do Paredão não interessa mais, são questões mundanas, fora desse universo sertanejo de Guimarães Rosa. Está em questão, sim, um sertão repleto de significados ontológicos, míticos, simbólicos e poéticos; a existência elevada à questão máxima no livro, por isso é o Grande Ser-tão.

No artigo de Manuel Antônio de Castro, a palavra “ser-tão” ainda persiste com o uso do hífen, exatamente para destacar a palavra “ser”, para deixar claro o que é realmente o sertão rosiano. Porém, ele retira o til do “tão” e transforma Ser-Tão em *Ser-Tao*, em busca de re-significar não só a palavra sertão, mas dar mais um sentido à segunda palavra do título da obra:

**Tao** é uma misteriosa palavra chinesa que, entre outros sentidos, assinala a caminhada dos caminhos nos quais e pelos quais o humano do homem vem a ser o que é *no como* enquanto **Tao** do **Ser**: o Ser-Tao, Veredas. (CASTRO 2007, p.143)

O sertão, portanto, atravessa a questão existencial do homem e encontra no existir da existência, no caminhar dos caminhos que nos levam para essa questão ontológica do ser um sentido maior, porque é no *como ser*, é no *sendo* que se dá a existência. É o próprio Guimarães Rosa que nos revela esse *enquanto* no romance: “Viver

– não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo.” (ROSA, 1982, p.443).

Se é “no caminhar dos caminhos” que *aprendemos-a-viver*, então, o título compreende na sua última palavra – *veredas* – a questão chave da obra. Se “Grande sertão” é o ser e todos os enigmas levantados em torno dele, “veredas” significa caminhos, ou seja, são os trajetos a percorrer na busca da existência do homem dentro dele mesmo. O caminhar é o ser em constante devir, dinamizado pelos contrários que o cercam, em incessante transformação. Esse devir já era encontrado na Grécia antiga: “As coisas frias esquentam-se, o quente esfria-se, o úmido seca, o seco umidifica-se” (p.123, HERÁCLITO, 2013), ou seja, a transformação está sempre contemplando uma dinâmica de opostos e a engrenagem da vida é justamente esse devir, essa travessia de um estado para outro.

Os opostos são atraentes aos olhos dialéticos de um leitor determinado a separar sujeito de objeto e a naufragar no primeiro erro de um Riobaldo pouco atento, que diz: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (ROSA, 1985, p.30). Porém, ler Rosa – e por que não a literatura? – é estar atento ao verbo, ao entremeio dos sensíveis, à travessia do começo ao fim e do fim ao começo. Estar entretido nos “lugares de saída e de chegada” é não enxergar o que verdadeiramente importa: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1982, p. 52).

## A narrativa hídrica

Se o sertão rosiano não aborda os aspectos geográficos, tampouco está interessado pela *saída* e *chegada* dos caminhos, a figura do rio, em *Grande sertão: veredas*, também foge ao senso comum. O rio rosiano é mais do que um volume d’água fazendo um trajeto. É não só personagem do romance, mas das demais obras de Guimarães Rosa. Observemos, por enquanto, o título do livro que tem Riobaldo como protagonista. A análise do capítulo anterior deu conta de que *Grande sertão: veredas* trata

dos caminhos pelos quais transita o homem em sua existência. Porém, a palavra “veredas” não significa só trilhas e caminhos, mas também trajeto acompanhado das águas. A importância que o rio adquire fica evidente em suas obras e também em uma de suas reflexões acerca desse tema, em entrevista a Gunther Lorenz:

O crocodilo vem ao mundo como um magister da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, *rio* é uma palavra mágica para conjugar eternidade. (ROSA, 1973, p. 313)

Reparemos em como Rosa relaciona o rio e o mar buscando eternizar os rios, não só no aspecto dimensional, mas também quanto à sua profundidade. O rio não é só um trecho aquático, mas um trajeto de construção ontológica do ser. A vida humana é a vereda rosiana com seu trajeto delineado, seus obstáculos e ao mesmo tempo uma fluidez lírica.

Pode-se dizer, portanto, que a narrativa de *Grande sertão: veredas* tem uma índole hídrica. Se, ao observarmos o devir do elemento aquático, reparamos que se trata de um elemento que ao mesmo tempo em que dá a vida, a tira lentamente, em um sofrimento infinito, então descobrimos outra afinidade com o pré-socrático: uma infinita harmonia dos contrários. Vejamos o aforismo heraclítico: “O comum: princípio e fim na circunferência do círculo” (HERÁCLITO, 2012, p. 109). A imagem do círculo é, justamente, uma imagem em que não podemos determinar o início e nem o fim, assim como uma figura geométrica sem arestas que permitam frear o movimento, logo, uma imagem que nos remete ao infinito.

Sem precisar apelar ao signo final de *Grande sertão: veredas*, o do infinito, mas atentos ao narrador riobaldiano, enxergamos uma narração de um ser que conta uma história sobre uma história que ele mesmo contara para seu amigo, compadre Quelemém, de sua incessante jornada pelo sertão, que a cada momento vai transformando Riobaldo em um ser diferente, semelhante a dois aforismos complementares: “não é possível entrar

duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 2012, p.99) e “nos mesmos rios entramos e não entramos” (HERÁCLITO, 2012, p.73).

Voltamos ao problema do narrar conforme o real e o cronológico, como tenta organizar Viggiano em seu artigo: ao contarmos a história do começo ao fim ordenadamente, do nascimento físico do personagem ao seu fim em range-rede, *Grande sertão: veredas* não passa de uma narrativa comum, a de um menino, que encontra uma menina no rio, vira professor, depois caçador de jagunço, jagunço, líder e depois contador de histórias. Não é isso que Rosa nos ensina.

No conto *O espelho*, ironicamente, o narrador assinala para um senhor culto, muito parecido com o receptor do mesmo narrador Riobaldo, sua construção narrativa: “Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois” (ROSA, 1985, p.71). Evidente que não é um mau contador, mas conta para o homem afeiçãoado aos fatos e à segurança lógica da *carroça*, que prefere criar raízes em algum dos lados ao invés de se jogar na correnteza do improvável. Mais uma vez retornamos à imagem do círculo e do seu movimento, sem caracterizar racionalmente onde começa e onde termina esse narrar, mas atentos ao dinamismo desse rio que corre e jamais pode ser penetrado duas vezes.

Se os rios são tão caros ao autor, então, precisamos rastrear os mais importantes e os que delimitam os territórios ontológicos da narrativa. A começar pelo rio de Janeiro, que é afluente do rio São Francisco e se caracteriza pelo início poético-ontológico da obra. É o relato mais antigo da vida de Riobaldo, de quando ele tinha catorze anos e encontrou um menino no porto desse rio. Posteriormente, quando Riobaldo esbarra com o bando de Joca Ramiro, ele vai descobrir que o menino era Diadorim. É no rio a primeira vez que Riobaldo encontra Diadorim e é, portanto, o início de toda a saga riobaldiana. Ali se dá o nascimento do protagonista como o próprio nome do rio deixa explícito. Janeiro é o primeiro mês, quando se dá o surgimento de um novo ano.

Janeiro também vem do personagem mitológico Janus, que possui duas cabeças, uma virada para um lado e outra para o oposto, indicando a passagem entre

começo e fim. Se Diadorim é, portanto, o personagem que simboliza a travessia de Riobaldo na vida, o de Janeiro é o rio que dá início ao grande sertão de Riobaldo:

É um deus de duas cabeças ligado ao tempo enquanto sucessão de vida: uma que olha para trás e outra para a frente, ou seja, indica o tempo de passagem entre passado e futuro, entre fim e começo (...). O menino, Diadorim, irrompe na vida de Riobaldo como a grande força iniciadora e transformadora, a própria força do destino. E é neste horizonte que deve ser entendida a personagem-questão Diadorim. (CASTRO, 2007, p.143).

Após a travessia do de-Janeiro, os dois – mais o canoieiro – chegam ao rio São Francisco, outro rio fundamental da obra. No São Francisco, Riobaldo se vê, pela primeira vez, diante do perigo da morte. É quando o afluente encontra o rio principal, que Riobaldo teme pela sua vida. Atravessam o São Francisco em uma canoa frágil, vacilante, pequena, com um canoieiro “da laia” deles. Se é a primeira travessia que Riobaldo viveu, também podemos dizer que é a primeira sensação de vida que Riobaldo experimentou.

Quando “Viver é muito perigoso” como diz incessantemente Riobaldo, a passagem de uma margem a outra do maior rio do sertão é experimentar esse viver e “É preciso coragem” para enfrentar a vida. É nessa travessia que se inicia o rito de vida de Riobaldo. Ali, ele se tornava matéria vertente do mundo, passava a realmente existir como *physis*: brotação, nascividade. Por isso o Menino, em seguida, fala “Você também é animoso...” (ROSA, 1982, p.84) e Riobaldo conclui: “Amanheci minha aurora.” (ROSA, 1982, p. 84). O nascimento se completava.

Se o encontro com o Menino, no de-Janeiro, era a anunciação de uma vida, a travessia do São Francisco era o início dela. Sendo o São Francisco vida, não podemos esquecer o aforismo de Heráclito. Assim como no rio, na vida é impossível retornarmos ao que já aconteceu. As águas correm e seguem um só destino, sem volta. Ali começava um caminho sem volta para Riobaldo.

## Margens do rio travessia



O São Francisco era um desafio, um obstáculo. Atravessá-lo era uma luta com a própria vida. Era a experiência do primeiro nado metafórico. Nos remetemos, então, ao filósofo francês Gaston Bachelard, em seu livro *A Água e os Sonhos*, especificamente no capítulo “A Água Violenta”, em que aponta a figura das águas violentas como força de vontade do homem sobre o cosmo. Para Bachelard, o homem só é capaz de compreender a natureza se provocá-la:

Na batalha do homem contra o mundo, não é o mundo que começa (...) *Compreendo* o mundo porque o *surpreendo* com minhas forças incisivas, com minhas forças dirigidas, na exata hierarquia de minhas ofensas, como realizações de minha alegre cólera, de minha cólera sempre vitoriosa, sempre conquistadora. Enquanto fonte de energia, o ser é uma cólera *a priori* (...) Não se conhece imediatamente o mundo num conhecimento plácido, passivo, quieto (BACHELARD, 2013, p.166).

Pois não é assim que observamos na literatura em geral? Se lembrarmos da epopeia de Luís de Camões, *Os Lusíadas*, não é justamente o que faz Vasco da Gama com o Cabo da Boa Esperança, na figura do Adamastor? Primeiro ele desafia o temido gigante, que pela sua ferocidade dá ao nome do lugar onde habita de Cabo da Tormenta. Após domar a natureza personificada, a tormenta vira boa esperança. É a vitória do homem sobre o cosmos mais uma vez, mas, antes de tudo, é a necessidade do homem se lançar contra a natureza para vencer a si próprio.

O mesmo ocorre em Guimarães Rosa. No conto *Ripuária* do livro *Tutameia (Terceiras estórias)*, o protagonista Lioliandro sonha conhecer a outra margem do rio, fantasiando uma cidade nova, mais desenvolvida, onde acharia a mulher amada. Sobe na canoa e desafia o rio para, logo depois, voltar e concluir, decepcionado, que lá “*Tudo é o mesmo como aqui...*” (ROSA, 1985, p.154). Lioliandro descobrira o que Riobaldo já nos ensinara: o real se dispõe no meio da travessia. É o atravessar para o outro lado que importa, não a margem de cá ou de lá, mas o vencer que precisa ser vivido. Portanto, era necessário transformar o rio em uma personalidade, em um adversário que precisava ser vencido e é isto que faz Riobaldo:

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no

corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de-janeiro, quase só um rego verde só. (ROSA, 1982, p.82)

O São Francisco é o rio que possui os elementos fundamentais que caracterizam Rosa como um narrador das águas, assim como delimita as características mitopoéticas de Riobaldo. Todos os caminhos levam a ele, porque ele protagoniza as principais dialéticas da existência humana, é um divisor de margens ontológicas na vida de Riobaldo. E, de fato, durante toda a travessia narrativa, o São Francisco separa as certezas do protagonista. Transitar no lado de lá do do-Chico é perigoso, porque é a Bahia, território do Hermógenes, dos “judas”, onde estão os pactários do diabo, o Liso do Sussuarão, a prostituta Nhorinhá, por quem Riobaldo se apaixona a primeira vez; e no lado de cá é a segurança dos *Gerais*, lado de deus, da alva Otacília com quem Riobaldo se casa, lado de Joca Ramiro. O rio divide as margens do aparentemente bem e mal.

Mesmo o olhar geográfico percebe essa divisão, embora não toque o fundo. Ao reparar que os combates e perseguições aos companheiros do protagonista “ocorrem na margem direita do rio São Francisco”, Viggiano tateia: “Embora não seja possível afirmar categoricamente, parece que há uma conotação toda especial nesse fato, circunstância que, de resto, merece estudo mais aprofundado. À direita a lei; à esquerda, o *outlaw*” (VIGGIANO, 2007, p.91).

A transição de uma margem para a outra, portanto, é como a reflexão constante de Riobaldo, de que “viver é muito perigoso”. O adjetivo perigoso, tão insistentemente repetido por ele, tem como radical o mesmo /per/ de *périplo* e *experiência*. /Per/ vem do grego *peras*, que significa *limite*. A toda hora estamos num cômputo, porque a vida se dá como experiência, o que significa que *atravessar* é um de seus mandamentos centrais. É quando margeia para o perigoso, para o outro lado, que Riobaldo vive a *travessia*, tão poderosa para Guimarães Rosa, e percebe que bem e mal não são só reversíveis, mas que estão em constante troca de papéis, se confundindo muitas vezes.

Se o que se esperava do bando de Joca Ramiro era fazer o “bem”, muitas vezes Riobaldo encontra os jagunços preparados para fazer o “mal”. Para o protagonista,

o mundo seria muito mais simples e decifrável se o “bom fosse bom e o ruim, ruim”, mas ele sabe que na vida “é tudo muito misturado” e “a toda hora a gente está num cômputo”, que nos obriga a um salto, a uma decisão, a uma transcendência de fronteiras. O São Francisco é, portanto, o rio-travessia, é a própria vida transcorrendo na narrativa do protagonista: “Agora, por aqui, o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é *vereda*. E algum ribeirão” (ROSA, 1982, p.59).

A dualidade transcendida entre a margem de cá e a de lá é também representada pelo conto *A terceira margem do rio*, do livro *Primeiras histórias*. Após decisão de se lançar nas águas, o pai vive entre as duas margens do rio e preocupa a família que não entende por que ele não termina de atravessar o rio e nem por que ele não volta. Não entende, porque não é uma questão de fácil percepção. A família, imersa na racionalidade dialética da vida, não conseguia acreditar na sobrevivência de um homem que “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim” (ROSA, 1985, p.34).

O filho-narrador alcança o sentido da terceira margem, que o pai encontrara, tarde demais: “Sei que agora é tarde (...). Mas, então, ao menos, que, no artigo, da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1985, p.37). Viver em qualquer um dos lados, dialeticamente, é não viver a travessia, o inesperado. É viver o que já está enunciado: “A única coisa que (a dialética) pode fazer é que algo nos seja *conhecido*, mas o que seja o *conhecer* lhe fica vedado; quer dizer, não alcança a imediatez superior, ou seja, a imediatez mediada” (HEIDEGGER, 2013, p.51).

Se no mesmo rio não entramos duas vezes, o rio em que o pai da família está lançado é sempre novo, é sempre presente, é sempre o viver e constante devir. O pai sabe, como descobriu Lioliandro, em *Ripuária*, que na margem de lá “Tudo é o mesmo como aqui...”. Portanto, atracar a canoa na margem de cá ou de lá não era “o viver mesmo”, mas, como nos mostrou Heidegger, viver o conhecido; compreendia o que Riobaldo nos ensinara: “o real se dispõe no meio da travessia”.

## **A ritmanálise da dialética vencida**

Essa dialética vencida pautou muitas vezes o pensamento filosófico e a análise da literatura, desde a época de Platão, que dividia o mundo entre o sensível e o inteligível e, através de sua metafísica, elegia o *ideal* como instância superior, possível de se aproximar somente pela dialética. Essa mesma dialética foi repaginada ao longo dos séculos, como aponta Heidegger no livro *Ontologia (hermenêutica da facticidade)*:

No que leva consigo, toda dialética vive propriamente sempre da mesa alheia. Um exemplo iluminador: a lógica de Hegel. Não só porque um exame rápido salte à vista que não se trata mais que de uma simples reelaboração da lógica tradicional; mas porque ele mesmo o diz expressamente: ‘Esse material adquirido’, *Platão, Aristóteles*, ‘é um elemento muito importante e até mesmo uma condição necessária [e] um pressuposto que temos de reconhecer agraciados’ (HEIDEGGER, 2013, p.52)

Ao perceber que essa dialética *platonista* não dava conta de um estudo completo da literatura, Bachelard compreende que os opostos dinamizavam a obra literária, a partir de uma conjunção. A ideia não é exatamente nova. Heráclito já falava na harmonia dos contrários e Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* demonstrava o esgotamento do privilégio do mundo ideal sobre o mundo terreno, o mundo sensível. Para o filósofo alemão, não cabia mais a ascensão aos céus, sem antes descer pelas profundezas do chão: “Com o homem sucede o mesmo que com a árvore. Quanto mais quer alcançar as alturas e a claridade, tanto mais suas raízes se inclinam para a terra, para baixo, penetram na escuridão, na profundidade – no mal” (NIETZSCHE, 2011, P.42).

Bachelard estende para a literatura um conceito parecido que ele batiza de *Ritmanálise*: a dinamização das imagens através desse movimento entre opostos. A ritmanálise bachelardiana respeita a obra como pertencente ao ser humano. E o ser está em eterna travessia, mudança, constante conflito com seus opostos. Ao homem se reserva a particularidade de ser e, ao mesmo tempo, de não-ser. Não à toa, Bachelard escreve em seu livro, *A água e os sonhos*, um capítulo destinado às águas doces e outro às águas

violentas. Ambas estão presentes nos poemas de narrativas hídras, assim como as águas transparentes da superfície e as águas sombrias da profundidade.

O mesmo acontece no rio São Francisco. Se ele divide a carnal Nhorinhá da espiritual Otacília, é no decorrer da narrativa que temos a perfeita junção dessas ambivalências na figura de Diadorim. Ela também pode representar o que está na frente de Riobaldo e ele jamais enxerga, porque não enxerga dentro de si. Não há nada no início ou na chegada que seja vivo.

É aprendendo a transcender às margens, que descobrimos que não há nada no território de lá que não tenha no de cá, porque tudo se dispõe no fundo do ser humano e em seu devir, sua constante transformação. Bem e mal, deus e o diabo, luz e escuridão não existem na margem de cá ou de lá, mas no interior do ser-tão: “Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1982, p. 460).

Ao observarmos a realidade retratada por Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, descobrimos que o universo do autor não se limita ao universo geográfico e histórico. Demanda uma leitura mais profunda e filosófica do sertão rosiano. O rio São Francisco não é o mesmo Rio Chico que lemos nos livros de geografia e nem nas reportagens de jornal. Entretanto, ele é um objeto fundamental que delimita questões ontológicas do ser. Se aparentemente ele divide o sertão, descobrimos pelo próprio Rosa e ao longo da narrativa que na verdade o rio não cinde o cosmos, mas cinde a nós mesmos.

Por sua vez, Riobaldo é o personagem cindido no início e é justamente quando descobre a terceira margem de seu próprio ser, que o rio deixa de ser um divisor de margens, e passa a ser uma corrente que nos impõe as perguntas fundamentais no meio de sua travessia: “Viver, saber e morte são questões. Não é o ser humano que tem as questões. São estas que tem e configuram o humano do homem. Elas são maiores que o homem.” (CASTRO, 2007, p.142). Portanto, temos que compreender o caráter ontológico

do sertão, que é um espaço de representação interior, da existência humana. No próprio ser-tão rosiano obtemos as questões e dele extraímos algumas respostas.

A evidência de que Riobaldo é um rio não está só em seu nome (Rio+baldo). Responsável pela narração dos fatos, Riobaldo aflui como uma correnteza, sempre margeado pelas dialéticas do bem e do mal; deus e o diabo; razão e emoção; cimos e abismos. Assim como um rio, corre entre duas margens: em uma está o bando de Joca Ramiro, a personificação do bem, na outra encontramos o Hermógenes, que é o diabo encarnado. Quando observamos Nhorinhá, a prostituta por quem Riobaldo se apaixona, e a associamos ao evidente carnal, na outra margem encontramos Otacília, ser alvo, santo, “pessoa exata”, a figura certa para se casar, uma clara mostra de um amor racional de Riobaldo. Nem Minas Gerais e Bahia escapam das divisões riobaldianas. Enquanto esse rio Baldo percorre as dialéticas ditadas pelo rio São Francisco, a margem pertencente aos *Gerais*, à direita do do-Chico, era a margem de deus, a pertencente à Bahia, à esquerda, era a margem do diabo.

Não é de se surpreender, por conseguinte, que seu protagonista, Riobaldo, sintetize todas as questões nascentes da obra. É a partir dele, de dentro, que elas correm e vão desembocar na narrativa. A correnteza das águas riobaldianas segue a fluidez de seu narrador, conta a estória que Riobaldo vivenciou e da qual não há retorno possível. Por isso, ele narra e é assim que ele demonstra a verdade do aforismo heraclítico: mesmo voltando naquele mesmo momento, naquele mesmo rio, não é possível entrar na mesma água, porque nem ela e nem o homem são o mesmo.

Riobaldo é, portanto, um rio – o principal da obra – e suas margens devem ser transcendidas para que ele decifre a sua maior e constante travessia: a da vida. Cabe a ele não escolher o bem ou o mal, os Gerais ou a Bahia, deus ou o diabo, o sensível ou o inteligível, mas transcender essas dicotomias, encontrar a ambivalência entre elas. Nem o *um* e nem o *dois*, mas o *três*:

Se o ser fosse unitário, ele permaneceria em estado embrionário, embutido em si mesmo; como dualidade, ele se manteria desesperadamente dividido e desunido, apartado de si próprio; é como trinitaridade que desabrocha a sua plenitude, o seu encontro consigo

mesmo, o triunfo sobre a desarmonia e a obtenção da perfeita comunhão, dentro e fora de si. O três é a unidade que conserva a diferença. O ser como trindade conquista a redondeza do repousar serena e solitariamente sobre o diálogo que abissalmente somos. (FARIA, 2005, p.86)

É na *ritmanálise* que ocorre o movimento existencial do personagem. Riobaldo se torna dono de si quando consegue compreender que lá “*Tudo é o mesmo como aqui*”, quando não precisa mais escolher as margens, mas dinamizá-las e, por fim, transcendê-las. Com o hábito de aproximar filosofia e literatura, Bachelard afirma, em *A dialética da duração*, que “O filósofo conhece bem de perto a nossa literatura contemporânea (...). De Paul Valéry, ele aprecia sobretudo a arte suprema de perturbar a calma e de acalmar a perturbação, de ir do coração ao espírito para retornar logo do espírito ao coração” (BACHELARD, 1988, p.133). Esse é um exemplo dentro de outros tantos que o filósofo francês dedica a esse devir dos contrários. É a criação a partir dessa ambivalência.

Esse movimento se assemelha às três metamorfoses da alma de que fala Zaratustra: o superhomem é o ser que supera o *sim* do *camelo* e o *não* do *leão*. Ele diz *sim*, não para os outros, mas diz *sim* para si, se torna criador do próprio universo, do próprio ser-tão. A criança nietzschiana é a terceira metamorfose, que cria a própria liberdade e a liberdade para o sagrado interior:

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso o sagrado dizer-sim: o espírito quer agora *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista *seu* mundo. (NIETZSCHE, 2011, p. 29)

Não é por coincidência que a primeira travessia da qual se lembra Riobaldo é a travessia enquanto criança. É ao atravessar em uma canoa, guiado por Diadorim, que o protagonista “amanhece sua aurora”, também se torna “animoso” e embora com medo, talvez “perdido” inicia, assim, a conquista de seu mundo: “A infância é fonte de nossos ritmos. É na infância que os ritmos são criadores e formadores. É preciso ritmanalisar o adulto para devolvê-lo à disciplina da atividade rítmica à qual ele deve o florescimento de sua juventude” (BACHELARD, 1988, p.134).

É, portanto, na figura de Diadorim que Riobaldo encontra essa “fonte de nossos ritmos”. O verdadeiro amor do narrador não é somente homem e nem somente mulher; não é pura como Otacília e nem carnal como Nhorinhá. Não é a margem de cá e nem de lá, mas o transcender e ritmanalisar dessas margens, o tornar-se criança, o “sagrado dizer-sim para o jogo da criação”.

Por fim, se as travessias dos rios que correm no interior do personagem-rio são perigosas no sentido de representar o *limite* das margens de Riobaldo, e se as escolhas que ele faz determinam o correr do rio, concluímos, portanto, que não são margens que devem ser escolhidas ou descobertas, mas a própria travessia do rio que deve ser apreendida. Voltemos, então, ao trecho que sintetiza a fundamental importância da travessia em *Grande sertão: veredas*: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo.” (ROSA, 1982, p. 443).

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 1ª ed. São Paulo: Via Lettera, 2008.

CASTRO, Manuel Antônio de. “Grande Ser-Tao: diálogos amorosos”. In: ALMEIDA, José Maurício Gomes de, FARIA, Maria Lucia Guimarães de, SECCHIN, Antonio Carlos e SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007, p. 142-177.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e Hermenêutica nas estórias rosianas*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. “‘Cara-de-Bronze’: a visagem do homem e a miragem do mundo”. CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004, 243-280.

\_\_\_\_\_. Bachelard e a Ritmanálise. *Travessias* (2009) 3. Publicação digital.

HEIDEGGER, Martin. *Ontologia (hermenêutica da facticidade)*. Trad. Renato Kirchner. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.



HERÁCLITO, de Éfeso. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. tradução, apresentação e comentários Alexandre Costa. 1ª ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

LORENZ, Günther W. “Diálogo com João Guimarães Rosa”. In: – *Diálogo com a América Latina* (t. de Fredy de Souza Rodrigues). São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973, p. 313-323.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 15ª ed., 1982.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 13ª edição., 1985

\_\_\_\_\_. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 6ª edição., 1985

VIGGIANO, Alan. “Itinerário de Riobaldo Tatarana”. ”. In: ALMEIDA, José Maurício Gomes de, FARIA, Maria Lucia Guimarães de, SECCHIN, Antonio Carlos e SOUZA, Ronaldes de Melo e (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007, p. 142-177.

## “COM QUE OLHOS ERA QUE EU OLHAVA?”: UM PERCURSO DO OLHAR AO DESEJO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Luiza de Aguiar Borges\*

**RESUMO:** A ideia de que há um percurso do olhar ao desejo na relação entre Riobaldo e Diadorim, personagens de *Grande Sertão: Veredas*, é o que movimenta esse trabalho: através das teorias de Jacques Lacan, Sigmund Freud e Maurice Merleau-Ponty sobre o olhar e o desejo pode-se examinar esse percurso e determinar a influência que cada elemento exerceu no outro e a influência que esse conjunto, em sua totalidade, exerceu no romance de João Guimarães Rosa.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa. Psicanálise. Filosofia. Olhar. Desejo.

**ABSTRACT:** The idea that there is a course from gaze to desire in the relationship between Riobaldo and Diadorim, characters from *Grande Sertão: Veredas*, is what moves this work: through theories of Jacques Lacan, Sigmund Freud and Maurice Merleau-Ponty on gaze and desire it's possible to dismantle this course and analyze each influence that a factor inflicted on the other one and the influence that this whole group of elements, in its entirety, inflicted on Rosa's novel.

**Key words:** Guimarães Rosa. Psychoanalysis. Philosophy. Gaze. Desire.

### Introdução

Nas primeiras páginas de *Pequeno manual de inestética*, Alain Badiou explica o motivo central do seu trabalho:

Por “inestética” entendo uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte. (BADIOU, 2002, p. 9).

---

\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Utilizar a psicanálise e a filosofia como uma maneira de interpretar a arte, de forma geral, é um exercício custoso, no sentido de que é necessário, sempre, driblar o eventual esquecimento da literatura como plano primário da análise. Um dos objetivos desse trabalho é não deixar a literatura tornar-se apenas uma exemplificação das teorias psicanalíticas ou filosófica, mas, pelo contrário, fazer a filosofia e a psicanálise funcionarem ao modo da literatura, como um dos pilares que sustentam as muitas possíveis interpretações da obra em questão.

Dessa forma, procurou-se analisar uma ideia construída através, unicamente, da leitura obra literária e, posteriormente, à medida das leituras teóricas, fomentar e validar essas ideias com as noções filosóficas e psicanalíticas. Assim, identificou-se no romance de 1956, de João Guimarães Rosa – específica e mais explicitamente na relação entre Riobaldo e Diadorim, os dois protagonistas do romance – um diálogo entre três fatores primordiais: o olhar, a idealização e o desejo. No caso, a intenção foi discutir a maneira como esses fatores dialogam com a obra literária e, mais especificamente, de que forma eles seguem um padrão de linearidade entre si e, mais ainda, localizar, com o suporte da obra rosiana, as direções que os elementos dessa pesquisa tomam.

## **1 – O olhar como *objeto a*: Lacan e Merleau-Ponty leem o desejo de Riobaldo e Diadorim**

Cabe iniciar esse trabalho com uma pergunta: qual o papel da caracterização do olhar e dos jogos do ver na relação entre Riobaldo e Diadorim? O que há de comum entre os temas tratados nesse ensaio – a pulsão escópica (a pulsão freudiana revista por Jacques Lacan), a idealização, a fantasia e o desejo – é a presença, justamente, do olhar. Dessa forma, para começar pelo princípio, convém procurar na psicanálise lacaniana – influenciada pela filosofia merleau-pontyana – as origens da noção do olhar como objeto de desejo e, por esse viés, propor uma resposta à questão formulada acima.

O livro 11 do *Seminário* de Jacques Lacan trata dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, entre os quais, e de forma intrínseca aos outros, encontra-se a noção do olhar como *objet petit a* ou, na tradução brasileira, *objeto pequeno a*. Slavoj Žižek, ao introduzir sua exposição sobre as principais teorias de Lacan, coloca o *objet petit a* como um algo que transforma um objeto comum em sublime. Nesse sentido, Lacan retorna: "Na relação escópica, o objeto de que depende a fantasia à qual o sujeito está suspenso numa vacilação essencial é o olhar" (LACAN, 2008, p. 86). A fantasia como dependente do olhar pode significar, de certa forma, que toda ilusão depende de um pouco de real. Lacan coloca, ainda, que, na questão do *ver-se vendo*, "o olhar que me surpreende, e me reduz a alguma vergonha [...]. Esse olhar que encontro [...] de modo algum é um olhar visto, mas um olhar imaginado por mim no campo do Outro." (LACAN, 2008, p. 87). É a partir dessa noção que podemos interpretar o relato de Riobaldo descrevendo a primeira ocasião em que "viu um menino":

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes (ROSA, 2009, p. 68).

Não se vê a intensidade da descrição no que o menino diz, mas, sim, no que Riobaldo olha, no modo como o menino aparece para ele. Formulam-se, aí, outras perguntas: o que despertou o olhar e o que o estimula? Pensando em *intencionalidade do olhar*, o ensaio de Maurice Merleau-Ponty intitulado *O olho e o espírito* elucida algumas questões a esse respeito. Para Merleau-Ponty, a visão pende do movimento: "só se vê aquilo que se olha". O filósofo diz, ainda, que "tudo o que vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar [...]" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16). Na *Fenomenologia da percepção*, inclusive, o pensador francês trabalha a seguinte questão: como um objeto, entre todos, poderia excitar um ato de atenção? Por esse

caminho, pode-se interpretar a intencionalidade do olhar de Riobaldo como uma forma de alcançar um objeto de desejo. Retornando à obra de Guimarães Rosa, a descrição segue:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira — só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo em fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo (ROSA, 2009, p. 68).

Rosa, enfim, revela ao leitor: o que preenchia Riobaldo, nesse momento, era, justamente, um desejo. Torna, então, a aparecer o olhar na função de desejo do qual nos fala Lacan: a intencionalidade do olhar, enfim, é mediada pelo sujeito do desejo, e esse é um olhar que procura a si mesmo e, que ao encontrar-se, desmonta e desorienta o sujeito desejante: Lacan fala, então, de um olhar imaginado.

Dessa forma, pode-se pensar numa relação entre a intencionalidade do olhar e a pulsão freudiana como entendida por Lacan. Ainda no Seminário 11, o psicanalista interpreta a fala de Merleau-Ponty:

Maurice Merleau-Ponty dá agora o passo seguinte, forçando os limites dessa fenomenologia mesma. Vocês verão que as vias pelas quais ele os levará não são apenas da ordem da fenomenologia do visual, pois elas chegam a reencontrar — aí está o ponto essencial — a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê. Ainda é dizer demais, pois esse olho é apenas a metáfora de algo que melhor chamarei o empuxo daquele que vê — algo de anterior ao seu olho. (LACAN, 2008, p. 75).

Temos, nessa fala, uma ideia que se encontra presente em grande parte da obra rosiana: a capacidade de *empuxo* do olhar, ou seja, a sua potência de ímã, sua capacidade

de atração. Na fala de Riobaldo, temos: “De arrancar, de meu falar, de uma sede. Aos tantos, fui abaixando os olhos – constando que Diadorim me agarrava com o olhar” (ROSA, 2009, p. 120). Lacan nos diz que o olhar opera numa queda do desejo e, a partir disso, afirma: “o desejo do homem é o desejo do Outro – direi que é de uma espécie de desejo *ao* Outro que se trata, na extremidade do qual está o *dar-a-ver*” (LACAN, 2008, p. 115).

Ao discutir os efeitos da pintura no olhar que a observa, Lacan chega à conclusão de que o que constitui o encanto da obra de arte é um apetite do olho naquele que olha. Para o psicanalista, há uma armadilha na pintura e é essa armadilha, exatamente, o que seduz o olhar do espectador. O *trompe-l'oeil*, técnica da pintura que usa imagens realísticas para criar uma ilusão de ótica, segundo Lacan, provoca a satisfação quando

por um simples desdobramento de nosso olhar, podemos nos dar conta de que a representação não se move com ele, e que ali há apenas *trompe-l'oeil*. Pois nesse momento ele aparece como sendo coisa diferente daquilo pelo que ele se dava, ou melhor, ele se dá agora como sendo essa outra coisa. (LACAN, 2008, p. 112).

Haveria, nessa noção do *trompe-l'oeil*, um mecanismo – ou um artifício – literário usado por Guimarães Rosa no desenvolvimento de Diadorim como personagem. Temos a ilusão de Diadorim como homem pois é assim como o vemos através dos próprios olhos de Riobaldo. Quando, para Riobaldo, Diadorim não é mais Reinaldo, o leitor sofre a mesma surpresa que o personagem, pois, ao ver através dos olhos de Riobaldo, percebe-se enganado em sua realidade. O *trompe-l'oeil* provoca uma satisfação precisamente por deixar algo escapar à visão. Lacan prossegue: “essa outra coisa é o *a* minúsculo, em torno do qual se trava um combate cuja alma é o *trompe-l'oeil*” (LACAN, 2008, p. 112).

Guimarães Rosa nos fornece a seguinte situação: um desejante e um desejado (de certa forma, alternam-se esses papéis entre os personagens ao longo da obra) cujas vontades nunca se encontram. Há, entre os dois personagens, um obstáculo subjetivo sugerido por Riobaldo, mas que nem sempre vem acompanhado de uma explicação clara sobre sua natureza.

Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí riço comigo renegava (ROSA, 2009, p. 97).

Observando o trecho dado acima, Riobaldo se refere ao seu desejo como uma “tentação” com a qual a forma acertada de lidar seria através da abstração. O que Riobaldo não informa no seu monólogo, entretanto, é o que motiva essa necessidade de renegar o próprio desejo.

Pode-se supor, no entanto, que a impossibilidade da realização desse desejo comum aos dois protagonistas se dá no âmbito do que Lacan chama de ordem simbólica. De acordo com Slavoj Žižek, a ordem simbólica é composta de uma rede complexa de regras e pressuposições, as quais o sujeito aceita sem estar completamente ciente de suas implicações e consequências. Por outro ponto de vista, o que impede a realização do desejo de Diadorim é a máscara que se sustenta na ilusão do outro: Diadorim é um homem porque Riobaldo o vê como homem; no caso de Riobaldo, esse obstáculo dialoga com o campo simbólico: como o narrador-protagonista vê Diadorim como um homem, e não como mulher, há uma regra intangível que constitui a impossibilidade da realização do desejo. Essa problemática do gênero mostra as fragilidades da máscara – o ato de enganar e enganar-se pelo olhar – e, mais importante, mostra o modo como o desejo ultrapassa essas noções:

Quando se trata do travesti, uma certa finalidade sexual é visada. A natureza nos mostra que essa visada sexual se produz por toda sorte de efeitos que são essencialmente de disfarce, de mascarada. (LACAN, 2008, p. 101)

[...]

Sem dúvida alguma, é por intermédio de máscaras que o masculino, o feminino, se encontram da maneira mais aguda, mais ardente. (LACAN, 2008, p. 108).

O *enganar-se pelo olhar* é discutido em *O visível e o invisível*. Merleau-Ponty propõe, nessa obra, o que chama de “uma pergunta diante do mundo”: o mundo é

verdadeiro ou apenas um sonho bem articulado? Nessa dialética, insere-se a questão da ilusão: “[...] como podemos ter a ilusão de ver o que não vemos, como os farrapos do sonho podem, diante do sonhador, ter o mesmo valor do tecido cerrado do mundo verdadeiro?” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 17). Na percepção, o falso e o verdadeiro se misturam às imagens oníricas e, nesse terreno, opera a idealização.

Outra ideia sugerida por Rosa a respeito do olhar se apresenta no seguinte trecho: “A vai, coração meu foi forte. Sofismei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras?” (ROSA, 2009, p. 42). A fala de Riobaldo demonstra a troca de olhares entre os protagonistas funcionando na forma de um diálogo no qual é apenas possível dizer a verdade – retorna, aí, de forma contrária, a ideia da máscara. Nas cenas em que Rosa descreve o momento em que Riobaldo vê Diadorim pela primeira vez – no caso, ainda como Reinaldo – essa noção se ilustra:

Ele se sentou em minha frente, estávamos virados um para o outro. Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio. O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. (ROSA, 2009, p. 69).

Os olhos medeiam o diálogo: percebe-se, nessa situação descrita, que eles são os narradores da história: os sentimentos são expressos de um a outro não com palavras, mas através do ato de olhar, e esse diálogo se caracteriza, precisamente, pela capacidade de empuxo que um olhar inflige no outro. Riobaldo continua: “Fazia tempo que eu não olhava Diadorim nos olhos” (ROSA, 2009, p. 26): olhar Diadorim nos olhos, nessa perspectiva, equivaleria a uma nudez de sentimentos, ou seja, as máscaras de Diadorim não teriam efeito através do olhar. Pelas palavras próprias de Riobaldo: “Diadorim e eu, a gente parava em som de voz e alcance dos olhos, constante um não muito longe do outro” (ROSA, 2009, p. 122); “Só nos olhos das pessoas é que eu procurava o macio interno delas; só nos onde os olhos” (ROSA, 2009, p. 277). Introduce-se, nessa perspectiva, a atração entre os protagonistas demonstrada pelo olhar. Esse, além de instrumento de idealização, aparece, também, como instrumento de sedução – instrumento através do qual se dialoga quando não se pode usar palavras.



O alcance citado por Rosa nos remete à intangibilidade: o “olhar de longe”, o admirar, ou seja, elementos relacionados ao olhar que contribuem para a idealização do objeto desejado. É nesse contexto que se pode construir um paralelo mais evidente entre o olhar, a idealização e o desejo. Lacan diz: “Quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado é que – *Jamais me olhas lá de onde te vejo*” (LACAN, 2008, p. 104). O psicanalista alude à condição da fantasia despertada através do olhar, ou seja, ao ato de idealizar o que se vê. O desejo se manifesta, então, através dessa complementação realizada pela fantasia; contudo, a *falta* continua sendo uma parte essencial desse desejo:

Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente — tentação dessa eu espirecia, aí riço comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? (ROSA, 2009, p. 97).

Quando Riobaldo pergunta ao interlocutor “com que olhos era que eu olhava?”, esse olhar é, justamente, o olhar como *objeto a* – o olhar do desejo, preenchido pela idealização do Outro desejado. Explica-se, assim, a fala de Lacan: “*jamais me olhas lá de onde te vejo*” – esse olhar idealizado pertence exclusivamente ao desejante.

É importante inserir aqui, nessa finalização, sobre a satisfação obtida através do olhar. Ao citar a teoria de Merleau-Ponty – “somos seres olhados no espetáculo do mundo” –, Lacan pergunta: “Não haverá satisfação em estar sob esse olhar [...], esse olhar que nos discerne e que, de saída, faz de nós seus olhados, mas sem que isto se nos mostre?” (LACAN, 2008, p. 78). É no momento em que Diadorim ainda é Reinaldo que essa noção se manifesta:

Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu aguentei o aque do olhar dele. (ROSA, 2009, p. 71).

É no ver Riobaldo atingido pelo seu olhar que Reinaldo reafirma-se na sua própria realidade e o “aque do olhar” se insere aí, fazendo alusão, novamente, ao seu empuxo. Retorna, enfim, à sua qualidade de ímã que, como se interpretou, é uma balança que pende instável para um determinado lado. Nas palavras de Guimarães Rosa, “um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor” (ROSA, 2009, p. 203).

## 2 – “Com que olhos era que eu olhava?”: o desejo e a idealização

Luiz Alfredo Garcia-Roza, em sua síntese sobre a psicanálise freudiana, afirma acerca da teoria lacaniana do desejo: “Ao recentrar a teoria psicanalítica na noção de desejo, Lacan nos mostra como o desejo surge do afastamento entre a necessidade e a exigência; como ele se dirige não a um objeto real, independente do indivíduo, mas a um fantasma” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 103). Entende-se, assim, a idealização como um processo essencial ao desejo, intermediado pelo olhar. Quando Garcia-Roza menciona o *afastamento entre a necessidade e a exigência*, vê-se que o desejo se manifesta justamente através de uma distância da realidade: o processo de exaltação das características de um objeto – efetivamente o cruzamento de todas as ideias dirigidas a esse objeto – constitui o que chamamos de idealização. No *fantasma* citado por Garcia-Roza, convergem essas qualidades idealizadas: seria o objeto pelos olhos do desejante. Nesse sentido, sendo a idealização um produto da fantasia – e, dessa forma, afastado da realidade –, pode-se formular hipóteses de seu relacionamento com o que chamaremos de ilusão.

Sobre a noção de fantasia na psicanálise, Slavoj Žižek explica: “In other words, what Zeno excludes is the very dimension of *fantasy*, insofar as, in Lacanian theory, fantasy designates the subject’s “impossible” relation to *a*, to the object-cause of its desire” (ŽIŽEK, 1992, p. 6).<sup>1</sup> Entende-se que, de acordo com o filósofo, a fantasia é uma relação “impossível” com o objeto-causa do desejo. Em outras palavras, constrói-se um

---

<sup>1</sup> “Em outras palavras, o que Zeno exclui é a dimensão da *fantasia*, na medida que, na teoria lacaniana, fantasia designa a relação “impossível” do sujeito com o *a*, com o objeto-causa do desejo” (Tradução livre).

cenário que realiza o desejo do indivíduo. Para Žižek, o papel da fantasia seria o de coordenar o desejo, ou, em suas palavras, “It is only through fantasy that the subject is constituted as desiring: through fantasy, we learn how to desire”:<sup>2</sup> a fantasia se apresenta, assim, como elemento essencial ao desejo.

Temos, por outro lado, uma aplicação diferente da idealização na narrativa rosiana; no entanto, ela ainda está centrada no papel da ilusão: Rosa nos apresenta as muitas ilusões que Riobaldo cria para lidar com o desejo por Diadorim (uma ilusão dentro de outra ilusão) e, principalmente, a vontade de se iludir por determinado pensamento. A idealização, em outra perspectiva, é o que motiva o caráter de intangibilidade do objeto de desejo, uma vez que, aspirando, em retorno, ser desejado por Diadorim – cujo estatuto de superioridade foi sedimentado por essa idealização –, Riobaldo se vê como inadequado em comparação ao outro.

Freud, em *O mal-estar na civilização*, remete ao assunto ao dissertar sobre as técnicas do sistema psíquico em afastar o sofrimento:

Se já neste procedimento é nítida a intenção de tornar-se independente do mundo exterior, buscando suas satisfações em processos internos, psíquicos, as mesmas características surgem mais fortemente no próximo. Nele o vínculo com a realidade é ainda mais frouxo, a satisfação é obtida de ilusões que a pessoa reconhece como tais, sem que a discrepância entre elas e a realidade lhe perturbe a fruição. O âmbito de que se originam tais ilusões é aquela da vida da fantasia; quando ocorreu o desenvolvimento do sentido da realidade, ele foi expressamente poupado do teste da realidade e ficou destinado à satisfação de desejos dificilmente concretizáveis. (FREUD, 2010, p. 36-37).

O que Freud diz se explica pelo papel da ilusão como um mecanismo para a realização de um desejo: tem-se, aí, novamente, a questão da distância na produção da idealização. A idealização torna-se um fator motriz essencial do desejo uma vez que contorna a impossibilidade da realidade e, no âmbito da fantasia, o inconsciente do desejante produz uma outra realidade – um produto da fantasia – que satisfaça suas demandas.

Uma forma de compreender a relação entre o olhar e a idealização se dá através

---

<sup>2</sup> “É apenas através da fantasia que o sujeito é constituído como desejante: através da fantasia, aprendemos a desejar” (Tradução livre).

das ocasiões em que recebemos descrições de Diadorim pelos olhos de Riobaldo: “Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (ROSA, 2009, p. 21). O olhar, nesse caso, é utilizado a favor da admiração, fomentando a construção de uma imagem alheia da realidade de Diadorim; tem-se, assim, o endeusamento do personagem. A escolha de palavras do autor estimula esse pensamento: “um delém que me tirava para ele” – como de praxe na obra de Guimarães Rosa, o processo da idealização se apresenta como um feitiço: desse *delém* – neologismo sem significado documentado – podemos entender como desde um equivalente à pulsão freudiana até um equivalente ao *objeto a* lacaniano, precisamente por sua qualidade de *repuxo*.

Para sustentar esse pensamento, consulta-se *O Léxico de Guimarães Rosa*, no qual o vocábulo *delém* apresenta a seguinte definição:

Atração, sentimento amoroso. // Neol. do A., prov. var. de **dlém**, onom. de sino. [O toque do sino é frequentemente comparado ao bater do coração [...]]. F. Utéza, estudando o passo em que aparece o voc., diz que a presença de Diadorim adquire a força de um ímã, e nota no neol. **delém** um eco de **delícia**, da raiz lat. de **delenio**, ‘encantar’, ‘amenizar’, ‘apaziguar’ (*Metafísica do Grande Sertão*, p. 354) (MARTINS, 2001, p. 151).

A comparação entre o soar intermitente do sino e a ideia da atração convergem para uma noção de instabilidade e intermitência do desejo, e, ainda, pode ser entendida como uma analogia com a pulsão: a qualidade de ímã – força que foge ao controle.

Pode-se pensar, então, na pulsão relacionada com a idealização. Maria Rita Kehl – psicanalista e crítica literária – sobre isso, diz:

[...] a realidade cria o desejo em dois sentidos: primeiro, porque é do fracasso dessa satisfação imediata que o desejo se manifesta enquanto tal. Enquanto não existe demora, não existe corte, não é possível reconhecer o desejo. Seguir desejante é assim, para o sujeito, ao mesmo tempo condenação, signo de sua expulsão do paraíso, e condição de sua existência, já que não desejar o remeteria de volta à situação primitiva de não ser sujeito [...]. Em segundo lugar, a realidade cria o desejo porque é dela que nos chega a percepção dos objetos parciais substitutivos para a demanda absolutista da pulsão; objetos que

permitted that the desire stands out from the pulsão and gains a voice. (KEHL, 1990, p. 368).

Maria Rita Kehl indicates desire as a highlight of the pulsão, and, subsequently, passible of acquiring a voice, or rather, becomes, thus, possible the realization of a dialectic of desire: as the psychoanalyst speaks, the desirer has awareness of his character of condemned as a condition of existence. This character of desire becomes clearer in the distinction between him and the pulsão: while the pulsão resists to the dialectical movement, or rather, is inert – fixed on a point around which it orbits –, the desire, on the other hand, can be malleable, can pass from one object to another – never fixed. It is important, besides this, to identify the failure of satisfaction by reality, mentioned by Kehl: as the author says, one becomes desirer through this condition, we can say, also, that it is through this first failure that occurs the need for idealization: a way to solve the frustrated expectation of the desirer.

It is possible, now, to understand in a more profound way the role of the gaze in the process of idealization. In which moment, in the idealization, does the gaze fit in?

Diadorim also said that he didn't say; he liked silences. When he was with his sleeves rolled up, I looked at his arms – so beautiful white arms, well made, and his face and his hands reddened and sun-kissed, with bites from mosquitoes. [...] Who knows, maybe, I was enchanted? I regretted not having asked for a summary to Ana Duzuza. Ah, that repetition, which always happens in my life. I cross things – and in the middle of the crossing I don't see! (ROSA, 2009, p. 24).

The gaze, here, functions as a tool in favor of idealization, and the dinner corresponds to a continuation of this construction of an idealized image of Diadorim. Riobaldo sees beauty in the details, and interprets the common or the insignificant as something precious: the red of the skin and the bites on the hands are precisely the elements of attraction. Here, therefore, begins the journey of desire: as this begins with the construction of a magnificent person – or, in other words, whose qualities correspond exactly to the elevated expectations of the desirer –, this is done through the gaze. A gaze that is always subjective, that does not correspond to the gaze of others. Rosa, at the end, points to the fantasist character of idealization: “in the middle of the crossing I don't see!”. The problem of the real in the crossing fits between Riobaldo and

Diadorim: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2009, p. 43). A realidade crua, não idealizada, é o cerne da travessia; o olhar nublado, subjetivo, é o que não permite a visão clara dessa realidade.

Essa fala de Riobaldo remete a outro trecho igualmente relevante para a discussão da idealização: "Diadorim veio para perto de mim, falou coisas de admiração, muito de afeto leal. Ouvi, ouvi, aquilo, copos a fora, mel de melhor. Eu precisava. Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade!" (ROSA, 2009, p. 84). Rosa enfatiza, novamente, a idealização como ilusão ou, em suas palavras, como “encanto”. Temos, aí, resquícios daquele *delém* anteriormente citado: a visão endeusada de Diadorim se manifesta em uma forma de magnetismo. Formula-se, nesse momento, a idealização do objeto amoroso mediada pelo olhar, na qual a percepção do sujeito que deseja é o fator motivante. Esse “encanto”, por outro lado, seria o quê? Poderia, de certa forma, ser interpretado como a fantasia, seja direcionada a uma pessoa, a sentimentos ou a situações. Quando Riobaldo diz que as pessoas não são de verdade, dá-se a entender que ele fala da percepção que se tem dos outros, ou seja, uma idealização em primeiro grau.

De forma mais singular, pode-se começar a especificar as manifestações dessa idealização no caso de Riobaldo e Diadorim. Como um exemplo, os trechos em que Diadorim ainda é “o menino”. Há determinadas qualidades nesse personagem – o qual ainda não é Diadorim – que podem deixar mais clara a noção da idealização:

Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. (ROSA, 2009, p. 69)

A máscara que Diadorim veste é a segurança que ele exprime. O que Riobaldo vê – o semblante de segurança – é a idealização manifestada. É a idealização, ainda, que provoca essa admiração e faz despertar a vontade de “ser gostado” – ou, ainda, ser admirado de volta: sentir o próprio olhar sendo retribuído. O trecho citado é importante

uma vez que “o menino” ainda não representa o Diadorim idealizado de Riobaldo, mas, sim, uma espécie de *tabula rasa* em que a influência da fantasia começa a tomar curso.

Renata Saecl, filósofa eslovena, relaciona a questão da distância com a imagem idealizada do sujeito desejado:

For romantic love to emerge, one thus does not need the real person present, what is necessary is the existence of the image. Lacan first defines love in terms of a narcissistic relationship of the subject: what is at work in falling in love is the recognition of the narcissistic image that forms the substance of the ideal ego. When we fall in love, we position the person who is the object of our love in the place of the ideal ego. We love this object because of the perfection that we have striven to reach for our own ego. However, it is not only that the subject loves in the other the image it would like to inhabit him- or herself. The subject simultaneously posits the object of his or her love in the place of the ego-ideal, from which the subject would like to see him- or herself in a likeable way. When we are in love, the love object placed in the ego-ideal enables us to perceive ourselves in a new way – compassionate, lovable, beautiful, decent, and so on. Because of the ideal invested in the person we love, we feel shame in front of her or him, or we try to fascinate this person. (SAECL, 1996, p. 187).<sup>3</sup>

O que a filósofa quer dizer vai de encontro com a noção de idealização apresentada no romance rosiano: o caráter idealizado do objeto de desejo se torna aspiração para o próprio desejante. A noção de um ego superior é factível, para o sujeito, através da idealização proveniente do seu próprio desejo. Entra em jogo, nesse caso, a ideia de que “meu desejo é o desejo do outro”. Observando em *Grande Sertão: Veredas*, vemos o desejo por Diadorim como um guia do olhar idealizado de Riobaldo: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (p. 19) – a percepção transformada pelo desejo –, “E, aí desde aquela hora, conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que ele falasse, para mim virava sete vezes.” (p. 95) – a influência, na personalidade

---

<sup>3</sup> “Para que o amor romântico nasça, o sujeito não necessita da presença do outro, apenas da imagem dele. Lacan definiu o amor como uma relação narcisista do sujeito: o que acontece quando alguém se apaixona é a transposição da pessoa que é objeto de nosso amor ao lugar do ego ideal. Amamos esse objeto por causa da perfeição que lutamos para alcançar por nosso próprio ego. No entanto, não é apenas o fato do sujeito amar no outro a imagem que ele gostaria que o habitasse. O sujeito simultaneamente posiciona o objeto de seu amor no lugar do ego ideal, onde há a vontade do sujeito de ser visto pelos outros de uma forma agradável. Quando nos apaixonamos, o objeto amoroso posicionado no ego ideal permite ver a nós mesmos de uma outra forma: compassivo, amoroso, belo, decente, etc. Por causa do ideal investido na pessoa que amamos, sentimos vergonha na frente dela ou tentamos fasciná-la” (Tradução livre).

de Riobaldo, desse Diadorim idealizado. Torna a aparecer, aí, a fala de Žižek: “through fantasy, we learn how to desire”: a idealização mostra as coordenadas do próprio desejo.

Na questão da fantasia, considera-se: o desejo pelo idealizado é um motivador de mão dupla: deseja porque idealiza, idealiza porque deseja. O que Riobaldo mostra desejar, em determinado momento, é a ideia que possui de Diadorim. Por outro ponto de vista, pode-se observar a maleabilidade com que Riobaldo trata seu desejo por Diadorim, como se para moldar suas intenções em torno das reações que recebe daquele:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim-que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serpente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (ROSA, 2009, p. 189-190).

O *Diadorim-que não era de verdade* – sua idealização – se materializou para Riobaldo, como ele mesmo diz, do jeito que “uma cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar”. Esse *mais-olha* é a chave do trecho citado: voltando, sempre, à questão do olhar, esse e a fantasia se fazem dependentes.

### 3 – Guimarães Rosa, leitor de Freud: a pulsão em *Grande Sertão: Veredas*

O intuito desse capítulo é demonstrar uma conexão entre a pulsão descrita por Freud – em todas as suas modalidades, seja escópica ou não – e as situações do romance rosiano em que se tem a problemática do toque: o olhar, no espaço entre Riobaldo e Diadorim, substitui o toque? E, de forma mais generalizada, quais características, em determinados momentos de *Grande Sertão: Veredas*, que fazem verter uma espécie de



discurso da pulsão? Para, de maneira mais básica, descrever a pulsão e suas funções e dar forma às ideias apresentadas, outros autores deverão ser consultados, como Luiz Alfredo Garcia-Roza, Slavoj Žižek e Antonio Quinet, uma vez que as descrições freudianas são sempre apontadas, de forma abrangente, na direção das *consequências* e *desvios* da pulsão, enquanto o que nos interessa é precisamente a essência subjetiva daquela.

É importante, ainda, explicar sobre a decisão de tratar a pulsão através da linguagem literária: se a teoria das pulsões foi descrita por Freud como uma mitologia, é acertado o que Garcia-Roza afirma sobre as noções constitutivas dessa teoria: “são puras construções teóricas ou, se preferirmos, ficções teóricas que permitem e produzem uma inteligibilidade distinta daquela fornecida pela descrição empírica” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 115). Ora, qual, então, seria a melhor forma de exemplificar uma *ficção teórica* senão na própria linguagem da ficção, que molda, justamente, sentimentos que não podem ser descritos de forma empírica? No espaço do percurso do olhar ao desejo, a pulsão como trata Freud é um elo fundamental entre as noções de idealização e do desejo como falta. No âmbito de *Grande Sertão: Veredas*, é um mecanismo de leitura e interpretação, cujas perguntas propostas pelas suas próprias respostas evocam uma camada toda nova de intenções.

O conceito de desejo, em Freud, surgiu em *A interpretação dos sonhos*, com a seguinte definição: “A uma corrente dessa índole produzida dentro do aparelho, que arranca do desprazer e aponta ao prazer, chamamos desejo” (FREUD apud BARROS, 2010, p. 150). Dessa forma, para o psicanalista, o desejo se configura como uma busca a um momento de satisfação plena, alcançado através dos sonhos: “é por causa da realização de desejo que o processo de pensamento do sono foi transformado num sonho” (FREUD, 2012, p. 561). No caso da pulsão, como representante psíquico das excitações emanadas do interior do corpo, ela é representada pela ideia e pelo afeto – seus representantes psíquicos: assim, a pulsão – ao contrário de seus representantes – nunca pode se tornar objeto da consciência.

Freud conceitua a pulsão<sup>4</sup> recorrendo a quatro fatores que determinam sua constituição: a pressão, o objetivo, o objeto e a fonte da pulsão. Sobre o primeiro, o psicanalista afirma ser o “elemento motor, a soma de força ou a medida de trabalho”, uma vez que toda pulsão é uma porção de atividade. O objetivo da pulsão é sempre a satisfação, “que pode ser alcançada apenas pela supressão do estado de estimulação na fonte da pulsão”. Já o objeto, Freud explica, é aquele com o qual ou pelo qual o instinto pode alcançar sua meta; dessa forma, é o fator pulsional mais variável, sendo subordinado à pulsão devido à sua propriedade de tornar possível a satisfação. Finalmente, a fonte da pulsão representa “o processo somático num órgão ou parte do corpo”.

É interessante continuar essa ideia da leitura da pulsão por um texto seminal da psicanálise freudiana, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, no qual Freud propõe, entre a pulsão propriamente dita, a pulsão escópica: o uso do olhar para que se atinja o alvo da pulsão. Freud afirma, inclusive, que o ver, em última análise, deriva do tocar. Nesse sentido, vê-se uma boa oportunidade para discorrer sobre as relações entre o ver e o tocar, e a questão da proveniência dos dois atos. Antonio Quinet chama atenção para a concepção da pulsão escópica como uma *pulsão-despertador* (QUINET, 2004, p. 72), ideia que alude à sexualidade despertada pelas impressões visuais e ao caráter espontâneo da pulsão.

Tentaremos, seguindo a análise de Freud sobre a pulsão, situar alguns elementos da narrativa rosiana nesses fatores – o olhar, a idealização e o desejo –, tendo como base uma cena que toma as vezes de protagonista dessa teoria:

---

<sup>4</sup> Para esse trabalho, foi utilizada a tradução de Paulo César de Souza, publicada pela Companhia das Letras em 2010. No entanto, como o tradutor substitui o termo *pulsão* (*triebe*, em alemão) – consagrado nas traduções brasileiras anteriores – pelo termo *instinto*, decidimos fazer o que o próprio autor sugere na apresentação da edição: “No tocante aos termos considerados técnicos, não existe a pretensão de impor as escolhas aqui feitas [...] os leitores e psicanalistas que empregam termos diferentes, conforme suas diferentes abordagens e percepções da psicanálise, devem sentir-se à vontade para conservar suas opções” (p. 12). Sobre essa questão, há o comentário da psicanalista Betty Bernardo Funks no artigo intitulado *Comentário sobre a tradução de Paulo César Souza das obras completas de Sigmund Freud*, disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142011000300012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142011000300012).

Teve um instante, bambeei bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Maiormente. As tristezas ao redor de nós, como quando carrega para toda chuva. Eu podia pôr os braços na testa, ficar assim, lorpa, sem encaminhamento nenhum. Que é que queria? Não quis o que estava no ar; para isso, mandei vir uma ideia de mais longe. Falei sonhando: – “Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?” – voz minha; eu perguntei. (ROSA, 2009, p. 119-120).

A pressão e o objetivo da pulsão se relacionam da seguinte forma: a pressão, de um lado, é o elemento motor que influencia o organismo em alguma ação específica a fim de eliminar a tensão; o objetivo, como determinado por Freud, é invariavelmente a satisfação, que é definida como a redução da tensão provocada pela pressão. Vemos esse “cabo-de-força”, mesmo subjetivo, no cenário rosiano: o instante em que Riobaldo, involuntariamente, impelido por uma força – a pressão –, estendeu a mão a fim de tocar Diadorim – a satisfação; o toque que, consumado, provoca a redução da tensão. Temos, então, o objeto da pulsão: se esse se caracteriza pela coisa através da qual a pulsão atinge seu objetivo, essa variável seria o toque entre Riobaldo e Diadorim.

No entanto, há situações em que, impossibilitado o toque, pode-se dizer que o olhar se torna o objeto da pulsão:

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um deles que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. (ROSA, 2009, p. 21).

[...]

Se ele estava com as mangas arregaçadas, eu olhava para os braços dele – tão bonitos braços alvos, em bem feitos, e a cara e as mãos avermelhadas e empoladas, de picadas das mutucas. (ROSA, 2009, p. 24).

Por outro lado, Freud propõe uma noção diferente. O psicanalista fala das pulsões que têm por *objetivo* o olhar e o mostrar-se – tem-se, aí, a pulsão escópica –, as quais seguem o seguinte percurso: “a) olhar como *atividade* dirigida a um outro objeto; b) o abandono do objeto, a volta da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo, e com isso, a reversão em passividade e a constituição da nova meta: ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito, ao qual o indivíduo se mostra, para ser olhado por ele” (FREUD,

2010a, p. 68). Nesse sentido, Freud apresenta um par de situações as quais derivam desse percurso: o prazer de ver e o prazer de mostrar.

Essa noção de reversão ao seu oposto da pulsão compõe o que Freud chama de *destinos da pulsão*, juntamente com o retorno em direção ao próprio eu, o recalçamento e a sublimação. Os destinos da pulsão, assim, são apresentados por Freud como modalidades de defesa direcionadas aos seus representantes ideativos pulsionais: isso se dá uma vez que uma pulsão não pode ser inibida ou destruída. Sobre os representantes ideativos da pulsão, Garcia-Roza diz: “é um dos registros da pulsão no psiquismo [...] constitui, propriamente, o conteúdo do inconsciente e também aquilo que constitui o inconsciente, já que é sobre ele que incide o processo de recalçamento” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 117).

Em *Grande Sertão: Veredas*, temos pistas que nos encaminham para a seguinte questão: de que forma o toque é consequência da pulsão? Um trecho alude mais claramente a essa dúvida:

Eu, no gozo de minha ideia, era que o amor virava senvergonhagem. Turvei, tanto. — “Andorinha que vem e que vai, quer é ir bem pousar nas duas torres da matriz de Carinhonha...” — o Pitôlo falava. Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. (ROSA, 2009, p. 204-205).

Riobaldo, no trecho citado, fala sobre “o gozo de minha ideia”: interpretaríamos, então, como a situação de satisfação da pulsão, ou, por outro ponto de vista, como o espaço da idealização: o lugar psíquico onde “o amor virava senvergonhagem”, ou seja, onde a pulsão insiste em buscar sua satisfação através do toque e, em face dessa impossibilidade, recorre à sublimação. Em seguida, o “turvei” de Riobaldo remete justamente à recusa da pulsão, à defesa investida aos representantes da pulsão. A escolha do termo faz ilustrar a propriedade de indestrutibilidade da pulsão, uma vez que a recusa dessa não passa de um *nublar*: a pulsão, na sua essência, não pode ser inibida. Finalmente, tem-se seu retorno: “súbitas outras minhas vontades”, e a pulsão escópica substitui a pulsão de tocar.

Antonio Quinet explica sobre a capacidade do olho como zona erógena:

O prazer do olho não se obtém pelo toque direto, como é o caso das outras zonas erógenas (boca, ânus), mas por esse investimento imperceptível que transforma o outro em um objeto agalmático. Eis por que Freud destaca que o olho é a zona erógena mais distante do objeto sexual. No caso da pulsão escópica, a satisfação se dissocia do prazer do órgão-olho. Sua satisfação, evidentemente, não é obtida pela manipulação dos olhos, mas por sua propriedade háptica de tocar de longe o objeto sexual, desnudá-lo e comê-lo com os olhos (QUINET, 2004, p. 78).

Entende-se, dessa forma, que, tratando-se da pulsão escópica, o próprio toque não provocaria sua satisfação: essa vem do *gozo do olhar*. Como Quinet afirma, vem através da “transmissão da excitação”, da própria força investida na busca da sua satisfação. O caráter de impossibilidade de toque intrínseco do olhar, a essência fundamentada na distância, manifestam a satisfação através da idealização.

Sobre a recusa da pulsão entre Riobaldo e Diadorim, é interessante analisar uma das teorias da resistência à pulsão proposta por Freud em seus ensaios de 1905: “[...] recalçamento sexual que ultrapassa a medida normal; uma intensificação da resistência à pulsão sexual (que já ficamos conhecendo como vergonha, asco e moralidade)”. Pode-se aplicar, no caso dos personagens rosianos, a ideia da moralidade, no caso de Riobaldo – uma vez que, nas próprias palavras do personagem “De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele?” (p. 205) e, no caso de Diadorim, a ideia de vergonha: se cedesse ao representante da sua pulsão, desmascarar-se-ia de sua própria fantasia de Reinaldo.

É assunto dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, também, a estimulação do olhar pela beleza:

O olho, talvez o ponto mais afastado do objeto sexual, é o que com mais frequência pode ser estimulado, na situação de cortejar um objeto, pela qualidade peculiar cuja causa no objeto sexual costuma ser chamada de ‘beleza’. Daí se chamarem ‘atrativos’ os méritos do objeto sexual. A essa estimulação já se liga, por um lado, um prazer, e pelo outro ela tem como consequência um aumento da excitação sexual ou a produção dela, caso ainda esteja faltando. Se a isso vem somar-se a excitação de outra zona erógena, por exemplo, a da mão que é tocada, o efeito é o mesmo: uma sensação de prazer,

de um lado, que logo se intensifica pelo prazer proveniente das alterações preparatórias [da genitália], e, de outro, um aumento da tensão sexual, que logo se converte no mais evidente desprazer quando não lhe é permitido o acesso a um prazer ulterior (FREUD, 1996, p. 198).

Nesse sentido, podemos começar a situar melhor a função do olhar dentro da dialética da pulsão: a impressão visual, diz Freud, é o caminho mais frequente para que a excitação libidinosa se desperte e, dessa forma, haveria o desenvolvimento do objeto sexual em termos de beleza. Em outras palavras, a pulsão escópica é o que faz de alguém um objeto excitante ou, como diz Antonio Quinet, a beleza é o produto da sublimação da pulsão escópica. Percebe-se, então, que a ideia de belo seria provocada pela percepção idealizada do objeto da pulsão escópica.

Freud alude ao que, aqui, chamamos de idealização quando afirma: “A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas” (FREUD, 1996, p. 148): esse desejo de “finalização” da imagem do objeto seria, então, uma finalização sublimada. O psicanalista aponta, também, para uma “demora nesse alvo sexual intermediário”, ou seja, estender o olhar na idealização: tem-se, nesse caso, uma resposta para a intangibilidade do objeto da pulsão. Quando o tocar não é uma opção, o olhar o substitui. Quinet dedica parte de seu estudo na função háptica do olhar – o olhar como substituto do toque –, que trata justamente dessa relação entre a visão e o tocar na pulsão escópica: “A mão é serva do olhar, sendo guiada pela pulsão que parte do olho, zona erógena mais distante do *outro* desejado. Mas a pulsão o aproxima e o abraça, pois o háptico está sempre ativo na atividade ótica de ver” (QUINET, 2004, p. 83).

“Drives are by definition ‘partial’”<sup>5</sup>, diz Slavoj Žižek (1992, p. 21): partes do corpo são designadas como erógenas não por sua significação biológica, mas pelo modo como se encaixam na rede simbólica. Um trecho do romance rosiano exemplifica essa tese: o fato de deitar na cama de Diadorim, marcar o espaço do corpo dele com o próprio corpo, como uma forma de satisfação da pulsão:

---

<sup>5</sup> “As pulsões são, por definição, ‘parciais’” (Tradução livre).

Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão aposto — surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre. De repente, uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz: fui e me deitei no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar. Nem me fiz caso do Garanço, só com o violeiro somei. A zangarra daquela viola. Por não querer meu pensamento somente em Diadorim, forcejei. Eu já não presenciava nada, nem escutava possuído — fiquei sonhejando: o ir do ar, meus confins. (ROSA, 2009, p. 115).

O desejo pelos olhos, o desejo de toque, o olhar substituindo o toque e o “comer com os olhos”. Todas essas situações têm lugar no romance rosiano: “Me faltou certeza para responder a ele o que eu estava achando. Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível.” (ROSA, 2009, p. 32). A fala de Riobaldo propõe, novamente, a tentativa de recusa da pulsão, no entanto, dessa vez, incluindo uma problemática curiosa: Riobaldo deseja *tocar* os olhos de Diadorim para que, assim, possa driblar a pulsão de olhar. Remetendo, ainda, para o intangível: “aquela beleza verde [...] tão impossível”. Um paradoxo de pulsões entrelaçadas: tocar para impedir o próprio tocar, mascarado em pulsão de olhar.

A interpretação lacaniana da pulsão, de acordo com Slavoj Žižek, põe atenção especial na distinção entre *aim* e *goal* (alvo e objetivo). O último designando um destino final, enquanto o primeiro alude à pretensão do sujeito. Para Lacan, de acordo com Žižek, o propósito verdadeiro da pulsão não seria a satisfação completa, e, sim, o alvo: a verdadeira fonte de satisfação é a repetição de um ciclo no qual a pulsão basta por si mesma. Essa ideia se torna mais clara quando consideramos a relação entre Riobaldo e Diadorim: a insistência na incompletude da pulsão, nas suas substituições e no jogo de aproximação e distância pode ser entendida precisamente como a satisfação de determinada pulsão.

Nessa cadência, Rosa propõe uma cena que dialoga com a ideia: “Por que, meu senhor? Lhe ensino: porque eu tinha negado, renegado Diadorim, e por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava. A espécie do que senti. O sol entrado”

(ROSA, 2009, p. 127). Riobaldo joga com esse mesmo motivo: por não satisfazer a pulsão é que ela se torna mais forte.

Essa ideia da pulsão como um ciclo infinito, suportada por si mesma e adquirindo sua satisfação da própria insatisfação serve justamente como uma analogia para a relação dos protagonistas rosianos de *Grande Sertão: Veredas* em sua totalidade: o que houve para ser contado nas palavras da Riobaldo foram momentos impulsionados precisamente pela insatisfação; o que sobrou foi uma intangibilidade fundamental que, em primeiro lugar, foi o que motivou a narração dos fatos. Como afirma Žižek, “The final purpose of our demand for an object is thus not the satisfaction of a need attached to it but confirmation of the other’s attitude toward us” (ŽIŽEK, 1992, p. 5).<sup>6</sup> Explicitando essa ideia pelas próprias palavras de Riobaldo:

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. (ROSA, 2009, p. 393).

O trecho acima, retirado das últimas páginas do romance, mostra de forma definitiva que a imagem – e a idealização – vivem por conta e através da intangibilidade, agora já cimentada pela realidade: o desejo de Riobaldo, enfim, permanece sob o signo da falta.

## REFERÊNCIAS

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARROS, M. T. da C. Problematizações sobre as relações entre o desejo, seus objetos e a sublimação. *Caderno de psicanálise*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 23, p. 145-165, 2010.

---

<sup>6</sup> “O objetivo final de nossa demanda por um objeto não é a satisfação de uma necessidade ligada a ele, mas a confirmação da atitude do outro em relação a nós” (Tradução livre).



FREUD, S. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KEHL, M. R. O desejo da realidade. In: NOVAES, A. (org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LACAN, J. *O seminário – livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARTINS, N. S. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *O visível e invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

QUINET, A. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

ROSA, J. G. *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

ŽIŽEK, S. *Gaze and voice as love objects*. Duke University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *How to read Lacan*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

\_\_\_\_\_. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.

## DOIS PERSONAGENS E DUAS SENTENÇAS: SÓCRATES, ZÉ BEBELO E O TEMA DO JULGAMENTO

Rafael Campos Quevedo\*

**RESUMO:** Este artigo estabelece um cotejo entre o episódio do julgamento de Zé Bebelo (da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa) com o evento do julgamento de Sócrates tal como chegou até nós pelos discípulos Platão e Xenofonte. Discutem-se as semelhanças entre os julgamentos e põe-se em evidência a reflexão política e filosófica que está em jogo em ambas as situações, especialmente nos desenlaces distintos que apresentam. Foram utilizados comentários e informações de I.F.Stone em seu livro *O julgamento de Sócrates*.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Grande sertão: veredas*; Julgamento de Sócrates; Literatura e Filosofia.

**ABSTRACT:** This article establishes a collation between the episode the trial of Zé Bebelo (*The devil to pay in the backlands*' work, by Guimarães Rosa) with the event of the trial of Socrates as reached us by disciples of Plato and Xenophon. Discuss themselves the similarities between the trials and the political and philosophical reflection that is at stake in both situations, especially in separate endings presented. Comments and information were used to I.F.Stone in his book *The trial of Socrates*.

**KEYWORDS:** *The devil to pay in the backlands*; Trial of Socrates; Literature and Philosophy.

### I.

Benedito Nunes, em trabalho que trata das relações entre Literatura e Filosofia em *Grande sertão: veredas*, apresenta três modos de articulação do material filosófico no tecido romanesco, são eles: “a. a linguagem; b. as conexões da obra com as linhas do pensamento histórico-filosófico e c. a instância de questionamento que a forma representa” (NUNES, 2002, p. 205) Muito embora não seja a um aproveitamento de um ideário ou doutrina filosófica que o episódio do julgamento de Zé Bebelo diga respeito,

---

\* Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA. Professor do Departamento de Letras da UFMA.

os três itens do entrelaçamento parecem se fazer presentes no cotejo que proponho neste artigo.

Do primeiro tópico, a linguagem, destaco os aspectos do jogo discursivo que é travado entre um réu e um corpo de jurados, ambos inseridos numa situação jurídica bastante atípica, por motivos que explico adiante. Se não é propriamente a linguagem da obra em si mesma que examino aqui, mas sim do manejo do discurso de Zé Bebelo e Sócrates como réus, trata-se de um ponto que chama a atenção pelo fato de ser ela, a linguagem, o fator determinante nos rumos da absolvição e da condenação em seus respectivos casos.

O item “b”, por sua vez, está muito mais implícito do que evidenciado no curso destas considerações. Isso porque a possibilidade que entrevejo (sem dúvida não a única) de uma conexão do episódio em questão com alguma “linha de pensamento histórico-filosófico” dar-se-ia, justamente, com a Política enquanto um dos domínios da História da Filosofia, ramo que se consolida na era socrática e que, como sabemos, nunca cessou de medrar problemáticas e novas questões. Por seu turno, o episódio de Zé Bebelo põe em questão a própria natureza da governabilidade, questão formulada nas tensões mantidas entre os elementos do binômio civilização x barbárie. Enveredar por esse veio seria exorbitar os limites estabelecidos para estas considerações, muito embora ele se faça presente ao longo de todo este texto.

Por fim, a existência deste artigo seria a própria confirmação do texto literário como “instância de questionamento” (item “c”), dado que o cotejo que proponho é menos um curioso mostruário de “coincidências” entre o julgamento sertanejo e o julgamento ateniense do que um exercício de dinamização das noções de justiça, política e linguagem, dinâmica que o texto literário (o grande texto literário, cuja condição a obra de Rosa indubitavelmente atende) é especialmente capaz de promover, pois, como diz Nunes em outro ensaio: “a ficção especula, os poemas repercutem e o ensaio concretiza uma experiência imaginária” (NUNES, 2006, p. 6)

Luís Roncari (2004), aproveitando a sugestão de Rosa que comparou a sua obra a uma pele, sobre a qual os críticos (com duas exceções apontadas pelo autor: Paulo Rónai e Antonio Candido) não teriam conseguido ultrapassar do “derma”, diz ser o livro *Grande sertão: veredas* uma obra composta por camadas. Basicamente três: uma formada pelas experiências vivenciais do autor (fonte empírica), outra pela “leitura e erudição literária e filosófica, que eram mais ou menos explicitadas, na qual ele elaborava a dimensão simbólica, universal e mítica das obras” (RONCARI, 2004, p. 18) e uma terceira, a da história do Brasil alegorizada. Minha abordagem do episódio referente ao julgamento de Zé Bebelo será, como se verá, uma exploração dessa segunda camada sem a intenção, contudo, de definir-lhe o lugar de prioridade com relação às outras, se é que tal lugar existe.

Também de Roncari acatamos uma “pista” metodológica que, ao longo do cotejo entre os textos por mim utilizados, cotejo este estabelecido entre, de um lado, a *Apologia* e a *Defesa* de Sócrates (de Xenofonte e de Platão, respectivamente) e, de outro, o *Grande sertão: veredas*, mostrou-se bastante procedente. Trata-se do fato de, no *Grande sertão*, nenhuma remissão literária, nenhuma alegoria, nem qualquer elemento intertextual dar-se através de correspondências diretas. Exemplo: dizer que o episódio do julgamento de Zé Bebelo contém indícios que permitam uma aproximação intertextual com o relato xenofôntico ou platônico do julgamento de Sócrates não significa dizer que os elementos de um sejam correspondentes contíguos do outro. Em outras palavras, nada autoriza dizer que Zé Bebelo “representa” Sócrates e que a existência de um Hermógenes tanto no texto do autor brasileiro quanto no de Xenofonte sejam indicativos de que ambos os personagens desempenhem uma mesma função em ambas as situações narradas. O que se percebe no romance roseano é uma complexa técnica de composição que ora condensa ora desloca elementos históricos, filosóficos e literários os mais diversos para vários personagens e situações do enredo. Em todo o caso, quando condensado em um episódio do livro, vale a “pista” de Roncari a que me referi no início: “Uma regrinha básica que segui foi a de que o primeiro indício de sua existência [a terceira camada: a da história alegorizada] apenas me levantava a lebre, aventava alguma possibilidade; o segundo poderia não passar de simples coincidência; mas o terceiro equivalia a uma comprovação,

pois, dada a estratégia elíptica do autor, seria demais esperar dele um quarto sinal” (RONCARI, 2004, p. 19-20)

## II

Tentemos visualizar a ambientação do episódio. Roncari chama muito acertadamente a atenção para o fato de que, uma vez tendo acatada a proposta de um julgamento, feita por Zé Bebelo, este não ocorreu de forma imediata no lugar onde o réu fora apanhado. Foi preciso que o bando viajasse algumas léguas até chegar a um lugar que propiciasse um ambiente institucional, assim como, na *polis* grega, tais decisões de âmbito político importante deveriam acontecer na ágora com a presença e participação democrática de todos os cidadãos. Fato curioso é que, mesmo não vivendo sob o signo da democracia, mas sim sob a hierarquia da autoridade dos chefes, no julgamento ocorre o inusitado fato de todos terem direito de voz. A totalidade dos presentes chama atenção: “Digo ao senhor: estando por ali para mais de uns quinhentos homens, se não mintó” (ROSA, 2001, p. 287), diz Riobaldo. Exatamente o número de cidadãos atenienses votantes no julgamento de Sócrates tal como observa I. F. Stone: “Se apenas trinta votos diferentes teriam absolvido Sócrates, então a divisão do júri de **quinhentos membros** foi a seguinte: 280 votos a favor da condenação, 220 a favor da absolvição.” (STONE, 1988, p. 86)

Tal como na sistemática adotada por Joca Ramiro, o julgamento de Sócrates cumpriu também duas etapas: “No julgamento de um crime em Atenas, o júri votava duas vezes. Em primeiro lugar, votava-se a favor da condenação ou da absolvição do réu. Em caso de condenação, votava-se para decidir qual seria a pena” (STONE, 1988, p. 186). Joca Ramiro deixa clara tal sistemática de votação na seguinte passagem em que adverte Sô Candelário que reivindicara um duelo na faca com o acusado: “Resultado e condena, a gente deixa para o fim, compadre. Demore, que logo vai ver. Agora é a acusação das culpas. Que crimes o compadre indica neste homem?” (ROSA, 2001, p. 282)

Outro ponto em comum entre os dois julgamentos são as suas constituições dramáticas. Roncari chama a atenção para isso quando observa que o tribunal de Zé Bebelo se articula “numa forma dramática, seguindo as prescrições clássicas aristotélicas de unidade de lugar, o tribunal armado diante da casa grande, de tempo, o da sessão do julgamento, e de ação, o ritual e processo do julgamento [...]” (RONCARI, 2004, p.296). Não é outra a maneira como Platão apresenta a condenação de seu mestre. Aliás, não bastasse ser um diferencial da escrita platônica a constante apropriação das formas literárias para o tratamento de textos filosóficos (prática que seu discípulo Aristóteles abandonará, dando prioridade à forma argumentativa desprovida de feição literária), a forma como apresenta a condenação de seu mestre possui, como observa I.F. Stone, um forte colorido dramático:

Os quatro diálogos referentes ao julgamento e morte de Sócrates – *Eutífron*, *Apologia*, *Críton* e *Fédon* – funcionam como tragédias. É difícil ler o sereno discurso de despedida de Sócrates dirigido a seus discípulos, no *Fédon*, sem derramar uma lágrima, e não há como não se comover ao ler, na *Apologia* – ainda que já se tenha lido o trecho inúmeras vezes antes – , as últimas palavras de Sócrates diante dos juízes. Esses relatos platônicos representam o que há de mais elevado na literatura dramática. Sócrates é um herói trágico da mesma estatura que Édipo e Hamlet. (STONE, 1988, p. 22)

Na ambientação do julgamento de Sócrates é possível dizer acerca do auditório de cidadãos-juízes o mesmo que Roncari acerca dos espectadores do tribunal do Sertão: que esses desempenham papel semelhante ao coro na tragédia grega. O autor lança mão da seguinte fala de Riobaldo para ilustrar seu argumento: “Muitos homens resmungaram em aprovo, ali rodeando, os tantos, dez ou vinte círculos, anéis de gente. Rentes os do bando do Hermógenes chegaram a dar altas palavras, de calca pá. Questionou-se a respeito disso? Tinham barulhos na voz. Mesmo os chefes entre si cochicharam.” (ROSA, *apud* RONCARI, 2004, p. 307) <sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Os jagunços, em vez de permanecerem afastados e assistirem passivamente aos acontecimentos, como já dissemos, reúnem-se num *corpo coletivo*, como num coro que reagia e respondia a cada intervenção, aprovando e desaprovando, como se quisessem também se fazer ouvir e participar do que ali se decidia. (RONCARI, 2004, p. 301-302)

É possível perceber a agitação do “coro” também no julgamento de Sócrates toda vez que o réu interrompe sua fala para acalmar os rumores dos espectadores diante de suas colocações, muitas delas bastante provocativas: “Não vos amotineis, Atenienses; mantendo o favor que vos pedi, não vos amotinando com o que digo, mas ouvindo-me [...] Estou, é verdade, para dizer outras coisas que talvez vos façam gritar, mas não façais isso de modo algum” (PLATÃO, 1972, p.22)

Inegavelmente o julgamento de Zé Bebelo é um acontecimento inusitado dentro da lógica jagunça<sup>8</sup>. A percepção do elemento de estranhamento dessa passagem se deve especialmente ao aparente (e talvez efetivo) paradoxo entre a atitude jagunça da barbárie e a racionalidade institucional do tribunal. Não menos atípica e paradoxal foi a condenação de Sócrates se concordarmos com a tese de I. F. Stone sobre essa questão. O estudioso norte-americano aponta para a estranha contradição presente no fato de Sócrates ter sido levado a julgamento apenas por exercer a sua liberdade de expressão (uma vez que todas as acusações sobre ele recaem sobre suas declarações e não sobre seus atos) e, sobretudo, tendo em vista o fato de a Atenas da época estar em pleno regime democrático. Nota-se, em ambos os casos, uma falta de correspondência e até mesmo uma discrepância gritante entre os sistemas vigentes e os lugares que ambos os julgamentos ocupam dentro deles.

Havia no horizonte da prática filosófica socrática, ainda segundo I.F. Stone, uma intenção subversiva que consistia no fato de que, interrogando pessoas de todos os setores da sociedade ateniense e, fazendo-as se darem conta de suas próprias ignorâncias, Sócrates implicitamente minava a credibilidade do governo do “demos”, modelo em voga na época de seu julgamento. É preciso lembrar aqui que Sócrates não professava nenhuma proposta política sua para a *polis* (como, aliás, se esquivava da condição mesma de professor, ou seja, aquele que possui um saber a ser proferido). A autoadmissão da própria ignorância era um meio para que Sócrates pudesse indagar quem quer que fosse sobre o

---

8 “Não havia nada mais estranho a esse [ao sertão] do que uma instituição tipicamente civil, característica da cidade, traço de civilização e urbanidade, voltada para a superação das soluções violentas e agressivas da vida militar e guerreira, como a dos jagunços”. (RONCARI, 2004, 266)

sentido de suas respectivas atividades: ao político o que é a política, ao poeta o que é a poesia e assim em diante. Sem que nenhuma dessas pessoas pudesse dar um conceito suficientemente aceitável para o impertinente indagador, invariavelmente seus interlocutores saíam irritados e humilhados por se mostrarem ignorantes com relação aos seus próprios ofícios e, ainda por cima, tendo sido tal ignorância desvelada por alguém que se colocava na posição do não saber. O que interessa dessas considerações é como a ideia de conhecimento, para Sócrates, estava ligada à de precisão conceitual e, sendo o conhecimento algo imprescindível para a realização de uma atividade (*techné*) qualquer, convinha admitir dentro de tal lógica que: não havendo nenhum ateniense capaz de dizer o que é a justiça (valor fundamental para se conduzir uma sociedade), por exemplo, não haveria, portanto, ninguém com o conhecimento adequado para gerir a *pólis*, do que se conclui a falibilidade da democracia como sistema de governo. Esse teria sido o principal motivo, segundo Stone, pelo qual Sócrates foi levado a julgamento (e não as acusações formais dirigidas a ele e que se mostraram infundadas), o que evidencia uma contradição no seio do regime: condenar o uso da liberdade de expressão dentro de um sistema democrático.

A meu ver, a atitude filosófica socrática aponta para um exercício de crítica ao sistema político em vigor de forma interna, minando, na prática, o seu próprio princípio (o *demos* como governo) sendo a morte de Sócrates o coroamento e a vitória dessa crítica na medida em que, levando à morte um homem sem crimes, o sistema mostrou-se contraditório consigo mesmo.

Nesse sentido, Sócrates não fez aquilo que Zé Bebelo reconheceu como sendo seu erro: ter tentado modificar o sertão na ação e no confronto direto e não “[...] tomando conta dele a dentro” (ROSA, 2001, p. 295). O próprio filósofo ateniense, no texto platônico, nos dá uma explicação para isso. Em seu discurso relatado na *Apologia*, Sócrates admite que se tivesse tomado partido no debate político de Atenas, sequer teria conseguido chegar aos 71 anos de idade, pois já teria sido levado à morte muito antes. Essa consciência tinha Riobaldo quando, argumentando com Diadorim sobre sua incompetência para o mando do bando, afirma: “Rebulir com o sertão, como dono? Mas



o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrteiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela. Eu sabia, eu via” (ROSA, 2001, p.39). Contrariamente, portanto, o afã de Zé Bebelo mobilizou-o a uma estratégia diversa: “Coisa que eu queria era proclamar outro governo” (ROSA, 2001, p.294) diz o chefe em seu discurso na fazenda Sempre-Verde. Nesse sentido, embora se aproximando do filósofo grego quanto à divergência com o sistema, ambos lançam mão de estratégias opostas.

A intenção subversiva dos dois réus pode ser notada no argumento de acusação dirigido por Meleto a Sócrates e de Joca Ramiro a Zé Bebelo: “Assim resolvido, atesta Hermógenes, quando seus inimigos o acusaram de [...] **corromper** os jovens [...]” (XENOFONTE, 1972, p. 170: grifo meu). E: “O senhor veio querendo desnortear, **desencaminhar** os sertanejos de seu costume velho de lei [...]” (ROSA, 2001, p. 276: grifo meu). Aqui é possível identificar uma correspondência nas duas acusações que corrobora meu argumento. Segundo I. F. Stone, o termo grego vertido para “corromper”, na tradução por mim utilizada, possui os seguintes sinônimos: “destruir”, “corromper”, “seduzir” ou “desencaminhar”, este último o mesmo usado por Joca Ramiro na sua acusação: “A palavra corrompido pode dar uma impressão falsa [...]. O verbo usado na acusação - *diaphteirein* - pode denotar “destruir”, “corromper”, “seduzir” “*desencaminhar*”. A mesma palavra aparece no *Político*, de Platão, onde o autor a utiliza no sentido de desencaminhar os jovens politicamente” (STONE, 1988, p. 44).

É também o “costume velho de lei” que é a norma a ser “desencaminhada” no julgamento grego: “Diz-me que sou réu de corromper a mocidade. [...] - Diz-me cá, Meleto: dás muita importância a que os jovens sejam quanto melhores? - Dou sim. - Faze, então, o favor de dizer a estes senhores quem é o que os torna melhores; evidentemente o sabes, pois que te importa [...] Vamos, bom rapaz, fala; quem é que os torna melhores? - São as **leis**” (PLATÃO, 1972, p. 17: grifo meu)

Além do paradoxo do contexto do julgamento socrático (a condenação pelo uso do direito de expressão por um cidadão livre), pelo relato de Xenofonte é possível saber que,

segundo as leis atenienses (mencionadas pelo próprio Sócrates no relato xenofônico), Sócrates não cometeu nenhum dos crimes passíveis de serem punidos com a pena de morte, como mostra a seguinte passagem do relato em questão: “Atos contra os quais a lei pronuncia a morte, como a profanação dos templos, o roubo com efração, a venda de homens livres, a traição à pátria, meus próprios acusadores não ousam dizer que os haja cometido” (XENOFONTE, 1972, p.172). Mas isso o filósofo só diz depois da sentença, prova de que, se quisesse efetivamente escapar da morte poderia lançar mão desse poderoso argumento em seu devido tempo.

Parece ser essa a conclusão do julgamento de Zé Bebelo no *Grande sertão veredas*. A princípio isento de morte imediata por não ter falado o “nome-da-mãe” nem acusado ninguém de ladrão (“só para o nome-da-mãe ou de 'ladrão' era que não havia remédio, por ser ofensa grave” [ROSA, 2001, p. 281]). E, em última instância, por não ter sido evidenciado contra ele nenhum crime reconhecível enquanto tal, como bem sintetizam as falas de: Sô Candelário, Titão Passos e João Goanhá, respectivamente: “Crime?... Crime não vejo [...] Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra...” (ROSA, 2001, p.282) “Esse homem não tem crime constável”(ROSA, 2001, p.285). “Eu cá, ché, eu estou pl'o qu'o ché pro fim expedir [...] tem crime não, matar não” (ROSA, 2001, p.286).

### III

Uma considerável diferença no posicionamento dos réus frente às acusações é a intenção de um (Zé Bebelo) em procurar escapar da morte e a do outro (Sócrates) em ir ao encontro dela, sendo que ambos igualmente não perderam a oportunidade de ironizar o júri no uso da linguagem como, também, não aceitaram fazer concessões que comprometessem as próprias honras. São esses pontos que passo a discutir a partir de agora.

O gesto de Zé Bebelo em derrubar o banco e sentar no chão fazendo com que todos, inclusive Joca Ramiro, também fizessem o mesmo, estabelece, logo de início, a

horizontalidade dos lugares de fala que marcará o julgamento: “Dê respeito, chefe. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas eu sou seu igual. Dê respeito” (ROSA, 2001, p.271), diz o acusado exigindo reconhecimento. A impositiva austera da exigência de respeito concorre com o tom de zombaria com que, junto com a fala solene, ele alterna o seu discurso. Sócrates, por seu turno, também um “igual” diante do júri (por sua condição de cidadão livre) intercala em sua fala inúmeras ironias dirigidas, especialmente, a seus acusadores. Essas duas semelhantes atitudes, em contextos absolutamente inoportunos, põem em angústia três espectadores privilegiados dos julgamentos em questão pelo principal motivo de serem amigos-discípulos do réu. São eles: Riobaldo (no julgamento de Zé Bebelo), Hermógenes e Platão (ambos no julgamento de Sócrates, sendo o primeiro “um dos discípulos mais íntimos de Sócrates” (STONE, 1988, p. 188) e responsável por relatar o julgamento do mestre para Xenofonte, autor da *Apologia* aqui utilizada). Se o apreço de Riobaldo por Zé Bebelo é evidente<sup>9</sup>, pode-se estranhar, no entanto, a alusão que faço à condição de “discípulo” de Riobaldo em relação a Zé Bebelo.

Aqui vale uma considerável ressalva. Riobaldo não foi um discípulo de Zé Bebelo da mesma maneira que Platão, Xenofonte e Hermógenes o foram com relação a Sócrates. Ao afirmar isso tenho em vista apenas assinalar que, entre os dois, a aproximação foi estabelecida justamente a propósito do ensino, da transmissão de conhecimento, razão de ser da relação mestre/aluno. Não ignoro, entretanto, o fato de que foi Riobaldo o professor de Zé Bebelo no ensino das Letras, mas não desprezo, contudo, o que houve de contrapartida nessa relação. Nesse ponto, cito um trecho de Roncari sobre esse assunto e com o qual concordo:

Foi o que Riobaldo observou, quando o procurou para ser professor, mas acabou se transformando no secretário e, depois, no aprendiz e substituto. [...] Segundo, que Riobaldo contratado para ser o professor de Zé Bebelo, parecia

---

<sup>9</sup>“Digo ao senhor: eu gostava de Zé Bebelo – que eu menos atirava do que pensava (ROSA, 2001, p. 268)” “O de que eu carecia era de que ele não botasse olhos em mim. Eu apreciava tanto aquele homem, e agora ele não havia de ser meu pesadelo.” (ROSA, 2001, p. 272) “Uma das pessoas nessa vida que eu mais prezei e apreciei” (ROSA, 2001, p. 94). “Eu gostava dele do jeito que agora gosto de compadre meu Quelemém; gostava por entender no ar”. Esse gostar é, a nosso ver, o domínio da *philia*, o mesmo cultivado pela filosofia grega.

ser usado por ele mais como ouvinte, junto a quem o chefe arquitetava o seu discurso, e o herói tornava-se com isso mais aprendiz do que mestre. (RONCARI, 2004, p. 281)

Daí porque considero serem os personagens em questão (Riobaldo e Xenofonte) espectadores privilegiados para a avaliação da tensão exercida pela linguagem dos réus quando brincam diante da possibilidade da morte, zombando do júri. Eles terão também papel importante na intervenção que fazem em determinada hora dos julgamentos, embora os resultados em um caso e outro (por culpa dos próprios réus) não tenham sido os mesmos, como mostrarei no momento oportuno.

Na tradução de que me valho do relato de Xenofonte, este diz que “outros, é verdade, trataram do assunto e disseram da **nobre altivez** de sua linguagem [de Sócrates], de sorte que não há questionar este ponto. Mas porque Sócrates preferiu a morte, eis o que não fizeram ver claramente, parecendo haver certa desrazão na altura de suas palavras.” (XENOFONTE, 1972, p. 169)

É sobre o termo destacado que se volta o comentário de I. F. Stone:

Infelizmente, o testemunho da 'Apologia' de Xenofonte é com freqüência obscurecido por uma palavra traduzida de modo errado. A palavra é 'megalegoria' [...]. A palavra 'megalegoria' contém duas raízes: 'megal' (a mesma encontrada em 'megalomania') que significa 'grande', e o verbo 'agoreuo', 'falar ou dirigir-se a uma assembléia', uma ágora. A palavra tem duas acepções. Uma é pejorativa: 'falar grande', ou seja, jactância, arrogância. A outra tem conotações positivas: é sinônimo de eloquência. (STONE, 1988, 186-187 pp.)

Que Sócrates foi eloquente em seu discurso, não há o que contestar, assim como o fato de que usou do seu poder de linguagem menos para se safar da morte do que para alcançá-la. Já expus, anteriormente, o motivo político para isso e, embora aquela razão possa ser associada a outras de ordem filosófica e pessoal, não caberá aqui analisá-las, mas sim colocar um aspecto dessa questão em confronto com o caso Zé Bebelo.

Com 30 exatos anos de diferença entre as idades de Sócrates e de Zé Bebelo quando julgados (Sócrates com 71 anos e Zé Bebelo com 41), ambos fazem questão de deixar claro que não é a possibilidade da morte que ditará o teor de suas falas. Nesse ponto é que

se deve compreender o papel da ironia e da galhofa por parte dos acusados diante do júri. Riobaldo receia pela sorte de Zé Bebelo quando comenta, em tom de pergunta, que este “[p]arecia mesmo querer fazer raiva no outro, em vez de tomar cautela? Vi que tudo era enfinta; mas podia dar em mal” (ROSA, 2001, p.280). Nesse mesmo momento do livro, Hermógenes, irritado com o “desplante” do réu, ameaça “reluzir faca”, ao que Joca Ramiro intervém dizendo: “Tento e paz, compadre mano-velho. Não vê que ele ainda está é azuretado...” (ROSA, 2001, p.280). Volto à *megalegoria* do discurso socrático, a fim de aproximar a fala de Joca Ramiro com o que relata Xenofonte na seguinte passagem comentada por Stone: “Xenofonte afirma que todos aqueles que escreveram a respeito do julgamento de Sócrates surpreenderam-se com sua 'megalegoria'. Segundo o ‘Greek Lexicon’ de Liddell e Scott, este termo significa ‘insensato, estúpido, louco, imprudente’” (STONE, 1988, p. 187), azuretado, acrescentaríamos, no bom jargão sertanejo!

Tal como Riobaldo, Hermógenes (o grego, e não o jagunço), preocupado com o destino do mestre, havia tentado persuadi-lo a preparar uma defesa, aconselhando-o que lançasse mão de artifícios retóricos para comover o júri a seu favor: “Não vês que, chocados com a defesa fizeram os juízes de Atenas morrer muitos inocentes e absolveram muitos culpados cuja linguagem lhes despertara a piedade ou lhes lisonjeava os ouvidos?” (XENOFONTE, 1972, p.169). Saltando alguns trechos e indo ao final da réplica de Sócrates, há a seguinte passagem que, aqui, interessa diretamente: “Por Júpiter! Hermógenes, sequer cogitarei disso. E, se expondo sem refolhos todas as vantagens que creio haver dos deuses e dos homens, bem como a opinião que faço de mim mesmo, tiver pesar aos juízes, preferirei morrer a mendigar servilmente a vida e fazer-me outorgar uma existência mil vezes pior que a morte<sup>10</sup>” (XENOFONTE, 1972, p. 170). Paralelo a esse argumento da desonra de se apelar pela própria vida, diz Zé Bebelo: “Perdão, pedir não

---

10 Aqui, Sócrates se refere ao fato de não ter levado os parentes com o fito de sensibilizar o júri para sua absolvição, uma prática comum nos julgamentos atenienses, segundo o texto de Platão: “Por que não hei de fazê-lo? Não por presunção, Atenienses, nem por menosprezo vosso; minha calma ou perturbação em face da morte é questão à parte; umas, em face da honra, minha, vossa e de toda a cidade, eu considero uma nódoa aquele procedimento na minha idade e com a reputação adquirida” (PLATÃO, 1972, p. 25)

peço: que eu acho que quem pede, para escapar com a vida, merece é meia-vida e dobro de morte” (ROSA, 2001, p. 295)

Como o leitor do romance *Grande sertão: veredas* deve lembrar, o discurso de Riobaldo é de grande importância para a soltura de Zé Bebelo, indubitavelmente pela repercussão positiva que têm suas palavras entre os jagunços. A parte mais decisiva parece ser o apelo para a fama futura que teria o bando se fosse lembrado não apenas pela vitória, mas pelo julgamento e, sobretudo, pela clemência dada ao réu. Isso os tornaria melhores e lembrados com heroísmo pela novidade do gesto (já que o comum seria a morte imediata, sem julgamento nem clemência): “...A ver. Mas se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande. Fama de glória: que primeiro vencemos, e depois soltamos...” (ROSA, 2001, p.291). Já gozando do efeito positivo da sua intervenção, Riobaldo aproveita para propor o exílio de Zé Bebelo:

'... E, que perigo tem? Se ele der a palavra de nunca mais tornar a vir guerrear com a gente, decerto que cumpre. Ele mesmo não há de querer tornar a vir. É o justo. Melhor é se ele der a palavra de que vais-s'embora do Estado, para bem longe, em desde que não fique em terras daqui nem da Bahia'... - eu disse; disse mansinho, mãe, mansice, caminhos de cobra.” (ROSA, 2001, p.292)

Na fala de Sócrates apresentada pelo texto platônico, o filósofo passa em revista as várias penas possíveis e descarta todas elas, não sem antes provocar o júri mais uma vez propondo que uma pena à sua altura seria ter ele permissão de fazer as refeições gratuitamente no Pritaneu, espécie de prefeitura onde os vencedores de Olimpíadas recebiam, como reconhecimento, a possibilidade de lá fazerem suas refeições gratuitamente. Fato é que o exílio, acatado por Zé Bebelo, é rechaçado por Sócrates: “Proporei, então, o desterro [...] Muito amor à vida deveria eu ter para ficar tão estúpido que não compreendesse que, se vós, sendo meus concidadãos, não pudestes aturar minhas conversas e assuntos, tão importunos e odiosos para vós, que neste momento vos estais procurando livrar deles, outros não de aturá-los melhor? Que esperança Atenenses” (PLATÃO, 1972, p. 28).

Quando Platão e alguns discípulos intervêm com a proposta de uma multa de 30 dracmas (em contraposição a uma dracma proposta por Sócrates que, no dizer de Stone, era também uma afronta dado o seu valor irrisório), o júri ateniense, decerto já suficientemente provocado por Sócrates, opta pela pena de morte proposta pela acusação. Aqui, a fama futura também é evocada, dessa vez pelo próprio réu. Uma fama negativa aos que o condenam, e a glória heróica a si próprio, condenado injustamente: “[...] não sobre mim, mas sobre os que me condenam cairá a ignomínia. Demais, consolo-me com Palamedes que findou quase como eu. Até hoje lhe cantam hinos mais magníficos que a Ulisses, que o fez perecer injustamente”.

## IV

Como pretendi ter deixado claro ao longo da exposição, Sócrates atinge seu intuito como representação concreta de uma prática política subversiva que marcou toda a sua vida. Evidentemente, essa razão política, aqui privilegiada, não esgota o sentido da procura pela morte levada a cabo por Sócrates. Mas é esse aspecto que interessa, por ser o ponto em questão, também, no caso de Zé Bebelo. Aqui passo a uma última aproximação, arrematando alguns pontos que ficaram para trás.

É preciso ter em mente a identificação entre virtude e conhecimento defendida por Platão e representada por Sócrates em seus diálogos. A política é então vista tanto como uma *arete* quanto como uma *techné*, ou seja, virtude e saber-fazer seriam coisas inseparáveis. A questão é que o caminho do verdadeiro conhecimento que é, portanto, o mesmo do aperfeiçoamento moral, é extremamente longo e árduo (vide a alegoria da caverna no livro VII da *República*) e, por essa razão, longe do alcance da maioria (o *demos*). Para Sócrates, portanto, o autogoverno do povo é o equívoco que o seu próprio método filosófico, e também sua vida (ou melhor seria dizer: o desenlace dela) trataram de evidenciar.

Temos, portanto, uma equivalência com o caso de Zé Bebelo, pois este travou contato com o conhecimento na intenção de se instrumentalizar para a almejada

proclamação de um novo governo para o sertão. Nesse caso, o conhecimento seria o ingresso na civilidade que faltaria ao des-governo do sertão, império da arbitrariedade e da violência. Zé Bebelo, se tivesse sido condenado à morte pelo júri, assinalaria, a meu ver, a derrocada absoluta do seu projeto, pois seria a vitória do sertão sobre a proposta civilizatória. O julgamento serviu, no entanto, para evidenciar a possibilidade de que é possível se encontrar a *arete politike* no seio da realidade jagunça, foi isso que o julgamento provou a Zé Bebelo e que ele reconhece em sua fala: “De ter sido guardado prisioneiro vivo, e estar defronte de julgamento, isto é que eu louvo e que me praz. Prova de que vós nossos jagunços do Norte são civilizados de calibre” (ROSA, 2001, p. 295).

## Referências

NUNES, Benedito. “Literatura e filosofia: *Grande sertão veredas*”. In.: LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. “Apresentação”. In.: PESSANHA, Juliano Garcia. *Sabedoria do nunca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

PLATÃO. *Defesa de Sócrates*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editor Victor Civita (Abril Cultural), 1972.

\_\_\_\_\_. *A república* (da justiça). Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

RONCARI, Luís. *O Brasil de Rosa* (mito e história no universo rosiano). O amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

STONE, I.F. *O julgamento de Sócrates*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

XENOFONTE. *Apologia de Sócrates*. Coleção Os Pensadores. Tradução de Líbero Rangel de Andrade. São Paulo: Editor Victor Civita (Abril Cultural), 1972.



## DOIS PROJETOS DE ENGENHARIA LINGUÍSTICA: OS ENGENHEIROS DO NOVO ROMANCE FRANCÊS E OS ENGENHEIROS DA POESIA CONCRETA ENCONTRAM DIFERENTES RESOLUÇÕES FORMAIS

Luciële Bernardi de Souza\*

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo tornar manifesta a aproximação entre dois projetos teóricos que geraram polêmicas enquanto teoria e materialização em obra literária. Refiro-me ao Novo Romance Francês e à Poesia Concreta Brasileira. Os escritos teóricos são materiais ricos para a compreensão do campo literário francês e brasileiro, através da palavra arquitetada, tivemos a oportunidade de pensar a relação entre a teoria e a obra, mas principalmente o que a teoria tem a dizer sobre a relação entre a sociedade e a forma, além de problematizar o papel do artista teórico.

**Palavras-chave:** Poesia concreta. Novo Romance Francês. Projeto teórico.

**Abstract:** This work aims to make manifest the closeness between two theoretical projects that generated controversy as theory and materialization in literary work. I refer to the French New Romance and Poetry Brazilian Concrete . The theoretical writings are rich material for understanding the French literary scene and Brazilian by architected word , we had the opportunity to think about the relationship between theory and work , but rather that the theory has to say about the relationship between society and form , in addition to discuss the role of theory artist.

**Keywords:** Concrete poetry . New Romance French . Theoretical project.

### 1. Dois projetos, dois países

Como o Novo Romance, a Poesia Concreta sempre esteve dentro de meu âmbito de interesse devido a uma curiosidade quanto ao seu processo de criação, bem disseminado, acompanhado e registrado por seus engenheiros, mas também porque sempre, ao me deparar com um poema concreto, na página ou no museu, o estranhamento surgiu manifesto. Talvez, por se tratar de uma manifestação literária local, mais presente em meu horizonte do que o Novo Romance, os poemas concretos continuam impressionando, interessando e causando-me estranhamento, seja pela voz ativa de seus construtores, seja pela brincadeira que os pretensos “objetos” geram quando acrescidos

---

\* Formada em Ciências Sociais Bacharelado e Letras Português Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Maria-RS-Brasil. Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES. E-mail: [lucielebernardi@gmail.com](mailto:lucielebernardi@gmail.com)

do que sobre eles foi teorizado. Também afirmo que é sempre pertinente lembrarmos a importância do movimento da poesia concreta dentro do cenário literário –e artístico de maneira geral- brasileiro, a ruptura com as formas poéticas tradicionais e a explicitação do lugar marcante do teórico dentro de sua produção.

Neste trabalho<sup>11</sup>, minha curiosidade centrou-se mais no planejar, no fazer do engenheiro enquanto um planejador, calculador e articulador, em detrimento da análise da execução material dos projetos (do Novo Romance e do Poema Concreto), referente ao fazer do obreiro, do pedreiro, do manipulador dos materiais. Minha atenção recai, portanto, na manifestação das teorias que acompanham tais projetos, ou seja, o plano analítico da obra de arte produzida por estes engenheiros não será privilegiado.

Sobre os dois planos de construção dos projetos, podemos constatar que há divergências e semelhanças, mas antecipo que as divergências se concretizam antes na resolução formal (a obra em si), do que no plano teórico, no arquitetar.

## **2. Os projetos e os projetistas: aproximações e distanciamentos sobre o teórico e a forma**

Nas argumentações dos engenheiros da palavra, em ambos os projetos, é mencionada a preocupação dialética entre a forma e o momento histórico, social e cultural. Esta ampla reflexão é um dos pilares que acompanha e fundamenta a reflexão teórica sobre a arte construída. Falamos de um mesmo momento histórico, afora peculiaridades locais de cada país (Brasil e França), um momento que manifesta uma acentuada crise da modernidade. Este momento que engloba ao menos três décadas (de 1940 até 1960), se considerarmos os dois movimentos. Além disso, é fundamental atentarmos que, tanto para mais quanto para menos, as produções e reflexões de ambos os projetos ultrapassam ou antecedem tal demarcação. Até hoje, Augusto de Campos

---

<sup>11</sup> Este ensaio parte de discussões ocorridas no âmbito universitário da Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, mais especificamente no seminário de Teorias Críticas da Literatura, ministrado pelo professor Norman Roland Madarasz no primeiro semestre letivo de 2016.

realiza exposições em museus e galerias tendo como centro seus poemas concretos e outros objetos<sup>12</sup>, assim como poemas concretos são expostos em Bienais de arte.

Lembremos que a obra inaugural do Novo Romance data 1938 (*Tropismes*, de Nathalie Sarraute), de acordo com Leyla Perrone-Moisés (1966). Portanto, o pontual recorte histórico que moldo aqui é essencialmente didático, pois serve à compreensão do homem, em especial o homem artista e teórico que habita estas três décadas (algumas ou todas).

Sem situar o homem e sua arte, torna-se inviável a compreensão dos modelos teóricos. A modernidade ocidental a qual me refiro quando saliento as três décadas, é uma fase marcada pelo início de um questionamento sobre os rumos do progresso (a qualquer custo), início da falência de um projeto de modernidade, de um pensamento racional (que em vez de libertar, aprisionou o homem) materializado em discursos hegemônicos, vitoriosos, usados para explicar o mundo e legitimar esta explicação. Essa modernidade é marcada pelo declínio da Razão ordenadora do mundo e lançamento inicial de um olhar niilista sobre as grandes narrativas (como a história e o marxismo) consideradas “emancipadoras do homem”. A partir deste olhar, realizado sobre os escombros da Segunda Guerra Mundial, surge a insegurança ideológica, o sujeito enquanto desertor de supostas seguranças, valores e certezas. Instala-se uma crise a partir de um sujeito ainda mais fragmentado em sua experiência, um homem “manejado por las lógicas de lo tecnourbano-masivo-consumista” (Casullo, 2004, p.22). Tornam-se marcas deste tempo a descrença absoluta em quase tudo (valores, razão e progresso), a falta ou modificação de referentes antes certos, a debilidade de verdades e ordens absolutas em todos os campos (ciência, arte, filosofia). Vem à tona um sujeito em desencantamento constante, em busca de identidade(s), consciente de suas patologias, imerso em uma violência (de

---

<sup>12</sup>Vide resenha de Leonardo Baumgartner Gomes sobre a exposição de Augusto de Campos realizada na Galeria Paralelo no ano de 2015. <[http://criticas-de-arte.tumblr.com/post/119221096578/augusto-de-campos-objetos-e-poesia-visual?is\\_related\\_post=1](http://criticas-de-arte.tumblr.com/post/119221096578/augusto-de-campos-objetos-e-poesia-visual?is_related_post=1)> Acesso em 1/06/2016.

todos os graus e tipos) da qual pensava haver se liberado, muitas vezes apático ao mundo, outras vezes desejante e hedonista.<sup>13</sup>

É esta a condição de mundo e de homem que começa a formatar outro *ethos*. Este homem é fruto de uma sociedade em que a técnica está em prol do consumo de massa, sua relação com o tempo é constantemente fragmentada e descontínua, e a tecnologia e a informação generalizada revelam realidades superficiais. O homem marcado pelo esgotamento dos grandes discursos norteadores que legitimavam a realidade (o falacioso discurso racional e o científico, a igualdade para todos os povos, a verdade única e os valores norteadores) e forneciam um sentido à vida -através do progresso-, é um homem sem sentimentos totalizantes (como os almejados na etapa anterior da modernidade), um homem cada vez mais desumano, mais objeto. Diante desta crise da modernidade, a arte, transgressora por excelência, inicia um processo de construção de representações realizadas por um homem ainda mais incerto sobre si mesmo, um homem em crise existencial profunda que, a partir da experiência artística, tentará dar conta da desintegração já iniciada no início da modernidade. Isso irá ocorrer mesmo quando a arte pretende ser uma arte-objeto, explicitando a reificação do homem, como parece ser o caso da Poesia Concreta ao pretender-se objeto.

Portanto, a obra de arte moderna surge a partir da perda, de um vazio, surge no intuito de repor a humanidade e os valores perdidos pelo homem, nasce de uma nostalgia do mundo antigo, de um vazio que se torna cada vez maior. Em um paralelo entre o artista, escritor e o filósofo “posmoderno”, Jean F. Lyotard menciona que, na contemporaneidade,

El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento: de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o lo viene a ser lo mismo, que su realización comience siempre demasiado pronto (2004, p.72).

---

<sup>13</sup> Parto da coletânea de Nicolas Casullo e as inúmeras reflexões que o mesmo traz para pensarmos a relação entre modernidade e pós-modernidade. Para evitar polêmicas que já estão bem delineadas e demandariam um outro espaço, escolho o termo contemporâneo para compreendermos aqui, esta segunda modernidade (Calinescu), também conhecida por ‘capitalismo tardio’ (Jameson).

Este enunciado de Jameson ilustra, ratificando, a posição do escritor-teórico, do operário-engenheiro, que estão aqui representados por Robbe Grillet, Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari, tão importantes para os projetos que aliam o pensar e o fazer sobre a arte de seu tempo. Porém, deve ser lembrado que a prática de refletir e manifestar o pensamento sobre a arte não é uma peculiaridade destas décadas, pois rememoremos que os Românticos, principalmente artistas de fins do século XVIII e início do século XIX, tais como Edgar Allan Poe, Horácio Quiroga, além dos poetas Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire tornaram públicas suas reflexões além da arte.

O que evidencio aqui é a necessidade de documentação e reflexão tão abundante e o caráter intrínseco, confluyente, que a reflexão parece manter com as obras, tanto o Poema Concreto quanto o Novo Romance, embora em nenhum momento os engenheiros afirmem a necessidade de uma aproximação com os Manifestos ou a leitura dos textos críticos para a compreensão das respectivas obras.

Com a evidência de questionamento e mobilização para o rompimento com técnicas “tradicionais” de se fazer arte literária, os projetos buscaram, cada um a seu modo, dentro das suas possibilidades e momentos históricos, ferramentas que possibilitassem representar o homem de seu tempo, mesmo que esta representação exclua ou negue-o. Esta discussão perpassa a concepção de arte que, tanto Grillet quanto o trio da poesia concreta, fazem explícita em seus manifestos, entrevistas, artigos e comentários.

Robbe Grillet (1969 [1963]), na obra *Por um novo romance*, reúne uma série de considerações que, mesmo afirmando que seu papel não é o de ser um teórico do gênero romanesco, nem mesmo o de ditar regras e leis formais, deixa clara a origem da terminologia usada para agrupar obras com semelhanças e diferenças, além de reafirmar sua posição enquanto artista consciente dos processos formais constitutivos do romance e seu processo de modificação, como podemos constar na seguinte afirmação

(...) trata-se de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, inventar o homem. Esses sabem que a repetição sistemática das

formas do passado é não apenas absurda e vã como pode mesmo tornar-se prejudicial: fechando-nos os olhos sobre nossa situação real no mundo atual, essa atitude nos impele, afinal de contas, de construir o mundo e o homem de amanhã (GRILLET, 1969, p.08-09).

Este enunciado dialoga com algumas afirmações teóricas sobre o gênero romanesco. Como podemos perceber, tal citação está marcada por referências implícitas à Bakhtin, quanto à peculiaridade plástica do gênero, bem como traz considerações de Lukács sobre a “evolução” do gênero romanesco na modernidade, como podemos acompanhar na seguinte constatação retórica que Grillet lança: “Como poderia o estilo do romance ter permanecido imóvel, fixo, quando tudo evoluía ao seu redor- bem rapidamente, na verdade- no decorrer dos últimos cento e cinquenta anos?” (1969) e continua afirmando que, singularmente, o escritor tem o dever de acatar “sua própria data com orgulho, sabendo que não existem obras-primas na eternidade, mas apenas obras na história; e que elas só sobrevivem na medida em que deixaram o passado atrás de si e que anunciaram o futuro” (1969, p.9).

Enquanto gênero, só o tempo dirá se é agonia ou renovação esta pretensa forma que reflete um novo tipo de realismo. Sobre a escrita teórica como substituição da arte, o engenheiro -e operário- é categórico ao colocar cada tijolo em seu lugar, e afirma que esta substituição não deve ocorrer, pois “a função da arte não é nunca a de ilustrar uma verdade- ou mesmo uma interrogação- antecipadamente conhecida, mas sim trazer para a luz do dia certas interrogações (...)” (1969, p.12). Grillet, portanto, é consciente de sua reflexão teórica e, em relação às inúmeras (ou prováveis) comparações maldosas entre o projeto e a execução, declara que “não é muito interessante procurar por em contradição as reflexões e as obras. A única relação que pode existir entre elas é a de caráter dialético: um duplo jogo de concordâncias e oposições” (1969, p.10). Como já comentado, a relação entre obra e teoria não é abordada de forma sistemática aqui, pois a afinidade que estabelecemos é relativa à dialética entre reflexão teórica e o homem, o homem de seu tempo, o homem enquanto ser produtor de representação do seu mundo.

Grillet (1969) alega que o Novo Romance não é uma teoria pronta, mas sim uma pesquisa, por isso ele não edificou lei nenhuma, e interessa que ela não seja

considerada uma escola literária, pois “Que interesse poderia ter aquilo que ambos escrevemos, se escrevemos a mesma coisa?” (p.90). Com esta afirmação abre-se o leque de possibilidades formais que dizem respeito à singularidade do operário enquanto construtor. Ademais, Grillet afirma que o “Novo Romance não faz outra coisa além de prosseguir na procura de uma constante evolução do gênero do romance” (p.90). Duas citações que reafirmam demarcações e liberdades quanto à forma, ao mesmo tempo em que tentam delinear posições no campo da arte referente a este novo romance que contém em sua “forma a realidade”.<sup>14</sup>

As reflexões que o movimento da poesia concreta, representado aqui pelos irmãos Campos e Decio Pignatari, declarou na obra *Teoria da Poesia Concreta* (1975), uma compilação de entrevistas, artigos de jornais e artigos<sup>15</sup>, ratifica a mencionada relação entre o mundo, a obra e a reflexão especulativa. O primeiro poema data 1956, e logo o movimento herdeiro do concretismo se estendeu e consolidou uma fisionomia própria, singular e rompedora com a tradição poética. Além da Alemanha e da Suíça, no Brasil o movimento se consolidou independentemente das influências teóricas dos outros dois países, afirmam os autores: “No plano internacional, exportou ideias e formas. é o primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas” (1975, p.05)<sup>16</sup>. Como linhas norteadoras, o movimento “produtor de ideias” trouxe consigo a busca de uma autonomia e o rompimento com formas tradicionais, anteriores, de se fazer poesia até então no país, buscando uma “totalização crítica a cerca da experiência poética” (p.06) e a (com)formação de uma nova “nova informação estética”(p.06). Enquanto Concretas, tais

---

<sup>14</sup> Adorno, na obra *Teoria Estética* (2008 [1960]), vincula a forma e o que a antecede (a sociedade e o homem), pois, para ele, a arte evidencia o que a realidade esconde. Realiza isso através da mediação de um conteúdo, uma objetivação (histórico e social) presente em suas leis formais, incorporando em sua estrutura artística as antinonimias sociais. De forma negativa (dentro da concepção de Adorno), nega o que incorpora e é por sua negação, pela organicidade tensa, que ela se materializa.

<sup>15</sup> Alguns publicados na revista *Noigandres* (1952), mesmo nome de um grupo formado por amigos, poetas e teóricos do concretismo na poesia.

<sup>16</sup> Muitos dos textos reunidos em *Teoria da Poesia Concreta* são editados e mantidos com uma norma gráfica que questiona o encadeamento de orações, bem como o uso de maiúsculas ao iniciar uma oração (como podemos perceber na citação). Transcrevo aqui *ispi literis* a forma original.

representações construía-se em uma relação de oposição ao abstrato, desejavam ser objeto, ser concreto, ser utilizável, ser material reproduzido.

Com uma preocupação evidente, assim como os engenheiros do Novo Romance, o trio paulista afirma que “a poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa” (1975, p.51), ou seja, como o romance, o gênero lírico, enquanto uma construção humana, não poderia “estagnar”, pois é fruto de uma tradição histórica que é ativa, modifica-se constantemente. O pensar sobre a estrutura, sobre os aspectos formais da arte, portanto, é uma das linhas que permeia toda a reflexão sobre a poesia concreta, como afirma Augusto de Campos “(...) a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.” (1975, p.42). Essa preocupação formal está presente em outras tantas passagens como na afirmação de Décio Pignatari “O verso: crise (...) não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-os apenas como veículo passivo, lombar, e não com o elemento relacional de estrutura” (p.39). Há aqui uma reivindicação do espaço, do visível, da comunicação rápida pela lacuna ou preenchimento da folha, da rapidez, da simultaneidade, “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular” (1975, p. 39). Explicita-se a necessidade da reflexão sobre o modo de construir, de arquitetar a modificação do gênero e de estabelecer o diálogo com seu tempo, evidenciando o esgotamento a forma poética que tem no verso seu elemento principal e diferenciador (enquanto gênero) e excluindo o lugar do homem enquanto sujeito lírico.

Haroldo de Campos, de forma a resgatar a história da forma poética, traz uma definição que aqui é muito cara e merece espaço, pois resgata para definir por oposição:

Julles Monnerot descreve o poeta moderno como um “mágico sem esperança”. A poesia concreta elimina o mágico e devolve a esperança. Desaparece o “poeta maldito”, a poesia “estado-místico”. O poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico. A poesia concreta responde a um certo tipo de “forma mentis” contemporânea: aquela que impõe os cartazes, os “slogans”, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida e objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela



do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro (Haroldo de Campos, 1975,p.50).

Da mesma maneira, o aspecto romântico, místico (e até mítico) tende a desaparecer no Novo Romance, pois há uma negação, via forma, da alma dos objetos, do além do concreto que tudo no mundo traria intrinsecamente, nega-se isso quando “os objetos, pouco a pouco perderão sua instabilidade e seus segredos, renunciarão a seus falsos mistérios a esta interioridade suspeita que um ensaísta chamou de “alma romântica das coisas”(1969, p.17). A reflexão continua e Grillet põe em evidência o papel do escritor (assim como Haroldo de Campos faz com o poeta moderno e sua função) em sua relação com os mitos (que ele nega) sobre o escritor, e que permeiam o ato da escrita:

sabemos que toda a literatura romanesca repousava sobre esses mitos, apenas sobre eles. O papel do escritor consistia tradicionalmente em cavar na Natureza, aprofundá-la, a fim de atingir camadas cada vez mais íntimas de acabar por trazer para a luz do dia algum pedaço de um segredo perturbador. Tendo descido ao abismo das paixões humanas, ele envia para o mundo aparentemente tranquilo (o da superfície) mensagens de vitória descrevendo os mistérios que tinha tocado com a mão (Grillet, 1969, p.18).

### 3. Os materiais

O olhar do teórico, do engenheiro reflexivo, sobre as formas para montar seu objeto final, nos leva a uma discussão pontual sobre a linguagem, ou seja, sobre os recursos, os meios para a conformação do mundo representado, mundo que pode ser um novo mundo romanesco ou um pretense objeto neutro e reproduzível. Além disso, suscita uma discussão que pertence ao cerne da modernidade, as questões relativas à auto-representação ou anti-representação, que pincelaremos aqui de modo rápido, mas que vale a pena a referência.

O poeta concreto, afirma em uma sequência de onze afirmações pontuais sobre a palavra poética, Augusto de Campos (1975) “não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade” e, além disso, ele “vê a palavra em si mesma- campo magnético de possibilidades- como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (1975, p.42)

pretendendo assim manifestar-se contra “a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto”. Na poesia concreta, Pignatari indica relações da linguagem que também está presente em outras manifestações artísticas contemporâneas suas, em confluência com a linguagem escrita, pois “a poesia concreta enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura, sem esquecer a música mais avançada, eletrônica” (1975, p.38). Novamente, reafirma-se que não é possível a compreensão da teoria (e da obra enquanto processo) sem a situarmos em seu momento histórico, social e cultural, pois o diálogo se torna explícito e necessário.

De acordo com Perrone-Moisés (1966), o Novo Romance negaria o romance tradicional, romance “com apêndices inúteis, falsa linearidade temporal” que ocultava o “tempo psicológico” e realizaria uma simplificação falseadora do homem. A linguagem objetiva desta nova forma de fazer romance é pensada em relação à questão do realismo, e parte da premissa de que “A literatura simplesmente expõe a situação do homem e do universo com que está às voltas” (1969, p.30), reafirmando a mudança da linguagem e registrando a dificuldade neste caminho “novo”, é afirmado que

é toda a linguagem literária que deveria mudar, que já está mudando. Dia a dia constatamos a crescente repugnância daqueles mais conscientes, diante da palavra de caráter visceral, analógico ou encantatório. Enquanto que o adjetivo óptico, descritivo, aquele que se contenta com medir, situar, limitar, definir, mostra provavelmente o caminho mais difícil de uma nova arte do romance (Grillet, 1969, p.19).

De maneira similar, com forte marcação do aspecto visual, do óptico enquanto recurso necessário para a constituição da obra, na poesia concreta é visível (redundantemente) a utilização de recursos tipográficos, dinâmica, linhas, caracteres de impressão, espaço gráfico, folha-dobrada, pontuação desnecessária, livre direção de linhas, oblíquas, verticais. A tipografia tinha de ser funcional, espelhando com “real eficácia as metamorfoses” da linguagem (1975, 16). Haroldo de Campos é explícito em rebater acusações quando perguntam se a linguagem concretista quer destruir ou superar o mundo objetivo natural ou quer uma adequação ao objeto da consciência empírica, ao que ele responde “o poema concreto vive por si mesmo”, então a linguagem não é

“instrumental, não é interprete dos objetos, mas sim um objeto por direito próprio. Como tal, ele não pretende destruir e superar o mundo objetivo natural, mas afirmar-se autarquicamente, ao seu lado, como objeto-ideia, como coisa-poética, regido por suas leis específicas” (p.103). Aqui há uma carga de anti-referencialidade (em relação ao mundo exterior) e uma superação da linguagem enquanto um mecanismo para representar algo que já está no mundo. Haroldo eleva o poema concreto à categoria de objeto, sintetizando uma das grandes ambições dos teóricos do movimento<sup>17</sup>.

#### 4. Os objetos e as subjetividades: resoluções formais

Cada um a sua maneira, a relação (ou falta dela) entre o objeto e o homem foi mote dos dois projetos de engenharia linguística presentes aqui. Constatamos que os caminhos teórico-formais são diferentes em ambas as reflexões, porém contêm semelhanças aproximativas que dizem respeito ao objeto e ao homem (e sua subjetividade). Enquanto o poema concreto é em si mesmo um objeto, e todo o lirismo clássico da poesia, referencial marcante do poema, se esgotou para os poetas da Poesia Concreta; o Novo Romance vale-se da descrição abundante tendo em vista a “criação de seu próprio objeto”. Entre o ser e o descrever, ambas as teorias repensam a posição do homem no fazer literário, na manifestação da subjetividade.

Na concepção teórica da poesia concreta aqui mencionada, em especial a de Pignatari, afirma-se a posição “contra a poesia de expressão, subjetiva, por uma poesia de criação, objetiva. Concreta, substantiva. a ideia dos inventores, de Ezra Pound.” (1975, p.39) e, além disso, de forma violenta, afirma que ela “acaba com o símbolo, o mito. com o mistério. O mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. Com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a

---

<sup>17</sup> Lembremos também da influência explícita dos poetas Rainer Maria Rilke e a sua “poesia-coisa”, Apollinaire e E.E.Cummings com os caligramas, e Mallarmé com o poema “Um Coup de Dês”, todos tem são fundamentais para a construção do jogo formal dos poetas concretistas brasileiros.

contemplação” (1975,p.41), enquanto uma poesia que busca ser seu próprio objeto, um objeto útil, rápido, com movimento.

Em sintonia com as artes plásticas e a música, “as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos”; os poemas se caracterizariam por “uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica” (1975, p.32). Há, portanto, uma pretensa atualização do objeto virtual, assim como do termo “verbivocovisuais” (trazido de James Joyce), pois o poema passa a ser uma “totalidade sensível “verbicovocal”, de modo a justapor palavras e experiências num estreito colamento fenomenológico, antes impossível” (1975, p.43). Essa relação sensorial, em especial a visual, é evidenciada teoricamente da seguinte maneira: “a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminoso até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. O ideograma como ideia básica” (1975,p.39). Nada mais em conformidade, já que um objeto deve necessariamente ser visto em seus limites, cores e formas.

A subjetividade, portanto, em um objeto pretensamente neutro, como, *a priori*, pensamos ser todo o objeto, ainda mais o reproduzível pela técnica, em um processo de industrialização massivo, não poderia conter em si traço algum subjetivo que referencie o homem, a introspecção e interpretação que marcaria o poema tradicional, lírico porque nasceria do íntimo do homem<sup>18</sup>, porque teria uma voz enunciativa humana. Neste mesmo viés, priorizando a objetivação da linguagem, “a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado...” (1975, p.89). A industrialização, a racionalidade e reprodução do objeto inserem-se de forma determinante na produção poética dos concretistas, pois, de acordo com eles, seu tempo e lugar, bem ao modo “belas máquinas inúteis”:

A postulação já clássica: “a forma segue a função”, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em serie, no qual, “et pour cause” , a produção artesanal é posta fora de circulação, por anti-economica, anacrônica, incompatível e incomunicável com

---

<sup>18</sup> Este tópico é brilhantemente explorado na obra *A poética da inversão* de Ana Teresa Cabañas (2000).

aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do planejamento , em todos os sentidos, níveis e escalas (1975, p.107).

Embora Grillet afirme que a impessoalidade e a total objetividade seja uma quimera, ele afirma que, dentre os projetos do Novo Romance, um importante é o de tornar a ficção um lugar pronto para o olhar desprevenido, renunciando atribuições pré concedidas sobre a arte, sobre a palavra dentro daquela estrutura:

em lugar desse universo das “significações” (psicológicas, sociais, funcionais), seria necessário, portanto, tentar construir um mundo mais sólido, mais imediato. Que seja antes de mais nada por sua presença que os objetos e os gestos se imponham, e que esta presença continue a seguir , a predominar, acima de toda teoria explicativa que tentasse encerrá-los num sistema qualquer de referência, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, outro (1969, p.17).

E segue afirmando o lugar do objeto dentro da teoria (e talvez prática operária) da conformação romanesca, na medida em que “gestos e objetos estarão ali antes de serem alguma coisa; e ainda estarão ali depois, duros, inalteráveis, presentes para sempre e como que troçando de seu próprio sentido que em vão procuram reduzi-los” (1975, p.17). Este mundo pretende-se objetivo no sentido de descrever, de diversas maneiras, muitas vezes o que se vê, mas não é desprovido de toda a subjetividade, pois “O homem ali está presente em cada página, em cada linha, cada palavra” (p.1969, p.92).

Sobre a descrição do mundo e a objetividade, ele afirma que esse mundo

não é nem significante nem absurdo. Ele é, simplesmente. Em todo caso, é isso que ele tem de mais notável. E de repente essa evidencia nos atinge com uma força contra a qual não podemos mais nada. De um só golpe toda a bela construção se esboroa: abrindo os olhos para o imprevisto, experimentamos, mais uma vez, o choque dessa realidade obstinada que pretendíamos ter dominado. À nossa volta, desafiando a matilha de nossos adjetivos animistas ou protetores, as coisas estão aí. A superfície delas é nítida e lisa, intata, sem brilhos duvidosos ou trasparências. (Grillet, 1969, p.16)

Apesar dessa pretensa objetividade total, que só Deus pode ter (nas palavras do próprio Grillet), o “existir antes de significar” também comum ao projeto concretista,

do homem enquanto um ser que “é visto como um objeto entre outros- sem a preponderância humana antes dos objetos” (p.63), e não é mais “dono do universo”, traz consigo (em alguma escala) o vazio moderno, a solidão e a experiência empobrecida da relação entre o eu e o mundo. Segundo Grillet, há uma dissociação entre a frieza e a forma de narrar objetiva, pois “a partir do momento em que a forma se torna invenção e não receita.” (1969, p.65), acaba-se aí a frieza. Além disso, vai mais fundo nesta reflexão e assegura “Não haveria nesse termo humano que nos jogam na cara uma certa fraude? Se não for uma palavra vazia de sentido, que sentido tem ao certo? Se eu disser: “o mundo é o homem”, sempre conseguirei a absolvição; enquanto que, se eu disser: “as coisas são as coisas, e o homem é apenas o homem”, logo serei reconhecido culpado de crime contra a humanidade” (1969, p.38). Desta maneira, Grillet questiona normatizações possíveis advindas, tanto da filosofia, da psicologia humanistas (que usam “o homem para tudo justificar”) quanto de teóricos de arte, reafirmando a posição de liberdade que a arte deve(ria) conter, pois “Não é crime afirmar que existe alguma coisa, no mundo, que não é o homem, que não acena para ele, que nada tem em comum com ele” (1969, p.38).

## **5. O engenheiro e o operário: um breve parêntese para pensar a (anti e auto) representação**

Cada um dos projetos que foram postos em diálogo possui referentes, e em ambos deveria ser o mundo empírico, como sempre ocorreu na arte tradicional, até mesmo quando o mundo não significa nada, como é o caso da zebra que Grillet menciona “a zebra é real, negá-la seria irracional, ainda que suas listras sejam desprovidas de qualquer sentido” (1969, p.33). Representar o mundo é criar representações, embora isso, às vezes, não signifique nada, ou seja, potência para significar tudo.

O referente, para o novo romance, é o mundo, embora a suposta neutralidade que os engenheiros da palavra afirmem, seja negada muitas vezes. É o que podemos constatar na seguinte afirmação de Perrone-Moisés “substituir o universo significativo, esquematizado, por um universo onde as coisas e os acontecimentos têm uma pureza

inicial, onde eles existem antes de significar” (1966, p.18). Esta afirmação é ratificada com a assertiva de Grillet sobre os meios: “temos de trabalhar com os meios à mão. Apesar de tudo, o olhar continua a ser nossa melhor arma, sobretudo se se ativer apenas às linhas” retira, a princípio, a dimensão ontológica que estaria intrínseca em qualquer representação e centra-se em si mesma, manifestando a consciência de um esimesmamento.

Abrindo, por fim, espaço a menção à obra para pensarmos este ponto tão caro à arte, ao considerar a obra, em especial em *La jalousie* (1957), que Barthes afirmou ser uma literatura objetiva, há uma maneira diferente de apresentar o referente. O objeto ou ação é descrita incessantemente, uma, duas, três vezes no mostrar, no apresentar mais do que narrar. Esse foco incessante na forma, explicita uma auto-referencialidade (que na obra aparece de maneira repetitiva de cenas com pequenas modificações entre si) assinala a autonomia já mencionada e o poder do discurso controlado pelo narrador. Marca também a auto-reflexividade da obra, agora livre de temas e conteúdos ao molde de Flaubert. Este foco na forma, a princípio, poderia ressoar como um apagamento momentâneo da referência exterior, mas a obra, enquanto parte material do mundo, só é por causa desse mesmo mundo que está presente na linguagem, perturbando um realismo estável ao molde do século XIX, que pouco preocupava-se com o discurso enquanto autoreferenciado e explicitado na forma.

A obra, enquanto materialidade, é pensada duplamente na poesia concreta, faz parte do mundo por estar no mundo, mas também por ser um objeto no mundo, não mais somente uma ficção ao ver de seus engenheiros linguísticos. A poesia concreta pretendia “criar uma forma, criar com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas- o poema” (1975,p.70), pois “o poema concreto não se arroga funções catárticas: ele é uma realidade em si, não um sucedâneo da vida. (1975, p.102). Aqui temos uma negação do referencial externo, do mundo, e uma total auto-referência que é justificada da seguinte maneira:

Com a revolução industrial, a palavra começou a deslocar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a

palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (Campos, 1975, p.40).

Essa atomização da palavra, enquanto alienada de significados, enquanto uma palavra neutra de sua referência externa, gera uma tensão que, até hoje, é alvo de discussões, mas que alguns teóricos literários, dentre eles Teresa Cabañas (2000), conseguiram interpretar de maneira, no mínimo, produtiva para a compreensão da relação entre a obra e o mundo social.

Em sua tese, a professora comprova a hipótese de que o referente

destituído efetivamente de sua condição ontológica, não desaparece, mas se desloca para adquirir novos contornos. Penso, então, que a representação estética, tal como se apresenta na poesia concreta, manifesta-se em outra esfera referencial, o que leva a supor que de fato se produz uma cisão na instância do referente (Cabañas, 2000, p.66).

A entidade referencial que a poesia concreta tem é o travestimento em figura, representada pelo objeto técnico-industrial, aproximando o poema a um objeto de consumo, neutro, despossuído de qualquer marca ontológica, como qualquer outro objeto, tudo no intuito de “desenhar um círculo inexpurgável para proteger a limpidez incontaminada de suas produções” (2000, p.71), acreditando libertar o poema de ideologias. De acordo com Cabañas (2000), os objetos são portadores de ideologias, tanto em sua relação de produção mais óbvia sociologicamente, mas também porque “no plano dos processos da subjetividade e no marco do sistema cultural, os objetos adquirem mobilidade a partir da posse e do uso que deles fazemos” (p.71) e, além disso, o objeto “condensa nas suas qualidades e imperfeições o estado de desenvolvimento científico e tecnológico da sociedade que o produz” (p.71), chegando a ser uma “abstração da sociedade” produtora.

## 6. Dois projetos e um desfecho



No diálogo entre dois tipos de engenheiros da palavra sobre dois projetos ousados e polêmicos, tivemos a oportunidade de revisitar questões pertinentes e vinculadas ao fazer teórico, lembrando que tal fazer traz em si reflexões pertinentes para pensarmos a obra de arte do século XX. Entre meios e concepções, centramos nosso olhar no lugar do engenheiro, do planejador, do teórico enquanto um artista que, mais do que pensar, vê importância em deixar registrado o que antecede o fazer literário, a representação artística, sempre referindo ao mundo exterior em sua relação com a forma, tanto romanesca quanto poética.

Este trabalho, mais do que sondar a importância do lugar do teórico naquele momento em particular e em cada manifestação artística, faz-nos pensar na atualidade do artista-teórico, que parece ser uma figura mais frequente e desejada em galerias (vide a importância para a compreensão da arte conceitual) e cursos de escrita criativa, que vem crescendo no país. Revisitar o passado com vista a problematizar os limites e lugares das teorizações futuras, portanto, é importante para nós, estudiosos de obras literárias, bem como conhecedores que devemos ser do campo literário e seu movimento.

## Referências

- CABAÑAS, Teresa. *A Poética da Inversão*. Goiânia: UFG, 2000.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CASULLO, Nicolás. *El debate modernidad posmodernidad*. Compilación y prólogo de. . Ediciones El Cielo por Asalto. Cuarta edición, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, L. *O novo romance francês*. São Paulo: São Paulo Ed., 1996.
- GRILLET, Robbe-, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- ADORNO, Theodor, W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008 [1960].

## A CONDIÇÃO DA MULHER NEGRA NO ROMANCE “PONCIÁ VICÊNCIO”: dor, opressão e violência

Elen Karla Sousa da Silva \*  
Sebastião Marques Cardoso \*\*

**RESUMO:** Este artigo constitui uma leitura do romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, objetivando analisar como se configura a temática da violência – física e/ou simbólica – na protagonista. A obra é apresentada através de uma narrativa memorialística, com enfoque na personagem Ponciá Vicêncio, que intitula o romance, ex-habitante das terras do Senhor Vicêncio. A narrativa expõe as experiências adquiridas pela protagonista, além dos tipos de violências dos quais é vítima, e as diversas perdas que a protagonista sofre ao longo de sua trajetória: perdeu seu pai, avô, sua mãe e irmão desapareceram; gerou e perdeu os sete filhos; perdeu a fé na vida; perdeu-se em suas fantasias. Conceição Evaristo perfaz a vida de Ponciá em suas inúmeras e infelizes situações. Nessa perspectiva, faremos a análise do romance, considerando as seguintes questões: gênero, violência, opressão e raça.

**Palavras-chave:** Estudos de Gênero. Violência. Ponciá Vicêncio. Conceição Evaristo.

**ABSTRACT:** This article is a reading of the novel *Poncia Vicencio* (2003), Conceição Evaristo, aiming to analyze how to set up the theme of violence - physical and / or symbolic - the protagonist. The work is presented through a narrative memoirs, focusing on character Poncia Vicencio, which entitles the romance, former inhabitant of the land the Lord Vicencio. The narrative exposes the experiences gained by the protagonist, and the types of violence of which the victim is and the various losses that the protagonist suffers throughout his career: he lost his father, grandfather, her mother and brother disappeared; generated and lost seven children; He lost faith in life; He lost in your fantasies. Conceição Evaristo adds up Ponciá of life in its numerous and unfortunate situations. In this perspective, we will do the analysis of the novel, considering the following issues: gender, violence, oppression and race.

**Keywords:** Gender Studies. Violence. Poncia Vicencio. Conceição Evaristo.

## INTRODUÇÃO

---

\* Aluna no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Pau dos Ferros –Rio Grande do Norte. Email: [elenuema@gmail.com](mailto:elenuema@gmail.com)

\*\* Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Professor de Teoria Literária do Departamento de Letras Estrangeiras e do. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte –UERN. Pau dos Ferros –Rio Grande do Norte. Email: [sebastiaomarques@uol.com.br](mailto:sebastiaomarques@uol.com.br)

Natural de Belo Horizonte, Conceição Evaristo nasceu em 1946 em uma favela no alto da avenida Afonso Pena. Fez formação em magistério, no antigo curso Normal (1971), e em seguida foi para o Rio de Janeiro, onde foi aprovada em um concurso municipal para professor. Posterior a isso, lecionou no curso de Letras, na Universidade Federal daquele Estado.

A autora ingressa no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), na década de 1990, e defendeu uma dissertação intitulada “Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. Publica poemas e contos na compilação “*Cadernos Negros*”, desde 1990, sendo convidada para palestras e congressos em todo o Brasil e no exterior, as quais abordam questões de gênero e etnia, na literatura brasileira. Tornou-se representante de uma literatura engajada, de resistência.

A trajetória da autora na literatura se inicia em 1990, com a publicação de poemas nos *Cadernos Negros*, cujas temáticas da discriminação racial, de gênero e de classe são recorrentes nessa e em outras produções, como por exemplo, nos romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006). Em versos, Conceição Evaristo publicou *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008) e também a coletânea de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e *Olhos D’água*, publicada em 2014.

A escritora negra, Conceição Evaristo, busca retratar a condição feminina negra na sociedade, de forma realista. A descrição feminina obedece ao real contexto de violência contra a mulher, exclusão social e racial, pois mostra que mesmo inserida em um grupo no qual é contestado pela cor da pele, a mulher negra tende a ser oprimida. Este tipo de texto literário, que retrata a condição feminina negra, vem ganhando espaço na Literatura brasileira, pois reivindica e marca a consciência crítica daqueles que se opõem à opressão.

Na obra *Ponciá Vicêncio*, a autora expõe alguns problemas enfrentados pela mulher negra e pobre, que decide procurar no ambiente urbano uma posição de vida melhor e, para isso, se distancia da zona rural, como a protagonista que intitula o romance em estudo. Conforme Marcos Antônio Alexandre (2007), a produção de Conceição Evaristo coloca em cena uma abordagem literária da figura feminina negra ao tratar dos problemas diários das mulheres negras, para tanto, relaciona sua literatura às raízes

étnicas. A mesma, em sua infância, fazia uso da escrita como forma de fuga e evidenciamos isso no seguinte trecho:

Essa inserção para mim pedia a escrita. E se inconscientemente desde pequena nas redações escolares, eu inventava um outro mundo, pois dentro dos meus limites de compreensão, eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de auto afirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra (EVARISTO, 2007, p. 20).

Desta forma, a autora ocupa uma atitude de compromisso, pois reconstrói o papel feminino, especificamente o da mulher negra, para um caminho de resistência. Nessa perspectiva, faremos a análise do romance levando-se consideração as seguintes questões: gênero, violência, opressão e raça.

## **A CONDIÇÃO DA MULHER NEGRA NO ROMANCE “PONCIÁ VICÊNCIO”**

Nas variadas histórias apresentadas no romance, a violência contra a mulher negra é ressaltada e inserida em um empenho pessoal da autora, Conceição Evaristo. A narrativa se constrói com fatos isolados, que logo aglomeram com uma única intenção: expor a dor, a violência e a opressão.

Algumas dessas histórias retomam no enredo as memórias que causam dor, as quais destacamos: além de assassinar a esposa, o avô tenta o suicídio (em vão) e acaba por se mutilar ao saber que seus quatro filhos teriam sido vendidos, mesmo com a Lei do ventre Livre em vigor; outros fatos que destacamos é o uso do pai de Ponciá como “cavalo” e a ação de apanhar a urina do herdeiro do patrão, pois o filho do senhor das terras julgava que o negro não tinha valor. O pai de Ponciá foi “pajem do sinhô-moço, escravo do sinhô-moço, tudo do sinhô-moço, nada do sinhô-moço” (EVARISTO, 2003, p. 18).

Descendente de africanos que foram trazidos para serem dominados, Ponciá vivia com os pais e o irmão nas propriedades dos ancestrais do senhor coronel Vicêncio, as quais foram doadas aos negros libertos, com a exigência da continuidade do trabalho

escravo nas terras. Durante o novo modo escravista a “[...] cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida” (EVARISTO, 2003, p. 82).

Ponciá Vicêncio vivia na zona rural em condição de pobreza, mas busca melhores condições de vida, que se diferenciem daquelas vivenciadas por seus ancestrais, ao mudar-se para zona urbana quando alcança a fase adulta. Essa narrativa ao expor o enredo faz uso do flashback, pois apresenta o que ocorre no psicológico da personagem. Dessa forma, resgata o passado como uma maneira de sanar os traumas e as dores causados pelas relações sociais e as perdas familiares.

A personagem tinha esperança e buscava na cidade dias melhores, embora no início tenha encontrado muitas dificuldades:

O inspirado coração de Ponciá ditava futuros sucessos para a vida da moça. A crença era o único bem que ela havia trazido para enfrentar uma viagem que durou três dias e três noites. Apesar do desconforto, da fome, da broa de fubá que acabara ainda no primeiro dia, do café ralo guardado na garrafinha, dos pedaços de rapadura que apenas lambia, sem ao menos chupar, para que eles durassem até ao final do trajeto, ela trazia a esperança como bilhete de passagem. Haveria, sim, de traçar o seu destino (EVARISTO, 2003, p. 35).

Sabe-se que Ponciá saiu de casa à procura de um emprego. Assim, embora tenha vivido dias difíceis, consegue um trabalho. Sua nova condição na cidade proporciona uma nova perspectiva para a protagonista, “estava de coração leve, achava que a vida tinha uma saída. Trabalharia, juntaria dinheiro, compraria uma casinha e voltaria para buscar sua mãe e seu irmão. A vida lhe parecia possível e fácil” (EVARISTO, 2003, p. 42). Estando livre, sentiu-se livre para se apaixonar.

A protagonista se apaixonou por um homem que trabalhava em uma construção civil ao lado de seu emprego. Ambos solitários, resolveram juntar os poucos pertences e morar em um casebre no morro. A princípio, antes do casamento, ele analisou que Ponciá era mulher “ativa”, bela e “gostava de cantar”. “Tinha uma voz de ninar criança e de deixar homem feliz”. Porém, o homem observou uma animosidade em Ponciá, apesar de gostar da “tenacidade dela, de seu olhar adiante” (EVARISTO, 2003, p. 65).

Ponciá vai para uma favela, em companhia do marido, que a trata mal. Em virtude de ser descendente de escravos, possui uma vida difícil e as dificuldades se intensificam em inúmeros abarrotados de hostilidade. A trajetória dela na zona rural e urbana transmite condição de diáspora, um subterfúgio do real que, ao contrário de adequar a uma melhor situação, só reforça a angústia e a dor que envolvem a esposa e o marido.

A vida fluía tranquilamente mesmo com as adversidades, pois Ponciá conseguiu aprender algumas letras com padres que estiveram no povoado durante algum tempo. Com o falecimento de seu pai, ela percebe a incapacidade e o esforço sem êxito da labuta quase escrava de crianças, mulheres e homens, nos plantios dos coronéis que enriqueciam a cada dia. Por conseguinte, decide ir à cidade, crendo que “poderia traçar outros caminhos, inventar uma nova vida” (EVARISTO, 2003, p. 24).

O marido enxergava na esposa alguém “mais forte do que ele. Era de uma pessoa assim que ele precisava”, afinal, ele estava só e “não conseguia nem sonhar” (p. 65). Durante o namoro, ele percebeu que em algumas ocasiões “era como se o espírito dela, “Ponciá”, fugisse e ficasse só o corpo” (EVARISTO, 2003, p. 65).

No decorrer da narrativa é visível que o marido se mantinha em silêncio e falava apenas o essencial, e isso fazia Ponciá recordar do silêncio do irmão e do pai no período da roça. Ainda percebemos que a protagonista se entrega ao isolamento e ao vazio interior, além de apresentar um comportamento alheio em relação ao marido. A ausência, a separação dos seus familiares e aprisionamento no barraco colaboraram para que ela se recolhesse em suas lembranças e pensamentos.

A história da protagonista se assemelha a de inúmeras mulheres com seus desencantos, sonhos, conflitos e dramas, sobretudo aquele que se refere a cumprir um destino que é esperado por uma parte do grupo feminino: ser mãe e permitir que o companheiro cumpra o papel de pai.

A cada gravidez sem sucesso, ele bebia por longo tempo e evitava contato com ela. Depois voltava, dizendo que iria fazer outro filho e que aquele haveria de nascer, crescer e virar homem. Ponciá já andava meio desolada. Abria as pernas, abdicando do prazer e desesperançada de ver se salvar o filho (EVARISTO, 2003, p. 53).

Com base no conflito gerado a partir desse papel não cumprido, percebemos que Ponciá é agredida simbolicamente. Para Bourdieu, “[...] ao entender ‘simbólico’ como oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente ‘espiritual’ e, indiscutivelmente, sem efeitos reais” (BOURDIEU, 2010, p. 46). Além disso, outras questões geram esse tipo de violência na narrativa analisada, como por exemplo, as questões internas ao lar (as tarefas de casa que não são realizadas com perfeição, o distanciamento entre marido e mulher) e as exigências sociais representadas através dos vizinhos que criticam, cobram e ficam intrigados com as ações da personagem.

No período colonial, o ponto de vista da esterilidade/maternidade é relacionada ao corpo. Ao relacionarmos isso a figura feminina, nessa perspectiva, ela deixa de cumprir seu papel social em virtude de uma infertilidade/inutilidade, pois o corpo que não procria, não serve à sociedade a qual pertence; já que não procria, não reproduz e não dá seguimento a sua espécie é encarada como demoníaca e doente.

A respeito da mulher estéril, Del Priore afirma que:

A necessidade mística de progenitura atingia em cheio as mulheres. Comparadas a terras estéreis, humilhadas pelos companheiros e pela comunidade, associadas a mulas – animais que estéreis geneticamente eram conduzidas pelos padres, estes estéreis (pelo menos teoricamente) por vocação –, a esterilidade feminina era vivida como uma tara ou um contrassenso. Ao inverter o ciclo das gerações, interrompendo as linhagens, contrariando os ciclos agrícolas e a natureza, à qual seu ciclo vital deveria comparar-se, a mulher estéril deveria ter seu corpo “entupido”, fechado e prisioneiro de forças estranhas (DEL PRIORE, 2009, p. 147).

A humilhação apresentada por Del Priore é sofrida pela personagem, já que a mesma gera sete filhos, entretanto, nenhum sobrevive. Há uma simbologia impressa ao número sete, pois esse representa a perfeição, o divino e o misticismo, de acordo com a numerologia clássica. Já em algumas culturas, o número representa um ciclo concluído, fertilidade, renovação. No entanto, não vemos isso na narrativa, o ciclo da maternidade vivenciado pela protagonista é atravancado, a simbologia possui um efeito contrário, regendo a vida da personagem, pois os sete filhos que a protagonista gera não sobrevivem, e esses abortos fazem com que o cônjuge de Ponciá a enxergue como um ser inábil. Essa inabilidade acaba por representar o status feminino da mulher naquele contexto, e a

personagem tem a consciência desse valor inferior, pois na fase da infância pensou que poderia virar homem ao passar embaixo de um arco-íris.

A partir do casamento de Ponciá percebemos que o valor feminino ainda é inferiorizado, pois a mesma é vítima (resistente e paciente) de violência e humilhação. Ela não revidava a agressão, mas resistia ao silenciar; não enfrentava o marido, todavia, atirava-lhe um olhar acusatório e reprovador, de condenação, ao marido.

Na fase adulta, o desejo de subverter seu *status* de mulher ressurgiu após sofrer agressão do marido:

Deu-lhe um soco violento nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela lhe devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem. Levantou-se, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele (EVARISTO, 2003, p. 17).

Em relação a isso, podemos situar que historicamente as mulheres foram penalizadas por sua sexualidade. Podemos relacionar essa violência feminina a outros contextos sociais, como por exemplo, na China (séc. XX), a condição de sujeição era aterrorizante, pois para não fugirem amarravam-lhes os pés; Já na África, em algumas tribos, as mulheres tem a vagina costurada e o clitóris mutilado; Na Islândia, as mulheres cobrem seus rostos com um véu; Na Índia, são vendidas; E algumas foram imoladas pela inquisição no Cristianismo.

Compreendemos que a história feminina é acompanhada por repressão, tornando-se uma constante. A mulher existia somente para atender aos desejos masculinos e exercer o papel de reprodutora humana. Além de ser vista na organização social como “o outro” masculino e desempenhar as funções de cuidar do lar, viver para o marido, para os filhos e a família. Isso ocasiona sua inserção em segundo plano, não expressando seus anseios e desejos:

A mulher sempre foi para o homem ‘o outro’, seu contrário e complemento. Se uma parte do nosso ser deseja fundir-se nela, outra, não menos imperiosamente, a separa e exclui. A mulher é um objeto, alternadamente precioso e nocivo, mas sempre diferente. Ao transformá-la em objeto, em ser aparte e ao submetê-la a todas as deformações que seu interesse, sua vaidade,



sua angústia e até mesmo seu amor lhe ditam, o homem transforma-a em instrumento. Meio para obter o conhecimento e o prazer, via para atingir a sobrevivência, a mulher e o ídolo, deusa, mãe, feiticeira ou musa, conforme aponta Simone de Beauvoir, mas nunca pode ser ela mesma (PAZ, 1992, p. 177-178).

No que diz respeito à mulher negra, a circunstância é ainda mais delicada em decorrência das questões de etnia e gênero. Essa condição gera um esforço de inferiorização na identidade cultural feminina, bloqueando, na maioria das vezes, uma atitude contra a violência ou a discriminação sofrida. A historiadora Giacomini argumenta o seguinte:

Como não pensar na mulher negra assalariada, na condição de empregada doméstica, ao se discutir que ao escravo era recusada a possibilidade de uma vida privada? Como não pensar na babá negra atual, que cuida dos filhos da mulher branca burguesa ou pequeno-burguesa, enquanto os seus filhos ou não existem ou andam soltos, correndo pelos morros e ruas de nossas cidades? A escravidão não existe mais, no entanto, a presença de suas heranças no íntimo das relações burguesas e capitalistas que tem as classes dominantes, de todos os momentos históricos, de associar, até onde for possível, as regalias que lhes são próprios os privilégios de grupos dominantes anteriores (GIACOMINI, 2012, p. 98).

Em decorrência disso, percebemos que não há valor algum atribuído à mulher, pelo contrário, ela é vista como ser subalterno. Em relação a isso, Spivak (2010, p. 121-126) salienta que o subalterno não pode falar, logo, a mulher (subalterna) afro-brasileira é isenta de fala, o que lhe permitiria se sobressair socialmente.

No entanto, o marginalizado ao fazer uso da palavra pode acabar o inconformismo, revelar o que não se vê e proporcionar uma reflexão sobre a condição do subalterno, de acordo com o que percebemos no seguinte trecho: “O grito do homem reclamando da lerdeza de Ponciá fez com que, mais uma vez, ela interrompesse as lembranças. Irritou-se, mas não disse nada. Engoliu a raiva em seco, junto com o silêncio” (EVARISTO, 2007, p. 21). O silêncio feminino é, nesse sentido, extremamente significativo para dar suporte a discussões a respeito da condição de dominação e poder.

Oficialmente, a história apresenta a mulher negra não como sujeito, mas como objeto servil para atender aos desejos do Outro. Conforme Bell Hooks (1995), a sociedade:

[...] elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade [...] o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está nesse planeta principalmente para servir aos outros (HOOKS, 1995, p. 468).

Os negros eram vistos como “coisa”, objeto de posse, e em relação às mulheres, a submissão aos senhores era enorme, visto que recaí sobre elas o estigma de “objeto sexual”. Para Giacomini, “a possibilidade da utilização dos escravos como objeto sexual só se concretiza para a escrava porque recaem sobre ela, enquanto mulher, as determinações patriarcais da sociedade, que determinam e legitimam a dominação do homem sobre a mulher” (GIACOMINI, 2012, p. 65).

O marido, com a distração/ausência de Ponciá e sem compreender o que acontecia, já que a esposa estava descuidada (com as roupas aglomeradas no quarto, com a casa) e na ausência de diálogo, conversas, argumentos, recorria à agressão com a intenção de irromper o silêncio, passando a maltratá-la e agredi-la. A violência física era a estratégia utilizada pelo marido para enfrentar a circunstância que o deixava impaciente, uma vez que ele encontrava-se “cansado” de perceber a “mulher tão alheia”. Desse modo:

Teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela lhe devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem. Levantou-se, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele (EVARISTO, 2003, p. 17).

Ponciá não enxergava uma perspectiva positiva de futuro e, inicialmente, tinha receio do vazio que sentia. No entanto, “gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu” (EVARISTO, 2003, p. 44). Se Ponciá vivia triste, não queria engravidar, gerar um filho e colocá-lo no mundo pô-lo no mundo para padecer com os pesares da vida. Por conseguinte, o marido depressa readquiriria o entusiasmo e “voltava, dizendo que iria fazer outro filho e que aquele haveria de nascer, crescer e virar homem” (EVARISTO, 2003, p. 52). Não percebendo se Ponciá partilhava do mesmo anseio de ter filho, o marido deseja cada vez mais que ela engravidasse, para dar continuidade de si. Todavia, o marido percebeu que a mulher

estava ficando desorientada, entendeu que as falhas, carências, ausências eram mais contínuas, ficando frequentemente “fora de si” (EVARISTO, 2003, p. 124).

Com base nessas ausências, a barbaridade do marido se acentuava a cada dia, mas a bebida estimulava sua agressividade, pois possuía “a natureza fraca”. Apresentava constantemente irritação com relação a Ponciá, “por qualquer coisa lhe enchia de socos e pontapés. Vivia a repetir que ela estava ficando louca” (EVARISTO, 2003, p. 54).

No artigo “A representação do feminino como política de resistência”, de Liane Schneider, a pesquisadora debate a forma como a mulher tenta “fugir” de um princípio patriarcal proposto a partir de suas enfermidades mentais assinaladas como loucura: “um comportamento ‘desequilibrado’ por parte da mulher pode indicar sua revolta ou resistência em relação às forças de poder derivadas de um sistema de gênero que a oprime” (SCHNEIDER, 2000, p.123).

Ponciá, além de padecer com as violências físicas, suportava as agressões verbais. Certo dia, o marido chegou a casa fatigado, depois de beber pinga, encontrou-a “parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também, e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa” (EVARISTO, 2003, p. 98). A dor vivida por Ponciá era física e moral, apesar de ser incomodo viver com o marido, faltava-lhe coragem para sair dessa situação de martírio. A protagonista apresentava-se apática, imóvel, apenas recordava o passado.

Anteriormente direcionava a visão para o presente, entretanto, após pancadas certas de agressões causadas pelo marido, Ponciá se lançou em um ambiente diferente de “outras vivências” e passou a interrogar-se “quem era ela?” (EVARISTO, 2003, p. 92), uma vez que desconhecia. Quando menina, Ponciá “gostava de ser ela própria” (EVARISTO, 2003, p. 9). Posteriormente, adulta, deseja se tornar homem, visto que durante a infância sua identidade ainda não estava em conflito. Assente ao instante em que Ponciá se aceita como mulher, “pressupõe-se a escolha de um projeto de identidade a ser assumido e autodefinido”; porém, Ponciá almejou se tornar “homem”. (EVARISTO, 2003, p. 17).

Conforme Butler (2003), de tal maneira para Beauvoir (1980), quanto para Monique Wittig, “a identificação das mulheres com o “sexo” é uma fusão da categoria

das mulheres com as características ostensivamente sexualizadas dos seus corpos e, portanto, uma recusa a conceder liberdade e autonomia às mulheres, tal como as pretensamente desfrutadas pelos homens” (2003, p. 41). Deveras, Ponciá tinha consciência que sua condição de esposa e mulher se ligava à dominação do sexo, do discurso hegemônico e falocêntrico, culpado não somente por seu silenciamento, sobretudo, o de inúmeras mulheres.

A violência supera o plano simbólico e se estabelece na qualidade de violência física, como uma das situações mais dolorosas da narrativa, que é a ação agressiva contra Ponciá, em que o marido direciona sua raiva e frustração da vida sobre o seu corpo:

Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa (EVARISTO, 2003, p. 96).

A violência emocional e física vivida por Ponciá denuncia a inépcia do marido de solucionar uma situação visivelmente intolerável. Ela cessa “os pensamentos-lembranças”, posteriormente ao soco efetuado pelo marido, vagarosamente prepara o alimento. Ponciá se encontra novamente “desgostosa da vida”, já que “o que ela estava fazendo ao lado daquele homem? Nem prazer os dois tinham mais” (EVARISTO, 2003, p. 21).

De outro modo, a protagonista “engoliu a raiva em seco junto com o silêncio” (EVARISTO, 2003), ainda que não expressasse nenhum sentimento de aflição ou fúria. Em contrapartida, o marido arrependido e carinhoso limpou os ferimentos do “rosto da mulher”, mesmo diante da ausência de reação de Ponciá:

Quando o homem viu sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si, assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca d’água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher [...]. E desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar. E cada vez mais ela se ausentava (EVARISTO, 2003, p. 98-99).

O marido de Ponciá até então não possuía consciência dos problemas psicológicos da mulher, mas começou a perceber o distanciamento, a solidão e o isolamento da esposa,

e “a sua própria”. Por outro lado, “o homem viu na mulher o seu semelhante e tomou-se de uma ternura intensa por ela” (EVARISTO, 2003, p. 111), a partir daí, entendendo-a. Assim, o marido, ainda que com seu obscurantismo, compreendeu a angústia da esposa ou a condição depressiva, que “devia estar com algum encosto” (EVARISTO, 2003, p. 99). Viver era problemático para o homem e Ponciá, pois “cada um tinha os seus mistérios” (EVARISTO, 2003, p. 111).

A violência doméstica ocorre quando Ponciá renuncia à questão sexual, que não passava de um “corpo-pernas” e que “nem o prazer era repartido” (EVARISTO, 2003, p. 43), cabendo a si o silêncio. Percebe-se que Ponciá suportava conformada as ações do marido, pois tinha consciência que os dois estavam na mesma condição e sobreviviam sem dignidade:

O homem comia na cama, com a lata na mão. O alimento descia incorreto, torto, seco, provocando uma tosse entre uma colher e outra. Ela foi ao pote de barro e voltou com uma canequinha de lata cheia de água. O homem bebeu o líquido de um gole só. Abandonou a lata com um resto de comida no chão (EVARISTO, 2003, p. 22).

O homem de Ponciá, além de um agressor, aparentava ser apenas uma vítima de uma sociedade assustadoramente injusta. Ao longo da narrativa observa-se que Ponciá não atribui culpa ao marido, já que era tão vítima quanto ele do sistema econômico e social, expondo a miséria que vivenciavam. Representação esta que se desdobra não apenas aos dois negros, sobretudo, a vários negros e brancos desprovidos e maltratados, que vivem em periferias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Ponciá Vicêncio*, Conceição Evaristo torna visível a condição da mulher pobre e negra, conforme o local destinado socialmente a ela, com a segurança e a sensibilidade de quem conhece o que escreve.

Ponciá ao chegar despreparada profissionalmente à cidade, ocupa vaga de doméstica. Fugia da pobreza em que nascera e crescera, e na cidade ambicionava ganhar bastante dinheiro, o necessário para buscar a família e lhe proporcionar condições

melhores de vida. Embora Ponciá tenha conseguido comprar um barraco (cômodo) na favela e ter conhecido um marido, não difere do que ocorre com muitos na mesma condição dela: a estância à margem da sociedade.

Nota-se através das peregrinações, as ilusões e desencantos da protagonista, um enredo intricado e entrecortado a compor de maneira angustiante o passado e o presente, lembranças e fantasias, devaneios, nos deixando refletir sobre a dor e a agonia de uma raça assinalada pela violência e a opressão, sendo maltratada, desconhecendo sua identidade e acreditando em sua incapacidade/inferioridade.

Como vimos, o romance expõe as diversas perdas que a protagonista sofre ao longo de sua trajetória: perdeu seu pai, seu avô; sua mãe e seu irmão desapareceram; gerou e perdeu os sete filhos; perdeu a fé na vida; perdeu-se em suas fantasias. A narrativa perfaz a vida de Ponciá em suas inúmeras e infelizes situações. Dessa forma, o leitor se curva ao sofrimento de uma existência cheia de dor, ao afirmar a solidão e as dores que a mulher negra enfrenta diariamente.

Por não realizar as tarefas de dona de casa e esposa, Ponciá é maltratada pelo marido e pela sociedade: física e simbolicamente. Resultando em um isolamento cada vez maior, o que faz a personagem buscar explicações sobre a sua existência, e na procura de entender a relação consigo e com os demais.

As denúncias que surgem na obra, como o trabalho em regime de semiescravidão, a exploração, a violência, o êxodo rural, a violência contra a mulher e o impasse à inclusão do negro no mundo intelectual ativo, constituíam a vivência de Ponciá. Ademais, uma sociedade que exclui, traça um rótulo da mulher negra ligada ao prazer, à pobreza, à sujeição e à inferioridade, que reunidos à cor da pele, conferem a elas o dobro de discriminação: por ser negra e mulher, induzindo a uma alteração da representação feminina negra como legado cultural de um passado histórico, capitalista, branco e opressor.

Ponciá é produto de uma construção social histórica que reflete uma dominação masculina. Poder de dominação que se sobrepõe aos desejos, ideologias e comportamentos. Tais composições de dominação “(...) são produto de um trabalho incessante e, como tal, histórico de reprodução, para o qual contribuem agentes

específicos, entre os quais o homem com suas armas, como a violência física e a violência simbólica, instituições, famílias, Igreja, escola e Estado” (BOURDIEU, 2010, p. 43).

Enfim, o leitor encontrará, por meio da narrativa, o anseio desta mulher em reconstruir sua vida. O sofrimento que não é somente dela e uma dor física e moral, não marcando no texto qual delas mais tortura a alma da protagonista.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2.v.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (org). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

HOOKS, B. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, 1995, p. 454-478.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michael & NEIS, Ignácio Antônio. **As armas do texto: A literatura e a resistência da literatura**. Porto alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p. 119-139.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## A LINGUAGEM QUE PERMEIA A NOSSA VÃ LITERATURA: ALGUNS PROBLEMAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO EM *OUTRA TEMPESTAD*

Thayane Morais Silva\*

**RESUMO:** O conjunto das obras canônicas da Literatura Universal se apresenta como um vasto campo para pensar a cultura da representação dos sujeitos e de suas relações sociais. Os traços de verossimilhança e de realidade que se sobressaem em determinadas obras e dão margem a infundáveis discussões e postulações críticas. Nesse trabalho, analisamos como os mecanismos da linguagem são utilizados para desconstruir o discurso da construção da identidade latino-americana, difundido no hegemônico cânone eurocêntrico. Para cumprir essa tarefa, desenvolvemos uma comparação entre duas peças: *A Tempestade* (1611), de William Shakespeare e *Otra Tempestad*, de Flora Lauten (1997) a fim de tratar a questões acerca da representação de Calibán. Nos limitamos em analisar as peças como memória institucionalizada das sociedades e enquanto artefatos culturais e comunicacionais que permitem pensar a configuração do sujeito colonizado. Observamos que as cenas e as figurações das personagens são procedimentos ideológicos, orientados por grupos distintos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cânone Literário. Memória institucionalizada. Discurso hegemônico. Sujeito. Alteridade.

**ABSTRACT:** The set of canonical works of universal Literature is presented as a vast field to think the culture of representation of individuals and their social relations. The likelihood of strokes and reality that excel in certain works give rise to endless discussions and postulations criticism. In this paper, we analyze the mechanisms of language are used to deconstruct the discourse of the construction of the Latin American identity, widespread in the hegemonic Eurocentric canon. To accomplish this task, we have developed a comparison between two plays: *The Tempest* (1611), William Shakespeare and *Otra Tempestad* of Flora Lauten (1997) to address the issues concerning the representation of Caliban. We limit ourselves to examine these plays as institutional memory of societies and as cultural and communicational devices that allow us to think the configuration of the colonized subject. We note that the scenes and figurations of the characters are ideological procedures, guided by different groups.

---

\* Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. Correio eletrônico: thayanems00@gmail.com



**KEYWORDS:** Literary Canon. Institutional memory. Hegemonic discourse. Subject. Alterity.

## 1 Introdução

Os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado — como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência. (SAID, 1993, p. 328).

O conjunto das obras canônicas da Literatura Universal se apresenta como um vasto campo para pensarmos a cultura da representação dos sujeitos e de suas relações sociais. Obviamente, os traços de verossimilhança e de realidade que se sobressaem em determinadas obras dão margem a infindáveis discussões e postulações críticas. Conforme Brown (2010), a importância do cânone chega a ser inquestionável porque a sua formação corresponde a um subconjunto do que há de melhor e de mais importante, recortado do vasto conjunto contido de todas as escolhas possíveis. Ademais, o conceito de cânone literário, como vem sendo tratado neste trabalho, não deixa de estar fundamentado em práticas discursivas religiosas. Segundo Curtius (2013),

o desenvolvimento de um cânon serve de garantia a uma tradição. Ao lado da tradição literária da escola estão a jurídica do Estado e a religiosa da Igreja; são as três potências mundiais da Idade Média: *studium, imperium, sacerdotium*. [...] O conceito de canônico, já na antiga igreja, teve de ampliar-se consideravelmente, por ser esta uma instituição jurídica. Todas as resoluções jurídicas dos órgãos eclesiásticos se chamavam *canones*, em contraposição às ordenações (*leges*). Com o decurso dos séculos, os *canones* tornaram-se um caos de contradições. (CURTIUS, 2013, p. 319, grifos do autor).

Todavia, é preciso ressaltar que a noção elementar que construímos acerca do cânone nos Estudos Literários é estreitamente vinculada a projetos classicistas. O classicismo francês do século XVIII —notável movimento intelectual, ideológico e político — promoveu a

renovação dos antigos valores culturais. Assim, o dogmático processo de seleção foi retomando para ser aplicado aos aparatos da cultura europeia e, inevitavelmente, a (i) neutralidade da linguagem dos textos clássicos foram transformadas em sólidos sistemas de verdades discursivas. Por outro lado, se quisermos simplificar a noção de cânone, podemos considerar a ideia de que ele seja apenas uma seleção baseada em classificações. Contudo, ainda assim, não nos livramos de sua potente força hegemônica.

Algumas peças de William Shakespeare ocupam um lugar privilegiado nas bibliotecas, nas livrarias e, sobretudo, nas ementas das disciplinas do curso de Letras. Além de serem indispensáveis ao estudo do gênero dramático, tais peças funcionam como memória institucionalizada das sociedades (ERLL E NÜNNING, 2005). Elas são produtos discursivos menos autônomos, cuja relação com a história e com a sociedade desvela temas problemáticos e polêmicos. Assim, verificamos que, através da forma, as mais conhecidas peças de Shakespeare tencionam a brutalidade das forças históricas e das ideologias dominantes. É nesse sentido que a realidade histórica se dissolve na linguagem do cânone. No entanto, a ambivalência que advém de tal dissolução é inquestionável, pois a desconstrução de um discurso, ainda que literário – outrora privilegiado e impermeável –, certamente nos conduz também à desconstrução das noções estigmatizadas, construídas a partir do *locus* da representação.

Entre as peças shakespearianas que se destacam nos meios veiculadores da Literatura, *A Tempestade* (*The Tempest* – 1611) possui considerável significado histórico porque sua trama ressalta os principais conflitos advindos da política imperial e colonial europeia. Na peça original, de Shakespeare, observamos como determinados personagens figuram determinados sujeitos, cujos papéis são fundamentais ao entendimento do processo de colonização. Desse modo, ao redor das relações entre o colonizador e o colonizado, respectivamente representadas pelas relações entre Próspero e Calibán, são construídas outras cadeias dialógicas. Portanto, é necessário observar como a linguagem do texto shakespeariano, alocadas em diálogos, funciona como compartimento da subjetivação. E como o drama é um gênero essencialmente dialógico e polifônico, é possível perceber que todos os personagens se constituem sujeitos, e são os seus enunciados que os tornam representantes dessa categoria discursiva. Como se sabe, a peça

promove uma possível versão do processo de colonização do latino-americano que, no entanto, é idealizada pelo colonizador. E o que se observa é que a enunciação do colonizado não corresponde à realidade ideológica, a realidade do oprimido. Ao contrário, a ideologia que o seu discurso pressupõe é resultado da consciência do sujeito colonizador em relação ao outro, representado pela figura nativa de Calibán. Nesse processo, a subjetividade do colonizador é inibida. Como veremos, o efeito dessa representação europeia, que é quase um constructo, se tornou alvo de escritores contemporâneos e de críticos pós-coloniais.

É comum encontrar versões textuais que parodiam, renovam ou adaptam os clássicos. Algumas dessas versões são críticas revolucionárias, que, ao mesmo tempo em que criam um novo simulacro a partir de determinado texto conhecido, também põem em xeque a institucionalidade do texto original. Como se sabe, *A Tempestade*, de Shakespeare, encerra a construção da identidade caribenha, formatada a partir da colonização europeia. Por muitos anos, essa interpretação permaneceu inquestionada. Provavelmente por isso, a definição da identidade latino-americana, presente no imaginário coletivo, tenha sido a mesma identidade construída a partir da visão do colonizador. (Quantas vezes paramos para perguntar quem era o narrador da História?) Contudo, a partir do século XIX, revolucionários intelectuais latino-americanos, como o poeta cubano Roberto Fernández Retamar, produziram novas versões de *A Tempestade* e, assim, novas versões sobre a construção da identidade caribenha foram propostas. Há também a inovadora versão das cubanas Flora Lauten e Raquel Carrió, apresentadas pelo grupo de teatro Buendía. Na peça *Outra tempestade* (1997), ao menos quatro peças de Shakespeare são referenciadas, *A Tempestade*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Macabeth*, *Otelo* e *O Mercador de Veneza*. As principais personagens dessas peças são criativamente reorganizadas em um ambiente de significação histórica, mas a encenação e o dialogismo são agora ideologicamente orientados por um escritor latino. Segundo Edward Said (1993, p. 329), essas versões modernas de *A Tempestade* revelam “o espantoso esforço cultural para reafirmar uma autoridade restaurada e revigorada sobre uma determinada região”. Nesse trabalho, analisamos como e em que medida os mecanismos da linguagem

são utilizados para desconstruir o idealizado discurso de identidade latino-americana, difundido no hegemônico cânone eurocêntrico. Para cumprir essa tarefa, centralizamos a peça *Otra Tempestad* a fim de tratar questões acerca da representação de Calibán.

## 2 A problemática representação do outro

O escrevente da literatura em prosa, que utiliza a linguagem neutra disponível a favor de outra linguagem –a da História–inevitavelmente se vê obrigado a escolher uma perspectiva sob a qual seu discurso esteja fundamentado. Isso é o que chamamos de representação, essa atividade ideológica da linguagem moderna que nos permite pensar como o objeto representado pode estar ligado àquilo que ele representa. Na perspectiva foucaultiana, a essência da linguagem, a partir do século XVII, e depois da era clássica, passa a ser a sua qualidade de autonomia ou, em termos mais técnicos, a sua qualidade de sistema sótico. A linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão no regime geral dos signos representativos. E é aí que deixamos de aceitar as designações dos signos em relação às suas próprias “coisas”, e passamos a questionar o efeito de estabilidade que tais designações provocavam, de modo que a relação entre significado e significante só pudesse ser estabelecida na atividade da representação.

O significante e o significado só são ligados na medida em que um e outro são (ou foram ou podem ser) representados em que um representa atualmente o outro. Era, pois, necessário que a teoria clássica do signo desse a si própria, como fundamento e justificação filosófica, uma “ideologia”, isto é, uma análise geral de todas as formas da representação, desde a sensação elementar da ideia abstrata e complexa (FOUCAULT, 2007, p. 92).

Nesse sentido, vemos como a linguagem irá funcionar enquanto agente economizador da representação e como as ideologias serão facilmente moldadas nessa linguagem representativa. O resultado dessa mudança cultural terá também um lado negativo porque

as ideologias, quando são dominantes, permeiam a mentalidade coletiva e muitas vezes aniquilam as subjetividades. Segundo Pesavento (2012),

as representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. (PESAVENTO, 2012, p. 22)

A principal contribuição da Análise do Discurso atual, da qual Foucault seria o mais recente representante, diz respeito à revisão das representações, consideradas enquanto constructos culturais. A ideologia sutil que domina tais constructos é uma qualidade representativa que determina o que irá ser acrescentado ao objeto de representação e o que irá ser suprimido. Tais perspectivas nos ajudam a pensar a representação das subjetividades em quaisquer aparatos da cultura, inclusive na literatura e nos meios que duplicam a função representativa das linguagens (visuais, verbais e sonoras). O cânone literário, visto desta perspectiva, passa a ser um campo de forças em que a linguagem –sistema que o estrutura –não pode ser objetiva. Ao contrário, a linguagem será instrumento ideológico de um poderoso grupo que nos orienta a ver o mundo de determinada forma e nos leva a adotar determinada perspectiva. Ao comparar a *A Tempestade* de Shakespeare com a peça cubana *Outra Tempestade*, vemos como a representação shakespeariana de Calibán, figuração da identidade latina, é dominada pela ideologia europeia, e o quanto a alteridade do nativo se constitui problemática.

A peça cubana *Outra Tempestade* (1997), de Raquel Carrió e Flora Lauten, é uma reescrita da peça *A tempestade* (1610) de William Shakespeare. Temas amplamente pós-coloniais, como exploração, religiosidade, poder, domínio e alteridade são retratados na peça cubana, de modo excepcional. A relação dialógica entre explorador e nativo é subvertida, de modo que a orientação ideológica sob a qual se constrói o discurso do outro é radicalmente modificada. Se na peça shakespeariana o Novo Mundo fora dominado por Próspero, na peça cubana, o Novo Mundo é dominado pela nativa Sicorax, mãe de Calibán. Essa adaptação se configura em movimento político, na medida em que desloca a figura do colonizador europeu a fim de projetar a construção da identidade caribenha

em outras vias. No entanto, o domínio de Sicorax não é um registro verbal, mas visual e cinematográfico. Sua dominação ocorre em um plano visual, sígnico e não chega a se transformar em enunciado. Sua figura é centralizada e iluminada no segundo ato do espetáculo –“A ilha”. Para os demais efeitos ideológicos dessa cena, devemos considerar o peso da habitação da divindade e de suas três filhas (Oyá, Oshun e Elegua), em oposição à narrativa shakespeariana, em que Próspero conquista uma ilha como condição necessária para o restabelecimento de seu reino.

Podemos continuar nossa comparação analisando a tradicional “*Dramatis Personae*” de *A tempestade*. Essa parte da peça corresponde a uma lista de caracterizações semânticas de cada personagem. As características já definem e limitam tais personagens em relação às condições em que serão representadas, ou seja, o artista, criador, nos entrega um verbete significativo que orientará a nossa leitura. Assim, estamos diante de um fato legítimo da linguagem dramática. Calibán é o escravo selvagem e disforme em Shakespeare.

A partir de Mikhail Bakhtin (1997), somos orientados a pensar todos os gêneros de criação verbal que permeiam a Literatura enquanto sistemas de linguagem. Naturalmente, o processo de criação verbal deve estar fundamentado em seu conceito de literalidade, anteriormente desenvolvido. Os mecanismos que configuram a literalidade são, como sabemos, efeitos provocados pelo uso inabitual da linguagem (conotativa). Todavia, o processo de criação de Calibán pressupõe ao menos dois níveis de relações com a linguagem. Em princípio, é necessário pensar a representação de Calibán através dos sujeitos do discurso. Segundo Benveniste (1988), a linguagem é instrumento de comunicação humana, e, é na linguagem e pela linguagem que nos constituímos como sujeitos. Tal definição, já bastante explorada por linguistas, deve ser repensada quando estamos diante de um produto literal da linguagem, como é o caso da Literatura. Nesse sentido, teríamos de averiguar como a subjetividade da linguagem é instalada no drama, por exemplo. Levando em consideração o fato de que a atividade representativa na literatura é um fenômeno da linguagem, devemos nos perguntar qual é a subjetividade presente no discurso literário, e qual, ou quais, subjetividades esse discurso representativo pode suprimir. Conforme Bakhtin (1997), na atividade estética da criação verbal, o outro

seria apenas um objeto exterior na perspectiva de um “eu” que o observa. A peça Shakespeariana pressupõe a forma plastificada de Calibán, forma que seria bem mais clara, caso tivéssemos acesso a representação original da peça, no século XVII. Tal concepção corresponde à perspectiva conscientizada do colonizador e é justamente a qualidade dessa subjetividade que era partilhada junto ao público shakespeariano. Assim, torna-se clara a seguinte postulação:

A existência circunscrita do outro [...] se torna um material para ser trabalhado e moldado com o intuito de proporcionar a forma plástica a determinado ser não como espaço físico finito e circunscrito de forma igualmente física, mas como espaço de acontecimentos vivo, estético, esteticamente finito e circunscrito. (BAKTHIN, 1997, p. 60).

Na “Dramatis Personae” de *A tempestade*, nos deparamos com a criação metalinguística de Calibán. O criador –autor da personagem – irá tomar a palavra para garantir a sua autoridade e ao fazer isso, irá recorrer à sua própria linguagem para definir o outro. Assim, a palavra do outro é excluída, pois o autor a detém logo na primeira oportunidade que encontra. Segundo Bakhtin:

Natureza da palavra sacralizada (que tem autoridade). A especificidade de seu comportamento no contexto da comunicação verbal e no contexto dos gêneros folclóricos (orais) e literários (sua inércia, sua não-dialogicidade, suas propriedades limitadas de combinação em geral, e, em particular, de associação às palavras profanas – não sacralizadas) não compete a uma definição lingüística; esta especificidade é de ordem metalingüística. A metalingüística se interessa pelas diversas formas e graus de alteridade da palavra do outro e pelas diversas modalidades do comportamento que lhe é reservado (estilização, paródia, polêmica, etc.). Os diferentes meios empregados para sua exclusão da existência verbal. Todos esses fenômenos e processos (entre os quais figura igualmente o processo secular de exclusão da palavra do outro sacralizada), encontram seu reflexo (seu sedimento) nos aspectos lingüísticos da língua, em particular na estrutura sintática e léxico-semântica das línguas modernas. (BAKTHIN, 1997, p.372).

Em relação a uma perspectiva mais recente, para a qual a rigorosa distinção da representação conotativa verbal não é tão significativa, todo ato de linguagem é visto

como uma ação sobre o outro. Mas o que está por trás de tal ação, as intenções desse tipo de ação, é o que realmente importa e produz sentido (CHARAUDEAU, 2006). Assim, é preciso considerar a figuração de Calibán como um produto da criação verbal, já que sua configuração discursiva é sobretudo estética. Contudo, a materialidade discursiva de *A Tempestade* é uma manifestação da linguagem que, mesmo literária, desvela intenções políticas. A figura de Calibán se tornou uma personificação polêmica ao longo dos anos justamente por sua função ideológica, desempenhada nos discursos culturais. Em princípio, sua definição é o resultado mais puro da alteridade, “ele [o sujeito] precisa do outro para existir (sem a existência do outro, não há consciência de si) ” (CHARAUDEAU, 2006, p.253). Mas é justamente a sua consciência que se torna alvo das investigações e adaptações que surgiram a partir da peça de Shakespeare. Sua subjetividade não é partilhada com o grupo a que pertence, mas, sim, com a coletividade que por muito tempo dominou a dialética da colonização latino-americana.

Pêcheux (1995), já havia postulado que a condição que preexiste à ideologia é o discurso, considerado não em sua especificidade textual, visual, verbalizada ou não verbalizada, mas realizado em um plano material, que tem a ver com as reais condições sociais e históricas que dão sentido aos variados gêneros do discurso.

A objetividade material da instância ideológica é caracterizada pela estrutura de desigualdade-subordinação do todo complexo dominante das formações ideológicas de uma formação social dada, estrutura que não é senão a da contradição, reprodução/transformação que constitui a luta ideológica de classes. (PÊCHEUX, 1995, p.137)

Obviamente, se porventura a lógica da subjetividade do discurso fosse desconhecida, o cânone literário não passaria de artefato obsoleto e ineficaz aos estudos da linguagem. Mas o que vemos é que as peças de Shakespeare, em especial *A Tempestade*, se configuram como campos dialéticos –de luta de classes, de lutas de sujeitos. São, portanto, discursos ideológicos, por muito tempo, dominantes. Ademais, considerar um texto literário (fundador) e sua posterior (re)textualização como práticas discursivas se justifica na medida em que entendemos que essas formações podem determinar o que pode e deve ser dito. Tal consideração persiste, ainda que pesemos em retirar as peças de



seus contextos de encenação. Seus valores afetivos e pragmáticos permanecerão. De qualquer modo, deveria ser inaceitável admitir Calibán, de Shakespeare, como “um demônio, um demônio de nascença” (SHAKESPEARE, 1991). Não porque a caracterização, mediada pela enunciação de Próspero, o colonizador, seja pejorativa, mas porque aí, a construção da identidade latino-americana estaria reduzida à sua origem e o colonizador deveria reestabelecer a sua natureza por meio do adestramento.

### 3 O poder de deter a(s) linguagem (s)

Se formos pensar a discursividade canônica da literatura europeia a partir de Foucault (1996), teremos motivos de sobra para avaliar as atividades representativas e os limites que tais atividades impõem à manifestação da pluralidade ou, melhor dizendo, à construção das identidades a partir de perspectivas dos próprios sujeitos portadores de determinada identidade. O discurso da colonização de Calibán, sob a ótica de Shakespeare corresponde à materialidade histórica que foi dada àqueles que tinham direito à escrita. Os discursos religiosos e políticos que circulavam nas sociedades modeladoras do século XVII, “não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papeis preestabelecidos” (FOUCAULT, 1996, p.39). Que fique claro que não queremos retirar a rica literalidade das peças a fim analisar seus discursos, mesmo porque a linguagem literária também pode ser ideologicamente orientada.

Como Foucault nos adverte, não existem mais nos dias de hoje as chamadas “sociedades de discurso”. Todavia, o modo como se dá a produção formalizada de discursos (livros, jornais, revistas etc) e o modo como a presença/ausência do de autor está sendo atribuída a um modo de figuração de personagem ainda produzem efeitos coercitivos. Assim, o acesso privilegiado ou negado a determinadas práticas discursivas acabaria por reduzindo o acesso e o compartilhamento de determinadas “falas”, e a transformação de consagrados autores, como Shakespeare, em personagens, seria um modo de inibir o seu poder discursivo e transferir tal poder às sociedades que o mantém vivo e atualizado. Quando Foucault esclarece as formas mais recentes de identificar as

relações sociais e subjetivas que permeiam os discursos, ele está interessado nas diferentes formas de apropriações sociais dos discursos. Ao trazer essas reflexões para se pensar a linguagem das peças de Shakespeare de Flora Lauten e Raquel Carrió, entendemos melhor a qualidade daquilo que nos permite discutir a discursividade cênica, ainda que estejamos adotando uma postura meramente crítica.

### 3.1 Notas sobre os recursos de linguagens das duas peças

Os enredos das peças são pouco semelhantes, uma vez que, em *A Tempestade*, Próspero, junto a sua filha, Miranda, busca restabelecer o seu reino no Novo Mundo, ao passo que, em *Otra Tempestad* Próspero conduz uma expedição em busca da Utopia. Nesta expedição, encontram-se Otelo, Miranda, prometida à Otelo, Hamlet, Shylock e Macabeth. Logo, Sicorax, mãe de Calibán, Oshún, Oyá e Elegua, provocam uma tempestade e a expedição de Próspero naufraga em uma ilha cubana. Na ilha, entidades-Yorùbá incorporam personagens das peças shakespearianas a fim de confundir os recém-chegados ao Novo Mundo. Após o naufrágio, as filhas de Sicorax passam a assumir formas distintas, personificando as personagens do Velho Mundo. Na quarta cena, Elegua, deus menino que abre e fecha caminhos, transfigura-se em Ariel para confundir Próspero; Oshún, deusa dos rios e do amor, transfigura-se em Desdêmona para enganar Otelo, em Ofélia para confundir Hamlet, e em Lady Macabeth para enganar Macabeth.

O primeiro contato com a peça deixa a impressão de um cenário confuso, em que as roupas e efeitos sonoros são trocados rapidamente, em função do jogo de representações. Mas logo fica claro que se trata de uma performance cuja função é marcar a identidade coletiva latino-americana. É na quinta cena, em que Elegua profetiza o domínio de Calibán sobre a ilha, após a morte de sua mãe, Sicorax, que notamos a fundamental diferença de *Outra tempestade* em relação à peça shakespeariana: O Novo Mundo sobre o poder do colonizado. É importante deixar claro que esse domínio não se manifesta do mesmo modo que na peça shakespeariana. As diretoras lançam mão de recursos cênicos e visuais, da linguagem não-verbal, para desconstruir as relações sócio-culturais dominadoras de antes. Dessa forma, as luzes e a centralização de Calibán, bem

como a sua performance mais expressiva e o seu figurino, funcionam como elementos visuais que justificam o domínio do nativo. A alegoria de sua gênese é bastante sintomática. No segundo ato de *Otra tempestad*, observamos a formação da Ilha, cenário *in loco* da colonização. A mãe de Calibán surge das profundezas do mar junto ao nascimento de suas filhas, três entidades que fazem parte da cultura caribenha.

Martine Joly (2005, p. 129), afirma que “ver a vida da cultura como um tecido de códigos e como uma evocação incessante de código a código significa procurar regras para a atividade de semiose”. Sob a perspectiva ideológica de Pêcheux (1995) e Bakhtin (2006), todo signo é ideológico. Isso inclui considerar a tríade pragmática do signo como uma atividade mediadora de determinada ideologia. As palavras são signos ideológicos por natureza, porque são empregadas no discurso conforme uma intenção mais ou menos orientada aos receptores. Os códigos podem ser a própria manifestação da ideologia, que dará o sentido exato aos processos semióticos. Assim, a ressignificação de Calibán na peça cubana, a semiologia de suas vestes e de sua representação performática teria uma participação contínua na trajetória de sua semiose anterior, aquela produzida por Shakespeare. Ademais, os signos anteriores de Caliban, manifestos pela palavra (demônio, mal-nascido, rebelde) se inscreveriam numa continuidade temporal e, por fim, seriam desconstruídos e reconstruídos novamente pelos novos detentores do discurso. Seja através da centralidade que ele ocupa no palco, seja através da força que a sua performance copulativa encerra – a dominação sexual de Miranda –, a ideologia discursiva é orientada por esses novos signos.

O que garante a dominação de Calibán são signos plásticos, e isso se constitui uma diferença fundamental em relação ao Calibán de Shakespeare. O discurso direto passa a ser uma técnica exclusiva pela qual o discurso do colonizador pode ganhar forma. Mas a iconicidade plástica do teatro cubano irá desconstruir até mesmo a ideia de que o enunciado seja a única forma de dar visibilidade a um ideal. Ademais, é jogando com recursos cênicos que a mensagem se intensifica. Segundo Martine Joly (2005), há signos plásticos que se dirigem diretamente à experiência perceptiva do espectador e os que são convencionais, indiretos, e, portanto, específicos à representação. Os signos plásticos de caráter representativo, como o enquadramento e a pose do modelo são essenciais para

pensar a transposição ideológica de Calibán. Sua encenação é centralizada e iluminada. A iluminação direcional “intensifica as cores e os valores no seu trajeto” (JOLY, 2005, p.143).

#### 4 Considerações finais

Seria possível citar muitos exemplos de operações semiológicas para analisar a discursividade da peça cubana em relação *A Tempestade* de Shakespeare. No entanto, nesse trabalho nos limitamos em analisar as peças apenas como memória institucionalizada das sociedades e como artefatos culturais e comunicacionais que permitem pensar a configuração do sujeito colonizado. O mais importante é verificar que as cenas e as figurações das personagens são procedimentos ideológicos, orientados por grupos distintos nas diferentes peças. Provavelmente, isso nos leva a pensar a materialidade discursiva da literatura como um elemento contextual necessário à produção de sentido. Só assim nos livramos da ingenuidade de acreditar que os textos literários não passam de estruturas semiológicas estáveis e socialmente isentas.

#### Referências bibliográficas

BROW, J. *Confronting our canons: Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*. Massachusetts: Bucknell University Press, 2010.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 1995.

CARRIÓ, Raquel; LAUTEN, Flora. *Otra tempestad*. La Habana: Gestos 28, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Trad.: São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CURTIUS, E. *Literatura europeia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Where literature and memory meet: towards a systematic approach to the concepts of memory used in literary studies. In: GRABES, Herbert (org.). *Reall: Yearbook of Research in English and American Literature - Literature History, and Cultural Memory*. Tübingen: Gunter Narr, 2005. p. 261–294.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso – Aula inaugural no College de France*. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo. Ed. Loyola: 1996.

JOLY, M. *A imagem e os signos*. Lisboa, Edições 70, 2005.

PESAVENTO, S. J. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1993.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Geraldo Cerneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

## **BOITEMPO: A POESIA COMO MITIFICAÇÃO DO MENINO ANTIGO**

Aline Maria Jeronymo\*

**Resumo:** Apresentamos neste artigo uma análise de *Boitempo II – Menino antigo*, de Carlos Drummond de Andrade, obra que revela a íntima relação entre o sujeito e o tempo, principalmente, no que se refere à relação entre o eu-poeta do presente e o eu-menino do passado. Dessa forma, a fim de mostrar como o tempo é retido e transformado em quadros épico-líricos, estudamos o processo de coexistência de tempos que faz com que a infância se mantenha viva no adulto por meio de uma reconstrução mnemônica de elementos espaciais e temporais. Tem-se, portanto, que os poemas memorialísticos de *Boitempo II – Menino antigo*, além de revelarem um pouco da identidade drummondiana, revelam a importância da poesia para mitificar o tempo.

**Palavras-chave:** Carlos Drummond de Andrade. *Boitempo II – Menino antigo*. Poesia. Memória.

**Abstract:** We present in this article an analysis of *Boitempo II – Menino antigo*, of Carlos Drummond de Andrade, a work that reveals the class alliance between the subject and the time, especially as regards the connection between the self-poet of the present and the I-boy of the past. Thus, in order to show how the time is retained and processed into epic-lyrical frames, we studied the process of coexistence of times that causes the infancy to remain alive in the adult through a mnemonic reconstruction spatial and temporal elements. There is, therefore, that the memorialistic poems *Boitempo II – Menino antigo*, and reveal some of drummondiana identity, reveal the importance of poetry to mystify time.

**Keywords:** Carlos Drummond de Andrade. *Boitempo II – Menino antigo*. Poetry. Memory.

## 1. INTRODUÇÃO

---

\* Mestranda no Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – FCLAr/UNESP, Araraquara/SP. Bolsista CNPQ. Graduada em Letras pela mesma universidade. E-mail: aline\_jeronymo@hotmail.com

A poesia de temas cotidianos sempre esteve presente na obra de Carlos Drummond de Andrade, seja de forma mais irônica nos poemas de cunho coloquial, seja por meio dos impasses entre a realidade interior do homem deslocado de seu espaço e a realidade exterior do “mundo caduco” da grande metrópole; impasses que fazem com que boa parte da obra drummondiana seja marcada pela reflexão do mundo e do sujeito. É, portanto, a incompatibilidade entre o tédio da “vida besta”, monótona e familiar da província e a vida agitada, indiferente e violenta causada pelo processo de modernização das capitais que faz com que o eu lírico drummondiano estabeleça diferentes relações com os homens, com as coisas e com o “vasto mundo”.

Affonso de Romano Sant’Anna, em *Drummond, o gauche no tempo* (1992), estipula três fases para o sujeito lírico drummondiano e, conseqüentemente, define as principais fases da poética de Drummond. São elas: “eu maior que o mundo”, “eu menor que o mundo” e “eu igual ao mundo”. O primeiro momento abrange as obras *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934). Nestas, o poeta de “sete faces” expõe um isolamento, uma melancolia e um pessimismo irônicos que se consubstanciam na *gaucherie*. Isto é, o desencanto com o mundo faz desse eu um sujeito inadequado e entediado, mas, mesmo assim, sarcástico. Além disso, apesar de *Alguma poesia* estar ainda muito ligada à geração modernista de 22, devido ao verso livre, ao poema-piada, à ironia, ao humor, ao coloquialismo, à simultaneidade e às técnicas de fragmentação da realidade, a presença do antilirismo seco de Drummond marca o início do segundo momento modernista.

Na segunda fase destacada por Sant’Anna, constituída por *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945), a ironia vincula-se à crítica e ao questionamento social para expor a revolta e a dor perante os horrores da guerra. Aqui, o eu se deixa envolver pela realidade social e torna-se menor que o mundo, já que se vê como impotente diante da crueza de um cenário mecanizado e fragmentado.

Saindo da poesia social, Drummond encara a maturidade da existência e parte para uma poética mais metafísica e abstrata, o que vai ser entendido, segundo Sant’Anna, como o “eu igual ao mundo”. As obras que constituem essa vertente mais reflexiva, *Novos poemas* (1948), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954) e *A vida passada a limpo*

(1959), compõem também o que José Guilherme Merquior nomeia, em *Verso e universo em Drummond* (1975), como o quarteto metafísico. As quatro obras são repletas de inquietações de cunho mais filosófico, e a investigação do ser realiza-se de forma enigmática, distanciando-se da primeira fase mais irônico-coloquial.

Além dessas três fases, a obra *Lição de coisas* (1962) pode, sozinha, constituir um quarto momento da produção poética do mineiro. Com *Lição de coisas*, Drummond revisita os temas e estilos já frequentados, mas também explora novas experiências de linguagem, semelhantes às realizadas pelos poetas concretistas. Apesar da nova experiência, o que salta aos olhos, no entanto, é o reencontro com a anedota das primeiras obras e, como nos diz Haroldo de Campos, em “Drummond, mestre de coisas”, com “[...] peças como ‘Cidadezinha qualquer’ e ‘Anedota búlgara’ do Carlos Drummond de Andrade estreante” (CAMPOS, 1976, p. 42). Itabira, a cidade natal do poeta, é aparente em toda a obra de Drummond, seja de forma mais anedótica, como se vê no poema “Infância,” de *Alguma poesia*, seja de maneira mais reflexiva, como aparece em “Confidência do Itabirano”, de *Sentimento do mundo*, seja, ainda, nas obras finais em que há uma intensa retomada da província e que faz com que livros como *Boitempo & A falta que ama* (1968), *As impurezas do branco* (1973), *Boitempo II – Menino antigo* (1973) e *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979) possam constituir-se como um momento de resgate não só de Itabira, mas também das fases anteriores de Drummond. Isto é, depois de *Lição de coisas*, a obra drummondiana passa a oscilar entre temas e formas já consolidadas pelo mineiro, com destaques especiais à metapoesia e à memória de Itabira, motivos marcantes na série *Boitempo*, onde o processo mnemônico e metapoético ganha força e resgata personagens da vida real de Carlos Drummond Andrade.

Os personagens da infância, os Andrades, o pai severo, a doce mãe, Minas, Itabira, a Fazenda, a Casa, o boi, a mocidade e a biblioteca verde são alguns dos elementos presentes na trilogia *Boitempo*. A primeira problemática dessa obra de caráter memorialista-autobiográfico refere-se às reedições, uma vez que *Boitempo* é formada por: o primeiro *Boitempo* (1968), *Boitempo II – Menino antigo* (1973) e *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979). Três livros que foram posteriormente unidos por temática (sem os subtítulos primeiros) pelo próprio poeta em sua obra completa sob o título único



de *Boitempo*, como pode ser visto na *Poesia completa*, edição de 2002, da editora Nova Aguilar – reunião que fez desta a obra mais extensa de Drummond, com 410 poemas.

A série *Boitempo*, a princípio não aclamada pela crítica por sua objetividade prosaica e pela constante repetição de temas já recorrentes nas obras canônicas do poeta, criou uma tensão no que se refere ao gênero memorial da autobiografia. A mistura dos gêneros – poesia, prosa e crônica – fora apontada por José Guilherme Merquior, em *A astúcia da mimese* (1997), como uma das problemáticas que fazem dessa obra (série) menos reflexiva e mais coloquial em relação às demais, tornando-a, portanto, menos valorizada. Solange Yokozawa, em *Poesia antes de tudo* (2011), defende que a tensão que “[...] funde crônica, ficção, história pessoal e coletiva” (YOKOZAWA, 2011, p. 126) em todo *Boitempo* é sempre subordinada à poesia, uma vez que a narratividade dos poemas memorialistas é estritamente poética e se faz por meio de fragmentos de estórias, de lembranças, de estilhaços e de esquecimento.

Proposição complementar é a de Arrigucci Junior, em *O xis do problema* (2002), quando defende que o lirismo de Drummond nunca é puro, pois é “[...] mesclado de drama e pensamento” (ARRIGUCCI JUNIOR, 2002, p. 15), ao mesmo tempo em que incursiona pela narrativa, “[...] por força da memória e da experiência.” (2002, p. 15). A mistura de gêneros aparece desde *Alguma Poesia*, é na série *Boitempo*, no entanto, que se configuram as memórias em versos do poeta. Memórias por vezes subjetivadas pelo composto não cronológico e metafórico da lírica impura de Drummond.

A escolha pela poesia e não pela prosa (típica dos discursos memorialistas), desse modo, pode ser explicada pela reconstrução criativa de um passado que, por meio da poesia – do ritmo e das imagens –, torna-se presente e é miticamente eternizado. Drummond parte do lastro das experiências vividas, mas não se prende a um discurso narrativo, há uma reconstrução metafórica e metonímica que transcende qualquer experiência do passado, por isso sua matéria só poderia ser a da poesia.

## **2. BOITEMPO II – MENINO ANTIGO: UMA FOTOGRAFIA DO PASSADO**

Neste artigo, analisamos a obra *Boitempo II – Menino antigo* (segunda edição da José Olympio, de 1974) e encontramos uma espécie de explicativa poética para os poemas que compõem o livro logo no poema-pórtico, “Documentário”. O próprio título do poema refere-se a algo que possui valor de documento, de realidade relatada e vivida, como se o poema-documentário possuísse a função de provar (de documentar) que algo existe, para que as coisas e as pessoas não morram, como vemos:

No hotel dos Viajantes se hospeda  
incógnito.  
Já não é ele, é um mais-tarde  
sem direito de usar a semelhança.  
Não sai para rever, sai para ver  
o tempo futuro  
que secou as esponjeiras  
e ergueu pirâmides de ferro em pó  
onde uma serra, um clã, um menino  
literalmente desaparecem  
e surgem equipamentos eletrônicos.  
Está filmando  
seu depois.  
O perfil da pedra  
sem eco.  
Os sobrados sem linguagem.  
O pensamento descarnado.  
A nova humanidade deslizando  
isenta de raízes.  
[...]  
Tudo registra em preto-e-branco  
afasta o adjetivo da cor  
a cançoneta da memória  
o enternecimento disponível na maleta.  
A câmara  
olha muito olha mais  
e capta  
a inexistência abismal  
definitiva/infinita.  
(ANDRADE, 1974, p. 3-4).

Se em um documentário televisivo, como *O fazendeiro do ar* (1972), dirigido por Fernando Sabino e David Neves, vemos um Drummond que se recorda do passado de forma passiva, crítica e até bem humorada, capturado por meio das câmaras de lente colorida que representam o presente-moderno do poeta, no poema “Documentário”

vemos um eu-poético que não se concilia com o seu passado, posto que o eu que um dia existiu, não é mais o eu do presente, é apenas um “mais-tarde” – ou seja, aquele eu que tem a possibilidade de existir somente no futuro e não mais no passado. Há no poema uma superposição de imagens que representam a chegada do futuro (como os equipamentos eletrônicos, por exemplo) que, ao mesmo tempo em que inviabiliza a presentificação do passado e o transforma em pó, faz com que tudo possa ser registrado por meio de uma “câmara”.

A “câmara”, como um equipamento eletrônico, representa o futuro e tem o poder de captar um instante vivido, instante, este, que se tornará o passado-ausente. A “câmara” é, portanto, a própria memória do poeta – aquela que filma o que não mais existe: a “serra”, o “clã” e o “menino”. Tudo é um eterno (des)aparecer diante da câmara/memória que registra a vida em “preto-e-branco”, ou “a vida apenas, sem mistificação”.

Ora, se isso é verdade, a “câmara”, no contexto do poema, pode funcionar como o olhar do poeta, ou mesmo como uma reavivação da memória no sentido objetivo (isto é, a memória destituída das emoções que circundavam cada fato, fincada apenas no fato tal qual ele se apresentara), por isso o eu lírico irá dizer que ela, a câmara, “olha muito, olha *mais*”, pois seu registro, em preto-e-branco (ou seja, “descarnado”, “sem mistificação”), tem a função de afastar o supérfluo do que é substancial, assim, o “adjetivo” é afastado da “cor”, a “cançoneta” é afastada da “memória” e, de tudo o que há na “maleta”, afasta-se o “enternecimento”. Nesse jogo de reminiscências, o que a “câmara” registra, portanto, é a essência, o substancial, o racional, em outras palavras, aquilo que não pode ser amenizado ou modificado por “adjetivos”, “cançonetas” ou “enternecimentos”. Nesse sentido, a “cor” não tem matizes nem nuances, a “memória” não se reconstrói pela sentimentalidade e dentro da “maleta” (possível metáfora para o pensamento) não resta mais a possibilidade de se enlevar pelo terno.

Disso tudo vem o sentido do “documentário”, pois a captação dos momentos do passado não é mais intermediada pelos sentimentos, são tão-somente imagens que, se descontextualizadas ou mediadas apenas pelos “equipamentos eletrônicos”, conseguem documentar (provar que algo existe ou existiu) uma realidade apenas aparente, pois

destituída de “adjetivos”, “cançonetas” e “enternecimento”: simulacro, apenas, da vida realmente vivida.

De outro modo, a “câmara” “olha mais” porque capta a inexistência da vida, aquilo que não pode ser visto por olhos humanos, aquilo que por si só torna-se definitivo – enquanto imagem gravada – e infinito – enquanto possibilidade de reativação da imagem internalizada pela memória do eu lírico de acordo com sua experiência com o presente –, ou seja, o acontecimento não muda, mas a imagem dele varia de acordo com a memória, que se altera enquanto há vida. Assim é a poesia de *Boitempo II – Menino antigo* (e de todo *Boitempo*): capta um instante definitivo que teve um fim no tempo, mas que, por permanecer na memória, transcendeu ao tempo e eternizou-se na poesia. Por conseguinte, a lírica não é mais um simples simulacro, mas sim o além da vida-vivida, é sonho, percepção e recriação.

Vale ressaltar, ainda, que o poema “Documentário” é também o primeiro poema da reunião completa de *Boitempo*, possivelmente porque toda a obra pode ser sintetizada nessa palavra, visto que ela (a obra) apresenta, em forma de poesia, uma espécie de documento histórico do Brasil rural, da família dos Andrades e dos costumes coloniais, imperiais e republicanos – notadamente os da República Velha –, cujos ecos se veem em Itabira. Logo, Drummond vai além de uma memória individual, pois representa tanto as transformações econômico-sociais do século XX como a sua própria formação de intelectual.

Vejamos, então, como Drummond perpetua seu documentário poético no decorrer de *Boitempo II – Menino antigo*.

## 2.1 “Pretérito-mais-que-perfeito”: as lembranças do passado

De início, a expressão “menino antigo” revela a dubiedade de um eu-poeta que ao mesmo tempo em que conserva a infância traz consigo o tempo decorrido. Assim também afirma Alcides Villaça, em *Passos de Drummond* (2006): a criança “[...] preservou-se em plena infância para ressurgir a cada instante, menino que atravessou as décadas para repor na mesa as peças de seu universo” (VILLAÇA, 2006, p. 115), peças

que são divididas de acordo com a matéria lembrada. Nessa perspectiva, *Boitempo II – Menino antigo* é composto por quatro seções, ou por quatro “peças” distintas: “Pretérito-mais-que-perfeito”, “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, “Repertório urbano” e “O pequeno e os grandes”. Cada uma das partes revela um pouco da identidade drummondiana.

A primeira parte composta por treze poemas traz à tona personagens do passado, seja da família ou figuras marcantes da infância de Drummond como: a negra que fazia todo o serviço doméstico (a escrava, por assim dizer); o homem chamado Atanásio que nascera com seis dedos na mão; o Doutor Oliveira, herói do povo simples apenas por ter viajado ao exterior; o Doutor Pedro Luís Napoleão Chernoviz, médico misterioso; o primo Zé Antônio, chefe político liberal; o francês Emílio Rouède, que levava progresso por onde passava e o Muladeiro do sul, comprador de cavalos e homem respeitado por seu status econômico, figura típica de Itabira que já aparecera em *Lição de Coisas*. Todos esses personagens (ficcionais ou não) saem do imaginário de infância do poeta e ganham espaço universal em uma possível representação arquetípica (do poderoso, do liberal, do trabalhador) da população provinciana de início do século XX.

Em “Pretérito-mais-que-perfeito”, desse modo, o poeta fotografa a sociedade e as pessoas, colocando seu eu lírico em uma postura de distanciamento em relação ao outro. Tanto a personalidade quanto a individualidade do eu são postas em segundo plano e este é encarado como uma peça do mundo. Tudo ocorre, no entanto, a partir dessa peça, desse eu que vê o mundo e “pila” suas lembranças por meio das “escrituras da consciência” (ANDRADE, 1974, p. 7) assim como dito em “Justificação”, primeiro poema da seção. Interessante que o uso do verbo “pilar” em “pilão de pilar lembranças”, remete ao trituração dessas lembranças que são desconstruídas e que, assim como o fruto do café quando é pilado, viram pó, unidade ou fragmento, mas não perdem o sabor primeiro. O “pilão” é a consciência do poeta, o lugar em que guarda a lembrança e a molda para que esta possa ser exteriorizada em forma de poesia. “Pilar lembranças” é, portanto, transformar memória e vida em poesia.

## 2.2 A bota e a metafísica

A segunda parte de *Boitempo II – Menino antigo*, “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, é composta por nove poemas e faz referência direta à fazenda do pai de Drummond, a Fazenda do Pontal, lugar onde o poeta passou parte da infância. Os poemas tratam de costumes rurais e da importância dos animais, que são vistos de maneira mágica, como vemos nos versos finais do poema “Nomes”: “Assim pastam os nomes pelo campo,/ ligados à criação. Todo animal/ é mágico” (ANDRADE, 1974, p. 33). Destacamos o poema “Bota”, ainda dessa seção, para algumas considerações:

A bota enorme  
rendilhada de lama, esterco e carrapicho  
regressa do dia penoso no curral,  
no pasto, no capoeirão.  
A bota agiganta  
seu portador cansado mas olímpico.  
Privilégio de filho  
e ser chamado a fazer força  
para descalçá-la, e a força é tanta  
que caio de costas com a bota nas mãos  
e rio, rio de me ver enlameado.  
(ANDRADE, 1974, p. 30).

Neste simples poema, vemos a personificação de um objeto – a bota – que representa o trabalho rural realizado na fazenda e, ao mesmo tempo, o elo entre pai – aquele que calça a bota – e o filho – quem a tira. Nessa instância, vemos uma representação metonímica que se compara à obra *As botas*, de Van Gogh. Quando o filósofo Martin Heidegger, em *A origem da obra de arte* (1999), examina a pintura referida, acrescenta a ela uma gama de significação que vai além da representação de um par de sapatos do camponês, ele se interessa por mostrar que a pintura de Van Gogh não representa apenas um objeto em um espaço indefinido. O par de sapatos do camponês pode levar-nos ao cansaço dos passos de um trabalhador rural que caminha solitariamente a pensar nas necessidades da vida. Heidegger propõe à obra uma narrativa possível a partir do que ela simboliza, e mostra que as botas pintadas por Van Gogh representam o todo do camponês e não somente um par de sapatos.

Diferente quanto à forma, o poema de Drummond, mesmo apresentando uma narrativa já encadeada por uma simples ação do menino que tira a bota enlameada do pé do pai, traz um quadro imagético que pode ser visto para além de si, assim como o quadro de Van Gogh. A “bota enorme” é percebida a partir dos olhos do filho e, dessa forma, poderia representar a dureza do pai bronco e dos costumes rurais. Assim, a bota “agiganta” o pai por ser tratada de maneira metonímica no poema, uma vez que a função desse objeto é auxiliar no trabalho duro, pesado e braçal do trabalhador rural, isso faz com que o filho veja o pai como “olímpico”. Caráter, este, que não foi atribuído ao pai pelo trabalho propriamente dito, mas pela presença da bota suja de lama.

O filho pequeno aos pés do pai, dessa maneira, não percebe apenas a bota suja, mas todo o cansaço e a força de um homem que trabalhou o dia todo e que, por isso, é visto como um herói. Ao descalçar as botas do pai, a criança tira dele o cansaço e a dureza do trabalho rural, daí o seu “privilégio de filho”. A força empregada para realizar essa ação, no entanto, é tamanha (o que mostra a pequenez da criança diante da bota) que o próprio menino se suja da lama da bota e, com isso, passa a fazer parte daquele universo rude e, também, heroico, o que faz com que pai e filho se aproximem.

Impossível não falar, aqui, da relação patriarcal entre Drummond e seu pai, o poeta quando menino não se identificava com o meio rural e de costumes arcaicos da fazenda do pai, o que gerava constantes desentendimentos entre ambos, principalmente à criança que era obrigada a seguir alguns protocolos familiares, como beijar a mão do pai pela manhã e antes de dormir, exemplo que aparece no poema “O Beijo”, de “O pequeno e os grandes”, como um mandamento “que empunha a rédea universal/ e determina[va] o futuro.” (ANDRADE, 1974, p. 91). O medo que o menino sentia do pai transparece ainda em versos como os do poema “Distinção”: “O Pai se escreve sempre com P grande/ em letras de respeito e de tremor/ se é Pai da gente” (ANDRADE, 1974, p. 84). Estes tremor e temor aparecem bem definidos ao longo de toda a série *Boitempo*.

Além das imagens rurais de “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, destacamos que os versos “Jabuticabeiras carregadas esperam. No galho mais celeste/ fujo da fazenda fujo da escola fujo/ de mim/ Sou encontrado 50 anos depois” (ANDRADE, 1974, p. 27) do poema “Propriedade” retoma o *gauchismo* drummondiano

brotado na infância. O poeta *gauche* nasce dessa infância desencontrada em que a fazenda e as regras sociais (principalmente, a escola) oprimem um menino que não se encontrava naquele meio. Imagem muito similar ao desfecho de “Infância” (de *Alguma Poesia*) – “Eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóe.” (ANDRADE, 2012, p. 56) – em que o menino lia para fugir de sua realidade aparentemente medíocre. Em “Propriedade”, o menino, que provavelmente está sentado em um galho enquanto chupa jabuticabas, eleva-se a um plano também além do cotidiano.

Esses versos mostram que o poeta sempre estivera descontente com sua vida, ele só reconhece a magnitude da simplicidade da infância e da fazenda depois do distanciamento temporal e espacial. Só resta ao poeta, portanto, a nostalgia e o sentimento de incompletude de um eu que não viveu por completo o passado e, por isso, vive por revisitá-lo e reconstruí-lo. Ademais, os versos citados corroboram o que já dissera Arnaldo Jabor em depoimento publicado no *Dossiê Drummond* (2007): que o poeta itabirano é o “[...] casamento da metafísica com o anedótico”. Certamente que os poemas da série *Boitempo* são anedóticos, principalmente quando postos em contraponto com o “quarteto metafísico” apontado por José Guilherme Merquior, composto pelas obras *Novos Poemas*, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a limpo*. O que é inegável, no entanto, é que a chamada metafísica drummondiana nasce justamente dessa incompletude de vida que brota da infância – seja por meio de um menino que busca transcender a vida lendo livros de aventuras ou que sobe na árvore para comer jabuticabas e “fugir de si”.

Sobre essa incompletude, diz-nos Alcides Villaça que “[...] o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada com todas as letras, às vezes mascarada, sublimada ou ironizada” (VILLAÇA, 2006, p. 13). Em *Boitempo II – Menino antigo*, as reflexões e lucubrações que partem do cotidiano anedótico são mascaradas pela crônica, mas podem alcançar uma reflexão para além da realidade e serem vistas em poemas como “Memória prévia” e “Verbo ser” (único poema em prosa de *Boitempo II – Menino antigo*), ambos da última seção da obra.

### 2.3 O estranho-bicho-novo da modernização



A terceira parte do livro, “Repertório urbano”, é composta por trinta e um poemas que tematizam, principalmente, a cidade pequena com suas crenças, seus costumes e regras. Nessa seção, vemos, de um lado, personagens da província, tais como: o delegado, Zico tanajura, Chico Brito, Chico Osório, os turcos, o doido, as mulheres na janela e a solteirona, do mesmo modo como aparecem em “Pretérito-mais-que-perfeito”. De outro lado, vemos a “matéria” como principal motivo de alguns poemas que trazem imagens como: o paredão, as casas, os pedregulhos, a rua, o portão, o sino, a igreja e a Câmara municipal. Somam-se a estas últimas, imagens que representam a chegada da modernização na cidade de mineração, vista em poemas como “A montanha pulverizada”, “Telegrama”, “Imprensa”, “Correio” e “Primeiro automóvel”, que segue abaixo:

Que coisa-bicho  
que estranheza preto-lustrosa  
evém-vindo pelo barro afora?

É automóvel de Chico Osório  
é o anúncio da nova aurora  
é o primeiro carro, o Ford primeiro  
é a sentença do fim do cavalo  
do fim da tropa, do fim da roda  
do carro de boi.

Lá vem puxado por junta de bois.  
(ANDRADE, 1974, p. 76).

É interessante notar que a identidade do eu lírico que recorda, esse quase “menino-do-mato”, fica patenteada pela primeira referência ao automóvel: “coisa-bicho”. O vocabulário do menino é restrito para dar conta da estranha novidade, por isso a utilização da palavra genérica “coisa”, ao mesmo tempo em que, no contexto interiorano que escapa do poema e pode ser demonstrado pela expressão “évem-vindo”, na perspectiva da criança tudo o que se movesse ou teria de ser classificado como “gente” ou como “bicho”. Dessa maneira, aquela estranha criatura que vinha se movendo “pelo barro afora” era um misto de coisa e de bicho. Tal informação posta na primeira estrofe

funciona como uma espécie de chave interpretativa que antecipa o tom humorístico que se revelará na última estrofe. Assim, o carro, visto pelo menino pela primeira vez, causa um choque irônico em relação aos animais, aqueles que antes faziam o transporte.

Na segunda estrofe, os versos iniciados pela anáfora do verbo “ser” tanto parecem revelar verdades inescapáveis quanto são como as várias vozes que se escutavam no povoado e se iam sucedendo umas às outras diante daquela vida mecanizada que o Ford, símbolo de progresso, representava. Assim, como todo ciclo que se encerra dá lugar a um novo, o “primeiro carro, o Ford primeiro” deveria tomar o lugar do “cavalo”, da “tropa” e da “roda do carro de boi”. Nessa linha, a “nova aurora”, estrangeira e modernizante, que o carro de Chico Osório traz consigo encanta a todos os viventes da pequena cidade, mas, no confronto com a identidade e a cultura locais, não cumpre o que parece anunciar, pois mais do que não extinguir a “tração animal”, o automóvel relevar-se-á dependente dessa tração para “sobreviver” em um ambiente que lhe é indiferente.

O olhar do menino, do modo como o concebemos, portanto, vê além da grandiosidade moderna e consegue captar duas estranhezas que se coadunam: a primeira, implícita, que é o deslocamento do automóvel das ruas planas das cidades para a geografia acidentada do interior; a segunda, explícita, que é o automóvel-coisa, possivelmente quebrado, sendo puxado pela junta de bois. É como se o “lustroso” da modernidade tivesse de, necessariamente, conhecer o “barro” do interior, para ser parte integrante daquele cotidiano, não mais um espanto.

## 2.4 O tempo que sempre volta

Por fim, chegamos à última e mais importante parte do livro, “O pequeno e os grandes”, que além de intensificar todos os temas já vistos nas outras partes, apresenta a visão do menino em relação aos adultos, aos costumes do dia a dia, à família e suas raízes e às primeiras experiências sexuais, religiosas e de leitura. Aqui, vemos poemas como “História do clã”, “Braúna”, “Raiz”, “Andrade no dicionário”, “Aquele Andrade” e “Foto de 1915” que fazem referência à raiz da família dos Andrades. Vale notar, por exemplo, a relação que o poeta faz com a Braúna – “Braúna/ para não acabar em tempo

algum” (ANDRADE, 1974, p. 80) –, árvore que está ligada ao vigor e rigidez, devido sua madeira muito pesada e resistente à decomposição e, por esse motivo, foi a árvore escolhida pelo poeta para representar sua família, aquela que nunca morrerá.

Além da imagem do pai que mencionamos anteriormente, “O pequeno e os grandes” apresenta-nos outros importantes personagens da família Andrade, tais como: a mãe, aquela que com suas mãos fazia o melhor doce de todos, visto no poema “Suas mãos” (o doce é a representação mais recorrente da mãe – ela é o próprio doce – que se opõe à figura rude do pai); os irmãos são os “estranhos próximos” que vemos em “Irmão, Irmãos”; “Os tios” e “os primos” aparecem em poemas assim nomeados, são eles os parentes que “vem” de longe e “roubam” a cama do menino que se sente humilhado por ter de dormir no chão e, por fim, o avô, o contador de estórias, de “Contador”:

As estórias que ele conta aos filhos  
Bicho Folhais  
Macaco Garcias  
Cafas Medonho  
e volta a contar aos netos  
onça que comeu homem  
Pedro Bicudo que engoliu a dentadura  
cachorro que carregava defunto  
Saci-Pererê de São José do Calçado  
peras da miséria  
capado de João Carrinho  
papagaio de cu cosido  
são os fatos positivos  
a vida real e quente  
que a gente vê apalpa assimila  
ante a irreabilidade de tudo mais.  
(ANDRADE, 1974, p. 87).

Este poema de linguagem coloquial evidencia a crença que as crianças tinham nas estórias contadas pelo avô, credices que são passadas de geração em geração e que se tornam mais reais do que o cotidiano vivido – o “tudo mais”. O irreal folclórico, caracterizado como real, é uma das substâncias mágicas que o poeta extrai da infância a fim de reter o tempo passado. A forma da disposição dos versos divide o poema em dois momentos que são capturados pelo eu do presente, primeiro vemos seis versos sem

espaçamento que representam a imagem do avô que conta as historietas assimiladas pelas crianças, depois, vemos os versos espaçados que trazem as próprias credices.

Desse modo, o sujeito lírico não se recorda apenas do real vivido, mas também do que era contado e sentido, devido ao processo, denominado por Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1997), de coexistência de tempos – aquele que “[...] marca a ação da memória” (BOSI, 1997, p. 13) e faz com que o agora refaça o passado e conviva com ele. Disso decorre que, as assimilações das estórias (contadas pelo avô) feitas pelo menino ainda se mantêm vivas no tempo presente do homem adulto. O processo de coexistência dos tempos ocorre em grande parte dos poemas de *Boitempo II – Menino antigo* e pode ser bem exemplificado pela última estrofe de “Três compoteiras”:

[...]  
Essas três compoteiras,  
revejo-as alinhadas  
tinindo retinindo  
e varadas de sol  
mesmo apagado o sol,  
mesmo sem compoteiras,  
mesmo sem mim a vê-las,  
na hora toda sol  
em que me fascinaram.  
(ANDRADE, 1974, p. 102).

Segundo Alcides Villaça, o referido poema expressa “[...] não o vazio da falta, mas uma nova completude, vivida no presente pelo olhar íntimo que as palavras constroem.” (VILLAÇA, 2006, p. 122). Mesmo que as compoteiras não existam mais, há um caráter de presença (indicada pelo verbo rever) que atualiza a visão do passado, devido ao encontro dos tempos que se realiza na materialidade da linguagem. A poesia é o lugar onde se encontram, desse modo, o menino, o velho e tudo que os formaram como são.

Por esse motivo, a poesia de *Boitempo II – Menino antigo* é formada por vozes que se alteram e se ressoam: “[...] o menino fala pelo poeta, o poeta fala pelo menino” (VILLAÇA, 2006, p. 115), assim como “[...] a maturidade se esclarece com a infância, a infância se reilumina na maturidade” (VILLAÇA, 2006, p. 116). Veja-se, por exemplo, a voz ingênua do menino que ecoa na voz do adulto, em “Conversa”:

Há sempre uma fazenda na conversa  
bois pastando na sala de visitas  
divisas disputadas, cercas a fazer  
porcos a cevar  
a bateção dos pastos  
a pisadura da égua  
de testa – e vejo o céu – testa estrelada

Há sempre  
uma família na conversa.  
A família é toda a história: primos  
desde os primeiros degredados  
filhos de Eva  
até Quinquim Sô Lu Janjão Tatau  
Nonô Tavinho Ziza Zito  
e tios, tios-avós, de tão barbado-brancos  
tão seculares, que são árvores.  
Seus passos arrastam folhas. Ninhos  
na moita do bigode. Aqui presentes  
avós há muito falecidos. Mas falecem  
deveras os avós?  
Alguém deste clã é bobo de morrer?  
A conversa o restaura e faz eterno

Há sempre uma fazenda, uma família  
entrelaçadas na conversa:  
a mula & o muladeiro  
o casamento, o cocho, a herança, o dote, a aguada  
o poder, o brasão, o vasto isolamento  
da terra, dos parentes sobre a terra.  
(ANDRADE, 1974, p. 108)

O menino que escuta a conversa dos adultos, ação recorrente nessa seção do livro, tem suas percepções e reações a ela, como se lê no verso “mas falecem deveras os avós?”, o eu lírico responde a essa pergunta com: “a conversa o restaura e faz eterno”. Os elementos da conversa tornam-se presentes, mesmo que não existam mais, é o caso dos avós, que há muito já morreram, mas são conhecidos mesmo por aqueles que nunca os viram. A repetição anafórica da locução adverbial “Há sempre” no começo das estrofes não só presentifica os elementos ligados à fazenda e à família, mas também os eterniza. A conversa, desse modo, equivale à poesia, pois ambas mitificam personagens e objetos do passado por meio da linguagem. A memória é o que restaura a primeira linguagem (a

conversa) e a recria liricamente na poesia. Segundo Paulo Henriques Britto, em *Poesia e memória* (2000), o poeta, ao recorrer à memória, busca criar um mito de sua própria vida, como dito:

Tal como o épico, o poeta lírico tenta forjar um mito, só que o mito em questão é individual e não coletivo: ele busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido. O poeta lírico tenta construir uma mitologia pessoal completa, que inclui desde um mito de origem até uma teleologia. (BRITTO, 2000, p. 124-125).

Assim sendo, o temor do pai rude, a doçura da mãe, as visitas dos parentes, as estórias do avô, os objetos, os animais, o quarto de roupa suja, a fazenda, Itabira, Minas e o Brasil passam a figurar uma mitologia individual que corresponde à criação de uma *persona* do poeta – o menino solitário de Itabira que se torna o Carlos *gauche* e saudosista.

Outros dois elementos que queremos ressaltar de “O pequeno e os grandes” são, de um lado, a experiência sexual e, de outro, a religiosa que são postas em destaque em alguns poemas. No primeiro caso, vemos a representação de um eu lírico curioso em relação ao corpo da mulher, como nítido nos versos do poema “Indagação” – “Como é o corpo da mulher?/ Como é a perna subindo, e vai subindo/ até onde?” (ANDRADE, 1974, p. 134) – e no poema “As pernas” – “Bato palmas. Na esperança/ de ver as pernas no alto/ da escada” (ANDRADE, 1974, p. 135). Já em “Tentativa” presenciamos o medo do menino diante da primeira experiência sexual e o costume colonial de iniciação sexual, realizado por uma negra, escrava da família. É impressionante, por essa via, como, hoje, a imagem da “fria negrinha” obrigada a fazer aquele serviço, como se fosse um serviço doméstico, sobressai-se à imagem do menino medroso:

[...]  
Uma negrinha, sem cama  
salvo a escassa grama  
do quintal, sem fogo  
além do que vai queimando  
por dentro o menino inexperiente  
de todo jogo.  
(ANDRADE, 1974, p. 139).

No segundo caso, o da experiência religiosa, vemos os costumes religiosos a que o menino era submetido na cidade provinciana, tais como: beijar a mão do padre (símbolo da mão de Deus) apenas por medo de ir para o inferno, em “O padre passa na rua”, confessar todos os pecados ao padre para não sentir remorso, em “Confissão”, tomar cuidado com a hóstia na boca, para não quebrá-la, em “A impossível comunhão” e rezar um “padre-nosso, três ave-marias, uma salve-rainha” (ANDRADE, 1974, p. 150) antes de dormir. O poema “Anjo” é outro que mostra o desarranjo do menino em relação às conveniências religiosas: o menino, por ser filho de coronel, era “honrado” a usar a fantasia de anjo em procissões e, a princípio, sente o prazer celestial de ser anjo – “Sou anjo e desfilo ao longo do tempo/ sem imperativo de voar” (ANDRADE, 1974, p. 149) – e não ser “só eu mesmo, o desatinado, o tonto” (1974, p. 149), mas aos poucos a fantasia o cansa e a “fadiga de ser anjo” o devolve à realidade na qual o único prazer é comer as amêndoas dadas na porta da igreja. Essa visão de anjo cansado, sem dúvidas, está relacionada ao anjo torto que perpassa toda a poética drummondiana, por isso, o poeta *gauche* que aparece em *Alguma Poesia* é geminado na infância real ou na imagem de infância que Drummond cria para si.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A POESIA E A APREENSÃO DO TEMPO

De um lado, presenciamos a ingenuidade e a alegria do menino que come jabuticaba no pé, de outro, a insatisfação do menino por submeter-se às relações de poder dos adultos e por estar inserido em um meio rural que não lhe agrada. Por este último motivo, o tema da fuga é corrente em *Boitempo II – Menino antigo*, seja por meio da vontade de agir e sair de casa como aparece em “Fuga”, seja por meio da fuga do tempo, como vemos em “Memória prévia”:

O menino pensativo  
junto à água da Penha  
mira o futuro  
em que se refletirá na água da penha  
este instante imaturo.

Seu olhar parado é pleno

de coisas que passam  
antes de passar  
e ressuscitam  
no tempo duplo  
da exumação.

O que ele vê  
vai existir na medida  
em que nada existe de tocável  
e por isso se chama  
absoluto.

Viver é saudade  
prévia.  
(ANDRADE, 1974, p. 111).

O tempo se descontrói à medida que o menino olha para o futuro e sente a fragilidade do instante que nunca é pleno. A criança anseia ao poeta mesmo sabendo que este desejará retomar a infância, isso porque, as vozes duplas do poeta criam duas percepções de presente: o presente do tempo passado, quando o menino “mira o futuro”, e o presente do tempo futuro, criada a partir da voz dissolvida do poeta à voz do eu que narra o ato de reflexão do menino. O ato de mirar o passado ou o futuro é sempre intocável, porque estes não existem. Assim como acreditava o filósofo Henri Bergson, como pode ser lido em *Matéria e Memória* (2010), o tempo não se realiza por cortes ou divisões, mas por sucessões de estados presentes, o que chama de duração, um processo percebido a partir do estado de consciência de cada indivíduo capaz de ativar o passado no presente na forma de memória, ou no futuro na forma de previsão, o que possibilita a ação diante do presente.

O processo de duração é prefigurado no próprio título geral do livro: *Boitempo*. Este neologismo representa o tempo perceptivelmente lento do boi que ruma os alimentos para sentir novamente o gosto deles, indica o homem que ruma suas memórias para vivê-las de novo no decorrer no presente pesado e prenhe de lembranças, uma vez que, o poeta, já nos seus sessenta e seis anos, acredita ter mais passado do que futuro. Ocorre o mesmo processo na expressão “Menino antigo”, pois o menino é visto, como já exemplificado, com a perspectiva do presente – do homem antigo.



O poeta tem, portanto, a consciência de que passado e futuro são modulações do presente e, em vista disso, desencadeia um eterno mover-se em si que só pode ser freado no porvir mais distante e absoluto – a morte, momento final da matéria em que menino, homem e poeta são mitificados pela poesia. Somente na linguagem o tempo pode ser retido e o novo (o menino) e o velho (o antigo) podem fazer parte de um todo completo que se fecha como em um ciclo: o menino que teve sua “iniciação literária” e conheceu diversas histórias e aventuras nos livros lidos na infância ganha em *Boitempo II – Menino antigo* sua própria história mitificada pelo poeta que, por sua vez, é eternizado pela poesia.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

\_\_\_\_\_. **Boitempo II – Menino antigo**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. O xis do problema. In: \_\_\_\_\_. **Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.15-21.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRITTO, P. H. Poesia e Memória. In: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.

CAMPOS, H. de. Drummond, mestre de coisas. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 39-45.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

JABOR, A. Depoimentos a Geneton MORAES NETO. In: MORAES NETO, G. Retratos falados do urso polar. In: \_\_\_\_\_. **Dossiê Drummond**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2007. p.190-193.

MERQUIOR, J. G. Notas em função de Boitempo (I); Notas em função de Boitempo (II). In: \_\_\_\_\_. **A astúcia da mimese**: (ensaios sobre lírica). 2.ed. Rio de Janeiro: J. Topbooks, 1997. p.59-83.

\_\_\_\_\_. **Verso universo em Drummond**. Tradução Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: SECCT, 1975.

SABINO, F.; NEVES, D. **O fazendeiro do ar** (Documentário). Brasil: Biscoito fino (distribuidora), 1972.

SANT'ANNA, A. F. de. **Drummond o gauche no tempo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

YOKOZAWA, S. F. C. Poesia antes de tudo. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**: (estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.125-142.

## O POETA IMERSO NA CIDADE: PAISAGEM, EXPERIÊNCIA E MULTIDÃO

Juliana Moraes Belo\*

**RESUMO:** A cidade, espaço privilegiado pelos poetas modernos, é palco das multidões. Devido ao processo de industrialização, a multidão ocupa as grandes cidades e a relação com esse espaço sofre mudanças: paisagens, experiências e representação poética. Este artigo tem como objetivo analisar as visões desse espaço a partir do olhar dos poetas João Cabral de Melo Neto, Edgar Allan Poe, William Blake, T. S. Eliot, sem perder de vista a tópica da terra devastada (terre gaste, paeseguasto, wasteland). Em outras palavras, a paisagem negativa como figura do mundo sob o signo da catástrofe, um meio que o poeta apreende sua própria época.

**Palavras-chave:** multidão. poesia. cidade. paisagem.

**ABSTRACT:** The city is a privileged space by modern poets and it is the crowds' scene. Due to the industrialization process, the crowd occupies the big cities and the relationship with this space gets into changes: landscapes, experiences and poetic representation. This article aims to analyze this space's views from the look of poets João Cabral de Melo Neto, Edgar Allan Poe, William Blake, TS Eliot, without missing the importance of the waste land topic (terre gaste, paeseguasto, wasteland). In other words, the negative landscape as a figure in the world under the catastrophe sign - another way the poet has decided to comprehend his own time.

**Keywords:** crowd. poetry. city. landscape.

“Em certas tardes nós subíamos ao edifício. A cidade diária, como um jornal que todos liam, ganhava um pulmão de cimento e vidro”.

**João Cabral de Melo Neto**

“Estamos em um lugar qualquer. Entretanto, pela falha entreaberta entre céu e terra, no afastamento que se desdobra, entre aqui e lá, os planos em perspectiva, uma orientação delinea-se, um sentido emerge, e o lugar torna-se paisagem”

**Michel Collot**

“Le paysage sensible est toujours déjà symbolique”

**Michel Collot**

---

\* Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Doutoranda pelo mesmo programa de pós-graduação.

As epígrafes de Michel Collot e o trecho do poema “O Engenheiro”, que dá título ao livro de João Cabral de Melo Neto são o ponto de partida da nossa reflexão acerca da relação existente entre o poeta, a cidade e a multidão. Publicado em 1945, a obra *O Engenheiro* traz em sua epígrafe uma referência ao urbanista suíço Le Corbusier<sup>19</sup> “machine à émouvoir” e a dedicatória é destinada a Carlos Drummond de Andrade. Em outras palavras, João Cabral aproxima poesia e construção: é o início de uma reflexão sobre a construção poética e sua própria poesia.

Para Haroldo de Campos (1967), é nessa obra que João Cabral inicia a presença do “geômetra engajado”, que estabelece as duas linhas do poeta: representar o real e estabelecer um modelo de representação através da linguagem, fundado na consciência crítica e na lucidez, que não se furtará à emoção e à tematização do social, caso elas nasçam da tessitura coesa da máquina da linguagem.

Sendo assim, o poeta pernambucano começa a delinear uma reflexão sobre a poesia: assinala o rigor de construção que enxerga no poema uma máquina de linguagem. Tal característica se torna mais evidente com a leitura dos poemas que compõem o livro e são dedicados a outros poetas, tais como: “A Joaquim Cardozo”; “A Paul Valéry”, “A Carlos Drummond de Andrade”, pois em todos os poemas há o destaque para o equilíbrio entre a representação rigorosa e a emoção diante do real. Em outros termos, a depuração do real – concreto – através da linguagem poética. No poema homônimo “O Engenheiro”, há o reforço da necessidade de um processo de criação lúcido e crítico.

Contudo, o poeta não deixa de engendrar uma poética vinculada à poetização da realidade e à humanização do homem. Aliás, como pontua Waltencir da Silva Alves (2007), a palavra “engenheiro” tem sua origem no verbo latino *engendrare*, cujo significado nos leva a ampliar o sentido que atribuímos ao poema que dá título ao livro. Além de “engenharia”, o verbo significa “criar”. Aliás, cabe mencionar o verbo engendrar, cuja definição no dicionário Michaelis (versão online) destaca os seguintes significados: engendrar: def. 1.1 verbo transitivo direto; dar existência a algo, formar, gerar; 2. Verbo

---

<sup>19</sup>Arquiteto, urbanista, escultor e pintor suíço que reformulou a ideia de projeto arquitetônico, fundando as bases do movimento moderno de características funcionalistas. A pesquisa de Le Corbusier envolveu um método de visualizar a forma arquitetônica a partir das necessidades humanas.

transitivo direto e pronominal; tirar ou surgir aparentemente do nada, criar mentalmente, produzir-se, gerar-se.<sup>20</sup> O poema João Cabral segue abaixo<sup>21</sup>:

O Engenheiro

A luz, o sol, o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
o engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre

(Em certas tardes nós subíamos  
ao edifício. A cidade diária,  
como um jornal que todos liam,  
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,  
de um lado o rio, no alto das nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples.

Na primeira estrofe do poema, podemos notar a presença da claridade, da brancura, da iluminação e do sol, a partir dos vocábulos “luz”, “sol”, “ar livre”, que indicam o elo entre o plano onírico e uma concepção diurna. O surrealismo é entendido e definido como algo branco e iluminado. O poeta optou pela luz em detrimento da treva e da morbidez.<sup>22</sup> Antonio Carlos Secchin (1999) destaca o clima surrealista nessa obra

---

<sup>20</sup> É interessante destacar que o vocábulo engenho também está relacionado à atividade artística, como aponta o dicionário de latim-português: “engenho, s.m. 1. Capacidade inventiva, habilidade”. Em outra pesquisa, notamos que engenho tem origem no latim *ingeniu*, cujo significado está associado ao talento e à fábrica. Também há de se ressaltar que o termo em questão foi usado como indicativo de atividade artística pelo poeta Camões, na segunda estrofe de *Os Lusíadas*: “Cantando espalharei por toda parte, se a tanto me ajudar o engenho e a arte”. Referências: *Dicionário Latim-Português/Português-Latim*. Porto Editora. Agosto, 2011.

SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras – origens e curiosidades da língua portuguesa*. 16ª edição. Revista e atualizada. Novo Século – SP, 2009.

<sup>21</sup> Os poemas de João Cabral de Melo Neto citados nesse trabalho foram retirados da edição MELO NETO, João Cabral de. *Serial e Antes*. Editora Nova Fronteira, 1997.

<sup>22</sup> Em entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin, João Cabral de Melo Neto afirma que a partir do contato com a obra de Le Corbusier, há uma mudança na concepção imagética dos seus poemas. Aliás, é importante mencionar a importância de arquitetos e pintores na obra cabralina, como Joan Miró, Kandisky e Pablo Picasso. “A maior influência que sofreu foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi ele quem

poética e chama a atenção para o substantivo sonho e o verbo sonhar em meio aos outros elementos do terceiro e quarto versos: “superfícies”, “tênis”, “um copo de água”. Em outras palavras, o poema apresenta um léxico derivado da expansão onírica, mas o tratamento da imagem está amparado pela construção.

Na segunda estrofe, passamos ao plano da concretude, pois os instrumentos de trabalho pertencem ao mundo da engenharia: lápis, papel, esquadro, número. Em outras palavras, da primeira para a segunda estrofe temos a passagem do mundo do sonho para o universo do pensamento e da racionalidade. No poema, percebemos que o texto não se limita ao trabalho de construção ou o engenheiro: João Cabral apresenta um projeto poético que o seguiria até o fim da vida.

Vale destacar que a busca do poeta por uma poesia feita a lápis, papel e esquadro, por meio do desenho, do projeto e do número não o impediu de revelar sua atuação crítica sobre o ato de escrita e a criação poética. Sua busca é uma relação entre forma e conteúdo que nos leva a pensar sobre a concepção e a condição da literatura na modernidade: ela explora tanto os códigos linguísticos, quanto as mensagens que eles podem veicular.

Na terceira estrofe, podemos notar que o eu-lírico se manifesta - “subimos ao edifício” e temos uma visão aérea da cidade que possui um pulmão feito de cimento e vidro. Mais uma vez temos o signo da transparência com o uso do vocábulo vidro. Outra imagem que merece ser destacada é a presença do jornal, que se configura um elemento cotidiano - traz notícias e representa a experiência do dia-a-dia. Na última estrofe, o poema finaliza com uma paisagem que tem de um lado o rio, acima, as nuvens e o prédio na vertical.

No que diz respeito ao olhar do poeta, ele observa a vista aérea da cidade, está imerso nela e pensa sobre ela. É possível fazermos uma analogia do poema “O Engenheiro” com o fazer poético: a busca incessante da claridade, da transparência e da iluminação tão perseguida pelo engenheiro está em paralelo ao ideal da folha branca.

---

me curou do surrealismo definido como arte fúnebre”. (MELO NETO, 1999, p. 327). A entrevista pode ser conferida em: MELO NETO, João. “Entrevista de João Cabral de Melo Neto”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos. 2ª edição. - Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1999.

Outra característica do poema que não podemos deixar despercebida é a dedicatória ao engenheiro Antonio B. Baltar, que durante os anos 1931-1945, na gestão do prefeito Novais Filho, empreendeu na capital pernambucana uma reforma urbanística significativa, na qual era urgente o preenchimento de espaços vazios urbanos, considerando a dinâmica da cidade e promovendo bem-estar social. “A reforma do Recife se converteria, portanto, em um emblema de um plano urbanístico modelar que profetizava a eliminação da pobreza e a erradicação de habitações e de espaços de concentração de miséria.” (MACEDO apud OLIVEIRA: 2008, p. 35).

O poema é ordenado por diversas tentativas de apreensão do mundo exterior, terminando por captar a paisagem inteira, constituída pelo edifício, integralmente harmonizado com o ambiente natural, que não só o circunda como também o funda. O método para se proceder esta apreensão convoca, ao mesmo tempo, o sensível e o racional, evidenciado pelas ações do engenheiro que sonha, mas também pensa. O conhecimento do mundo vem, sempre, mediado pelo olhar geométrico do engenheiro, que é quem constrói o edifício, fundador da paisagem e por ela fundado. (OLIVEIRA, 2008, p. 33).

O poeta imerso na cidade é ao mesmo tempo o sujeito que racionaliza e experimenta a paisagem: ao construir o edifício, ele também é construído. É uma paisagem em movimento. Pensando nessa relação, destacamos a professora, autora e pesquisadora Ida Alves (2015)<sup>23</sup> que destaca o seguinte dado histórico: desde os anos de 1970, os estudos sobre a paisagem em perspectiva morfológica, funcional e simbólica vêm se adensando em diferentes níveis de observação, para além da área canônica da geografia, em diálogo multidisciplinar. A paisagem retorna como o resultado de uma construção perceptiva e cultural, constituindo uma estrutura de sentidos, uma formulação subjetiva configuradora de mundos a viver.

No campo dos estudos literários, destacam-se as obras do ensaísta francês Collot, o qual vem discutindo as relações entre literatura, poesia e paisagem, a partir de uma base filosófica oriunda da fenomenologia hermenêutica, que privilegia a tríade palavra – sujeito – mundo.

---

<sup>23</sup>Professora de graduação e pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói, Rio de Janeiro. Coordena o Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana – NEPA-UFF ([www.uff.br/nepa](http://www.uff.br/nepa)). Também coordena o grupo de estudos Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa. Visitar página em [www.gtestudosdepaisagem.uff.br/](http://www.gtestudosdepaisagem.uff.br/).

Para Collot (2010), ao pensarmos em paisagem, também pensamos em horizonte, pois toda paisagem é percebida a partir de um ponto de vista individual. A paisagem é sempre vista por alguém que pertence a algum lugar, é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista. Tal horizonte se revela em uma experiência em que sujeito e objeto são indissociáveis.

Sendo assim, ele (o horizonte) surge como o limiar que possibilita apropriar-se da paisagem, que a define como o território, como espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo. Afinal, a paisagem não é mais apenas vista, ela é habitada. A trajetória do olhar apenas antecipa os movimentos do corpo. A paisagem é assim, sentida como uma extensão do espaço pessoal, sua amplidão é do tamanho da envergadura de um corpo próprio aumentado até os limites do horizonte.

De forma semelhante, a questão do horizonte e da subjetividade remete a um tema poético (horizonte) que comprova a importância da paisagem na lírica ocidental. Collot destaca que, originalmente, o termo “horizonte” estava relacionado à linha que encerra nossa vista, dando ideia de limite. A partir do século XVIII, de forma progressiva, o horizonte veio a designar também o espaço visível que se estende aquém e o espaço invisível que se esconde além, sugerindo assim, uma ideia de infinito. No século XIX, a imagem do horizonte representava simultaneamente o limite de nossa condição – a precariedade da própria representação – e o infinito, ainda que na modernidade esse infinito seja apenas estético. Michel Collot, ainda assinala:

Por outro lado, desde que o horizonte tende a confundir-se com o campo visual do sujeito, podia-se tornar-se a imagem do espaço oferecido à sua inteligência e à sua existência; e em toda uma série de metáforas de uso comum, a palavra *horizonte* adquiriu um significado mais abstrato que concreto, mais temporal que espacial. (COLLOT, 2010, p. 216).

A partir da afirmação de Collot que abre este trabalho “Le paysage sensible est toujours déjà symbolique” é possível notar, a partir da temática da paisagem, uma relação indissolúvel entre a percepção sensível e o modo de composição da linguagem. Cabe destacar que essa relação não se dá de forma estática, não é um círculo fechado. Os diversos modos de organização formal do poético influenciam, como uma totalidade, na maneira de ver, de compreender e de representar a experiência paisagística. É importante ressaltar que, para fins de análise, não se pode desconectar a figuração do espaço literário



da constituição do mundo sensível. O modo de composição poético da paisagem implica uma reflexão sobre a paisagem natural e a forma total do poema.

Em outros termos, como aponta Ida Alves (2015), no caso do estudo da poesia, trata-se de empreender uma problematização da natureza (e da própria ideia de natureza hoje) como questionamento de modos de ver, fixar ou movimentar identidades e subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, visível e invisível. Em nossa contemporaneidade, os estudos sob orientação interdisciplinar possibilitam questionamentos da relação sujeito e mundo, o exame de experiências diversas que contrapõem singularidades culturais a indiferenciações identitárias. Assim sendo, (ALVES, 2010) os diálogos entre literatura e geografia expandem suas perspectivas, na medida em que é possível pensar as “grafias do mundo” que o texto literário suporta, formas de dizer a habitação e a integração ou não do homem no ambiente circundante por meio também da palavra imaginante.

Dessa forma, podemos notar que a questão da paisagem é de suma importância para uma compreensão abrangente sobre a relação entre poesia e experiência. Essa questão tem sido interesse dos poetas desde o Romantismo, a partir do instante em que os mesmos não cansam de se manifestar por este termo e por esta temática, pois ela é tão rica de sentidos que são ao mesmo tempo múltiplos e contraditórios. O horizonte era para os poetas o limiar de outro mundo, a imagem do absoluto. Como consequência, há um crescimento da tomada de consciência mais nítida da relação que une o sujeito ao mundo, o espiritual ao corporal, o tempo ao espaço, o invisível ao visível.

Em outras palavras, o horizonte simboliza a relação paradoxal que a poesia mantém com o sensível, a ele abrindo-se para ultrapassá-lo e mudá-lo de lugar. Ainda no século XIX, com o advento da consciência moderna, a palavra e o motivo foram gradativamente despojados de suas conotações sublimes para o vazio do horizonte, ocasionada pelo confronto com a morte de Deus e dos ideais.

O confronto dos poetas modernos não está mais na busca do além do horizonte, no outro mundo, mas sim o desvelamento de que o mundo é diferente do que se crê, pois o mesmo dá margem a novas perspectivas, não somente o reflexo de uma

identidade própria. O poeta encontra a possibilidade de uma travessia mediante a linguagem, o que o leva à busca de palavras em palavras.

A fuga do horizonte expressa esta negatividade com a qual a linguagem poética encontra-se confrontada desde que nenhuma caução teológica ou metafísica não garanta mais a adequação das palavras às coisas. Porque ela tornou-se “experiência dos limites”, aventura da linguagem arriscada aos confins do silêncio, a poesia moderna reconhece um parentesco secreto entre sua ambição e esse horizonte que parece traçar, à beira do invisível e do indizível, uma primeira linha de escrita. (COLLOT, 2010, p. 217.).

Nessa tentativa de desvelar o mundo, a cidade ganha importância na obra de Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, especificamente as reflexões contidas no capítulo III – O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança. Baudelaire buscou deixar claro que no texto utiliza o termo artista em sua acepção mais restrita, enquanto “a expressão homem do mundo [denota um] sentido mais amplo”: homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. (BAUDELAIRE, 1997, p. 16).

Na concepção do poeta francês, trata-se de um homem singular e apaixonado pela multidão. Esse homem do mundo é homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes. “A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão”. O artista/homem do mundo de Baudelaire dialoga com o homem das multidões, do conto de Edgar Allan Poe, ambos observadores e caminhantes. Para os dois poetas, a representação da cidade está associada à ideia de modernidade.

Marshall Berman (2007), ao analisar a relação entre a obra de Baudelaire e a inscrição das ruas na sua obra poética, destaca que o encontro do poeta com o pintor Constantine Guys (o motivo da escrita do texto “O pintor da vida moderna”) revela algo verdadeiro e fundamental a respeito da modernidade:

“o poder de gerar formas de shows de aparências, modelos brilhantes, espetáculos glamorosos, deslumbrantes que chegam a cegar os indivíduos mais perspicazes para a presença de sua própria e sombria vida interior”. (BERMAN, 2007, p. 165).

A urbanidade, a vida cotidiana e a vida noturna das ruas, dos cafés, das adegas e das mansardas de Paris estão presentes em seus vários aspectos na poesia baudelairiana: beleza peculiar autêntica, miséria e ansiedade, pobreza e riqueza. O poeta não deixa de lado as pessoas comuns e o alto preço que as camadas populares pagam com as mudanças urbanísticas empreitadas na cidade<sup>24</sup>. O bulevar – símbolo de uma nova cidade – abriga simultaneamente o espaço público e privado, o aspecto mágico e sonhador, as ruínas e os detritos.

Nos poemas que compõem o *Spleen de Paris* (em algumas edições as traduções estão disponíveis como Poemas em prosa), podemos notar que o poeta explorou o que nenhum outro escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma do cidadão. Em suma: Baudelaire testemunha o processo de modernização da cidade<sup>25</sup>.

Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça, sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. (BERMAN, 2007, p. 177).

Outros símbolos característicos da vida moderna, e que serão explorados como atributos fundamentais na poética, são a fluidez (existências fluidas) e da qualidade atmosférica. Na pintura, na arquitetura e no design, na música e na literatura modernista, autoconscientes, que emergiram no final do século XIX, esses traços são frequentes.

---

<sup>24</sup>É interessante buscar o poema “Os olhos dos pobres”, escrito em 1864. Na análise de Marshall Berman, ao colocar em evidência o bulevar (a mais espetacular inovação urbana do século XIX e o ponto de partida para a modernização da cidade tradicional), Baudelaire inscreve a cena moderna primordial – experiência concreta que brota da vida cotidiana de Paris: as profundas ironias e contradições na vida da cidade moderna. As luzes e o charme que conquistaram o mundo se deram a partir de um longo processo de demolição de casas e remoção da população pobre, como consta na explanação do autor. Referências: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Prefácio de Ivo Barroso. – Rio de Janeiro: Record, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução – Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. Consultor da edição: Francisco Foot Hardman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

<sup>25</sup>Os melhores escritos parisienses de Baudelaire pertencem ao período em que a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática sob a autoridade de Napoleão III e dirigida por Haussmann. BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução – Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. Consultor da edição: Francisco Foot Hardman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Retomando o poema de João Cabral de Melo Neto, “O Engenheiro”, podemos notar esses aspectos na primeira e na última estrofe do poema. O uso do “vento” e do “ar livre”, associado ao projeto do engenheiro, possibilita uma leitura da cidade moderna: o edifício delimitado por “rios” e “nuvens”. Outro ponto que não pode ser perdido de vista é a relação entre poesia e urbanismo. Waltencir Alves de Oliveira (2008) destaca que poeta pernambucano dedica o poema ao engenheiro a quem deram a tarefa de expurgar a miséria<sup>26</sup>. Ou como aponta o poema de João Cabral “um engenheiro que sonha o mundo justo”.

João Alexandre Barbosa (1975) destaca que o edifício crescendo é um processo de composição: o engenheiro proposto pelo poeta possui mais atributos de arquiteto<sup>27</sup> do que de pedreiro, haja vista que ele não é aquele que realiza por acumulação – tijolo sobre tijolo – mas aquele que, na folha de papel, traça a figura de um espaço.

Na terceira estrofe do poema cabralino, um “croqui” da cidade vai se desenhando, nas tardes em que o eu-poético “sobe ao edifício”. O relato do jornal e o ofício do engenheiro transformam em experiência diária e concreta para os habitantes/leitores. A cidade aparece no poema como algo material e concreto que respira e guarda a vida de seus habitantes.

Essa respiração é filtrada por um pulmão forjado pelo engenho de construção, que o elabora, utilizando as matérias-primas que metaforizam, por um lado, o ideal de concretude – o cimento – e, por outro lado, novamente, o ideal de transparência – o vidro. No que diz respeito ao elo entre a luz e ao material de construção do engenheiro (cimento), João Cabral de Melo Neto revela uma arquitetura moderna, sob a forte influência de Le Corbusier. O uso do concreto armado foi um dos avanços técnicos mais determinantes para a arquitetura do século XX.

A imagem da cidade cabralina se consolida no fechamento do poema: a construção se situa ao lado de um rio, o que possibilita a localização do edifício em uma escala horizontal, no outro as nuvens, definindo o seu estar na

---

<sup>26</sup>Conforme citado anteriormente, Antonio Bezerra Baltar foi o engenheiro responsável por elaborar o plano diretor da cidade de Recife, durante a gestão do prefeito Novais Filho (1931-1945).

<sup>27</sup>James Holston pontua que a arquitetura é um campo de intenções – visando a mudança da sociedade, a reformulação da vida cotidiana, a exibição de status e a regulamentação da construção civil – o que acarreta novas intenções, tendo todas sua dose de consequências sobre o mundo. HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

natureza, em uma escala vertical. Construindo-se, deste modo, a paisagem desejada une modelagem humana à natural, de forma indissociável. (OLIVEIRA, 2008, p. 33).

A organização do poema é uma série de tentativas de apreender o mundo exterior, terminando por captar a paisagem inteira, constituída pelo edifício, integralmente harmonizado com o ambiente natural, que não só o circunda como também o constrói. O método empreendido convoca simultaneamente o sensível e o racional, evidenciado pelas atitudes do engenheiro que sonha, mas também pensa. Para Waltencir Oliveira (2008, p. 33), a constituição do edifício também pode ser entendida como o processo de composição poética, visto que o trabalho poético constrói e é construído pelo real, além de se estabelecer como engenho de linguagem que produz a emoção sobre o mundo e a representação do mesmo.

A cidade, na poesia cabralina, surge com uma pulsão urbanística e um apelo social. É interessante pensarmos que no início do século XX a arquitetura moderna tende a abolir a rua. Le Corbusier, no manifesto escrito em 1924 – *A cidade de amanhã* – relata a experiência da rua (sob a ótica do pedestre) como algo ameaçador. Não é raro encontrarmos em projetos urbanísticos a substituição das ruas por becos residenciais e vias expressas; o pedestre, pelo automóvel; e o sistema de espaços públicos que as ruas tradicionalmente estabelecem é substituído pela visão de um urbanismo moderno.

O ideal de cidade pensado pelo urbanista suíço exclui o passante das ruas<sup>28</sup>. Em 1929, esse ideal fica mais explícito: “Precisamos matar a rua!”, o que contrasta com a poética baudelairiana que põe em evidência o flâneur e a multidão<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup>No manifesto de Le Corbusier, há o relato do transtorno causado pelos carros nos bulevares. O tráfego no Champs Elysées no final da tarde de verão do ano de 1924 resulta numa experiência relatada como ameaçadora e vulnerável. Os choques com os pedestres e o medo dos carros o fazem comparar com o clima de guerra. Não é à toa que os projetos urbanísticos do autor enxergam na cidade um espaço a ser segmentado – pessoas aqui, tráfego ali; trabalho aqui, moradias acolá; ricos aqui, pobres adiante. Em Baudelaire, a experiência do tráfego pode ser lida no poema “A perda do Halo”, que relata o medo do poeta em circular pelo bulevar, espaço em que é quase inevitável se chocar com cavalos e veículos.

<sup>29</sup>Walter Benjamin destaca que o *flâneur* de Baudelaire celebra o seu triunfo por meio do prazer de olhar. Outra contribuição do filósofo alemão reside na diferença entre o *flâneur* e o *basbaque*. Em relação à multidão, o primeiro está em posse de sua individualidade, enquanto no último, essa individualidade desaparece. Para Benjamin, o homem da multidão de Edgar Allan Poe é um *basbaque*, não *flâneur*.

Para Baudelaire, o artista moderno devia “sentar praça no coração da multidão, em meio ao fluxo e refluxo do movimento, em meio ao fugidio e ao infinito, em meio à multidão da grande metrópole” (BAUDELAIRE apud BERMAN, 2007, p. 174). Para o poeta, o artista moderno precisa enlaçar-se, casar-se com a multidão. Podemos notar que a rua se tornou um refúgio e um espaço a ser conquistado.

Walter Benjamin (2015) destaca que a grande cidade, à primeira vista, despertava medo, repugnância e terror, conforme vamos lendo a descrição de Edgar Allan Poe, em *O homem da multidão*. Desperta nossa atenção o aspecto de um grupo social específico nessa escrita: os homens de negócios são representados como figuras demoníacas e aspecto horrendo.

O texto de Poe torna inteligível a relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques. (BENJAMIN, 1994, p.126).<sup>30</sup>

Poe delinea Londres como possuidora de algo bárbaro que a disciplina mal consegue sujeitar. A industrialização isola os seus beneficiários e os aproxima da mecanização. É a visão desses autômatos em suas marés humanas no anoitecer que enche o narrador de Poe com “uma emoção deliciosamente inédita” e o faz desistir “de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel” e absorver-se na contemplação da cena exterior. (POE, 2008, p.259).

Era esta uma das artérias principais da cidade e regurgitara de gente durante o dia todo. Mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão aumentou, e quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita. Desisti finalmente de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação da cena exterior. (POE, 2008, p. 258-259).

A rua descrita pertence à cidade de Londres, cidade que no século XIX sofreu os grandes impactos da Revolução Industrial. É a metrópole superpovoada e injusta. Em Baudelaire, a cidade de Paris também é o espaço dos contrastes, mas o bulevar ainda era

---

<sup>30</sup>A tradução francesa do conto de Poe foi feita por Baudelaire e é por meio desta e de outras traduções que Poe, já falecido, foi inserido na Europa e tornou-se um marco na literatura ocidental.

o espaço das luzes e do aspecto mágico.<sup>31</sup> Na Londres descrita pelo poeta William Blake, assim como em Poe, é possível encontrar os limpadores de chaminé, criaturas que perambulam famintas e cobertas de cinzas, revelando as condições miseráveis de seus habitantes, como o poema “The Chimney Sweeper”<sup>32</sup>, de “Songs of Innocence”.

Ao morrer minha mãe, eu era criancinha;  
E meu pai me vendeu quando ainda a língua minha  
Dizia “vale-dor!” De “varredor” não fujo,  
Pois limpo chaminés, e sigo sempre sujo.  
Chorou Tom Dacre ao lhe rasparem o cabelo,  
Cacheado como um cordeirinho. E eu disse ao vê-lo:  
“Não chores, Tom! Porque a fuligem não mais deve  
Manchar, como antes, teu cabelo cor de neve.”  
E ele ficou quietinho; e nessa noite, então,  
Enquanto ele dormia, teve uma visão:  
Viu Dick, Joe, Ned e Jack, - e mil colegas mais, -  
Encerrados em negros caixões funerais.  
E um anjo apareceu, com chave refulgente,  
E abriu os seus caixões, soltando-os novamente;  
E correm na verdura, a rir, para o arrebol,  
E se banham num rio e reluzem ao sol.  
Branco e nus, sem mais sacolas e instrumentos,  
Eis que sobem as nuvens, brincam sobre os ventos;  
E esse anjo disse a Tom que, se ele for bonzinho,  
Terá Deus como pai, e todo o seu carinho.  
E assim Tom despertou; e, antes do sol raiar,  
Com sacolas e escovas fomos trabalhar.  
Feliz, Tom nem sentia o frio matinal;  
Quem cumpre o seu dever não teme nenhum mal.

A visão da cidade em Poe e William Blake revela os problemas dos contrastes sociais. Enquanto Poe demoniza o homem do negócio (associando o dinheiro a uma imagem demoníaca), Blake evidencia a figura do limpador de chaminé, responsável por apagar as evidências do agressivo processo de industrialização (a fuligem das chaminés). A cidade possui poucos tons de cores, contrastando com as luzes de Paris.

---

<sup>31</sup>Paris ficou mundialmente famosa pelo exibicionismo dos casais amorosos. Os bulevares são o espaço em que o público e o privado se fundem. O espaço privado, no meio do público, possibilita a intimidade do casal ao mesmo tempo em que não estão fisicamente sós. (BERMAN, 2007, p. 182).

<sup>32</sup>Tradução de Paulo Vizzioli. BLAKE, William (1757-1827). *William Blake: poesia e prosa selecionadas* / Edição bilíngue. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizzioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

Engels, ao tratar da relação de Londres com a multidão, considera que há algo inquietante e que no âmbito estético, a forma como os transeuntes passam uns pelos outros, precipitadamente, o afetam de forma desagradável.

No olhar do filósofo, “uma cidade como Londres, onde se pode caminhar horas a fio sem se chegar sequer ao início de um fim, para erigir-se em principal capital comercial e industrial, o sacrifício da melhor parte de sua humanidade”. (ENGELS, 1985, p. 68).

Assim sendo, o homem moderno é uma constante vítima das agressões das mercadorias e é anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado abandonado.

Vi judeus bufarinheiros, com olhos de falcão cintilando num semblante onde tudo o mais era abjeta humildade; atrevidos mendigos profissionais hostilizando mendicantes de melhor aparência, a quem somente o desespero levava a recorrer à caridade noturna; débeis e cadavéricos inválidos, sobre os quais a morte já estendera sua garra, esgueiravam-se pela multidão, olhando, implorantes, as faces dos que passavam, como se em busca de qualquer consolação ocasional, de qualquer esperança perdida. (POE, 2008, p. 261).

A partir da citação acima, podemos depreender que a multidão está associada à negatividade. A multidão se assemelha a um cemitério, a um lar de mortos e de cadáveres, tal como no século seguinte, em 1922, no poema de TS Eliot, *The Wasteland*<sup>33</sup>.

Vejo multidões que em círculos perambulam.  
Obrigada. Se encontrares, querido, a Senhora Equitone,  
Diz-lhe que eu mesma lhe entrego o horóscopo:  
Todo o cuidado é pouco nestes dias.

Cidade irreal,  
Sob a fulva neblina de uma aurora de inverno,  
Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,  
Jamais pensei que a morte a tantos destruiria.  
Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,  
E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés.  
Galgava a colina e percorria a King William Street,  
Até onde Saint Mary Woolnoth marcava as horas  
Com um dobre surdo ao fim da nona badalada.  
Vi alguém que conhecia, e o fiz parar, aos gritos: "Stetson,  
Tu que estiveste comigo nas galerias de Mylae!  
O cadáver que plantaste ano passado em teu jardim  
Já começou a brotar? Dará flores este ano?  
Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?

---

<sup>33</sup>Tradução de Ivan Junqueira. *A Terra Desolada*, do original *The Waste Land*, de T.S. Eliot.



Conserva o Cão à distância, esse amigo do homem,  
Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!  
Tu! Hypocrite lecteur! - mon semblable -, mon frère!"<sup>34</sup>

Na multidão não há mais possibilidade de experiências positivas. Podemos perceber a dissolução da figura humana e uma crise moderna de valores praticados no automatismo. O homem não tem fé nem convicções profundas, o homem reproduz tudo maquinalmente. Há ainda, a denúncia e o confronto com a paisagem estéril no início do poema.

Abril é o mais cruel dos meses, germina  
Lilases da terra morta, mistura  
Memória e desejo, aviva  
Agônicas raízes com a chuva da primavera.  
O inverno nos agasalhava, envolvendo  
A terra em neve deslebrada, nutrindo  
Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.  
(...)  
Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham  
Nessa imundície pedregosa? Filho do homem  
Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces  
Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol,  
E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o  
canto dos grilos,  
E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas  
Uma sombra medra sob esta rocha escarlate.  
(Chega-te à sombra desta rocha escarlate),  
E vou mostrar-te algo distinto  
De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece

---

<sup>34</sup>É possível notarmos que a multidão no poema de Eliot se aproxima de um cenário dantesco, presente no Inferno, mais precisamente, no canto XIV, na *Divina Comédia*:

“De almas nuas havia vária coorte:  
todas choravam miseravelmente,  
e era aparente a sua diversa sorte:  
Supina, ao chão jazia alguma gente,  
outra sentava, toda reunida,  
caminhava outra continuamente.  
Mais numerosa era essa turma erguida,  
menos a que jazia para o tormento,  
mas tinha à dor a língua irreprimida.  
Sobre todo o areal, em jorro lento,  
choviam chispas de fogo dilatadas,  
como de neve em montanha sem vento.”

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;  
Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.

Já nos primeiros versos - “Abril é o mais cruel dos meses, germina / lilases da terra morta” -, podemos notar uma poética da esterilidade, assim como o verso que destaca o vocábulo “**secos** tubérculos o que ainda restava da vida”. Percebemos também a presença da pedra, que dá um caráter de dureza e aspereza - “que ramos se esgalham nessa imundície pedregosa? -”. O poeta, imerso neste espaço de devastação e esterilidade, confronta-o e o denuncia o desgaste da terra. Essa tópica é de origem medieval e apareceu pela primeira vez no *Conto do Graal*, que o poeta francês Chrétien de Troyes escreveu em meados de 1180. O contágio entre o personagem e a paisagem é incisivo: a terra devastada corresponde ao rei pescador, que possuía um ferimento na região da perna.<sup>35</sup>

No poema de Eliot, o paradigma do contágio ou da contaminação é levado ao extremo, com a esterilidade da terra tornando-se um símbolo de uma esterilidade geral. O que se vê no contexto da esterilidade e assim sendo, anseia a plenitude, ir além do mundo da multidão, onde isso já não é mais possível.

O cenário descrito por Eliot em *The Waste Land* se assemelha ao fim do mundo. Conforme Eduardo Sterzi<sup>36</sup> (informação verbal), a questão que se lança nesse cenário de destruição e devastação é: como viver depois do fim do mundo? Esse talvez seja o grande ensinamento da literatura moderna: a experiência das incertezas. Essa temática também aparece em um poema de João Cabral de Melo Neto, “O fim do mundo<sup>37</sup>”.

---

<sup>35</sup>Eduardo Sterzi (2014) destaca que as versões da história são variadas, mas alguns elementos são comuns à maioria das narrativas: o Rei Pescador, o último de uma linhagem encarregada de proteger o Graal, sofreu um ferimento nas pernas (ou, segundo algumas variantes, na virilha) e, por isso, está incapacitado de se mover por si mesmo, assim como sexualmente impotente. O detalhe central do mito, que é destacado por Sterzi, é que essa “impotência não está restrita a sua individualidade, mas se transfere a seu reino, com a terra também se tornando infértil: é assim, por esse contágio entre rei e reino – mais amplamente, entre homem e húmus –, que surge a terra gaste, a qual será, em Eliot, a waste land”. (STERZI, 2014, p. 96).

<sup>36</sup>Fala proferida em sala de aula, na disciplina Literatura Comparada, ministrada no segundo semestre de 2013, pelo professor Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior, na pós-graduação do programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP. Intitulado Terra devastada: percursos de uma imagem dialética, o curso buscou a ressonância da imagem da terra devastada, desde a primeira aparição, na narrativa poética de Chrétien de Troyes e de Dante Alighieri até o poema de T.S. Eliot. Posteriormente, o curso investigou a retomada dessa tópica em poetas brasileiros modernos e contemporâneos.

<sup>37</sup>O poema compõe o livro *O Engenheiro*.

No fim de um mundo melancólico os homens leem  
jornais.  
Homens indiferentes a comer laranjas que ardem como o sol.  
Me deram uma maçã para lembrar a morte.  
Sei que cidades telegrafam pedindo querosene.  
O véu que olhei voar caiu no deserto. O poema final ninguém  
escreverá desse mundo particular de doze horas.  
Em vez de juízo final a mim  
me preocupa o sonho final.

Em João Cabral, assim como em Eliot, há um automatismo, as pessoas agem como máquinas programadas. O vocábulo que expressa esse automatismo é a presença do jornal, transmissor de notícias do cotidiano<sup>38</sup>. Posteriormente, temos a presença da laranja, fruta cítrica, sendo comparada ao ardor do sol. A cor da laranja também pode ser associada a um comprimido, remédio, possível causador das dores de cabeça, revelando assim, hipocondria, morbidez. Nos versos seguintes confirmamos a perseguição da destruição e da morte, “me deram a maçã para lembrar a morte”.

Na última estrofe, temos uma pincelada desse novo cenário: um mundo particular de doze horas, onde o juízo final não preocupa o poeta, mas sim, o sonho final. Uma possível leitura que podemos fazer do poema coloca o poeta como um pintor, principalmente com a imagem do deserto. O poema pode assim, ser comparado aos desertos de Salvador Dali.<sup>39</sup>

Eduardo Sterzi (2014) afirma que o deserto é um lugar para a enunciação poética em tempos de negatividade, e essa negatividade não é só poética. Há uma aceitação do deserto, o que contrasta com Eliot e Chrétien. João Cabral de Melo Neto aprende com a aridez e é possível afirmar que há uma vontade de deserto, uma volúpia

---

<sup>38</sup>Com relação ao automatismo do cotidiano, Antonio Cândido, em ensaio escrito em 1948, assinala que no poema *The Waste Land*, “a crise moderna de valores”, simbolizada no poema, pode ser atribuída à “perda de fervor nos atos praticados”: “Como não tem fé nem convicções profundas, o homem repete maquinalmente o que dantes praticava numa tensão elevada de emoção e sentimento”. (CANDIDO, 1948, p. 171).

<sup>39</sup>É possível notarmos ressonâncias da obra pictórica “A persistência da memória”, de 1931, de autoria de Salvador Dali. A imagem do relógio derretido em meio ao deserto nos faz pensar sobre as implicações do tempo. Na sociedade moderna, o tempo é visto como um elemento rápido e fluído. Os homens agem de forma frenética e o relógio é um objeto responsável pela escravização, haja vista a ideia de rotina e de compromissos pelos quais a sociedade se submete. Também cabe mencionar o diálogo cabralino com o poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado: “Poema da necessidade”, presente no livro *Sentimento do Mundo*.

de esterilidade, o que ganha destaque no livro posterior – *Psicologia da Composição*, com a Fábula de Anfion e Antiode.

É importante destacar que um conjunto relativamente amplo de poetas brasileiros retoma o *topos* da terra devastada. O citado João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, com *O rei menos o reino*, Marcos Siscar, com *A terra inculta*, e Tarso de Melo, com *Deserto*. Conforme afirma Sterzi (2014), os nexos entre as poéticas vão se configurando de forma escorregadia, menos palpáveis, todavia, são imagináveis e intuíveis<sup>40</sup>.

Assim, fechando o círculo de leitura dessas poéticas (João Cabral, Baudelaire, Poe e T.S. Eliot), quisemos demonstrar que parte dessa poesia revela um olhar comum: o olhar sobre o urbano, sobre os impasses da vivência nas cidades, a partir de subjetividades que se vão constituindo no cruzamento com a paisagem dominante e a natureza: ruas, prédios, cafés, centros comerciais e coletivos de encontros e desencontros.

Podemos notar que as poéticas selecionadas nesse trabalho se aproximam a partir do instante que notamos o contraste significativo das grandes cidades: pobreza, riqueza; privado, público; luz, escuridão. A realidade acentuadamente urbana é uma crítica que marca e reflete os impasses de uma subjetividade que se sente mal situada, ou no caso de Baudelaire, abraça o coração das ruas e explora a multidão. Edgar Allan Poe, por exemplo, experiencia o estranhamento e o desencontro frente à realidade da cidade transformada velozmente, com consequentes perdas de individualidade para o sujeito que a vivencia.

Ida Alves (2009) afirma que por trás da discussão sobre a cidade, abriga-se a discussão sobre a paisagem como estrutura de sentido. É inegável que nos últimos anos a necessidade de refletir sobre as formas de habitar o mundo e de habitar a arte vêm se acentuando. Os estudos de Michel Collot colaboram para o entendimento de que a paisagem é uma organização simbólica que reflete os impasses da cultura contemporânea.

---

<sup>40</sup>Sobre o *topos* da terra devastada na poesia brasileira, Eduardo Sterzi explora em dois trabalhos o percurso dessa imagem. No primeiro, escrito em 2010, a análise do deserto se dá especificamente nas poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos. No segundo, escrito em 2014, há uma leitura benjaminiana dessa imagem dialética e uma investigação dos primeiros surgimentos da poética da devastação da terra. Consultar as referências do artigo para que os trabalhos citados possam ser verificados posteriormente, em caso de interesse.

A relação da poesia com o espaço citadino revela outro sujeito: o que segue pelas ruas, esbarrando nas multidões, entregue às discrepâncias do cotidiano.

Sendo assim, explorar a cidade, de acordo com a produção lírica explorada nesse trabalho, é a forma de conceber a paisagem como uma categoria mais ausente que presente, “configuração de olhares inquietos e insatisfeitos de indivíduos que se afastam, sem possibilidade de retorno, de um horizonte de harmonia e de totalidade, imersos que estão num mundo cada vez mais desfigurado”. (ALVES, 2009, p. 221).

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALVES, Ida. Cruzamentos urbanos na poesia recente. *Revista Via Atlântica*. Nº15. Jun. 2009. (pp.205-221).

ALVES, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem. (Org.). *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural. Brasil, França, Portugal*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. In: COELHO, Teixeira. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Prefácio de Ivo Barroso. – Rio de Janeiro: Record, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. 1ª edição. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução – Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. Consultor da edição: Francisco Foot Hardman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLAKE, William (1757-1827). *William Blake: poesia e prosa selecionadas* / Edição bilíngue. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

CAMPOS, Haroldo de: “O Geômetra Engajado”. “Murilo e o Mundo Substantivo”. (1967). *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva. 1992.

CANDIDO, Antonio. “La figlia che piange” (1948). In: *Brigada ligeira e outros escritos*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

COLLOT, Michel. “De L’Horizon Du paysage à L’horizon dès poètes”. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Tradução de Eva Maria Nunes Chatell. Editora da UFF, Niterói, 2010.

*Dicionário Latim- Português/Português- Latim*. Porto Editora. Agosto, 2011.

*Dicionário Michaelis*. Versão online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em 20 de Setembro de 2016.

ELIOT. T.S. *De Poesia e Poetas*. Trad. Ivan Junqueira. - São Paulo: Brasiliense. 1991.

ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Rio de Janeiro: Global, 1985.

HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas*. (1940-1965). 2ª edição. Rio de Janeiro: 1975. Livraria José Olympio Editora.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: Tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de A pedra do Sono a Andando Sevilha*. Universidade de São Paulo, 2008. (Tese de Doutorado).

POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. In: PAES, José Paulo (org.). *Histórias Extraordinárias*. Seleção, apresentação e tradução José Paulo Paes. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

# Littera Online

n.11, 2016

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2ª edição, revista e ampliada. – Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1999.

SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras – origens e curiosidades da língua portuguesa*. 16ª edição. Revista e atualizada. Novo Século – SP, 2009.

STERZI, Eduardo. *Terra devastada: persistências de uma imagem*. Revista Remates de Males. Campinas-SP. Volume 34, n. 1. pp.95-111, Jan./Jun. 2014.

STERZI, Eduardo. *O reino e o deserto. A inquietante medievalidade do moderno*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984784X.2011nesp4p4/22953>

Acesso em 13 de Setembro de 2016.

## ESCURIDÃO, SILÊNCIO E MORTE: O INSÓLITO EM *DEMÔNIOS* (1893), DE ALUÍSIO AZEVEDO

Lívia Fernanda Diniz Gomes\*

Naiara Sales de Araújo Santos\*\*

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo analisar a presença do elemento insólito no conto fantástico *Demônios* (1893), do autor maranhense Aluísio Azevedo, e como ele se manifesta através das temáticas da escuridão, do silêncio e da morte. Para tanto, são utilizados os estudos do crítico literário búlgaro, Tzvetan Todorov (2012) do escritor e crítico literário espanhol David Roas (2014) e do escritor norte-americano Howard Philips Lovecraft (2008) quanto às definições do fantástico e de seus elementos primordiais. A escolha por essa obra justifica-se pelo fato de não ser muito conhecida pela crítica e pelo público, recebendo pouco destaque nas bibliografias e estudos acerca de Aluísio Azevedo, autor amplamente conhecido na tradição literária brasileira, mas que em geral não é associado à estética do fantástico. A partir da pesquisa bibliográfica, este estudo utilizou-se do método hipotético-dedutivos para chegar a seus resultados.

**Palavras-chave:** Literatura Fantástica. Insólito. Literatura Maranhense. *Demônios*

**Abstract:** This article has as its main goal to analyze the presence of the uncanny element in *Demonios* (1893), by Aluisio Azevedo, showing how it is manifested through the themes of darkness, silence and death. To this end, we used the studies of the literary critic, Tzvetan Todorov (2012), the Spanish writer and Literary critic, David Roas (2014) and the American writer, Howard Philips Lovecraft (2008) to support the discussion toward Fantastic Literature and its central elements. The choice for this literary work is justified by the fact that *Demonios* has received few academic attention since Aluisio Azevedo is not commonly associated with the fantastic aesthetics. By the bibliographic research, this study used the hypothetical-deductive method to reach its results.

**Keywords:** Fantastic Literature. Uncanny. Maranhense Literature. *Demônios*

---

\* Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital. Email: livia.fd.gomes@gmail.com

\*\* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí. É professora do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Líder do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq). Autora do livro *Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy* (2014) e organizadora dos livros *O Discurso (pós) moderno em foco: Literatura, Cinema e outras Artes* (2014), *Literatura e Outros Saberes* (2015) e *Ficção Científica Brasileira: cultura, identidade e Política*.



## INTRODUÇÃO

Aluísio Tancredo de Azevedo, nascido em São Luís do Maranhão em 1857, é considerado até hoje um dos maiores representantes da literatura maranhense e brasileira em geral, sobretudo com seus romances de cunho naturalista tais como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). No entanto, a obra de Aluísio Azevedo, que é vasta e híbrida, tem como ponto de partida um romance romântico chamado *Uma Lágrima de Mulher* (1879) e conta com a publicação de crônicas, peças teatrais (algumas em parceria com seu irmão Artur Azevedo, outras em colaboração com o autor Emílio Rouede, outras ainda de sua autoria, somente), e romances-folhetim. Estes últimos, escritos entre 1882 e 1886, e entre 1890 e 1892 após certa pausa, e publicados no rodapé de jornais, se tornaram alvos de diversas críticas quanto a sua aparente oposição às obras naturalistas e quanto a sua qualidade (CÂNDIDO, 1960). Por isso, acabaram por desempenhar um papel secundário no que diz respeito aos estudos em torno da obra do literário maranhense.

Diversas passagens desses romances-folhetim chegaram a ser reutilizados pelo autor na produção de alguns romances posteriores e outros, ainda, foram publicados sob a forma de contos (MÉRIAN, 1988). Dentre eles está *Demônios*, originalmente publicado na Gazeta de Notícias entre os dias 1 e 11 de fevereiro de 1891 e posteriormente figurando como conto numa coletânea de contos de mesmo nome em 1893, em sua primeira edição, e em 1894, na segunda. Alguns anos depois, em decorrência da venda definitiva dos direitos autorais sobre o conjunto da obra de Aluísio Azevedo à editora Garnier em 1897, *Demônios* foi publicado novamente na coletânea *Pegadas* (1898), sendo esta edição ligeiramente diferente das anteriores por não apresentar trechos referentes à putrefação dos cadáveres e ao momento de encontro do protagonista com sua noiva desfalecida, de certo teor necrofílico. *Demônios* representa duas facetas ainda pouco exploradas da obra de Aluísio Azevedo: sua habilidade enquanto contista e sua produção fantástica, que possui ainda outras narrativas curtas como *O Impenitente* e *Último Lance*, e ainda *A Mortalha de Alzira*, também publicado como romance-folhetim à princípio, narrativa

fortemente inspirada na novela fantástica *La morte amoureuse* (1836) do autor francês Théophile Gautier.

Esse artigo objetiva, portanto, analisar três das temáticas através das quais o elemento insólito se faz presente no conto fantástico *Demônios* (1893), do autor maranhense Aluísio Azevedo. Para tanto, foram utilizados os estudos do crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov, do escritor e crítico literário espanhol David Roas e do escritor norte-americano Howard Philips Lovecraft quanto às definições do fantástico e de seus elementos primordiais para legitimar a obra enquanto pertencente a esse gênero. Foram utilizados ainda o ensaio introdutório a *Contos Fantásticos do Século XIX* do teórico e escritor Ítalo Calvino quanto às vertentes do fantástico para situar o conto como exemplo de fantástico visionário, e as perspectivas dos pesquisadores e professores brasileiros Lenira Marques Covizzi e Flávio Garcia no que diz respeito ao elemento insólito nas narrativas ficcionais.

## 2. O FANTÁSTICO E O ELEMENTO INSÓLITO NAS NARRATIVAS FICCIONAIS

O interesse crítico pela literatura fantástica, intensificado durante o século XX, levou ao surgimento de um corpus de abordagens ao gênero a partir de variadas correntes teóricas, e como resultado surgiu uma diversidade de definições acerca do que seja o fantástico e quais obras o compõe. Quando o crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov escreveu sua *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), de abordagem estruturalista, lançou uma das obras fundamentais para os estudos acerca do gênero fantástico. Em seu segundo capítulo, “Definição do Fantástico”, ele explicita que a natureza do fantástico reside em deparar-se com um acontecimento que à princípio não possa ser elucidado pelas leis que regem um determinado mundo (TODOROV, 2012, p.30). Tal experiência leva à dúvida quanto à forma que esse acontecimento possa ser explicado, se como um produto da ilusão dos sentidos, percepções ou obra da imaginação, de forma que as leis desse mundo permanecem inalteradas; ou se esse acontecimento de fato existiu, tornando-se parte dessa realidade e, assim, alterando-a significativamente.

Por isso, para Todorov, a condição primeira para considerar uma obra fantástica consiste na hesitação provocada no leitor, a incerteza diante da escolha de uma explicação natural ou sobrenatural do elemento insólito na narrativa. Em seguida, destaca que essa hesitação pode ser, e em grande parte das vezes é, compartilhada com uma personagem da obra, pois é a partir do prisma e perplexidade dela que o leitor terá uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados e assim será integralizado ao mundo da obra. Finalmente, o teórico destaca a importância de que qualquer interpretação poética ou alegórica feita da narrativa seja descartada, sendo essa prática considerada por ele como um dos perigos que ameaça o fantástico.

Outra característica do fantástico ressaltada por Todorov diz respeito à efemeridade do gênero, já que no momento em que uma decisão é tomada no sentido de esclarecer o acontecimento insólito na narrativa, deixa-se de ter o fantástico puro e tem-se a aproximação com um de seus gêneros limítrofes, o estranho e o maravilhoso:

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p.48)

No entanto, essa classificação não se apresenta de forma tão definitiva, uma vez que subgêneros podem surgir na divisa entre esses tipos, os quais são o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Obras que em grande parte permanecem no terreno do fantástico, mas possuem um desfecho estranho ou maravilhoso passam a fazer parte desses subgêneros limítrofes. Por fim, o crítico lembra que algumas obras podem ser chamadas de fantástico puro, sendo estas as que terminam sem apresentar uma resolução natural ou sobrenatural para o elemento insólito presente na narrativa.

Em seu ensaio crítico *The Supernatural Horror in Literature*, inicialmente publicado em 1927, o escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft resalta como fundamental outra característica comum às obras fantásticas, e que não se encontra necessariamente na obra, mas sim na experiência do leitor: o medo.

Devemos considerar uma narração preternatural não pela intenção do autor, nem pela pura mecânica da trama, mas pelo nível emocional que ela alcança [...] Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos (LOVECRAFT, 2008, p. 17)

O efeito produzido pelo surgimento do elemento insólito no contexto cotidiano, fazendo com que o real e o sobrenatural entrem em colisão, leva a uma série de questionamentos acerca dos sentidos, da realidade, do próprio eu e mesmo da sanidade, de forma que a reação natural a tudo isso nada mais é que o medo. E mais: como o próprio Lovecraft ressalta logo na introdução do seu ensaio, “o mais forte e antigo tipo de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2008, p. 13). Esse desconhecido, que é igualmente imprevisível, configura desde tempos primitivos como possível fonte de bênçãos e maldições para a humanidade, uma vez que pertence às esferas de existência das quais o homem nada sabe a respeito e da qual não toma parte.

Teorizando a esse respeito, o espanhol David Roas, escritor, crítico literário e especialista em literatura fantástica, reitera a tese de H.P. Lovecraft em seu *A Ameaça do Fantástico*, quando afirma que: “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo.” (ROAS, 2014, p. 138). Ele ressalta ainda que, apesar de condição necessária para o fantástico, o medo não é característica exclusiva desse gênero. E diz o mesmo acerca do sobrenatural: este pode ser encontrado em narrativas utópicas, ficção científica, romances de cavalaria e epopeias gregas, mas o único que não pode funcionar na ausência do sobrenatural é o fantástico. (ROAS, 2014, p. 30).

Outra contribuição de Roas diz respeito à importância do realismo no desenvolvimento da narrativa fantástica, uma vez que a verossimilhança com o mundo cotidiano deve ser a mais real possível antes da ruptura causada pelo elemento insólito, uma vez que o objetivo da obra fantástica é estabelecer esse rompimento com a realidade empírica: “A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira”. (ROAS, 2014, p. 54). Para tanto, faz-se necessário considerar que essa representação do real depende de um determinado contexto

sociocultural, pois é a partir das noções de realidade e verdade desse contexto extratextual que dialoga com o discurso fantástico que o insólito poderá ser recebido, de fato, como um elemento transgressor e anacrônico a ela.

Ainda nesta mesma linha temática, o escritor e teórico italiano Ítalo Calvino, na introdução da coletânea de obras fantásticas sob sua organização chamada *Contos fantásticos do século XIX – O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, traz uma contribuição interessante quanto à classificação das narrativas fantásticas. Calvino divide as obras de sua compilação nessas duas categorias de fantástico, o visionário e o cotidiano, que são definidas por ele da seguinte forma: o fantástico visionário é aquele que “coloca em primeiro plano uma sugestão visual” (CALVINO, 2004, p.11), já que a temática dessas obras fantásticas baseia-se naquilo que se vê, ou seja, o ponto forte da estória provém da capacidade de suscitar imagens enquanto evidência de uma cena complexa e insólita, a fim de promover um espetáculo do sobrenatural para o leitor. O autor exemplifica ao comentar O elixir da longa vida de Honoré de Balzac: “Mas o conto se impõe pelos efeitos macabros das partes do corpo que vivem por si: um olho, um braço e até uma cabeça que se destaca do corpo morto e morde o crânio de um vivo” (CALVINO, 2004, p.102).

Já o fantástico cotidiano, também chamado por Calvino de “mental”, “psicológico” ou “abstrato”, consiste na apresentação dos elementos insólitos de maneira bem menos visível, apostando muito mais no que se sente do que no que se vê. O exemplo desta tendência é o conto *O coração denunciador* de Edgar Allan Poe: “as sugestões visuais são reduzidas ao mínimo, restringem-se a um olho esbugalhado na escuridão, e toda a tensão se concentra no monólogo do assassino”. (CALVINO, 2004, p. 12). Calvino discorre ainda sobre o fantástico visionário ter sido muito mais difundido durante a primeira metade do século XIX, cedendo espaço, aos poucos, ao fantástico cotidiano, que configurou como bem mais recorrente na segunda metade desse mesmo século, prolongando-se ao século seguinte.

No que diz respeito ao insólito em si, Todorov, ao citar teóricos franceses que se aventuraram na definição do fantástico antes dele mesmo o fazer, destaca os termos utilizados por eles para expressar a presença do sobrenatural na obra fantástica: Pierre-

Georges Castex utiliza o termo “mistério”; Louis Vax, o “inexplicável”, e Roger Caillois o “inadmissível”. (TODOROV, 2012, p. 32).

A professora e pesquisadora Lenira Marques Covizzi em seu estudo acerca das narrativas de Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges, define o insólito enquanto uma categoria importante que “carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p. 26). Covizzi destaca ainda que o insólito contém uma “carga de indefinição própria do seu significado” (COVIZZI, 1978, p. 26), o que explicaria o uso do itálico para destacar os prefixos de negação nos termos utilizados por ela para tratar do insólito que, mais do que revelar aquilo que ele é, revela aquilo que ele não é. Quando da manifestação do insólito, ela discorre que “entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos” (COVIZZI, 1978, p. 26), o que causaria a sensação de perplexidade e mesmo de euforia. Finalmente, associa o insólito à uma inadequação, uma disfunção num dado contexto em que está inserido.

Em associação às ideias de Lenira Marques Covizzi, o professor e pesquisador das vertentes do insólito ficcional Flávio Garcia define o insólito como categoria que

engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco freqüente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem, a partir senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico. (GARCIA, 2007, p.1)

Também destacando palavras com as quais o insólito pode encontrar similaridades, Garcia salienta o fato de que o insólito é uma característica presente em outros gêneros além do fantástico, com o qual tem sido associado ao longo dessa explanação. Assim, o insólito configura-se como o elemento que desestrutura a narrativa do eixo do real, deslocando-a para o terreno do desconhecido onde o sobrenatural se manifesta.

### 3. ANÁLISE DO ELEMENTO INSÓLITO EM *DEMÔNIOS* (1893)

*Demônios* tem sua narrativa desenvolvida a partir do ponto de vista de um escritor que, embora tenha a sensação de já ter dormido bastante, acorda durante o que parece ser ainda noite. Para distrair-se do que julga ser um momento de insônia, resolve escrever algumas páginas até o amanhecer. Ele então vivencia um estranho momento no qual escreve demasiada e nervosamente como “um cavalo que se esquentava e se inflama na vertigem do galope”, pois as ideias vinham a ele como “um bando de demônios” (AZEVEDO, 1893, p.20). Após sair desse estado de transe, confuso e sem ter nenhuma noção de tempo, a personagem se surpreende ao perceber que a noite não cessa e tudo ao seu redor passa a ficar ainda mais escuro e silencioso. Recorre ao seu relógio, mas este parece ter parado de funcionar em algum momento durante a noite.

O protagonista resolve então sair do seu quarto e checar os demais hóspedes da pensão onde estava e é então que com grande choque constata que estão todos mortos, não havendo uma explicação plausível para tal. Descobrimo-nos em total escuridão, já que nem mesmo a chama da sua vela se sustenta, a personagem lembra então de sua noiva, Laura, e sai em busca dela na esperança que esteja viva. No primeiro momento, ela parece estar morta como todos os outros, mas após alguns momentos de interação entre os dois, ela se reanima e os dois trocam um breve diálogo acerca de como procederiam então. O casal decide morrer juntos e partem em direção ao mar, que à essa altura era muito mais lodo e lama, assim como todo o espaço percorrido pelos dois.

No caminho, o narrador e sua noiva passam por um processo de involução, no qual deixam de ser completamente humanos e têm suas habilidades de fala e pensamentos limitadas. Passam a apresentar características selvagens e voluptuosas, como animais ferozes para, em seguida, fincarem raízes no solo e perderem toda sua mobilidade – configurando, assim, como vegetais. Depois do que pareceu muito tempo, o casal-árvore sente sua medula alcalinando e seu corpo perdendo sua natureza de matéria orgânica até alcançarem o supremo estado de cristalização, se tornando, assim, minerais. Após outro longo período de tempo, eles passam a se tornar gasosos e sobem em direção ao firmamento para serem, finalmente, nada.

O desfecho da história desfaz todo o aspecto fantástico da narrativa, uma vez que é explicitado que tudo aquilo foi o resultado da escrita que produzida durante o momento de insônia da personagem enquanto aguardava o amanhecer. Após esse breve resumo do conto em estudo, os próximos tópicos tratarão de abordar como o elemento insólito se faz presente na narrativa através das temáticas da escuridão, do silêncio e da morte, respectivamente.

### 3.1 A ESCURIDÃO E O SILÊNCIO

A escuridão e o silêncio apresentam-se como dois dos aspectos mais essenciais na instauração do fantástico na narrativa, uma vez que a intensificação desses elementos ao longo da história abre espaço para o surgimento de um ambiente sobrenatural na obra. A escuridão e o silêncio também propiciam a possibilidade de conhecer a cena que se desenvolve através de outros sentidos do narrador, como o tato, o olfato e o paladar, uma vez que ele eventualmente se vê desprovido do uso da visão e da audição. Essa descrição detalhada do ambiente formada a partir dos sentidos do narrador propiciam o desenvolvimento de imagens complexas, tais como caracterizam-se as obras do fantástico visionário (Calvino, 2004). A personagem principal e narrador da história, escritor cujo nome permanece desconhecido, acorda e espanta-se ao perceber que o dia ainda não amanheceu, já que tem a sensação que já havia dormido em demasia.

Sim! Não havia dúvida que era bem singular não ter amanhecido!... pensei, indo abrir uma das janelas da varanda.

Qual não foi, porém, a minha decepção quando, interrogando o nascente, dei com ele ainda **completamente fechado e negro**, e, baixando o olhar, vi a cidade **afogada em trevas e sucumbida no mais profundo silêncio**.

Oh! Era singular, muito singular! (AZEVEDO, 1893, p.16, grifo nosso)

Nesse instante, o relógio ainda marcava meia-noite, embora houvesse parado de funcionar, o que faz a personagem imaginar que dormira por mais de um dia, o tempo que levaria para o relógio esgotar a corda. As estrelas são descritas como amortecidas e pálidas, e o efeito dos lampiões é minimizado ao ponto de ser chamado de deslavado e triste: evidências de que a escuridão crescentemente dominava aquele contexto. De fora, não chegava nenhum som que pudesse ser considerado corriqueiro ao horário próximo



do amanhecer: pessoas que passassem à caminho do trabalho, o cantarolar de um ébrio, o barulho de um carro ou mesmo o ladrar de um cão. A luz da vela já não era intensa e clara, pois “parecia oprimida por uma atmosfera de catacumbas” (AZEVEDO, 1893, p.18). Por isso, o protagonista acende mais duas velas, já que apenas uma não é suficiente para que possa enxergar ao ponto de conseguir se locomover dentro do seu quarto de pensão.

A personagem questiona-se sobre que horas seriam, mas “a noite nada me respondeu, fechada no seu egoísmo *surdo e tenebroso*” (AZEVEDO, 1893, p.17, grifo nosso). À todas essas observações, a personagem exclama quão singular toda a situação lhe parecia: o insólito começa a aparecer de forma mais evidente através da escuridão e do silêncio que, deste momento em diante, passam a se tornar ainda mais intensificados. Durante todos os momentos do seu espertar até então, o narrador vivencia hesitação profunda quanto às possíveis explicações para o que está acontecendo. Essa hesitação, que é compartilhada com o leitor, posiciona a narrativa no terreno do fantástico, conforme discorre Todorov (2012).

O protagonista começa então a questionar sua própria capacidade de ouvir, por isso resolve fazer um teste vibrando o tímpano da mesa com toda a força possível. O som, no entanto, se faz abafado e lento, “como se lutasse com grande resistência para vencer o peso do ar” (AZEVEDO, 1893, p.18). A personagem se questiona quanto ao que teria acontecido durante sua “ausência de vida” para que aquelas que ele considera como “as duas expressões mais impressionadoras do mundo físico” houvessem sido enfraquecidas a tal ponto. O narrador decide então distrair sua mente da situação corrente, convencendo-se de que tudo poderia tratar de uma ilusão sua, e o faz trabalhando, engajando-se no uso da sua pena.

Depois do momento de intensa escrita que parece ter durado horas, o protagonista fica estarecido ao observar que não só o dia não havia amanhecido como tudo ao seu redor se tornara ainda mais escuro e silencioso.

Meu Deus! O nascente continuava **fechado e negro**; a cidade **deserta e muda**. As estrelas tinham empalidecido ainda mais, e as luzes dos lampiões transpareciam apenas, através da **espessura da noite**, como sinistros olhos que me piscavam da treva. (AZEVEDO, 1893, p.22, grifo nosso).

Uma vez mais a personagem observa o ambiente e questiona se não teria enlouquecido, embora cada vez mais veja diante de si um contexto sobrenatural. A escuridão e o silêncio que ultrapassam a normalidade representam o elemento insólito no momento inicial da narrativa em que um ambiente familiar ainda se configura presente de alguma forma. Nas próximas partes da estória, esses elementos se intensificam, de forma a caracterizar a atmosfera de medo que acompanha a saga da personagem. O medo, como bem observam Lovecraft (2008) e Roas (2014), é essencial para identificar narrativas como fantásticas. Neste caso, pode-se constatar que, uma vez privado da visão, da audição e de uma explicação quanto ao que estava acontecendo, o narrador reage através do medo:

Meu Deus! Meu Deus! E um violento calafrio percorreu-me o corpo. Principiei a ter **medo** de tudo; principiei a não querer saber o que se tinha passado em torno de mim durante aquele maldito sono traiçoeiro; desejei não pensar, não sentir, não ter consciência de nada. (AZEVEDO, 1893, p.24, grifo nosso)

Ao sair do seu quarto para explorar o resto da pensão em busca de outras pessoas, o narrador encontra o primeiro cadáver e se vê diante de um medo ainda maior, medo do desconhecido e, conseqüentemente, do inexplicável, insólito:

E o meu terror cresceu. E apoderou-se de mim o **medo do incompreensível**; o **medo do que se não explica**; o **medo do que se não acredita**. E saí do quarto querendo pedir socorro, sem conseguir ter voz para gritar e apenas resbunando uns vagidos guturais de agonizante. E corri aos outros quartos, e já sem bater fui arrombando as portas que encontrei fechadas. A luz da minha vela, cada vez mais lívida, parecia, como eu, tiritar de medo. Oh! que terrível momento! que terrível momento! Era como se em torno de mim o **nada insondável e tenebroso** escancarasse, para devorar-me, a sua enorme boca viscosa e sôfrega. (AZEVEDO, 1893, p.28, grifo nosso)

Em meio ao seu desespero, a personagem segue atribuindo ao silêncio e à escuridão a posição de elementos que tornam os acontecimentos da narrativa ainda mais aterrorizantes e de maior dificuldade de compreensão. Ao perceber que a pouca luz que tinha estava prestes a desaparecer, o narrador vê sumir um dos últimos traços do seu mundo conhecido, que predominava antes da instauração do insólito na narrativa.

Era tempo! era tempo porque a miserável chama, depois de espreguiçar-se um instante, foi-se contraindo, a tremer, a tremer, bruxuleando, até sumir-se de todo, como o extremo lampejo do olhar de um moribundo. E fez-se então a mais completa e a mais cerrada escuridão que é possível conceber. Era a treva absoluta; treva de morte; treva de caos; treva que só compreende quem tiver os olhos arrancados e as órbitas completamente vazias; treva, como devia ter sido antes de existir no firmamento a primeira nebulosa. (AZEVEDO, 1893, p.35)

Uma vez que a escuridão completa tenha se apoderado do espaço da narrativa, serão pequenos lapsos de luz que irão propulsar o questionamento e terror no narrador e, posteriormente, na sua noiva Laura. Um exemplo disto ocorre quando, durante sua jornada, o narrador e Laura observam ao longe uma luz verde esmeralda na escuridão. Ao se aproximarem e sentirem o fedor que exalava, perceberam se tratar de fogos fátuos que se desprendiam do cadáver do pai de Laura. Quanto à ausência de som, pode-se notar que perpetua-se ao longo da narrativa, embora, ainda que remotamente, o narrador e Laura consigam estabelecer alguma comunicação entre si.

Depois de beber, Laura perguntou-me se a luz e o som nunca mais voltariam. Respondi vagamente, sem compreender como podia ser que ela se não assustava naquelas trevas e não me repelia do seu leito de donzela. Era bem estranho o nosso modo de conversar. Não falávamos, apenas movíamos com os lábios. Havia um mistério de sugestão no comércio das nossas ideias; tanto que, para nos entendermos melhor, precisávamos às vezes unir as cabeças frente com frente. [53] E semelhante processo de dialogar em silêncio fatigava-nos, a ambos, em extremo. Eu sentia distintamente, com a testa colada à testa de Laura, o esforço que ela fazia para compreender bem o meu pensamento. (AZEVEDO, 1893, p. 52)

Tal interação ocorre por um tempo limitado. Uma vez que as personagens tenham estabelecido seu plano de suicídio e comecem a passar pelo processo de involução descrito na parte final da narrativa, eles não mais utilizam a faculdade de falar. Agora, seguir-se-á essa análise com a terceira temática propulsora do aparecimento do insólito na narrativa.

## 3.2. A MORTE

A morte apresenta-se de maneira sutil nos primeiros capítulos da narrativa, já que os elementos do insólito predominantes então são a escuridão e o silêncio. Ainda assim, pode-se destacar a sensação que a personagem tem no momento que acorda, ao descrever

que seu sono foi tão profundo que seu despertar poderia ser comparado ao intervalo entre o estágio de sono normal e aquele do qual “nunca mais se volta” (AZEVEDO, 1893, p.14). As chamas da vela que ainda permanecem na primeira parte da narrativa são comparadas ao fogo fátuo das sepulturas, imagem que será retomada posteriormente de forma literal, através do cadáver do pai de Laura. Outro indicativo de morte nesse momento ocorre quando o narrador resolve checar suas plantas e percebe que, além de não mais exalarem nenhum perfume, suas folhas pendiam para fora do vaso, “como embevecidos membros de um cadáver ainda quente” (AZEVEDO, 1893, p. 23).

No momento em que o narrador resolve checar seu relógio e descobre que ele estava parado indicando meia-noite, pode-se dizer também que há uma espécie de morte também: a do tempo. Sem o referencial do relógio ou da luz solar, o protagonista deixa de ter qualquer referência temporal.

O meu relógio, agora inútil, marcava estupidamente doze horas. Doze horas de quê? Doze horas!... isto que vinha a ser?... Doze horas?... Que significaria esta palavra?... Arremessei o relógio para longe de mim, despedaçando-o contra a parede. Ó meu Deus! se continuasse para sempre aquela incompreensível noite, como poderia eu saber os dias que se passavam?... Como poderia marcar as semanas e os meses?... O tempo é o sol; se o sol nunca mais voltasse o tempo deixaria de existir; só haveria eternidade! (AZEVEDO, 1893, p.33)

Há, então, a intensificação da presença da morte quando o corpo de um vizinho de quarto na pensão é descoberto, estendido na cama e embrulhado por um lençol, como se houve falecido durante o sono. O aspecto do cadáver, porém, é assustador, pois já apresenta sinais severos de decomposição, o que levanta a dúvida do que poderia ter causado esse efeito tão rapidamente. Ao sair tateando por ajuda, o protagonista descobre que não se trata da morte da luz, do som ou de um indivíduo apenas, mas de todos ao seu redor:

Era a morte geral! a morte completa! uma tragédia silenciosa e terrível com um único espectador, que era eu. Em cada quarto havia um cadáver pelo menos! Vi mães apertando contra o seio sem vida os filhinhos mortos; vi casais abraçados, dormindo aquele derradeiro sono, enleados ainda pelo último delírio de seus amores; vi brancas figuras de mulher estateladas no chão, decompostas na impudência da morte; estudantes cor de cera debruçados sobre a mesa de estudo, os braços dobrados sobre o compendio aberto, defronte da lâmpada para sempre extinta. E tudo frio, e tudo imóvel, como se aquelas vidas fossem de improviso apagadas pelo mesmo sopro; ou como se a terra, sentindo

de repente uma grande fome, enlouquecesse e devorasse de uma só vez todos os seus filhos. (AZEVEDO, 1893, p. 28-29)

Assim como os moradores de Pompéia<sup>41</sup>, as personagens aqui são descritas como se uma morte repentina as tivesse tomado no meio das atividades que estavam realizando. Embora o narrador cite brevemente que alguns cadáveres exalavam o fedor da peste, não há nenhuma explicação natural ou científica para o que possa ter ocorrido, menos ainda para o que poderia ter levado à simultaneidade desse acontecimento com o cenário ao redor.

A morte de todas as pessoas naquele momento, em contraste com o fato de que o protagonista era o único que restava com vida até aquele momento para presenciar e narrar o acontecido, torna-se o que há de mais insólito e assustador na narrativa até o momento. A reação da personagem, que passou pela hesitação e pelo medo, agora chega ao ápice do terror.

E por quê? E para onde tinham fugido aquelas almas, num só voo, arribadas como um bando de aves forasteiras? Estranha greve! Mas por que não me chamaram, a mim também, antes de partir?... Por que me abandonaram sozinho entre aquele pavoroso despojo nauseabundo?... Que teria sido, meu Deus? que teria sido tudo aquilo?... Por que toda aquela gente fugia em segredo, silenciosamente, sem a extrema despedida dos moribundos, sem os gritos de agonia?... E eu, execrável exceção! por que continuava a existir, acotovelando os mortos e fechado com eles dentro da mesma catacumba? (AZEVEDO, 1893, p.30)

Com o tempo, e influenciado pelo instinto de sobrevivência e vontade de encontrar sua noiva, o narrador passa a se adaptar, ainda que primitivamente, à presença dos cadáveres. Um exemplo disto ocorre quando o narrador sai em busca de comida, pois já se haviam passado muitas horas, talvez até mesmo um dia, desde sua última refeição.

O criado jazia estendido junto à mesa, espumando pela boca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefação ainda recente. Arrombei o armário, apoderei-me da comida que lá havia e devorei-a, como um animal, sem procurar talher. Depois bebi, sem copo, uma garrafa de vinho. E, logo que senti o estômago reconfortado e, logo que o vinho me alegrou o corpo, foi-se-me enfraquecendo a ideia de morrer com os outros e foi-me nascendo a esperança de encontrar vivos lá fora, na rua. (AZEVEDO, 1893, p. 35)

---

<sup>41</sup> Antiga cidade do Império Romano destruída pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.

A capacidade de adaptação e o instinto de sobrevivência do narrador recebem destaque nessa passagem do conto. Como a própria personagem destaca parágrafos antes, a fome é a voz mais poderosa do instinto de conservação pessoal. O amor, ainda segundo ele, seria o equivalente para o instinto de conservação da espécie; e é por isso que, em seguida, ele vai em busca de Laura. Ao dirigir-se às cegas para a casa da família de sua amada, o narrador desespera-se ao encontrá-la aparentemente morta. Ele se declara, afaga-a e beija-a, numa passagem de claro teor necrofílico.

Sim!, sim, minha esposa e minha sombra querida, se tua alma impaciente não esperou por minha alma, teu corpo será na morte o companheiro inseparável do meu corpo! Meus braços não te deixarão nunca mais! nunca mais! Aqui, neste peito, onde repousas agora o teu formoso rosto já sem vida, tens tu o teu túmulo! Meus últimos pensamentos e meus últimos beijos serão as flores de tua sepultura! E, em vão tentando falar assim, chamei-a de todo contra meu corpo, entre soluços, osculando-lhe os cabelos. (op.cit., p.48)

Esse cenário é levemente atenuado com a descoberta de que a jovem está viva também, assim como ele. Nesse novo cenário, em que a regra geral é estar misteriosamente morto, ser um dos raros sobreviventes se torna um aspecto singular na estória, da mesma forma que uma inesperada explosão de luz na escuridão, conforme explicitado no tópico anterior.

Nos últimos capítulos do conto, a morte enquanto elemento insólito faz-se presente mais uma vez, quando desvela-se, aos poucos, de que forma o narrador e sua noiva encontrarão seu fim. À princípio, decidem morrer juntos no mar, e o deslocamento entre a casa de Laura e a praia mostra-se tão difícil que ambos desejam que a morte chegue ainda mais rápido. Ao longo do caminho, os apaixonados experimentam transformações que vão na contramão da evolução humana, já que passam de humanos à animais irracionais, e então tornam-se árvores, em seguida minerais e desfazem-se em éter no ar. É a morte que ocorre processualmente, e oposição à todas as mortes repentinas apresentadas no ápice da narrativa. Isso também mostra uma nova face do insólito através da mesma temática, já que também esse processo vai contra as leis que a priori regiam o mundo da narrativa apresentada no conto.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise aqui desenvolvida, foi possível observar que no conto *Demônios* (1893) fazem-se presentes a hesitação e o medo, elementos considerados fundamentais para a existência de uma narrativa dentro dos limites do fantástico. Pôde-se constatar ainda que o conto se encaixa na categoria do fantástico visionário, uma vez que as detalhadas descrições do cenário sobrenatural através da experiência sensorial do narrador são características dessa vertente, conforme as categoriza Ítalo Calvino. As temáticas da escuridão, do silêncio e da morte comprovaram-se como formas principais de instaurar o elemento insólito na narrativa, sendo as duas primeiras mais recorrentes no início da narrativa, enquanto a última se torna o principal elemento na metade da narrativa e ao final.

Este trabalho proporcionou ainda a exposição de um viés da produção literária de Aluísio Azevedo que ainda não é tão explorada por leitores e acadêmicos; Aluísio ainda é mais conhecido por suas obras realistas e naturalistas como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). Por isso, suas investidas no âmbito da literatura fantástica, como o conto aqui analisado, *Demônios*, e outros como *O Impenitente* e *Último Lance*, além da novela *A Mortalha de Alzira*, ainda ficam à margem nos estudos realizados acerca de sua obra.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. *Demônios*. In: **Demônios**. São Paulo: ed. Teixeira e Irmãos, 1893.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Trad.: vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. **Introdução a “Filomena Borges” de Aluísio Azevedo**. São Paulo: ed. Martins, 1960.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. In: **XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte**,

2007, Campos. **Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE.** Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007. Edição em CD Rom.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural em Literatura.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

MÉRIAN, Jean-Yves. **Alúcio Azevedo, vida e obra: (1857-1913).** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico.** São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2012.



## RESENHA

### MORTE: BELEZA E INSANIDADE?

ARAÚJO, Tonny. **O suicida**. São Luis: Editoria Aquarela, 2015.

**Luciano da Silva FAÇANHA\***  
**Kayo Elmano da Costa Ponte GALVÃO\*\***

O livro *O Suicida* de Tony Araújo é resultado do 35º concurso literário “Cidade de São Luís”, prêmio Coelho Neto e tirou em primeiro lugar na categoria *Conto*, em 2013. O livro foi publicado em 2015, pela Editora Aquarela.

N’*O suicida*, de Tonny Araújo, o autor aborda uma perspectiva um tanto quanto insana a respeito do caminho que um indivíduo leva até a morte. De uma forma sarcástica, o autor nos introduz na narrativa de uma maneira bem diferente, mostra o que se passa na mente de pessoas que presenciam a morte rotineiramente. A morte é um evento natural e fisiológico que acomete a todos os seres vivos existentes no planeta. Por dia, aproximadamente milhares de pessoas passam desse “plano” para outro, por causas bem distintas. Entretanto, se a morte é algo fisiológico e natural do corpo, por que é tão temida? No *Suicida*, o autor apresenta uma perspectiva diferente a respeito da morte e tem como personagem principal J. Guilty, que narra toda a história. Ele, por ser um valente combatente, fala da morte como algo normal, rotineiro, e por vezes, até com um humor ácido. Vivenciada quase sempre pelo personagem, a morte tem um significado belo e excitante que é da natureza do homem. Ir contra ela seria uma tremenda bobagem. A personagem nos transmite o fenômeno Morte com uma tremenda falta de afeto, e até grosseria, e traz para nós, singelos espectadores, a vontade de adentrar na mente desse rapaz e descobrir o que de fato levou esse jovem a ter uma concepção, aparentemente insana da morte. Mas, se a morte não era o mais temível na narrativa, o que seria tão

---

\* Doutor em Filosofia pela PUC/SP, professor do Departamento de Filosofia da UFMA e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – PGCult/UFMA. E-mail: [lucianosfacanha@hotmail.com](mailto:lucianosfacanha@hotmail.com)

\*\* Graduando em Enfermagem pela Faculdade Estácio de Sá de São Luís. E-mail: [kayoelmano17@hotmail.com](mailto:kayoelmano17@hotmail.com)

terrível em meio a uma batalha? J. Guilty traz a si um desejo extremamente forte pelo manuseio de suas armas. É nítido seu fascínio por esses objetos poderosos e sem elas, seria uma falta de prazer imensurável. Portanto, ir para o combate não faria tanto sentido assim. “São nada mais, nada menos que prolongamentos dos nossos corpos, e valem, hão de convir, bem mais que nossas vidas”, narra o personagem. O caos das batalhas tirava dos fortes combatentes a humanidade que outrora ainda restava. Não era de nenhuma importância deles se os corpos do pelotão rival estavam espalhados pelo chão e serviam apenas para adubar aquela terra. Contudo, viver ali em meio aquela situação era desgastante, desde a moradia até a alimentação, e vivenciar aquelas circunstâncias prejudicava a integridade mental de qualquer indivíduo. Mas, se a sociedade os trataria como verdadeiros heróis patriotas era onde eles deveriam realmente estar. Depois de tantos acontecimentos, para Guilty, a morte já não significava mais nada, o que restava disso era o medo da dor, algo no qual não se podia evitar. Logo, se não existia significado, não existia comoção, lágrimas, e muito menos saudade. As pessoas ali corriam para seus destinos, seriam suicidas, como alguém sem nenhum sucesso profissional ou algo que pudessem deixar na memória dos entes queridos em casa. Pronto para saborear a sensação da morte, Guilty afirma que a morte vive em todos os lugares, inclusive dentro de si, e que se submeter a ela seria um ato de liberdade. “A morte está em tudo, assim como seu absurdo poder de construção.”

## REFLEXÕES DE GONZALO PORTALS ZUBIATE SOBRE FICÇÃO CIENTÍFICA, REALISMO MÁGICO, LITERATURA FANTÁSTICA E HORROR.

Gladson Fabiano de Andrade Sousa\*

Naiara Sales Araújo Santos\*\*

**Gonzalo Portals Zubiate** ha realizado estudios de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de San Martín de Porres y de Ciencias Publicitarias en el Instituto Peruano de Publicidad (IPP). Posteriormente siguió un posgrado de Lectura, Escritura y Educación en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y los estudios de Licenciatura en Educación Superior en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Actualmente trabaja en la Oficina General de Comunicaciones del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y en la Universidad Científica del Sur (UCSUR). Es narrador, poeta e investigador literario. Ha publicado varios libros de poesía, dos libros de cuentos y una novela corta, y una novela de ciencia ficción, entre otros. En el terreno de la investigación literaria, es autor de *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica* (2009); *En la curva del espasmo. El cuento peruano de dominio siniestro fraguado en el Perú* (2009); *Urge púrpura la niebla. Poesía peruana de filiación siniestra* (2009); y coautor de *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (2010). Co-dirige los Congresos Internacionales de Narrativa

---

\* Graduado em Letras Português/Inglês e Literaturas pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Mestrando do programa de pós-graduação em Letras da UFMA. Segundo lugar no **8º Concurso Literário de Bento Gonçalves – RS**. Integrante do grupo de pesquisa Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações artísticas na Era Digital – FICÇA, no qual vem produzindo estudos a respeito dos impactos da ciência e tecnologia no homem na contemporaneidade, e as consequências desses impactos na produção cultural. **Atualmente pesquisa a obra do escritor paulista André Carneiro.**

\*\* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí. Possui Especialização em Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Piauí e Graduação em Letras Inglês pela Universidade Federal do Piauí. É professora do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Coordena o grupo de pesquisa Ficça da UFMA – Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq). Autora do livro *Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy* e organizadora do livro *O Discurso (pós) moderno em foco: Literatura, Cinema e outras Artes*, dentre outros.

Fantástica que se desarrollan anualmente en el Perú desde el 2008. Actualmente coordina la revista de crítica y creación literaria *Austro*; edita *Hydra*, revista de fantasía, ciencia ficción y horror; y dirige el sello editorial *El lamparero alucinado*. Fue ponente en el V Coloquio Internacional de Literatura Fantástica. Lo fantástico en la literatura hispana actual, realizado en Laredo, Texas, el 2005; y en el VI Coloquio Internacional de Literatura Fantástica. Lo fantástico: norte y sur, realizado en Gotemburgo, Suecia, el 2007.

## **FICÇA<sup>42</sup>: ¿Cómo diferencias los géneros realismo mágico y literatura fantástica en el contexto literario peruano?**

**Gonzalo Portals Zubiarte:** Si bien el realismo mágico no se erigió en el término más pertinente para hablar de escritores latinoamericanos tan diversos entre sí como García Márquez, Roa Bastos, Rulfo u otros, en nuestro país esta acepción resulta todavía menos precisa. Lo que está claro es que en ambos movimientos literarios se entrevén rasgos comunes como el asunto de una realidad contemplada bajo la óptica del subconsciente. Considero que si en la literatura fantástica el elemento más socorrido es el juego con el

---

<sup>42</sup> O grupo de pesquisa “Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações artísticas na Era Digital – FICÇA” tem possibilitado desde seu surgimento em 2013 novas produções, pesquisas e discussões em âmbito nacional e internacional no tocante a diversos temas da era pós-moderna. Com necessidade de ampliação das discussões em torno das modificações sociais geradas a partir dos avanços tecnológicos, fomenta através de pesquisas, análises e debates, o enriquecimento das discussões já existentes em âmbito global. O grupo vinculado à Universidade Federal do Maranhão (UFMA) em parceria com a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), a Universidade Federal do Piauí (UFPI), a Universidade Estadual do Piauí (UESPI) a Universidade Federal do Ceará (UFC), a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), o Instituto Federal do Maranhão (IFMA) e a Faculdade Atenas Maranhense (FAMA/PITÁGORAS) realizou no período de 01 a 04 de agosto de 2016, no Campus do Bacanga, o **I Congresso Internacional de Ficção, Identidade e Discurso (CONIFID) III Encontro Nacional de Ficção Discurso e Memória (ENAFDM)**. O evento contou com a participação de conferencistas de âmbito nacional e internacional como a **Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria da Conceição Coelho Ferreira** (Université Lumière Lyon) e **Prof. Dr Andrew Cutting** (Universidade de Londres). Uma das personalidades do evento fora o poeta e crítico **Gonzalo Portals Zubiarte ganhador do Prêmio Copé de Poesia (1993) e terceiro lugar do Prêmio Copé de Narrativa (1992)**. Zubiarte tem publicado diversos livros de criação literária e ensaios sobre literatura fantástica e horror. Visto a distância que, tanto as produções literárias e quanto a crítica dos países da América do Sul, por vezes, mantêm entre si, a organização convidou o estudioso a falar a respeito do panorama da literatura fantástica feita no Peru, provocando reflexões contundentes a respeito da literatura nos tempos atuais.

lector, además de una serie de claves que liberan dosis de perplejidad a su paso, con el realismo mágico se persigue desatar la sorpresa y la admiración.

**FICÇA: ¿Qué factores contribuyeron para un tímido desarrollo crítico y literario de la literatura fantástica en el Perú?**

**G.P.Z.:** En nuestro país, solo la literatura que da cuenta de manera realista de una serie de procesos de carácter social, cultural y político es tomada en consideración en la medida en que vale para explicar dichos fenómenos. Se entiende, entonces, que aquello que supuestamente no plantea problemas socioculturales, es tildado de evasivo. Este ha sido el cliché con el que ha tenido que lidiar la literatura fantástica desde sus primeros intentos. El realismo fue asumido como un fenómeno propio e indesligable de la literatura peruana, actitud que tendió a homogenizar fenómenos y procesos literarios y marginar aquellos que no se enmarcaban dentro del realismo tradicional, vale decir, lo fantástico, la ciencia ficción y el policial.

**FICÇA: En comparación con otros países de América Latina, ¿cómo defines la producción literaria de ficción científica y literatura fantástica en el Perú?**

**G.P.Z.:** Es una producción que ha permanecido de manera consuetudinaria al margen de los estudios literarios, pero que hace unos pocos años ha comenzado a emerger merced a una serie de factores que van, creo yo, desde la visibilización, desde diversos soportes electrónicos, de dichos géneros; desde la realización de una serie de eventos destinados a estos ámbitos, foros en los que se han analizado y discutido estas materias; desde la materialización de importantes estudios literarios que han exhumado materiales y reconocido el valor de dichas propuestas narrativas; y desde el interés que los autores consagrados y especialmente los más jóvenes han comenzado a dedicarle.

**FICÇA: Sabiendo que la literatura de terror tiene como principales representantes a Edgar Allan Poe, Lovecraft y Stoker, entre otros, ¿es posible percibir la influencia angloamericana en obras literarias peruanas de este género?**

**G.P.Z.:** Las primeras traducciones de Poe aparecieron en la prensa nacional de nuestro país hacia... H. P. Lovecraft gozó de un interés secreto. La impronta de Stoker entró a tallar de manera sostenible a partir de la emisión en nuestro país de películas que ahondaban en la presencia de *Drácula*, su creación arquetípica. Quizá la referencia más próxima de un autor peruano hacia Poe y su obra sea *XYZ*, novela de Clemente Palma, en la que el protagonista principal, en clara alusión al autor norteamericano, no solo se llama Rolland Poe, sino que crea un mundo de ficción tan intenso como sugerente. Pero no solo en Palma se percibe la huella de estos autores; su estela es factible rastrearla en muchos otros escritores peruanos. Ahí están, por ejemplo, Lucio Colonna-Preti, con su libro *Los grillos*, y especialmente el cuento “La mansión del horror absoluto”, en el que le rinde un claro tributo a Lovecraft. Y, claro, la novela de Alejandro de la Jara Saco Lanfranco, *El castillo de los Bankheil*, homenaje a la cultura vampírica, a Stoker y especialmente a las cintas con este motivo.

**FICÇA:** ¿Es posible decir que la literatura peruana representa un importante instrumento de resistencia a la política del gobierno peruano?

**G.P.Z.:** Desde luego que sí. Quienes hacemos literatura desde los años 90 y que, en buena cuenta, somos herederos de la época de la violencia política desatada en el Perú desde inicios de los 80, hemos propiciado, mediante propuestas narrativas y poéticas claramente distinguibles y autorreferenciales, unos, y mediante una literatura en la que el lenguaje constituye el signo excluyente, otros, un instrumento de resistencia a la política instaurada desde el gobierno central. Las primeras, a través del uso de formas legibles, recreaban situaciones experimentadas durante esa época; las segundas, mediante el uso de un lenguaje más cifrado, daban cuenta de la insatisfacción, el hartazgo y/o la pérdida de credibilidad frente al estado de cosas.

**FICÇA:** En términos literarios, ¿qué diferencias notables apuntarías para las producciones peruanas y brasileñas?

**G.P.Z.:** Me animo a pensar que, siendo procesos distintos y con características particulares, existen ciertos aspectos que pueden corresponderle a ambos. Uno, creo yo,

es la multiplicidad de tendencias, su condición de crisol o magma en el que entran a tallar diversas facturas o formas particulares que constituyen un todo homogéneo y que es el resultado de una herencia de diversas escuelas o movimientos literarios anteriores. Ambas producciones, próximas geográficamente pero desconocidas entre sí, presentan una mezcla de tendencias; se nutren de la literatura popular y la erudita; se conectan con lo universal, pero sin dejar de lado sus raíces autóctonas y/o regionales; llevan adelante una experimentación formal; recogen las características de la prosa histórica, la social y la urbana; y emplean, en ocasiones, técnicas innovadoras, entre otros elementos comunes.

**FICÇA: ¿Cómo caracterizas la producción literaria peruana en los tiempos actuales?**

**G.P.Z.:** Es una producción muy diversa. Se ha encapsulado en predios reducidos. La mayor parte de sus búsquedas apuntan a describir y/o problematizar aquello que sucede en feudos y circunscripciones personales. El realismo ha empezado a cederle terreno a la ficción. Las literaturas asumidas antes como marginales, vale decir, lo fantástico, la ciencia ficción y el policial, están cada día más presentes, y percibo que terminarán “fagocitando” a la literatura realista. Por otro lado, la poesía continúa siendo un camino de creación importante y siempre en boga.

**FICÇA: En tu opinión, ¿qué escritores representan mejor la literatura peruana y por qué?**

**G.P.Z.:** A pesar del paso del tiempo, Garcilaso Inca de la Vega, considerado el primer mestizo racial y cultural de América y su conciencia meridiana para aceptar y conciliar su lado indígena americana y el europeo, es un escritor de enorme renombre intelectual que se sigue editando y, por fortuna, leyendo. Por otro lado, José María Arguedas continúa siendo un referente obligado en virtud a su visión “desde adentro” de la cosmovisión andina y la evidencia de una enorme fractura en la condición del *ser* peruano. Otra fuente, mucho menos leída y, desde luego, estudiada, es la de Gamaliel Churata con su trabajo de carácter híbrido *El pez de oro*; cuestiones de carácter formal y de densidad en la “puesta en escena” de su obra han dificultado acercamientos más minuciosos y

decididos. Y con respecto a la poesía, César Vallejo, José María Eguren y Martín Adán, especialmente continúan ejerciendo sus respectivos magisterios desde diferentes ángulos y registros.

**FICÇA:** ¿Cómo caracterizas la producción literaria mundial en los tiempos posmodernos? En tu opinión, ¿cómo afecta la producción literaria de modo general el rápido desarrollo tecnológico?

**G.P.Z.:** Nos hallamos en una etapa de tránsito y de toma de decisiones. La literatura, en su condición de cuerpo dinámico y cambiante, no puede permanecer anquilosada; debe nutrirse, más bien, de las alternativas que le otorga la tecnología para visibilizarse y acceder a los nichos o compartimientos estancos que pretende. El soporte libro le viene cediendo terreno a otras formas más variadas y efectivas. Es un tiempo de recambio.



## ENTREVISTA COM RUI ZINK

Charles Martins\*

Rui Barrera Zink é escritor, nascido a 16 de junho de 1961, é professor auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É autor de obras como *Apocalipse nau* (1996), *O suplente* (1999), *O anibaleitor* (2006) e a obra *Dádiva Divina* (2004).

**CHARLES MARTINS: Você considera que a obra *Dádiva Divina* tem características da Literatura Fantástica? Por quê?**

**RUI ZINK:** Sim, desde logo por presumir que uma pessoa possa estar viva, entre nós, ao fim de dois mil anos. E também pela intriga - a questão da clonagem, nomeadamente. É um romance híbrido, isto é: tem elementos da literatura fantástica, mas também do policial e da ficção científica.

**CHARLES MARTINS: A divisão em Livro Um e Livro Dois foi para fazer referência ao Novo e Velho Testamento da Bíblia?**

**RUI ZINK:** É uma leitura interessante! Um livro deve surpreender não só o leitor como o próprio autor, e essa leitura agrada-me. A verdade é que há uma mudança de comportamento no personagem principal, e isso muda inclusive a voz da narrativa. Ele deixa de ser tão brusco para se tornar mais suave e paciente.

**CHARLES MARTINS: Você se inspirou em outra obra (além da Bíblia)?**

**RUI ZINK:** Bem, num livro uma pessoa se inspira em todos os livros que leu. Mas não consigo lembrar agora nenhum especificamente. Eu sabia que queria que o meu anti-herói mudasse, que a sua relação com o mundo mudasse.

---

\* Graduando em Letras/Inglês pela Universidade Federal do Maranhão e autor desta entrevista, tendo a Professora Dr<sup>a</sup>. Naiara Sales como orientadora.

**CHARLES MARTINS: O nome da personagem Samuel Espinosa tem relação com o profeta Samuel?**

**RUI ZINK:** Sim. E todos os que assim são nomeados têm algo a ver com o profeta, saibam-no ou não. Mas também ajudou ser nome de detective americano, como Sam Spade.

**CHARLES MARTINS: A obra foi escrita em algum contexto social específico? Qual?**

**RUI ZINK:** Posso dizer que sim, todos os livros o são e os meus mais ainda- respostas ao mundo no qual vivo, aqui e agora. Fim do milénio, guerra, ascensão do egoísmo neoliberal e hipercapitalista, onde uns poucos querem tudo e não querem deixar nada para os restantes 99%. A ideia de tentar conseguir a imortalidade para uma elite não é nova. Os ricos já se podem pagar plásticas (para continuarem a parecer jovens), tratamentos ao câncer em Londres (para poderem viver), comida melhor (com anti-oxidantes). É um facto: os ricos ainda não são imortais mas têm fortes chances de viver mais. Em Portugal uma ex-ministra da Saúde disse na TV: «Quem quer saúde paga!».

**CHARLES MARTINS: Você coloca questões de cunho pessoal, como a busca pelo verdadeiro sentido da vida em pleno século XXI, onde os paradoxos éticos e religiosos reinam. Esses são pontos principais ou tem mais coisas que podem ser apontadas?**

**RUI ZINK:** É sabido e acontece em todas as religiões organizadas: nem sempre os sacerdotes acreditam naquilo que pregam. Alguns (em todas as religiões) comportam-se exactamente ao contrário daquilo que dizem: promovem a guerra, o amor ao dinheiro, pregam mais o ódio que o amor. Por exemplo, quando não deixam uma menina violada abortar onde está o famoso amor à vida? As religiões organizadas têm uma importante função social, mas não lhes reconheço uma particular autoridade para falarem em nome do divino.

**CHARLES MARTINS: Como se deu a construção da narrativa, que começa com o narrador observador e, no livro dois, passa para o narrador personagem? Foi proposital ou aconteceu naturalmente?**

**RUI ZINK:** Tudo num livro é as duas coisas, plano e sorte. Um bom escritor tem sempre um plano, mas depois aprende a escutar o texto - e o texto é que diz para onde quer ir. Eu não tinha planeado mudar a voz: foi-me oferecido como um instrumento de mudança no romance.

**CHARLES MARTINS:** *Você acha que Jesus ainda está no meio de nós, em carne e osso?*

**RUI ZINK:** Acho que sim. Eça de Queirós, meio ateu, escreveu um conto maravilhoso: «O Suave Milagre». Eu vejo Jesus várias vezes por ano em certos momentos. Se é ele ou não pouco importa - eu vejo-o. Ainda ontem três bombeiros de Nice decidiram ir sozinhos combater os fogos em Portugal. Nice, uma cidade que sofreu uma violência brutal em Julho! Posso dizer - e estou disposto a jurá-lo - que vi Jesus na foto, entre esses três bombeiros. Qual era não sei dizer ao certo. E aceito também que outra pessoa lhe dê outro nome que não Jesus.

**CHARLES MARTINS:** *Como surgiu/começou o seu interesse pela literatura? Foi na infância ou já no colegial?*

**RUI ZINK:** Primeiro tive um interesse sério na palavra escrita. Os meus colegas aos seis anos já sabiam todos mais ou menos ler, porque vinham do jardim-escola. Eu tive de recuperar o atraso. Foram seis meses difíceis, até que os alcancei.. Tornei-me um leitor compulsivo em blocos de dois anos: 6-8, 10-12. Aos 14 fiz a minha primeira «história literária». Aos 17 decidi virar escritor, porque sentia que o romance ia a lugares profundos onde outras artes não iam.

**CHARLES MARTINS:** *Como você define a sua relação com a literatura?*

**RUI ZINK:** Quero pertencer ao grupo restrito dos inovadores: aqueles que tentam acrescentar um ponto ao modo como contar a história. Admiro mais Beckett que James Patterson (o homem que mais vende livro hoje).