



L I T E R A T U R A
E S E U S
M Ú L T I P L O S

Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves

Org.



LITERATURA E SEUS MÚLTIPLOS

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)
Dr. Washington Drummond (UNEB)

Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves
Organizador

LITERATURA E SEUS MÚLTIPLOS



Catu, 2020

© 2020 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico e capa: Gislene Alves da Silva
Edição e revisão: Editora Bordô-Grená
Capa: Keila Lima de Assis
Ilustração da capa: Thaís Calazans

DADOS INERTACIONAIS DE CATALOÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

L776

Literatura e seus múltiplos: [Recurso eletrônico]: / Organizador Jivago
Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves. – Catu: Bordô-Grená, 2020.

1883kb, 216fls.

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>

Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-14-7 (e-book)

1. Teoria Literária. 2. Literatura comparada. 3. Literatura. I. Gonçalves,
Jivago Araújo Holanda Ribeiro. II Título.

CDD 801.5

CDU 82.09

Os conteúdos dos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
<i>Organizador</i>	
O VELHO E O MAR: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O ROMANCE DE ERNEST HEMINGWAY E A GRAPHIC NOVEL DE THIERRY MURAT	16
<i>Priscila Sandra Ramos de Lima</i>	
<i>Laila Rayssa de Oliveira Costa</i>	
<i>Francisco Rogiellyson da Silva Andrade</i>	
A IDENTIDADE SERÁ CONVULSSIVA OU NÃO SERÁ: ANÁLISE DO ROMANCE COLAGEM “LA FEMME 100 TÊTES” DE MAX ERNST	29
<i>Raquel Figueiredo Pereira Cardoso</i>	
O REAL E A BIOPOLÍTICA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O LIVRO A RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS	46
<i>Lenon Sampaio Bispo</i>	
HISTÓRIA E LITERATURA - A PESTE, DE ALBERT CAMUS, COMO FORMA SIMBÓLICA DAS RELAÇÕES SOCIAIS E POLÍTICAS	59
<i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	
E QUANDO A VIDA IMITA A LITERATURA: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E POLÍTICA FRENTE A UM CENÁRIO DE HORROR DE PANDEMIA	75
<i>Jairo da Silva e Silva</i>	
REFLEXOS SOBRE O CASO ALICE, DE SÔNIA COUTINHO: A (DES)CONSTRUÇÃO FEMININA E A BUSCA DO EU	89
<i>Keila dos Santos Lima Ferreira</i>	
ESCRITAS DE SI NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DAS NARRATIVAS A RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS E BASEADO EM FATOS REAIS, DE DELPHINE DE VIGAN	97
<i>Gilmar Bueno Santos</i>	
<i>Liozina Kauana de Carvalho Penalva</i>	
CRIADORA E CRIATURAS	111
<i>Dayse Rodrigues dos Santos</i>	
A MEMÓRIA FAMILIAR NO CONTO IN MEMORIAM, DE ALEILTON FONSECA	128
<i>Josenilda Araújo Damasceno</i>	

RESSONÂNCIAS: O TRÁGICO EM LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR, ENTRE WILLIAM SHAKESPEARE E FRIEDRICH NIETZSCHE <i>Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves</i>	137
A ESTRUTURA DE SENTIMENTO, EM RAYMOND WILLIAMS, E A IDEIA DO TRÁGICO <i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	149
AS REFERÊNCIAS DE <i>LOLITA</i> EM LANA DEL REY: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “OFF TO THE RACES” <i>Gabrielle Borges de Oliveira</i> <i>Raphael Bessa Ferreira</i>	171
MIGRANDO PARA FORA DE MIM: ANÁLISE HISTÓRICO-LITERÁRIA DE IRACEMA E DE O VOO DA GUARÁ-VERMELHA <i>Thayenne Roberta Nascimento Paiva</i>	186
SOBRE AS AUTORAS E AUTORES	202
SOBRE O ORGANIZADOR	209

APRESENTAÇÃO

A presente coletânea de ensaios é uma tentativa de trazer à luz o estadual atual das pesquisas no campo da literatura. Ora, se assim o é, somos impelidos a pensar esse campo a partir do signo da pluralidade. Ainda no século XIX quando os estudos literários pareciam finalmente, mesmo que com objetivos de exaltação da identidade nacional, decidir dizer a que se propunham de fato, já era possível antever o início da história da literatura comparada. E é mesmo da natureza do objeto artístico-literário que assim seja. Há que se considerar que de lá para cá essa tendência apenas se diversificou. Em pleno século XXI a literatura poderia ser considerada uma arte-mãe que tudo abriga e que a tudo remete. Lembremos, por exemplo, a definição de literatura comparada ofertada por Henry Remak:

Literatura comparada é o estudo da literatura, além das fronteiras de um país particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento, e de crença, tais como as artes (ex.: pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, ciências sociais, religião etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com uma ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK *apud* NITRINI, 2015, p. 28)¹

Há aí a identificação da literatura enquanto um campo de provocação de sentido incessante e ilimitada que parece extrapolar seus próprios poros e encontrar abrigo na atividade comparativa que se desenvolve pelo diálogo com as suas áreas e artes irmanadas. A literatura seria tanto uma arte com regras próprias, quanto um saber com dinâmica específica, mas jamais reduzida à clausura de seus próprios limites. Portanto, é a partir dessa duplicidade constitutiva, que chama à abertura, que encontramos o caminho percorrido pelos trabalhos aqui apresentados.

¹ NITRINI, Sandra. Literatura comparada. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015.

Destarte, em *O velho e o mar: um estudo comparativo entre o romance de Ernest Hemingway e a graphic novel de Thierry Murat* Priscila Sandra Ramos de Lima, Laila Rayssa de Oliveira Costa e Francisco Rogiellyson da Silva Andrade buscam explorar algumas aproximações possíveis, assim como distanciamentos entre a aclamada novela de Hemingway e sua adaptação para as páginas da *graphic novel* homônima. Como apontam os autores do capítulo, o saldo resultante do trânsito criativo entre um suporte e outro é a ampliação de sentido da obra original à medida em que se cria algo, renovando, portanto, a apresentação dessa obra.

Em *A identidade será convulsiva ou não será: análise do romance colagem “La femme 100 têtes” de Max Ernst*, Raquel Cardoso busca mostrar como o método de colagem encontra amparo sensível a partir da criatividade do autor surrealista Max Ernst, e serve como desafio às estruturas rígidas do romance tradicional que ditaram o tom desse gênero até o início do século XX. Sem perder de vista o rigor analítico dispensado às narrativas mais formais, a autora logra êxito ao buscar mostrar que subjacente à prática do romance colagem à uma espécie de *psique* predominante que grassava pela Europa que tinha a ver com a dissolução de uma noção cara ao ocidente a saber, a noção de identidade.

Lenon Sampaio Bispo traz uma análise seminal para nosso contexto. a partir de *A resistência* de Julián Fuks, um romance contemporâneo que resgata todos os traumas que perpassam o contexto latino-americano como um todo, mas que denotam um tom de universalidade ao resgatar temas como memória, autoritarismo e relações familiares nesse meio. No capítulo *O real e a biopolítica na literatura contemporânea: considerações sobre o livro A resistência de Julián Fuks* o autor tece considerações sobre os limites da representação do real na literatura atual e aponta para a noção de biopolítica, ou seja, do controle dos corpos e da vida em sua esfera mais íntima a partir do contexto de desenvolvimento capitalista (para retomarmos Foucault), como um sentido possível a balizar as relações entre vida e poder tal qual instituídas no romance.

O marco central da análise de Ayanne Larissa Almeida de Souza em seu capítulo intitulado *História e literatura - a peste, de Albert Camus, como forma simbólica das relações sociais e políticas* é o diálogo entre áreas afins,

nominalmente, a literatura e a história, buscando vias de aproximá-las. Sua interpretação do romance do autor existencialista valendo-se de um aporte teórico que lhe permite entreter tal diálogo mostra que a escrita literária é tradução de sensibilidade individual, mas que tal individualidade jamais poderia prescindir de sua própria *situacionalidade*. Portanto, a aproximação entre literatura e história revela-se a face de um diálogo mais amplo que busca entender como o contexto no qual os indivíduos produzem suas obras irradiam sentido a partir do aparato sensível de que dispõem.

Tão urgente quanto necessária em nossos dias é a reflexão voltada para o entrelace entre literatura e política. Essa reflexão ganha contornos ainda mais pungentes se direcionarmos seu foco para a crise sanitária que assola todo o globo nesse início da segunda década do século XXI: uma pandemia. Entendendo essa demanda Jairo da Silva e Silva em *E quando a vida imita a literatura: diálogos entre literatura e política frente a um cenário de horror de pandemia* traz à frente de sua discussão uma análise sobre a representação desse fenômeno histórico partindo de um recorte que tem como foco a obra de Edgar Allan Poe, “A máscara da morte rubra”, e fazendo referência aos traços que ligam o personagem do conto ao presidente do Brasil. Silva mostra como a literatura se nutre do real, mas muitas vezes o antecipa também, já que líderes autoritários e minados de qualquer vestígio de humanidade, muitas vezes parecem saídos de páginas da própria ficção.

A literatura bem como a teoria que lhe acompanha não são alheias aos acontecimentos sociais que se desdobram em novas formas de pensar o sensível ao longo da história. Com o século XX e as conquistas alcançadas pela luta das mulheres e toda a reflexão em torno das desigualdades de gênero não poderia ser de ordem diversa. A literatura passa a ser mirada através de um prisma antes negligenciado, e papéis estanques são agora desqualificados e deslegitimados a partir de reivindicações pertinentes que buscam não só observar, mas garantir espaço e legitimidade às narrativas de autoria feminina. As marcas desse empreendimento crítico se fazem presentes no capítulo *Reflexos sobre O caso Alice, de Sônia Coutinho: a (des)construção feminina e a busca do eu* no qual Keila dos Santos nos

apresenta a ótica feminina de uma busca sempre presente na literatura: a ideia do “eu” e suas implicações de ordem geral.

Ainda nessa perspectiva de uma narrativa intimista, voltada para as idiosincrasias do eu, em *Escritas de si* na literatura contemporânea: uma leitura das narrativas *A resistência*, de Julián fuks e *Baseado em fatos reais*, de Delphine de Vigan, Gilmar Bueno Santos e Liozina Kauana tomam o caminho do comparatismo entre obras para dar vazão aos questionamentos da ordem da escrita de si: o que é relatar uma vida? Quais os limites disso que chamamos autoficção? É viável falar em relatos biográficos ou o próprio ato de narrar já imporia sobre o relato o seu caráter de fictício? Partindo daí, apontam para a dinâmica criativa que surge como uma nova potência no fazer literário contemporâneo em que os escritores lançam mão de suas experiências próprias enquanto matéria-prima da estória que pretendem contar.

Já em *Criadora e criaturas* Dayse Rodrigues dos Santos faz uma retomada de *A hora da estrela* de Clarice Lispector, tentando primeiro mostrar como obra e contexto social se mostram como indissociáveis e em seguida fazendo alusão à própria biografia de Clarice, para tentar entender a partir desse conjunto que visão de “feminino” estaria aí implicada. Convém referenciar as palavras da autora do capítulo quando nos lembra que mais do que simplesmente urdir uma personalidade vazia quando representa Macabéa, Clarice dota a personagem de reflexões sutis concernentes à violência e sobretudo à morte, mesmo que essa apareça de forma “velada, sutil e camuflada”. Portanto, o trabalho consiste numa atividade crítica de cunho renovador ao investigar a fundo as raízes do artifício de uma autora que é um luminar na história da literatura brasileira.

Uma seara sempre prenhe nos estudos literários é a memória e suas diversas apresentações e abordagens. Em *A memória familiar no conto in memoriam*, de Aleilton Fonseca Josenilda Araújo Damasceno percorre a produção contística, detidamente em *In memoriam*, do autor baiano Aleilton Fonseca para nos mostrar como a memória é o nascedouro das experiências vivenciadas e compartilhadas em sociedade e que no âmbito específico da família, os velhos desempenham um papel central na continuidade dessa dinâmica. São os guardiões da memória. Ancorada em nomes importante

da teoria literária tais como Alfredo Bosi e Roland Barthes, bem como autores basilares para o estudo do fenômeno da memória, a saber, Michael Pollak e Jacques Le Goff, a autora enfatiza a similaridade entre a memória familiar e às sociedades anteriores à escrita que se sustentavam a partir da oralidade. Daí resulta o traço cultural distintivo desse artifício humano, aqui encarnado na figura dos velhos: são os guardiões encarregados de fazer a preservação da memória, mas também de fazê-la circular iniciando os mais jovens nesse processo.

Contribuo com o capítulo intitulado *Ressonâncias: o trágico em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, entre William Shakespeare e Friedrich Nietzsche* onde busco interpor a prosa poética de Raduan Nassar entre o bardo inglês e o filósofo alemão. Do primeiro, me sirvo de Hamlet, a personagem, como modelo de herói trágico que encontra eco na vivência de André, protagonista de *Lavoura arcaica*; do último, busco resgatar algumas formulações sobre a moral e a crítica da cultura que revelam em última instância o caráter existencial de sua filosofia, para assim propor algumas semelhanças com o projeto existencial do protagonista já citado. Disto resultou uma aproximação que se à primeira vista parece diacrônica e, portanto, ampla demais, ao exame mais detido se revelou a única maneira de adentrar uma escrita da estatura de Raduan Nassar, tornando possível elucidar como seu uso da linguagem serve a um propósito mais ambicioso de crítica da cultura de maneira geral e expressão de uma urgência existencial.

Detendo-se também em aspectos teóricos da ideia do trágico, Ayanne Larissa Almeida de Souza faz uma incursão nas formulações de Raymond Williams nesse campo destacando a ideia de *estrutura de sentimento*. No capítulo *A estrutura de sentimento, em Raymond Williams, e a ideia do trágico* a autora trava um diálogo profícuo com a apresentação que o crítico faz da ideia de trágico: estrutura em sua concepção é um conceito que retrata a dialética entre o todo e as partes que o compõem podendo pensar a partir daí a relação entre indivíduo e sociedade de maneira ampla. Para que entendamos o trágico a partir de sua retomada por Raymon Williams, precisamos antes entender o entrelace entre a forma e os modos de sentir que são compartilhados na ideia de estrutura de

sentimento. A autora diseca o conceito de modo a apresentar sua perenidade e viabilizar a compreensão por parte do leitor da proposta williamiana relativa ao trágico.

Do trágico passamos ao pop. Os autores Gabrielle Borges de Oliveira e Raphael Bessa Ferreira apresentam em *As referências de Lolita em Lana Del Rey: uma análise da canção “off to the races”* uma articulação entre as letras e da cantora indie norte-americana e a obra de Vladimir Nabokov trazendo à tona uma série de temas que podem ser pensados como irradiados a partir da obra do autor: se na obra literária icônica temos a relação entre um erudito e uma criança sendo desenvolvida ao longo da narrativa, na canção *off to the races* é possível testemunhar a mesma dinâmica entre os protagonistas, porém com uma série de inversões e releituras de pontos-chave da narrativa de origem, como buscam ressaltar os autores, propondo um estudo que leve a cabo a potencialidade do diálogo entre música e literatura.

Por fim, no capítulo: *Migrando para fora de mim: análise histórico-literária de Iracema e de O voo da guará-vermelha* somos conduzidos por Thayenne Roberta Nascimento Paiva através das nuances entre literatura e história a partir das narrativas de José de Alencar e Maria Valéria Rezende. A autora do capítulo ressalta em sua análise como os personagens de ambos os autores são afetados pela migração gerando respostas diferente: em Iracema o afastamento e conseqüente transformação identitária toma contornos negativos, já com Irene o processo parece ser o oposto. Subjaz à essa discussão a tópica maior dos processos de formação de identidade (ou subversão da mesma), tendo no horizonte um processo de leitura que lança mão de uma metodologia comparativa para alcançar seus objetivos.

Convém retomar aqui a tese do crítico literário britânico (radicado nos Estados Unidos desde os anos 90) James Wood para quem, como anuncia o título de seu próprio livro, a literatura seria “a coisa mais próxima da vida”². Para ele, a literatura fornece essa possibilidade de brincarmos com

² WOOD, James. *A coisa mais próxima da vida*. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

uma visão “de cima”, ou se preferirmos “de fora” da vida. Com os romances, podemos exceder nossa própria imanência e, muitas vezes, acompanharmos o início, meio e fim de histórias de personagens. Portanto, nos comportamos como os observadores que não podemos ser de nossas próprias vidas, e dessa postura privilegiada resultaria todo o interesse nos textos literários. Ora, podemos reformular a tese expandindo-a: a literatura seria a coisa mais próxima da vida porque existe em movimento incessante, e dessa forma exige a abertura plural para o diálogo com as outras artes e os saberes diversos. É assim que pensamos alcançar com a presente coletânea uma amostra significativa dessa relação e suas possibilidades, denotando, como já enfatizamos anteriormente, uma demanda atual da crítica literária.

Boa leitura!

Jivago A. H. R. Gonçalves

O VELHO E O MAR: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O ROMANCE DE ERNEST HEMINGWAY E A GRAPHIC NOVEL DE THIERRY MURAT

Priscila Sandra Ramos de Lima

Laila Rayssa de Oliveira Costa

Francisco Rogiellyson da Silva Andrade

INTRODUÇÃO

As primeiras manifestações dos romances gráficos surgiram no fim da década de 1970, nos Estados Unidos, com a publicação da série de adaptações literárias *Classics Illustrated* da editora Gilberton (GARCÍA, 2012). A expressão *graphic novel* tornou-se um termo convencionado, utilizado pelas grandes editoras para distinguir esse tipo de obra de outros quadrinhos, para legitimar esse novo gênero, fruto de tradições quadrinísticas anteriores, e para atrair os fãs adultos que também leem obras literárias e frequentam livrarias. Alguns especialistas do campo das histórias em quadrinhos, como Ramos (2011), criticam fortemente os romances gráficos ao argumentar sobre o caráter comercial dessas obras. Entretanto, é inquestionável o seu contínuo crescimento, a qualidade de seus projetos gráficos e a grande aceitação do público leitor.

Tendo conhecimento do famoso e premiado romance *O velho e o mar* de Ernest Hemingway (2010) e da adaptação para *graphic novel* realizada por Thierry Murat (2017), realizamos esta pesquisa com o objetivo de apresentar uma análise da adaptação desse romance para o formato de *graphic novel*.

A partir das reflexões de Bakhtin (2010), García (2012), Hutcheon (2013), entre outros autores, efetuamos um estudo comparativo entre a obra literária e o romance gráfico, considerando como balizas analíticas os elementos da narrativa sugeridos por Gancho (1991) e o modelo de análise de imagens proposto por Penn (2002).

Considerando isso, organizamos este trabalho da seguinte maneira: primeiramente, apresentamos a narrativa de *O velho e o mar* (HEMINGWAY, 2010); em seguida, realizamos a fundamentação teórica; depois, empreendemos a discussão e a análise das obras à luz dos pressupostos teóricos que nos balizam e, finalmente, expomos nossas considerações finais.

A NARRATIVA EM *O VELHO E O MAR*

Por ser um grande nome da literatura ocidental, Ernest Hemingway é um escritor com várias obras editadas e reeditadas no Brasil e no mundo. Seu último romance publicado em vida, *O velho e o mar*, em 1952, resgatou-o de uma má fase, pois, com o livro, conquistou o prêmio Pulitzer, em 1953, e, no ano seguinte, o Nobel de Literatura.

A narrativa de *O velho e o mar* (2010), digna dessas importantes premiações, conta a história do velho Santiago, um pescador cubano que há oitenta e quatro dias não apanhava nenhum peixe. Nos primeiros quarenta dias dessa temporada infeliz, Santiago tinha como companheiro de pesca o menino Manolin, que deixou o velho, não por desinteresse, mas por seu pai achar que o desafortunado pescador estava marcado pela má sorte. Apesar desse impedimento, Manolin continua a frequentar a casa de Santiago até porque se comovia com a situação lastimável do amigo:

O velho pescador era magro e seco, e tinha a parte posterior do pescoço vincada de profundas rugas. As manchas escuras que os raios do sol produzem sempre, nos mares tropicais, enchiam-lhe o rosto, estendendo-se ao longo dos braços, e suas mãos estavam cobertas de cicatrizes fundas, causadas pela fricção das linhas ásperas enganchadas em pesados e enormes peixes. (HEMINGWAY, 2010, p. 13-14)

Santiago, tão maltratado pelo tempo, já não distinguia lembranças de fatos, mesmo afirmando ainda ter bons olhos, por exemplo, quando ainda pensava ter uma rede ou comida em casa. Tal comportamento é digno da pena e dos cuidados de Manolin que se manifestam também no modo como o garoto cuida do velho, como quando busca sardinhas novas para serem

iscas na próxima pescaria, levando comida para o amigo ou pagando-lhe uma bebida. Ao adormecer, o pescador cubano costumava sonhar com leões - cenas associadas à época em que Hemingway viveu na África.

Após uma relativa boa noite de sono, Santiago sai para pescar e, assim, começará a sua aventura em busca dos grandes peixes do mês de setembro, em Havana. O olhar do velho, que, no princípio da narrativa, parecia defeituoso, torna-se aguçado, principalmente com as reflexões que ele faz, pois tudo que lhe aparece provoca pensamentos analistas. Os peixevoadores eram como melhores amigos dele. As aves, por seu turno, pareciam ter uma vida dura, e o mar, que se apresentava como belo e generoso, rapidamente se tornava cruel com algumas aves que mergulhavam para caçar.

A solidão de Santiago fazia-o falar, conversar, mesmo sozinho. Ele não lembrava quando essa prática começara. Suspeitava que esse comportamento surgiu após o momento em que Manolin deixou de ser sua companhia na pescaria. Essas conversas solitárias consigo provocam nele a vontade de sua companhia antiga, o garoto, principalmente quando o velho, por fim, fiska o grande peixe, um admirável espadarte, objetivo de sua pescaria e elemento inquietador da narrativa.

O peixe que fora fisdado pelo velho arrasta-o, felizmente não em direção ao oceano, e, para não perdê-lo, Santiago segue dando linha ao peixe para que ela não seja rompida com uma puxada brusca. Durante muito tempo esse processo acontece, pois o objetivo de Santiago é cansar o peixe a ponto de fazê-lo emergir das águas. Entretanto, são dias que o peixe aguenta, levando Santiago à exaustão, a qual o faz perceber como estava despreparado se comparado aos elementos que outros pescadores levavam a uma pescaria. O velho usa outras varas e linhas para tentar capturar alimento, como um atum ou um dourado. Não só o cansaço, mas também movimentos inadequados no barco fazem o velho sofrer, por exemplo, quando tem a sua mão machucada ao tentar pescar fontes de alimento.

Como foi dito, as reflexões acerca do que está ao redor de Santiago atravessam-no. A sua relação com o peixe, então, é tocada por pensamentos complexos, ao ter pena de matá-lo por não acreditar ser possível alguém ser digno de comer a carne do animal. O velho finalmente consegue que o

espadarte se canse e o mata, ficando feliz com sua habilidade, mas também triste pela sensação de ter matado um irmão.

Busca em si a lucidez para chegar em Havana, mas o percurso é demorado, tanto que aparecem tubarões. O primeiro deles faz Santiago calcular que a mordida levou quinze quilos do peixe, o que de certa forma é vantajoso por agilizar o movimento do barco. Todavia, outros tubarões aparecem e arrancam pedaços do peixe deixando-o apenas com praticamente cabeça e rabo, situação tão triste que Santiago se nega a ver o estado do animal que havia pescado com tanto esforço.

Por fim, o velho Santiago, após outros tubarões tentarem arrancar o resto de carne de seu peixe, chega à praia, exausto. A carcaça do peixe de mais de cinco metros ficou na praia e os pescadores se impressionaram com a capacidade de Santiago.

Partindo dessa síntese, a seguir, apresentamos os aportes teóricos que abalzarão a análise que empreenderemos neste trabalho.

ADAPTAÇÕES PARA OS ROMANCES GRÁFICOS

As adaptações de obras literárias canônicas estão muito presentes em nosso cotidiano e apresentam uma aceitação crescente de espectadores e leitores. Segundo Hutcheon (2013, p. 9): “[...] a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema para outro.” Tais produções são releituras, recriações, trabalhos singulares feitos a partir de novas interpretações dos autores transpostas para a linguagem do cinema, da televisão, da animação, do teatro, da pintura e dos quadrinhos. Concordamos com a afirmação de Medeiros (2018, p. 10) ao dizer que: “a adaptação será, neste caso, uma segunda obra que não substituirá a original, mas que criará novas relações intertextuais com obras anteriores e posteriores a ela.” Tal consideração evoca o princípio dialógico da linguagem postulado por Bakhtin (2010).

Assim, consideramos que as adaptações não são obras totalmente autônomas, pois se constroem a partir da relação dialógica com outras obras (BAKHTIN, 2010). Hutcheon (2013) nos chama a atenção para o fato de que adaptações feitas em diferentes linguagens apresentam, cada uma,

diversas formas de interação com o receptor/leitor, ou seja, demandam distintas formas de engajamento e participação na recepção. Certos gêneros e mídias objetivam contar histórias; outros, apenas mostrá-las; e outros, proporcionar uma interação cinestésica. Ao assistirmos ou lermos uma história contada no cinema, teatro ou quadrinhos, vivenciamos experiências diferentes, já que cada uma dessas manifestações possui sua própria língua, convenções, estilo e peculiaridades, tal como postula Bakhtin (2010) ao afirmar que a linguagem se conforma às esferas discursivas que estabelecem as condições de produção da interação.

Segundo Hutcheon (2013), os profissionais criadores de adaptações não preocupam-se em recontar a história em si, de modo mais ou menos fiel, mas concentram-se em recriar elementos mais adaptáveis da narrativa, que são: tema, ambiente, personagens, enredo, tempo, pontos de vista, valores, símbolos e descrições. Nesse contexto, o autor tem a liberdade de manter, expandir, reelaborar e inserir novidades a cada elemento escolhido, levando em consideração o conjunto de convenções e signos de cada gênero.

No caso das adaptações para a linguagem dos quadrinhos, alguns componentes, apontados por Campos e Lomboglia (1984), são essenciais como: o balão (expressão das falas), a onomatopeia (representações sonoras), a representação do movimento (sentido das linhas, perspectiva dos objetos, entre outros recursos visuais), a gestualidade (caracterização e expressão das personagens) e a legenda (evidenciam as frases do narrador). Em relação às novelas gráficas, os adaptadores se utilizam da convenção dos elementos quadrinísticos, bem como da liberdade e da criatividade para transformar um texto verbal em um texto híbrido (constituído pela união da escrita e imagens).

Conceituar e definir o que é um romance gráfico não é uma tarefa fácil devido à complexidade, ao ineditismo, à liberdade e à subjetividade dos autores na construção dos temas e das histórias. De acordo com Pessoa (2016), entre os gêneros quadrinísticos existentes estão: a tira, a tira sequencial, a charge, o cartum, o mangá, a *graphic novel* e o quadrinho autoral. Cada um apresenta suas especificidades dentro do campo das histórias em quadrinhos. Entretanto, alguns estudiosos, como Ramos (2011), não classificam o romance gráfico como um gênero ou uma forma

de literatura. Para esse autor, ele é, na verdade, uma expressão artística autônoma, uma etiqueta editorial de luxo, usada para se referir a determinadas produções que se valem da linguagem das histórias em quadrinhos, ganhando falsos ares de gênero.

Baseados nos pressupostos bakhtinianos, entendemos que *graphic novel* é um gênero discursivo que faz parte do campo de possibilidades do hipergênero histórias em quadrinhos. Para Bakhtin (2010), os gêneros discursivos são tipos relativamente estáveis, produtos das atividades comunicativas humanas que estão inseridas em um dado contexto histórico e social, modelos de enunciados que estão em constante uso e transformação. Por serem modelos, não possuem formas totalmente fixas e engessadas, renovam-se e atualizam-se, criando novos modelos, ou seja, novos gêneros discursivos.

Os romances gráficos, mais conhecidos popularmente como *graphic novels*, são sequências narrativas mais longas, complexas e trabalhadas do que as outras histórias em quadrinhos, apresentados em formato de livro em edição única. Eles são compostos pela união da linguagem escrita e a linguagem imagética, destinados aos leitores adultos e geralmente dialogam com a literatura clássica universal, sendo esta, como afirma García (2012), uma das principais características que os distinguem das outras produções emolduradas.

García (2012, p. 14) diz que os romances gráficos ou novelas gráficas são um: “tipo de HQ adulto e moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos quadrinhos de consumo tradicional.” Rosa (2014, p. 50), por seu turno, define *graphic novels* como narrativas “mais longas e completas, publicadas em livros de capa dura ou cartonada, com 100 páginas em média; são produtos mais bem acabados e voltados para o público adulto.” Em consonância com esses dizeres, entendemos que, nesse novo gênero discursivo, o código verbal e o código visual se somam, se complementam, dialogam e reforçam o conteúdo, a unidade da narrativa e a clareza da mensagem transmitida na recriação e na releitura de obras consagradas.

Dentre as adaptações existentes no universo das novelas gráficas, temos a obra *O velho e o mar*, inspirado no romance de Ernest Hemingway, livremente adaptada, ilustrada e escrita pelo designer gráfico francês Thierry

Murat, publicada em 2017, pela editora Record, com o selo editorial da Bertrand Brasil e traduzida para o português por André Telles. O romance gráfico em cores é composto por cento e vinte oito páginas. No Brasil, por ser um trabalho de excelência e qualidade no campo da leitura, a obra quadrinística foi agraciada, em 2017, com o selo de Distinção do Prêmio Cátedra 10, idealizado e celebrado pela a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Assim, com base nas considerações do que é uma adaptação literária e de como entendemos o gênero discursivo *graphic novels*, a seguir, apresentamos o percurso metodológico que viabilizou a análise que empreendemos nesta pesquisa.

PERCURSO METODOLÓGICO

Nossa investigação é de caráter qualitativo (MINAYO, 1994) e documental (GIL, 2002). Para a análise comparativa das obras, elegemos como categorias analíticas alguns elementos constitutivos da narrativa apontados por Gancho (1991), que são: enredo, personagens e narrador.

Como o romance gráfico possui linguagem e características próprias, apoiamo-nos em Penn (2002) para a análise semiótica de imagens paradas, com destaque para as imagens, o texto, as cores, o tamanho e a fonte das letras, evidenciando as escolhas efetuadas pelo quadrinista na adaptação da obra literária. A seguir, realizamos a análise.

DISCUSSÃO E ANÁLISE DAS OBRAS

Em conformidade com Hutcheon (2013), abordamos o romance gráfico *O velho e o mar* (MURAT, 2017), como uma adaptação, uma obra independente. A versão livremente adaptada e ilustrada por Murat (2017) conserva o enredo e o tom poético da obra de Hemingway (2010). O encadeamento dos acontecimentos da história, a ambientação, as ações das personagens e o conflito principal são preservados na adaptação em *graphic*

novel. Após oitenta e quatro dias sem fisgar nenhum peixe, o velho pescador pega um belo e grande espadarte depois de três dias de uma luta honesta e respeitosa com o animal. Na volta para casa, os tubarões, atraídos pelo rastro de sangue deixado pelo peixe, atacam-no e esfaqueiam-no, deixando apenas a carcaça amarrada em volta do barco de Santiago. Além disso, a presença, o carinho e a ajuda do menino Manolin, o gosto pelo beisebol, a fama de campeão de Santiago, os sonhos e lembranças dos leões africanos na praia também estão presentes no romance gráfico.

A essência das características físicas e psicológicas das personagens também é mantida na narrativa emoldurada. O protagonista, o velho Santiago, surge com toda a sua simplicidade, humildade, respeito pelo mar e pelos peixes, com seus sonhos, força, fé em dias melhores, pequenas alegrias, conquistas, pensamentos, lembranças, resiliência e profundas tristezas. O menino Manolin é representado com seu companheirismo, generosidade, dedicação e imenso amor ao velho amigo que lhe ensinou a arte da pesca.

Entretanto, se, no romance, temos um narrador observador que conta a história do velho Santiago e seus esforços para levar o espadarte, na *graphic novel*, a história torna-se um relato do personagem Manolin ao escritor estadunidense Hemingway. Na nova história, então, temos mudança de narrador e também o surgimento de uma personagem, o escritor, que escuta o relato de Manolin sobre as desventuras do velho pescador e que terá a narrativa como inspiração para a escrita de um romance. Hemingway tem a sua fisionomia muito bem representada e caracterizada. O leitor que possui o conhecimento prévio de sua aparência logo é capaz de inferir que a personagem se trata do escritor, mesmo antes que seu nome seja mencionado por Manolin.

A escolha de Murat (2017) de inserir o Hemingway como personagem, além de ter sido criativa e assertiva, também remete às paixões do escritor e às várias teorias existentes sobre a inspiração para a criação da obra. “As obras compostas por Hemingway são desenvolvidas com aspectos históricos e culturais presentes na vida do escritor.” (FIGUEIRÊDO, 2016, p. 21). Hemingway era apaixonado pelo mar e praticava a pesca esportiva. Percebemos o profundo conhecimento dele sobre a arte da pesca nas descrições precisas das técnicas usadas por Santiago em como agir para

fisgar o peixe, fato que Murat (2017) escolheu preservar e representar na *graphic novel*. Hemingway possuía vários amigos pescadores, frequentava assiduamente bares e restaurantes da baía de Cojimar, povoado cubano onde o autor viveu boa parte de sua vida, nos quais ouvia várias histórias de fatos vividos por pescadores.

Há momentos, na *graphic novel*, em que Manolin lembra que a história por ele contada já é um relato de outro, Santiago, isto é, observamos uma presença maior da subjetividade e não de objetividade. Contar algo que Manolin apenas ouviu, mas não vivenciou, parece possibilitar dúvidas, descrenças, frutos da subjetividade imanente ao relato. No romance, a voz narrativa em terceira pessoa procura garantir a objetividade e a veracidade dos fatos, mas a escrita habilidosa de Hemingway traz a incerteza na fala do velho Santiago: “Será ele que me está arrastando ou serei eu que o estou rebocando?” (HEMINGWAY, 2010, p. 100).

Ao sair para a sua pesca em alto mar, Santiago fala sobre gostar dos peixes-voadores, do baralho de suas nadadeiras na água durante a noite. Essa caracterização é direcionada ao velho no romance. Na adaptação de Murat (2017), por outro lado, sabemos que não apenas Santiago, mas também Manolin gosta desse tipo de peixe, quando o garoto afirma: “Gosto muito de peixes-voadores. O velho também gostava de ouvir o frêmito de suas nadadeiras, quando eles furam a superfície da água na madrugada.” (MURAT, 2017, p. 62).

Em relação a gama de cores das imagens, percebemos a predominância de cores escuras, principalmente em tons de azul e laranja, na maioria dos quadros. Como Santiago está em alto mar, o céu e o mar, com suas colorações características, se destacam. Além disso, para marcar o nascer e o pôr do sol, os tons de laranja são usados. Entretanto, essas cores não têm relação apenas com o espaço e com o passar do dia, mas também com os significados simbólicos que elas carregam, sendo o azul, por exemplo, muitas vezes associado à melancolia, mas também à serenidade e à tranquilidade. Essas três características estão de acordo com a personalidade do velho pescador: a tristeza de não capturar bons peixes há muitos dias, mas também a serenidade e a tranquilidade de fazer o melhor que pode no seu trabalho, a fim de, quando a sorte chegar, ele estar preparado para ela.

A fonte escolhida para o tamanho e para o padrão das letras não parecem importar muito para o texto verbal, mas, na *graphic novel*, nota-se que a escolha não ocorre de forma aleatória ou mesmo ingênua. Na versão de *O velho e o mar* de Murat (2017), a fonte usada é a do formato de manuscritos de uma máquina de escrever, o que conversa com a proposta da *graphic novel*, já que se trata de um escritor (Hemingway) que conversa com o garoto Manolin a fim de produzir um romance a partir da história narrada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras adaptadas tendem a ser vistas pelo senso comum como inferiores às ditas originais, isto é, as obras que possibilitaram o surgimento das adaptadas. Todavia, concordamos com Hutcheon (2013) e Medeiros (2018) quando esses autores mostram que as adaptações criam textos novos sem o objetivo de transpor de modo completamente fiel, isto é, o autor que adapta tem liberdade para usar a sua criatividade de acordo com o objetivo dele.

Na narrativa de *O velho e o mar*, tanto do romance de Hemingway quanto da *graphic novel* de Murat, observamos as semelhanças e as diferenças entre as duas narrativas, principalmente em relação ao enredo e ao modo como ele é retratado no romance gráfico, já que o uso das cores predominantes dos quadros está relacionado aos momentos da narrativa e às características de algumas personagens.

Como inovação, Murat aproveitou sua liberdade artística para não só inserir, na história do romance gráfico, a personagem de Ernest Hemingway como um escritor, mas também Manolin, que é responsável por transmitir a epopeia vivida por Santiago. Consideramos isso um aspecto inovador e um olhar atencioso do quadrinista com o escritor do romance que o apresenta como ouvinte de uma história maior, bem como com a personagem do garoto, por toda a atenção que este oferece ao seu amigo Santiago.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CAMPOS, M. de F. H.; LOMBOGLIA, R. HQ: Uma manifestação de arte. In: LUYTEN, Sonia M. (org.). *Histórias em quadrinhos: leitura crítica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.
- FIGUEIRÊDO, F. de O. *Relações coloniais em O Velho e o Mar* / Monografia (Licenciatura em Língua Inglesa). UFCG/CFP, Cajazeiras, 2016. 68f. Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/8870>>. Acesso em: 27 mar. 20.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.
- GARCÍA, S. *A novela gráfica*. Trad. Magda Lopes. – São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- HEMINGWAY, Ernest. *O Velho e o Mar*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 80. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2013.
- MEDEIROS, F. da S. *A narrativa emoldurada: Heart of Darkness em graphic novel*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018. 91f. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/4068>>. Acesso em: 27 mar. 20.
- MINAYO, M. C. S. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes Limitada, 1994.
- MURAT, T. *O velho e o mar*. Ernest Hemingway; adaptação e ilustração Thierry Murat. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. BAUER, M. W.; GASKELL, G. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, 319 –342.
- PESSOA, A. R. *A linguagem das histórias em quadrinhos: definições, elementos e gêneros*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016. Disponível em: <<http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/download/72/40/453-1?inline=1>>. Acesso em: 24 mar. 20.

RAMOS, P.; FIGUEIRA, D. Graphic Novel, Narrativa Gráfica ou Romance Gráfico? Terminologias Distintas para um Mesmo Rótulo. In: II Jornada de Estudos sobre Romance Gráfico, 2011, Brasília. *Anais das II Jornada de Estudos Sobre Romance Gráfico*. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2011. Disponível em: <<https://www.gelbc.com/anais-ii-jornada-romances-graficos-2011>>. Acesso em: 20 mar. 20.

ROSA, F. *Almanaque dos quadrinhos: 120 anos de história*. São Paulo: Discovery Publicações, 2014.

A IDENTIDADE SERÁ CONVULSSIVA OU NÃO SERÁ: ANÁLISE DO ROMANCE COLAGEM “LA FEMME 100 TÊTES” DE MAX ERNST

Raquel Figueiredo Pereira Cardoso

Em 1929 o alemão Max Ernst lançou em Paris um interessante conjunto de folhetins intitulados *La femme 100 têtes*, algo que pode ser traduzido ao mesmo tempo como *a mulher de cem cabeças* ou *a mulher sem cabeças*. Trata-se de um romance de colagens, como o próprio artista o definiu, que conta com 147 imagens, criadas a partir da justaposição de figuras retiradas de ilustrações oitocentistas, acompanhadas de frases poéticas e enigmáticas.

Dá-se a nomenclatura *romance* à obra em uma acepção muito ampla – afinal, esses folhetins só podem ser assim concebidos pelo espírito surrealista. A narrativa sem qualquer cabeça (ou com dezenas delas) é dividida em nove capítulos e foi lançada inicialmente por meio de cadernos periódicos, bem à moda da época, para posteriormente ser compilado na forma de um grande volume. Percebe-se que páginas são dispostas sequencialmente, segundo uma coerência criativa do artista, mas salta aos olhos a ausência de um fio condutor de sentido que deveria ser responsável por estabelecer uma relação de causa e efeito entre as imagens.

O que o artista faz é substituir o sistema tradicional de causalidade por imensas lacunas, que se sobrepõem página à página, ao passo que o narrador (se é que podemos chamá-lo assim) delega à subjetividade do leitor as possíveis interpretações desse mundo maravilhoso que é apresentado.

Essas lacunas fazem do romance uma grande colagem¹, compostas por diversas outras, individuais, apresentadas em cada página. Trata-se, portanto, de uma obra inorgânica, ou alegórica, segundo o conceito de

¹ Utilizamos o termo colagem na acepção ernstiana, mais ampla, que será explorada adiante.

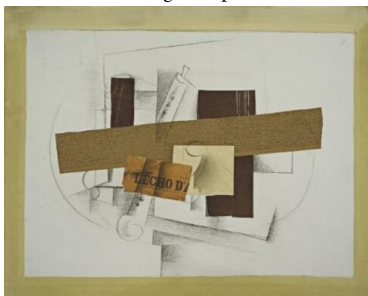
Adorno, uma grande tendência coletiva da modernidade, na qual há a decomposição da tradicional unidade da obra (ADORNO, *apud* BURGER, 1993, p. 101).

Segundo o filósofo, o romance surrealista, enquanto obra de vanguarda, não nega a unidade em geral, mas “um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo, característica das obras de arte orgânica” (ADORNO, *apud* BURGER, 1993, p. 102). Somente o leitor, enquanto fruidor da obra, é capaz de produzir essa unidade. Nas palavras de Peter Burger:

Num sentido geral, a obra de arte estabelece-se como unidade e generalidades e particularidades. Esta unidade, sem a qual é impossível conceber uma obra de arte, realiza-se, no entanto, de modos muito diferentes nas diversas épocas da evolução da arte. Nas obras de arte orgânicas a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas, pelo contrário, entre as quais se encontra a vanguarda, existe mediação. O momento da unidade está aqui de certo modo contido e, em casos extremos, só o receptor o produz. (BURGER, 1993, p. 101)

É justamente nesse descompasso entre o todo e o particular que a colagem ernstiana se arquiteta. Para ele, *colagem* tem uma significação mais ampla que a de seus antecessores, os cubistas, que empregavam o termo nas investigações estéticas do *papiers-collés*, um literal recorte e cola de papéis sobre uma nova superfície, como se pode observar na imagem a seguir.

Figura 1: Georges Braque, *Ainda Vida com Tenora*, verão ou outono de 1913, papel recortado e colado, carvão, giz e lápis sobre tela.



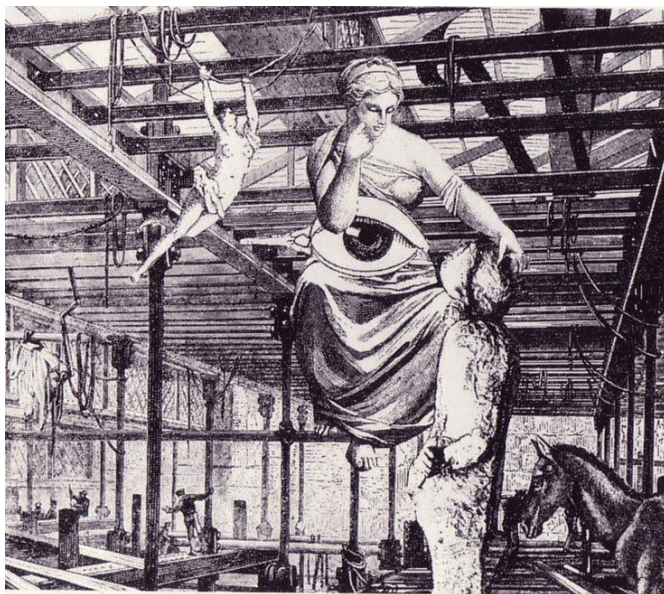
Fonte: Acervo digital do MoMA, disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/38330>

Braque e Picasso faziam uso da colagem para dialogar essencialmente sobre a materialidade da obra. Ao adicionar um elemento tradicionalmente não artístico aos quadros (como jornal, na obra citada), os cubistas buscavam questionar os cânones artísticos coletivamente proclamados sobre os materiais a serem usados nas belas artes e, sobretudo, questionavam o caráter ilusionista a que a pintura se prestava. A colagem cubista não imita a textura de algo, ela nos apresenta esse algo, revela que o quadro não tem a pretensão de ser a representação de um objeto, mas uma corporalidade em si.

Ernst, por sua vez, modifica o caráter da colagem e atribui a ela um novo significado. Não se trata aqui de indagar o material da obra, mas as relações de sentido que podem ser subvertidas por meio dessa técnica. Como exposto pela professora Eliane Robert Moraes, a investigação de Ernst é semântica: ele pesquisa as relações de sentido entre a parte e o todo (MORAES, 2012, p. 28).

Para estabelecer esse ponto de dissonância entre a colagem cubista e a surrealista, cabe introduzir aqui uma imagem do último capítulo do romance em análise, intitulada *“The eye without eye, the hundred headless woman keeps her secret.”*

Figura 2: The eye without eye, the hundred headless woman keeps her secret, colagem de Max Ernst de 'La Femme 100 Têtes', 1929².



A partir de um fundo pré-determinado, retirado de um folheto oitocentista, no qual se observa um prédio em construção ou um ambiente fabril, o artista insere no alto direito da imagem uma mulher quase nua, pendurando-se em uma das cordas. No centro, foi colada uma figura feminina helênica, muito maior que as demais, que parece gravitar, sentada no ar. Em seu ventre, um olho, do qual sai um bico de pássaro para o qual a outra moça vai de encontro. Sua mão está sobre uma figura indefinida, humanoide de traços inconclusivos. No canto esquerdo, um asno, retirado de alguma revista científica.

² Todas as ilustrações do romance são retiradas de ERNST, Max. *The Hundred Headless Woman*, 1929, translated by Dorothea Tanning in 1981, ed. from Dover Publications Inc Mineola, New York, 2017, p. 307.

Que relação e sentido podem se estabelecer entre o asno, as duas musas e o espaço industrial do século XIX? À primeira vista, nenhuma. São realidades completamente dissociadas, aproximadas em um contexto impossível.

Retornaremos posteriormente aos significados poéticos que a imagem suscita. Por ora, cabe indagar como esse choque extremamente violento entre duas realidades dissociadas dá luz à uma imagem que viola as leis naturais, que não segue nenhum limite, gravidade ou lógica. Essa cria compulsiva, filha da fúria e do desejo, é a mais subversiva das imagens por ser, justamente, baseada na *dissimilitude*, na aproximação de inconciliáveis, num plano não conveniente.

Ora, a *similitude* foi o ponto de partida das obras plásticas tradicionais que associavam realidades próximas com base nas expectativas tradicionais de verossimilhança e necessidade, relações encontradas do mundo sensível, exteriores ao sujeito.

De Micheli explica que essa representação baseada na similitude foi objeto de crítica de André Breton, nos seus escritos sobre a pintura (DE MICHELLI, 1991, p.159). Segundo Breton, essa interpretação restritiva da *mimesis* (enquanto imitação de um modelo exterior ao artista) é o que aprisionou a figuração à putrefata lógica convencional e submeteu-a às pálidas corrosões da convenção. O modelo tradicional de representação faz do artista alguém subordinado à conservação do estado da arte, que usa a figuração como um reforço daquilo que já existia antes dele.

Para o surrealista, a fim de rever todos os falsos valores da arte oitocentista, a *mimesis* na obra plástica deverá, agora, reportar-se a um modelo interior, para um reino do espírito, onde o artista se liberte de “*toda a gravidade e inibição, de todo complexo, atingindo uma liberdade inigualável, incondicionada*” (DE MICHELLI, 1991, p. 160). Somente assim a figuração reclamaria seu poder mágico de condução ao maravilhoso.

Por séculos, modelo interior foi suplantado pela Razão Instrumental no ocidente e o “eu” consciente tornou-se o centro do nosso processo civilizatório. O surrealismo, insubmisso ao desencantamento do mundo, busca agora restaurar o domínio da imaginação, suturar a fratura que se fez

entre arte e vida, entre o “*mundo exterior e interior, entre fantasia e realidade*” (DE MICHELLI, 1991, p. 152).

E da psicanálise freudiana³ os surrealistas fizeram seu estandarte. A descoberta do inconsciente como força movedora das ações humanas deslocou a razão do centro da vida psíquica e destacou as forças das profundezas psíquicas. Essa descoberta é de tamanha importância que Cláudio Willer a compara à revolução copernicana:

Admitindo-se que a psicanálise freudiana foi equivalente à revolução de Copérnico em astronomia, por haverem, ambas, procedido a um descentramento, ao colocarem respectivamente o homem no centro do universo e o “eu” consciente do centro da vida psíquica, então Breton associou a criação poética a uma revolução no conhecimento. E mais: a uma ideologia liberadora; à ideia da abolição da censura, da livre manifestação do reprimido, da realização dos estratos mais profundos do desejo. Além disso, a conexão entre a criação e algo que sempre foi fundamental para a poesia, o sonho, foi reforçada. (WILLER, 2008, p. 717)

O que o espírito surrealista propõe, portanto, é o deslocamento do referencial da *mimesis*, que deixa de tomar como base a realidade meramente externa para incluir o interno, os impulsos sexuais e destrutivos, os sonhos, a imaginação e as imagens irracionais projetadas pelo desejo.

As imagens alucinatórias de *La Femme 100 têtes* são passíveis de diversas interpretações se tomarmos como base o referencial interno de Max Ernst e aplicarmos conceitos psicanalíticos às suas cenas incongruentes. Nesse sentido, é recorrente em toda a obra conceitos-chaves como repressão sexual, castração e conflitos edipianos.

³ Essa relação não foi pacífica: de Freud, os surrealistas aproveitaram as tópicas (consciente e inconsciente, id, ego e superego), mas discordavam dele quanto à separação entre mundo onírico e consciente, motivo pelo qual Breton acusa Freud de platonismo. Estudiosos como Cláudio Willer consideram que a posição surrealista aproxima-se de Lacan, que defende o simbólico como matriz do inconsciente.

Na *figura 2* que foi discutida a pouco, a colagem leva o nome da protagonista do romance: Perturbação, ou Germinal, a mulher 100 cabeças, que ora é retratada como mãe imaculada, ora como irmã e, sobretudo no último capítulo da obra, como o olho sem olho, aquela que guarda segredos.

O “olho sem olho” é o tema mais frequente das últimas colagens da obra, nas quais a mulher misteriosa aparece vendando outras figuras, brinca ambigualmente com os olhos de outros personagens, provocando cegueira física, ou recolocando os olhos desses seres, em jogos alucinatórios que evocam dissimulação, revelação e castração simbólica.

O olho é, sem dúvida, uma fascinação surrealista, um signo memorável de alta carga simbólica, aparece abundantemente no romance, seja na sua forma reconhecível, seja em outros formatos que a ele remetem (o ovo, rodas e pedras abauladas). Essas obstinadas repetições de metáforas conferem à história um transe rítmico, semelhante a uma prece ou feitiço, que rola e desenrola em um círculo sem fim até a última colagem, que é a mesma da primeira página.

Ciente dessas referências circulares, Raymond Spiteri faz um interessante estudo tecendo paralelos entre as obras de Ernst, Bataille, em sua erótica *História do Olho* e Brunel, o cineasta de *Um Chien andalou* que immortalizou a cena do globo ocular dilacerado pela navalha. O estudioso aponta como esse símbolo ambíguo ganha contornos eróticos e horríveis ao serem interpretados pelo fetichismo freudiano e pela ansiedade da castração, que é despertada nos meninos pela visão dos genitais femininos.

Assim, o olho, por seu formato, remete ao órgão feminino, à diferença sexual entre homens e mulheres, ao despedaçamento do corpo e a essa ansiedade de castração. Da mesma forma, o olho é a imagem sedutora associada à janela da alma, à porta para a subjetividade e o imenso mundo interior que ele remete.

Na colagem “*The eye without eye, the hundred headless woman keeps her secret*” de que estamos tratando, o olho gigantesco é inserido no ventre de Perturbação, uma gestação monstruosa que da à luz a um bico de pássaro, um símbolo fálico que vai de encontro à figura feminina que se lança a ele. O corpo feminino é aqui um lugar de revelação poética, misteriosa e mitológica.

Uma análise correspondente pode ser feita em outra gravura, agora do segundo capítulo: “Germinal, my sister, the hundred-headless woman. (In the background, in the cage, the Eternal Father)”.

Figura 3: Germinal, my sister, the hundred-headless woman. (In the background, in the cage, the Eternal Father), colagem de Max Ernst de ‘La Femme 100 Têtes’, 1929.



A colagem é organizada em torno da figura central, a mulher de cem cabeças decapitadas, irmã do narrador, chamada de Germinal, uma garotinha que olha para o leitor, com um ar malevolente e um dos seios revelado por cima do vestido. A irmã está em um ambiente burguês do século XIX e brinca com o olho de uma cabeça colocada em seu colo, sobre a sua genital, o que reforça a ideia do olho como janela para o visceral.

No fundo, a figura masculina do Pai Eterno, aprisionado em barras de ferro. Ora, o homem, enquanto figura mitológica ocidental baseada no Adão bíblico, assenta-se na ideia de conquistador, senhor do processo civilizatório e dominação racional do mundo. Esse homem-varão é aqui apresentado como velho, decaído e aprisionado pelas pesadas grades da razão instrumental.

Essa alegoria encontra voz nos escritos de Michael Löwy, que apresenta o surrealismo como uma revolta do espírito contra a lógica

mesquinha do capitalismo, uma tentativa de desvencilhar-se da *gaiola de aço* forjada pelo mundo desencantado:

Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” como em uma prisão -, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade. (LOWY, 2002, p. 09)

Para romper as grades da racionalidade, o surrealismo lança mão do automatismo psíquico, a técnica de fluxo que produz imagens espontâneas, não controladas pelo “eu” consciente. A prática é de tamanha importância que a sua definição se funde com a própria definição de surrealismo, cunhada por Breton no primeiro manifesto:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p. 12)

O automatismo corresponde, portanto, à situação em que a consciência do artista testemunha a manifestação espontânea das imagens, contempla-as depois de jorrá-las e escuta o que tais símbolos, produzidos sem os freios da estética, racionalidade ou moral, têm a revelar sobre os abismos do artista.

Cláudio Willer sustenta que o que caracteriza a experiência do automatismo é a dissociação entre a consciência do criador o que está sendo produzido, de modo que as palavras, imagens e sintagmas são encarados como entidades de existência objetiva -, não só após terem sido transpostas para o suporte artístico, mas que já existem, dissociados, durante a produção e inclusive, antes da criação. Não se trata, portanto, de produzir inconscientemente, mas de analisar, conscientemente, o simbólico que se revela como matriz incontrolada do inconsciente, para alcançar, agora sim, uma “*hiperconsciência sobre si*” (WILLER, 2008, p. 713).

Estimulado pela faísca do automatismo na escrita, Ernst passa a buscar caminhos, para além da pintura, que sejam capazes de deixar a elaboração artística livre do controle das faculdades conscientes e encontrou nas artes gráficas o que considera o maior equivalente da imagem poética.

Ernst chama o processo de construção das imagens de *alquimia visual*, na qual o artista assiste como espectador o nascimento de sua obra e presencia “o milagre da transfiguração total de seres e objetos, através da modificação de seus aspectos físicos e anatómicos ou não” (ERNST, *apud* MORAES, 2012, p. 28).

A alquimia medieval e o surrealismo se aproximam, segundo Moraes, em três aspectos: a tentativa de encontrar a matéria original do mundo, o desejo de transformação das substâncias e o trabalho de interpretação através de analogias inesgotáveis.

Pode-se dizer que a transmutação alquímica das imagens tem sua forma mais acabada na técnica de *frotagem* que Ernst desenvolveu. Trata-se de um tipo de esfregadura em que o artista coloca uma folha de papel sobre as ranhuras de madeira, vegetais, ou panos e permite que o próprio material suscite a obra. É um “automatismo físico” (GIMFERRER, 1983, p. 7), nas palavras de Pierre Gimferrer, um veículo de irracionalidade aberto à intervenção do acaso e dos acidentes da matéria na própria configuração do espaço plástico.

Ao retornar à imagem 2, *The eye without eye*, é possível notar como a textura da figura encostada no joelho da *Germinal* se assemelha às frotagens de Ernst: o formado inconcluso, antropomórfico e altamente ambíguo, deriva dos acidentes da matéria sobre a qual se fez a esfregadura. A figura misteriosa, semelhante a um humanoide sem face e petrificado, foi ditado pelo automatismo físico, é uma revelação poética, fruto do acaso.

O acaso é ricamente explorado por Ernst e por todo o grupo surrealista, sobretudo por Breton que cunha a expressão “acaso objetivo”.

Como se verá adiante, toda a mitologia instaurada por Ernst através do romance em discussão é fruto de um desses acasos objetivos.

Tal conceito remete às “coincidências petrificantes”⁴ da vida, nas quais os desejos inconscientes se materializam por acaso, em decorrência da necessidade material. Esses acontecimentos que derivam do acaso, de forma espontânea e indeterminada, conjugam simultaneamente o desejo inconsciente (necessidade interior) e uma necessidade objetiva (exterior ao sujeito). Daí a sua natureza ambivalente: psíquica e material.

Nas palavras de Jacqueline Chénieux-Gendron:

O acaso seria a forma de manifestação da necessidade exterior, que abre caminho no inconsciente humano. Em outras palavras, diante da coincidência (excepcional) entre a necessidade natural e a necessidade humana (...), o acaso pode ser chamado de objetivo visto que tudo se passa então como se a subjetividade (desejante) da pessoa evolvida se projetasse num objeto. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 92)

O acaso objetivo de Breton é uma tentativa de união do materialismo com a psicanálise, a colagem de duas realidades dissociadas: Engels e Freud. Em verdade, o movimento surrealista como um todo pode ser compreendido como a união de realidades inconciliáveis (o estado de vigia e o dos sonhos, a racionalidade a irracionalidade, matéria e espírito, sagrado e profano, arte e vida).

Fica evidente, então, porque Max Ernst define a colagem de forma tão ampla. Não se trata de um procedimento que se conceitua pelo recorte e cola de imagens, papéis, textos ou fotos, como se imagina à primeira vista, mas justaposição de *realidades* conflitantes.

Para expor o conceito, as técnicas os mecanismos da colagem surrealista, Max Ernst publica em 1937 *Para Além da Pintura*, uma série de textos temperados pela irreverência dadá, nos quais reflete sobre seu processo criativo. Para isso, parte do famoso enunciado de Lautréamont:

⁴ Termo utilizado por Breton em Nadja, antes de teorizar sobre o acaso objetivo.

“Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”. Segundo o artista, a colagem seria o encontro de uma realidade bem-acabada (o guarda-chuva) com outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), em um espaço onde ambas se sentem deslocadas (uma mesa cirúrgica). Por meio desse estranhamento, as duas realidades farão amor, perderão as suas ingênuas identidades, e passarão por uma transmutação completa a fim de atingir um novo absoluto, agora verdadeiramente poético (MAX ERNST, *apud* DE MICHELI, 1991, p. 1961).

A partir da fala de Ernst, percebe-se como a imagem surrealista é, em princípio, o questionamento da identidade dos corpos. Ora, a identidade, enquanto realidade acabada, define-se pela alteridade: na lógica ocidental uma coisa ou é isso ou é aquilo, jamais a junção paradoxal de seus opostos.

Nas colagens que compõem o romance, as convenções sobre o que deveria ser a integridade dos corpos são subvertidas, assim como a segurança de saber quem somos. Por meio desse universo plástico maravilhoso que é *La Femme 100 têtes*, o artista introduz o fascínio pela identidade em convulsão, ou a certeza de que a verdadeira identidade é convulsiva, instável, um eterno devir que participa dos outros reinos da natureza –, ora o personagem é humano, ora é animal, é mineral, máquina, fumaça ou verme.

A figura enigmática produzida pela frotagem da figura 2 surge como um humanoide sem a sua máscara humana, e qualquer parentesco com a falsa identidade estável é dissolvido, a figura torna-se agora verdadeiramente poética.

Daí a imensa fauna de seres híbridos e monstruosos que povoam essa narrativa. Dentre elas, a mais célebre é LopLop, protagonista juntamente com Germinal, que é definido por Ernst como “o pássaro superior que se fez carne sem carne” (MAX ERNST *apud* GIMFERRER, 1983, p.9). LopLop, ou Hornebom, como as vezes é chamado, é percebido pelo próprio artista como seu alterego, uma imagem baseada no passarinho que Ernst teve quando criança, que remete às memórias afetivas da infância, o desejo de libertação ou de emancipação como adulto.

A ave aparece em várias colagens, é citada em diversas lendas e permeia a obra do artista em muitas fases da sua produção. No romance, LopLop às vezes assume a forma de pássaro completo, insubmisso e causador da discórdia entre os humanos, às vezes é meio ave e meio humano, outras meio pão, meio mulher e em outras colagens se faz carne, habita os cenários como homem, ao lado de Germinal, para vendar e desvendar outros pássaros.

A relação entre os protagonistas LopLop e Germinal é profícua: são irmãos, não por consanguinidade, mas porque são equivalentes do mesmo ser, uma dimensão masculina, outra feminina de Ernst.

Na tradição ocidental, o paradigma masculino é associado ao homem-varão que tem como propósito dominar a Terra, ou à figura de Prometeu, que ao descobrir o fogo fez-se senhor do processo civilizatório. São os homens os detentores do poder, do saber e do ter, aqueles que dominam e conquistam outros povos.

A mulher, por sua vez, é um símbolo cultural que passou de detentora mágica do poder sagrado de procriação para o da passividade, não-violência e receptividade. Quando o homem descobre sua função biológica e reprodutora, passa a controlar a sexualidade feminina e o masculino, do pai ao marido, detém o monopólio sobre o corpo dela. Na tradição judaica, a mulher assume as feições do pecado, uma ameaça à ideologia patriarcal.

O surrealismo, porém, resgata o feminino recalcado e busca na mulher a espiritualidade, a receptividade, o princípio inclusivo da sensibilidade, imaginação e criatividade. Mais do que o maternal, a figura feminina no surrealismo ganha também ares monstruosos, é a súcubo, a esfinge enigmática, melusina sedutora e detentora dos segredos, a medusa convulsiva.

Nesse sentido, Moraes destaca que a mulher surreal retoma a *femme fatale* do fim do século, que na qualidade de monstro, muitas vezes antropomórfico como a esfinge, se constitui enquanto enigma, hostil ao homem e à humanidade.

Para a autora, a esfinge vence a figura de Édipo, já que:

Antes de mais nada, aos olhos dos surrealistas o vencedor da esfinge figura como o grande precursor de um despotismo masculino que tem, como corolário, o triunfo da razão e da consciência de si sobre o caos primitivo. Isso bastaria para colocá-lo às margens de uma mitologia que exalta a figura feminina como signo augural do espírito novo: Os monstros, tendo negado o estado de peixe, de leão, de águia, enfeitam-se com as formas de mulher. Sereia. Esfinge. Dragão. (MORAES, 2012, p. 90)

É significativo que figuras mitológicas sejam recorrentes no surrealismo, mas não significa que eles retomem o repertório mítico na sua forma clássica. De acordo com Michael Löwy, o mito ocupa um lugar de honra nas estratégias românticas e surrealistas de reencantamento do mundo. No surrealismo, a mitologia enquanto referência poética perde sua substância religiosa e torna-se uma via profana de reencontrar o sagrado, por isso sonham com uma mitologia:

que não seria apenas uma pálida imitação antiga, mas dela se distinguiria radicalmente por sua natureza, por sua textura espiritual, por assim dizer: enquanto a primeira se ligava de modo imediato ao que havia de mais próximo e mais vivo no mundo sensível, a segunda deve constituir-se, ao contrário, a partir das profundezas mais íntimas do espírito. (LOWY, 2002, p. 23)

Através da sua arte, Max Ernst pretende criar uma mitologia nova, correspondente ao seu tempo e recria sua experiência de vida de forma poética. O enredo, mesmo sem narrativa tradicional, seria uma representação do acaso objetivo⁵ que se apresentou na infância do artista: de acordo com Ernst, seu pássaro Hornebom morreu no mesmo dia em que o pai lhe contou do nascimento de sua irmã, o que causou “a *dangerous*

⁵ A associação do fato como acaso objetivo é explicitada por TARTARO, Thiago Gonçalves. Alerta contra a violência: narratividade e personagens de uma semana de bondade de Max Ernst. São Paulo: 2017.

Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-21072017-125357/>

confusion between birds and humans”(ERNST, *apud*, HORGAN, 2009, p. 42).

Pode-se dizer que o mito instaurado é um espaço poético no qual masculino e feminino se fundem convulsivamente. A ilustração máxima da identidade convulsiva de Loplop e Germinal é expressa na colagem do capítulo sete: “*Loplop, ébrio de medo e de furor, volta a encontrar sua cabeça de pássaro e permanece, doze dias, imóvel dos dois lados da porta*”.

Figura 4: “Loplop, dumb with fear and fury, finds his bird head and remain motionless for 12 days on both sides of the door, colagem de Max Ernst de 'La Femme 100 Têtes', 1929.



Ao atravessar a porta, LopLop encontra sua cabeça de pássaro e é subitamente cortado ao meio, preso em plena metamorfose com o corpo feminino. Revela-se aqui a dualidade entre as personagens, a identificação e

até a inseparabilidade, já que ambos, estranhamente, possuem várias ou nenhuma cabeça.

Assim como o guarda-chuva e a máquina de costura, o pássaro supremo e a mulher de cem cabeças decapitadas são realidades e destinos individuais que quando fundidos resultam em um absoluto novo poético. Não se trata apenas da união do masculino e do feminino, mas também da disjunção da integridade física, a fragmentação dos corpos, uma imagem semelhante ao homem cortado em dois pela janela, evocado por Breton.

Como destaca Moraes, Max Ernst rejeita categoricamente as noções de personagens fixas, busca seres desintegrados “*retalhos de humanidade, trapos e farrapos de tecidos finos, remendados como a alma humana*” (MORAES, 2012, p. 39).

Assim, *La femme 100 têtes* é um espaço em que Germain, Loplop e Pai Eterno ganham contornos mágicos e subversivos, ostentam uma força erótica, transgressiva, e se apresentam ao artista como um criptograma a ser desvendado, enigmas que o conduziram ao maravilhoso.

Quanto à grande pergunta que nos deparamos ao abrir o romance de Ernst “quem será a mulher de cem cabeças decapitadas?” o próprio artista nos responde com a legenda de umas das últimas colagens: “*Ask this monkey: who is the hundred deadless woman? In the style of Church Fathers he will answer: It’s enough for me to see the hundred headless woman to know. It’s enough for you to demand an explanation, not to know*” (ERNST, 2017, p. 312).

REFERÊNCIAS

BRETON, André. Manifesto do surrealismo de 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>.

BURGER, Peter, Teoria Da Vanguarda, 1993. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. O surrealismo. Trad. Mario Larabjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DE MICHELL, Mario. As Vanguardas artísticas do século XX. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- ERNST, Max. *The Hundred Headless Woman*, 1929, translated by Dorothea Tanning in 1981, ed. from Dover Publications Inc Mineola, New York, 2017.
- FABRIS, Annateresa. Os folhetins perversos de Max Ernst. In *Anuário de Literatura*, vol. 15, nº 1, São Paulo: 2010.
- GIMFERRER, Pierre. *Max Ernst*. Rio de Janeiro: ao livro técnico s/a – indústria e comércio, 1983.
- HORGAM, H. 2009, *The collage Aesthetic – non linear narratives and personal myth making*. BA Dun Laoghaire School os creative arts.
- JOFFE, Polina. *The influence of Psychoanalysis in La Femme 100 Têtes*, FNA BA Graphic Design.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad de Eliana Aguiar. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo Impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- SPITERI, Raymond. *Envisioning Surrealism in Histoire de l’oeil and La femme 100 têtes*, in *Art journal*, winter 2004.
- TARTARO, Thiago Gonçalves. *Alerta contra a violência: narratividade e personagens de uma semana de bondade de Max Ernst*. São Paulo: 2017. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-21072017-125357/>.
- WILLER, Cláudio. *Escrita Automática: uma falsa questão?* In *O surrealismo*, organização J. Guinsburg e Sheila Leirner. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O REAL E A BIOPOLÍTICA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O LIVRO *A RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS

Lenon Sampaio Bispo

INTRODUÇÃO

Frequentemente é posto em discussão alguns procedimentos da literatura contemporânea, entre elas podemos destacar a relação entre o real e o ficcional, os novos caminhos da forma de representar e sua dimensão política. Em *A resistência*, livro de Julián Fuks (2015), esses procedimentos são acionados e estrategicamente organizados durante toda obra.

“Sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne” (FUKS, 2015, p. 23). Na fala do narrador, encontramos as três dimensões que iremos discutir: a representação, a biopolítica e a relação entre o real e o ficcional. Para nos dirigirmos minimamente a essas questões, é preciso compreendermos, no mínimo panoramicamente, as críticas dirigidas ao romance no contemporâneo, dentre elas, a falta de assunto (enredo), a despreocupação com a forma e o uso da primeira pessoa. Há um cinismo em algumas análises, esquecendo os pontos de inflexão, a mudança epistemológica no estatuto do romance, da ficção e da literatura. Antes, século XVIII, grosso modo, a narrativa possuía uma configuração de uma realidade mascarada; hoje, nos perguntamos de que maneira se dá a relação entre o real e o ficcional. Dito de outra maneira, se antes, entendíamos o romance como ficção, hoje a relação entre o real e ficcional está cada vez mais acirrada, abrindo uma discussão sobre os limites dos dois termos. Podemos citar além da obra em questão, que iremos analisar, autores como Roberto Bolaño, Silviano Santiago, Ricardo Lísias e tantos outros.

Pensar nos procedimentos da arte contemporânea, sobretudo na literatura contemporânea, que é o que nos interessa aqui, requer um esforço e cuidado; esforço porque é preciso entender os movimentos de ruptura e reconfiguração ao longo do tempo e, cuidado, porque estamos falando de

algo que falta um estatuto, de uma forma em gestação, ou processo. É Gallagher (2009), crítico e teórico do gênero romance, que vai sugerir uma reflexão do gênero romance, afirmando, de modo incisivo, que é necessário redescobrirmos o gênero romance. Essa redescoberta terá que levar em questão a noção de historicidade, e genealogicamente identificar pontos de cristalização do procedimento literário e do gênero romance, assim como, também, compreender as rupturas ao longo do tempo.

A REPRESENTAÇÃO E A NOÇÃO DE REAL

É, de certo ponto de vista da teoria da narrativa, complexo adentrar no romance de Julián Fuks (2015), pois não se pode adentrar na leitura, e crítica, através de elementos clássicos da narrativa. Em outras palavras, se antes o núcleo da crítica e dos estudos literários possuíam elementos bem marcados da teoria da narrativa, como tempo, espaço, personagem, enredo etc, hoje já não é possível partir desses elementos, tendo em vista que os próprios elementos presentes no romance contemporâneo se modificaram. Podemos citar pelo menos três, o tipo de narrador, o enredo e o tema. O romance de Fuks (2015), de maneira furtiva e ligeira, narra a história de uma família argentina que vem fugida da ditadura militar para o Brasil; pai, mãe e mais três filhos, um adotivo. Longe da narrativa clássica, nela encontramos fragmentos do real, ou efeitos de realidade, muito próximo da experiência do cotidiano. Faz-se necessário compreender que o que chamamos aqui de efeito de realidade se refere a perspectiva de Rancière, que entende esse termo por “mais do que mero resultado do “excesso descritivo” característico da obra de escritores como Dostoiévski e Flaubert, revela a abertura social do romance para uma nova sensibilidade, menos aristocrática e mais democrática (RANCIÈRE, 2010, p. 75)”. Em resumo, Rancière (2010) faz uma crítica bastante específica ao conceito de efeito de realidade em Barthes, atribuindo uma potência ao conceito, onde Barthes enxergava um problema.

O que chama bastante atenção na obra é o emprego do realismo. Esse tipo de realismo na contemporaneidade possui suas próprias questões e

configurações, como mostra Pellegrini(2007), realismo este que não é o mesmo do século XVIII apresentado na Inglaterra, nem o mesmo do século XIX na França, nem muito menos o tipo de técnica e procedimento utilizado no século XIX e começo dos anos XX no Brasil. O que configura e caracteriza esse novo tipo de realismo na literatura contemporânea, mais especificamente na obra de Julián Fuks?

O termo realismo é um termo bastante ambivalente, e assumiu ao longo da história, diversas configurações tanto no círculo da arte quanto na esfera da literatura. Para Pellegrini (2007) o termo realismo é:

escoregado e um tanto impreciso, na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário. Novamente eixo de forte debate crítico, embora inúmeras vezes tenha sido decretado seu esgotamento, renasce sob múltiplas formas, na prática dos artefatos culturais. (2007, p. 137)

Nesse sentido, Pellegrini (2007) assume uma perspectiva crítica do termo real e realismo como uma *postura e método*. Para ela, desde o início, o realismo negou que a arte estivesse voltada apenas para si, e neste momento, debruça-se agora sobre questões da vida concreta das pessoas comuns.

Para Pellegrini (2007) o pacto realista continua mais que vivo dentro das produções literárias contemporâneas. Na obra de Fuks (2015) notamos esta estratégia narrativa em todos os capítulos do livro; “meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado” (2015, p. 9). Em outras passagens que reforçam este pacto realista podemos destacar “Isto não é uma história. Isto é história” (2015, p. 23).

Se no início, no século XVIII na Inglaterra, ou no século XIX na França, esse era apenas uma técnica para representar o modo de vida burguês, como afirma Pellegrini (2007), hoje ele (o realismo) assume uma perspectiva estética e política diferente na história.

Uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas

formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo. (PELLEGRINI, 2007, p. 138)

Esse novo tipo de modulação entre indivíduos e sociedade, a que Pellegrini (2007) chama de postura e método, não pode ser entendido fora do contexto de produção artístico, social e cultural.

Assim, creio que hoje ainda se pode usar com proveito o conceito de 'realismo' para significar uma tomada de posição diante de novas realidades (postura), expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (método), que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de outras, podendo, deste modo ser encontrada em várias épocas, como refração da primeira. (PELLEGRINI, 2007, p. 149)

O que Pellegrini(2007) nos traz é justamente a modificação do espaço social e dos sujeitos, e o modo como artisticamente e literariamente as esferas se relacionam. Nota-se um contexto mais político e crítico. Nesse contexto, não poderíamos deixar de discutir a escrita em primeira pessoa e a relação da arte com o falar de si. Para Laddaga:

A meu ver, nada caracteriza tanto o estado do domínio das artes no presente quanto a frequência com que ali ocorrem cenas semelhantes. Um artista se expõe, mas não pretende que aquilo que exhibe seja sua nudez definitiva. Sabe que todos suspeitamos que isso não é possível. Tampouco se expõe em um momento crítico qualquer de sua vida: um artista se expõe enquanto realiza uma operação em si mesmo. O que nos mostra não é tanto “a vida (ou sua vida) como ela é”, mas uma fase da vida (ou da sua vida) que se desenvolve em condições controladas. (LADDAGA, 2013, p. 14)

Segundo Laddaga (2013), essa configuração da arte e esse tipo de exposição que é apresentada, é resultado, também, “do desenvolvimento dos novos meios de comunicação”, que possibilitou formas de narrativas, de certo ponto de vista, uma emergência, e uma forma íntima de apresentação –vale acrescentar, sobre os indivíduos que “sua consciência individual nunca foi tão social, sua experiência do social nunca foi tão individualizada” (LADDAGA, 2013, p. 28). Em Fuks (2015), notamos essa composição e

organização; ao falar de um regime militar, e exílio, ele mobiliza através do narrador uma consciência social, e esse processo de mobilização social se dá pelo meio da escrita. “Nas páginas desse discurso conheci algo mais: a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que cercam suas vítimas imediatas, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas” (FUKS, 2015, p. 78).

Em outros trechos da obra, podemos ter a dimensão de uma outra perspectiva do conceito de real –o real como imposição.

Sei que se tratava de um exílio, de uma fuga, de um ato imposto pela força, mas não será toda migração forçada por algum desconforto, uma fuga em alguma medida, ou inadaptação irremediável à terra que se habitava? Ou estarei, com estas ponderações insensatas, com estas indagações inoportunas, desvalorizando suas lutas, depreciando suas trajetórias, difamando a instituição do exílio que durante anos exigiu a maior gravidade. (FUKS, 2015, p. 34)

Na narrativa “memorialística”, o narrador se depara com uma forma de real, que para ele funciona como uma imposição; tempo-espaco onde o sujeito não tem escapatória da situação, lugar de paralisia. Para Badiou, “somos atacados por uma opinião dominante segundo a qual existiram realidades impositivas a ponto de não se poder imaginar uma ação coletiva racional cujo ponto de partida subjetivo não seja aceitar a imposição (BADIOU, 2017, p. 7). Aos poucos vai se acumulando as sensações do real na narrativa de Fuks:

É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós. (FUKS, 2015, p. 135)

Nesse trecho do livro, a mãe do narrador comenta sobre o que achou do livro, nota-se que a ideia que ela tem dos acontecimentos (do real) não é o mesmo do filho; o desconforto evidente é provocado pela noção do real. Como coloca Badiou, “o nosso mundo –nada tem de especialmente nu, ele é totalmente forjado e constituído por relações que remetem imediatamente à ditadura da figura do real de que parti (BADIOU, 2017, p. 15).

Na passagem seguinte: “você não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma” (FUCKS, 2005, p. 135), estamos mais propriamente na esfera que tange a representação e que não se separa da questão do real na literatura contemporânea. Esta relação pode ser respondida, por analogia, pela pergunta que Sócrates fez a Protágoras:

Sócrates: -- [...] Explica-me isso agora com mais particularidades, se a virtude é, de fato, algo completo, vindo a ser partes dela a justiça, a temperança e a santidade[e a coragem e a sabedoria], ou se essas [cinco] qualidades, como disse há pouco, são apenas nomes diferentes de uma única unidade. É isso que desejo saber.

Protágoras: -- A essa pergunta é muito difícil responder. A virtude é um todo, e as qualidades a que te referiste são partes desse todo.

Sócrates: --Da mesma forma em que as partes do rosto são partes: a boca, o nariz, os olhos, as orelhas, ou como as partes do ouro, que não diferem umas das outras e do conjunto a não ser pela grandeza e pequenez? (PLATÃO, 2002, p. 329 *apud* FARHI NETO, 2010, p. 20)

Na analogia feita com o trecho acima, percebemos que há uma relação intrínseca da representação com o real. Quando a narração da mãe diz que o narrador não mente como outros escritores, mas que a mentira se dá de qualquer forma, o que está em operação são elementos da representação. Pellegrini (2013) nomeia de “crise da crise de representação”. Essa crise é o resultado de um devir histórico, visto que a representação, ao longo da história, nunca foi um conceito estático, mas se adequou as emergências do seu tempo.

Partimos do entendimento da representação como simulacro, assim como exposto por Deleuze (2015) em —*Lógica do sentido*, mais especificamente no texto *Platão e o Simulacro*. Deleuze prossegue o projeto de Nietzsche, da reversão do Platonismo. É importante sinalizar que reversão não é inversão; a palavra inversão sugere uma negação total, e um empreendimento de oposição absoluto. A reversão é o procedimento que ocorre de forma a aceitá-la, participando do jogo interno discursivo. Sousa vai se referir a ideia como inversão, mas como o mesmo sentido que Deleuze.

Inverter o Platonismo não significa, no fundo, retornar à sofística ou ao realismo cru de Tucídides; significa, antes, leva-lo além e acima de si mesmo, superá-lo e transfigurá-lo numa espécie de grandeza, profundidade e elevação cuja virtude não consiste na violência ou na crueldade da dominação física ou política, mas naquilo que se poderia denominar domínio de si, tornar-se senhor de seu próprios demônios. (SOUSA, 2013, p. 56)

O que nos interessa nesse texto de Deleuze é pensar o simulacro como potência e chave de leitura para compreender a ideia de representação e assim aplicá-la de maneira mais clara nas abordagens e pesquisas do campo literário, mais especificamente nas abordagens aqui direcionadas. A relação e sentido que Deleuze (2015) estabelece com o simulacro é “do falso como potência, *Pseudos*, no sentido em que Nietzsche diz: a mais alta potência do falso. Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia (Deleuze, 2015, p. 268). Ainda segundo Deleuze “O simulacro não é uma cópia degradada, ela encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 2015, p. 267).

É esse sistema de relações provocada e estabelecida pelos termos entre o real e realismo, como postura e método, que faz acontecer a reconfiguração e o entendimento do que é representação; a partir dessa reorganização ou reconfiguração do sistema representativo, entendido aqui como simulacro, que nega tanto original como a cópia do real, que é possível pensar em uma crítica biopolítica a partir da obra *A resistência*, de Julián Fuks.

BIOPOLÍTICA

Quando pensamos no termo biopolítica¹, pensamos na relação entre a vida e a política, e como a partir de um dado momento a vida biológica se torna um elemento essencial para o poder². A apreensão, regulação ou normalização da vida pelo poder é como podemos caracterizar e conceituar a biopolítica.

Num momento em que o termo, *Biopolítica*, começa a circular de maneira inflacionada (NETO,2010, p. 13) e com distorções e aplicações cada vez mais diversas e diluídas, cabe a nós nos preocuparmos com a sua aplicação. Isso não necessariamente nos impede de utilizarmos o conceito como uma ferramenta para compreendermos relações e leituras no campo da literatura e da cultura. “Foucault escreveu sua obra como se produz uma ferramenta, justamente para ser manipulada, na construção de algo outro, que caminhasse para além dela” (FARHI NETO, 2010, p. 17).

De maneira abreviada podemos indicar que existe um duplo sentido do conceito “sendo ela tanto a apreensão da vida pela política quanto o avanço do tema da vida enquanto resistência à forma pela qual o Estado se

¹ Apesar de Foucault, ao menos no início, sobre o estudo do biopoder e da biopolítica não diferenciar claramente os limites entre um termo e outro, considerando complementares e algumas vezes sinônimos, sabemos que alguns teóricos estabeleceram distinções entre os termos; é o caso de Antonio Negri, que diz: Fala-se em biopoder quando o Estado expressa comando sobre a vida por meio de suas tecnologias e de seus dispositivos de poder. Contrariamente, fala-se em biopolítica quando a análise crítica do comando é feita do ponto de vista das experiências de subjetivação e do de liberdade, isto é, de baixo (NEGRI, 2003, p.107). Tendo em vista a nossa proposta, entendemos o termo biopolítica e biopoder como complementares; logo, estamos englobando neste termo o biopoder também.

² Vale ressaltar que para Foucault a noção de poder ela é positiva como diz Machado “ E o aspecto mais característico dessa genealogia, que pretende explicar a constituição dos saberes a partir do exercício de poder, talvez seja o fato de o poder ser agora pensado não mais segundo o modelo do direito, como fundamentalmente repressivo, caracterizado pela lei ou pela função negativa de interditar, proibir, como era antes pressuposto pelo próprio Foucault, mas segundo o modelo estratégico de guerra, em termos de relações de força, como positivo, produtivo(MACHADO, 2005, p.123-124).

encarrega de nossas vidas”. (FARHI NETO, 2010, p. 14). Vale lembrar que utilizaremos as duas acepções do conceito nesta análise.

Logo ao se deparar com o título, intui-se logo que estamos dentro do domínio da política, o que não é propriamente um equívoco, mas de que maneira podemos pensar a relação entre o real, a representação e a biolítica na obra de Julián Fuks? A ressonância entre os termos é inevitável. Para Pellegrini (2007) uma maneira produtiva de entender, o conceito de real “parece ser tomá-lo como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro (2007, p. 138). O que inevitavelmente modifica a relação e o entendimento do que é representação. Essa modificação do entendimento do que é representação se dá através da percepção do sujeito contemporâneo sobre as relações de poder e sobre qual é o seu papel nesse contexto.

Faz-se necessário compreender o que é resistência e Biopolítica para Foucault, para prosseguirmos nossa análise. *Biopolítica* é, de maneira resumida “a população como problema político, como problema a um só tempo científico e político, como problema biológico e como problema de poder” (FOUCAULT, 2010, p. 206). A atuação de um poder sobre a vida irá gerar para Foucault o que chamamos de resistência.

É a partir do desenvolvimento da estatística, da medicina social, do urbanismo, dentre outros saberes que é constituído o processo de regulamentação da vida da população. Nesse contexto, Foucault sinaliza que há tecnologias que atuam em consonância, em níveis diferentes, um poder sobre a vida, esta é a tecnologia disciplinar, que diz respeito ao corpo; a outra diz respeito a população, a biopolítica.

duas tecnologias de poder que são introduzidas com certa defasagem cronológica e que são sobrepostas. Uma técnica que é, pois, disciplinar: é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo. E, de outro lado, temos uma tecnologia que, por sua vez, é centrada não no corpo, mas na vida; uma tecnologia que agrupa os efeitos próprios de uma população, que procura controlar a série de eventos fortuitos que podem ocorrer numa

massa viva; uma tecnologia que procura controlar (eventualmente modificar) a probabilidade desses eventos, em todo caso em compensar seus efeitos. (Idem, p. 209)

O conjunto dessas duas tecnologias, que embora sejam assimétricas, Foucault chama de Biopoder; os conceitos de Biopoder e Biopolítica foram resultados de uma análise genealógica do poder. O propósito desta genealogia foi “determinar quais são, em seus mecanismos, em seus efeitos, em suas relações, esses diferentes dispositivos de poder que se exercem, em níveis diferentes da sociedade, em campos e com extensões tão variadas” (FOUCAULT, 2010, p. 13). Foucault começa a desenvolver o conceito de biopolítica de 1974 até 1979, estabelecendo cinco domínios diferentes com a política: medicina e política, guerra e política, sexualidade e política, segurança e política e economia e política. O conceito de biopolítica começa a ser discutido pela primeira vez no Brasil em três conferências. De maneira breve, o primeiro empreendimento mais detido sobre a biopolítica está em *História da sexualidade I, A vontade de saber*; mas o empreendimento da biopolítica começa a ser desenhado em *Vigiar e Punir*, acionando a metodologia genealógica e a anátomo-política³ do corpo. Um dos pontos de partida é a questão da morfologia do poder; transformações políticas, que se dá na passagem do antigo regime para o novo regime; nada mais é que uma nova configuração ou modelo de poder, que tem por intuito a redistribuição estratégica da organização política. Com fim do antigo regime, pautada na figura do soberano, em um modus operandi político centralizado e de economia de poder atrelado a figura do rei, o novo regime assume estrategicamente uma administração disciplinar, organizada e distribuída através das instituições: escola, fábrica, família, prisão e etc. A disciplina é

³ Segundo Farhi Neto, a anátomo-política “não é o estudo do Estado ordenado como um corpo, nem o corpo ordenado como um Estado, mas o estudo da forma como os corpos dos homens são investidos politicamente, o estudo das tecnologias de poder que, a um só tempo, modelam esses corpos e fazem deles o suporte de seu exercício. A anátomo-política revela as técnicas pela quais a rede de micropoderes faz dos corpos dos homens o ponto de apoio que a torna possível (FARHI NETO, 2010, p.26).

tanto formalmente como funcionalmente uma tecnologia de poder. Essa tecnologia está voltada ao corpo, em sentido estrito, ao indivíduo e a modulação da sua subjetividade.

Em diversos momentos o narrador, de *A resistência*, se utiliza do corpo para apresentar a dimensão política. Selecionamos duas passagens que em uma análise mais detalhada podemos compreender o que Foucault chama de Biopoder.” Toda cicatriz é signo?, eu me pergunto sem querer. Toda cicatriz grita, ou é apenas memória de um grito, um grito calado no tempo? Tantas vezes a vi, tão fácil a reconheço, mas não sei dizer o que grita, ou que cala, aquela cicatriz” (FUKS, 2015, p. 68). Por mais que o narrador esteja se referindo metaforicamente a um outro elemento que não seja a própria cicatriz, a sua dimensão é política e o seu ponto de apoio é o corpo; corpo submetido a um agravo e que de maneira proeminente incide sobre sua subjetividade. Em outra passagem o conceito de Biopoder é exemplificado, segundo a nossa leitura.

Com meus pais aprendi que todo sintoma é signo. Que, tantas vezes, contrariando a razão, contrariando a rigidez da garganta, a imobilidade da língua, o corpo grita. *Que o corpo, quando grita, aproxima-se do cerne muito mais do que a razão, pois o corpo é mais urgente*, não vê razão na continência, não perde tempo em mentir. Foi, no entanto, com a razão que o aprendi, e desde então é sensível meu fracasso em sentir, desde então cada grito do corpo apenas me intriga. (FUKS, 2015, p. 66, grifo do autor)

Além do título, *A resistência*, o leitor se depara com a noção de resistência em outras passagens do livro “É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. Penso nesses versos em que meu pai não poderia ter pensado, versos inescritos na época, versos que lhe faltavam (FUKS, 2015, p. 79).

Retomando à narrativa e à ideia apregoada de resistência desenvolvida pelo narrador, podemos traçar um outro paralelo entre a ideia de vida, resistência e poder. Deleuze, de maneira resumida e assertiva, diz:

A vida se torna resistência ao poder quando o poder toma como objeto a vida. (...) Quando o poder se torna biopoder, a resistência se torna poder da vida, poder-vital que vai além das espécies, dos meios

e dos caminhos desse diagrama. A força vinda do lado de fora — não é uma certa ideia de vida, um certo vitalismo, em que culmina o pensamento de Foucault? A vida não seria essa capacidade da força de resistir? (DELEUZE, 1991, p. 99)

A ideia de resistência desenvolvida por Deleuze sobre a ideia de resistência, presente no conceito de Biopoder de Foucault, mostra a vida como uma potência, dotada de uma atitude responsiva, que resiste e luta contra quem se investe sobre ela. Em *A resistência*, esse embate é o cerne do livro, é a partícula fundamental que mobiliza toda a estratégia narrativa. A escolha em seguir deliberadamente por caminhos como a representação, noção de real e realismo, e por fim pela biopolítica para compreender o romance só foi possível porque, ainda que não tenha-se verbalizado alguns elementos na teoria da narrativa, foi a partir do descolamento de alguns elementos da teoria da narrativa como tema, narrador e enredo que podemos chegar a uma leitura que se estende ao nível da representação, à noção de real e realismo e à biopolítica. Essa mudança de consciência que é apresentada pelo narrador, assim como esse novo tipo de realismo “parece ser fruto de um olhar feroz, específico da contemporaneidade, diverso daquele olhar solidário ou apenas curioso, pretensamente objetivo, dos primeiros realistas” (PELLEGRINI, 2007, p. 153). Por fim, Laddaga acrescenta que:

Se há um traço característico dessas décadas é o aprofundamento sempre acelerado de dois impulsos próprios da modernidade: o impulso de cada indivíduo para reclamar o seu direito e a sua capacidade de governar a si mesmo, sem referência a totalidades às quais deveria reverência, sejam as sociedades nacionais ou as totalidades próprias do universo social que constituem as classes sociais, no contexto de uma perda constante de prestígio dos atores coletivos, e o impulso de operar sistematicamente de maneira orientada ao cultivo de sua experiência particular, associando-se às vezes a outros indivíduos em grupos atualmente menos definidos por sua pertença de origem do que pelas formas culturais. (LADDAGA, 2013, p. 23)

Desse modo, é sugerido aqui uma leitura (leia hipótese ou perspectiva) que articula a literatura contemporânea, mais especificamente a

obra *A resistência*, de Julián Fuks (2015), demonstrando de que modo a representação, a noção de real e política se relacionam, ainda que por ressonâncias, formando um conjunto organizado e sintomático do nosso tempo. É necessário que compreendamos a leitura de *A resistência* –ou a literatura contemporânea, com outras lentes, que não a de décadas passadas. Por fim, se a obra de Fuks, nos chama atenção por sua universalidade e particularidade é porque ela caminha com as inquietações do seu tempo.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2015. p. 259-271.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FARHI NETO, Leon. *Biopolíticas: as formulações de Foucault*. –Florianópolis; cidade Futura,2010.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo. Companhia das Letras, 2015.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de Laboratório: estratégias das artes no presente*. – São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. –3 ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED.,2005.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. —Rio de Janeiro: DP&A,2003.

PELLEGRINI, Tânia. “Realismo: postura e método”. In. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007.

RANCIERE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. Tradução de Carolina Santos. In. *Novos estudos*. n. 86. Março de 2010.

HISTÓRIA E LITERATURA - A PESTE, DE ALBERT CAMUS, COMO FORMA SIMBÓLICA DAS RELAÇÕES SOCIAIS E POLÍTICAS¹

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO

Há vinte e cinco séculos, Aristóteles (Poet. 1451b, 36, §50) delimitara as fronteiras entre o fazer poético e o fazer historiográfico. Para o filósofo estagirita, poeta e historiador não se distinguem pela escrita - em verso, por parte de um, ou em prosa, pelo lado do outro -, mas, antes, em que este diz as coisas que sucederam, enquanto aquele, as que poderiam suceder. Dessa maneira, podemos conceber a influência que as áreas da História e da Literatura podem ter uma sobre a outra. A literatura inspirou a queda e a ascensão de impérios, fez florescer ideias políticas e filosóficas, como o Iluminismo, também crenças religiosas que eram propagadas, de geração para geração, em forma de poesia. A história, por sua vez, pode servir-se das narrativas literárias enquanto fontes, pois sabe-se que a literatura é uma dimensão da expressão subjetiva humana, abarcando transformações e constituições pelas quais as sociedades passam no transcorrer do tempo. História e Literatura dizem respeito às ações e às atuações dos indivíduos humanos no tempo.

Como podemos perceber, a escrita da história, a historiografia, diferencia-se de outras narrativas por abranger prismas e esferas particulares, próprias dos objetivos que pretende alcançar. A singularidade da escrita literária, bem como da historiografia, leva em consideração, muito

¹ O texto embrionário da presente pesquisa encontra-se publicado nos anais do congresso *I Semana Nacional de História*, Universidade Estadual da Paraíba, ano 2019.

mais do que os fatos a serem narrados, o público que pretende atingir e a maneira pela qual desejam ser recepcionadas. Conforme Pesavento (2004), história e literatura podem versar sobre um mesmo fato de formas completamente distintas por possuírem cada qual método e objetivo próprios, ainda que o mesmo público muitas vezes. Tanto a literatura quanto a história podem ser vistas como formas narrativas que mudaram e constituíram o mundo, uma dimensão a partir da qual dialogamos com os mortos, as vozes do passado, e mediante as quais pensamos poder nos remeter às gerações futuras.

A literatura pode e deve ser vista enquanto fonte importante para entender-se a trajetória das ações humanas no tempo e a história pode, por sua vez, apreender os limites e as fronteiras para aproximar-se de um real que é, em si mesmo, irrecuperável. Marc Bloch define a história como “a ciência dos homens no tempo” (2001, p. 55), as ações humanas trazidas ao ponto focal das questões e problemáticas da historiografia. O objeto da história, bem como da literatura, é o sujeito humano. Contudo, faz-se necessário salientar que a escrita da história é uma narrativa, um método narrativo com características próprias, mui particulares que dizem respeito aos objetivos aos quais visa atingir a historiografia.

Portanto, a relação da história com a literatura ganha dimensões importantes, haja vista que a distância entre as duas áreas concentra-se e sublima o âmbito do teórico e passam a ser compreendidas como maneiras distintas e congruentes de dizer o mundo, de exprimir o real, configurando-se ambas como um discurso que visa aproximar-se da realidade, mas não são a realidade. História e literatura, como salienta Santos (2007), são formas de explicar o mundo e a realidade presentes, rerepresentar o passado, refletir sobre as possibilidades futuras. Para isso, ambas as esferas do conhecimento interligam-se e utilizam-se de variados recursos estilísticos e estéticos, estratégias discursivas cujo fim é colocar em uma narrativa os fatos abordados. Sem possuir o propósito de uma se sobrepor a outra, história e literatura apresentam questões que atingem o âmago da própria condição humana no mundo, o ser-aí-no-mundo e o ser-com-outros.

Sendo assim, a diferença entre discurso histórico e discurso literário encontra-se também no propósito da narrativa, os objetivos que deseja

alcançar, bem como as finalidades para as quais são escritas. Ambos os discursos almejam exprimir uma fala sobre o real utilizando ferramentas metodológicas as mais diversas que dizem respeito ao público que desejam atingir e os fins aos quais pretendem chegar.

Entretanto, todo e qualquer discurso é ideológico e a escrita da história, assim como a literária, tanto pode enaltecer e eternizar, quanto apagar, esconder e silenciar. Dessa forma, ambos os discursos tornam-se frutíferos e exitosos para os objetivos a partir dos quais são construídos. História e literatura podem tornar-se dimensões inter e transdisciplinares com o intuito de auxiliarem-se mutuamente. Levando em consideração o acima exposto, no presente trabalho propomos uma análise sobre a literatura de Albert Camus como fonte historiográfica de uma época, uma geração.

Visamos demonstrar que a narrativa ficcional pode emergir como uma forma simbólica das conflitividades sócio-políticas, das ações humanas no tempo. Através do aporte teórico de Frederic Jameson, exemplificar, mediante o romance *A Peste*, do escritor franco-argelino supracitado, de que maneira a literatura, enquanto fonte historiográfica, pode ser apreendida como objeto de estudo e de interesse do historiador; enquanto evidência historiográfica e (re)apresentação de um passado, mostrando ser a narrativa literária uma fonte privilegiada para a história como possibilidade de se ler uma época, uma geração sob a perspectiva de um sujeito, um ator histórico, que a produziu.

A LITERATURA COMO FORMA SIMBÓLICA DA HISTORICIDADE

Frederic Jameson, crítico literário norte-americano, teórico dos Estudos Culturais, inserido na corrente do materialismo cultural, demonstra, a partir de sua obra *O inconsciente Político*, o que denomina de uma nova hermenêutica através da qual poder-se-ia analisar uma obra literária tomando em consideração as relações sociais e políticas enquanto foco principal e primordial da leitura. Jameson insinua que a literatura é uma formalização simbólica das relações sócio-políticas evidentes, um

campo discursivo através do qual digladiar-se-iam interdiscursos mediante os quais tornar-se-ia possível compreender todo um coletivo responsável pela própria produção artística de uma geração.

Frederic Jameson (1992) percebe, a partir da literatura, que a narrativa literária objetiva, inconscientemente, oferecer soluções estéticas aos problemas sociais insolúveis em si mesmos; as conflitividades históricas encontrariam no âmbito do literário, no campo do estilístico e do estético, uma maneira pela qual sublimar as dialéticas historicistas. Percebe, pois, a obra literária enquanto ato estético ideológico, uma vez que parte das escolhas éticas, estéticas e políticas de um autor, inserido, por sua vez, em uma coletividade. As contradições sociais, insuperáveis em si próprias, podem encontrar um escopo formal dentro da esfera da Arte, formalizadas através do fazer artístico. A forma estética do texto literário emerge enquanto dimensão preponderante de uma análise literária percebida como dialética. Jameson concebe, enquanto hipótese defendida no livro, que a narrativa literária é uma prática coletiva, social, na qual se codificam elucidações imaginárias ou formais para as contradições históricas insolúveis.

Existem, pois, aspectos formais da narrativa literária e as condições sociais, políticas, históricas, mediante as quais os sujeitos produzem a própria historicidade, encontram-se formalizadas nas obras literárias, manifestas pela linguagem estética da obra. Há uma relação entre uma forma material artística e uma visão de mundo particular de uma geração. O aspecto formal sofre transformações significativas mediante as quais as transformações ocorridas na literatura e na sociedade podem ser apreendidas e compreendidas diretamente. Há uma busca pelas estruturas sociais dentro das modificações da mente, do sentir humano, e o inverso também. As formas das narrativas literárias são constitutivas e constituem as manifestações do desenvolvimento social. Por esta razão, Jameson (1992) afirma que a narrativa literária pode ser entendida enquanto prática coletiva no interior da qual se apresentam soluções imaginárias e formais para os problemas sociais que são, por sua vez, irresolúveis.

Conforme Jameson (1992), a interpretação política de uma narrativa literária é a única correta, coerente e adequada, pois leva em consideração a

repulsa às departamentalizações exageradas de outros focos teóricos mais transcendentalistas. O autor concebe a narrativa literária como uma convergência através da qual confluem texto e contexto. Há, portanto, uma primordialidade em se abordar a narrativa enquanto uma produção cujo processo de constituição está conflituosamente atravessado por deslocamentos do social, do ético, do político, o que propicia um conciliábulo que balouça entre sujeito e sociedade – daquele para esta e desta de volta para o primeiro. Por esta razão, o autor defende a prioridade da interpretação política por sobre outras dimensões críticas dos textos literários. Tal análise historicista, inspirada na filosofia da história de Hegel, mostra-se como um pano de fundo primordial de toda e qualquer leitura e atividade hermenêutica, uma vez que as narrativas literárias possuiriam uma ressonância social e política cujo pressuposto afirma que:

[...] apenas uma genuína filosofia da história é capaz de respeitar a especificidade e a diferença radical do passado sociocultural, revelando a solidariedade de suas polêmicas e paixões, de suas formas, estruturas, experiências e lutas para com as do presente. [...] Minha posição aqui é a de que apenas o marxismo oferece uma resolução filosoficamente coerente e ideologicamente premente ao dilema do historicismo lembrado acima. (JAMESON, 1992, p. 16-17)

Jameson concebe a narrativa literária enquanto um ato estético ideológico por si só, cujo objetivo seria tão somente inventar soluções imaginárias ou formais para as contradições do social, insuperáveis em si mesmas. A história pode encontrar uma rota de fuga formal dentro da dimensão do estético, formalizando-se através do fazer artístico. O autor pensa na dialética entre o fazer literário e sociedade e propõe uma interpretação política como a mais razoável. Para Jameson (1992), se a literatura é a construção de uma subjetividade, uma produção cultural de um eu que pensa a si próprio e a realidade, encontra-se ela mesma em uma dimensão ética e política, concretizando uma política e uma ética que estejam em equilíbrio:

A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos

socialmente simbólicos. Ela projeta uma hermenêutica oposta às já enumerada; mas o faz, como veremos, não tanto através do repúdio às descobertas das outras, mas através da demonstração de sua primazia filosófica e metodológica sobre os códigos interpretativos mais especializados, cujas revelações são estrategicamente limitadas tanto por suas situações de origem quanto pelos modos estreitos ou locais pelos quais constroem os estabelecem seus objetos de estudo. (JAMESON, 1992, p. 18)

Para Jameson, a narrativa literária é uma prática e um produto do coletivo na qual podemos observar, codificados, as contradições sociais que encontram uma resolução aos seus problemas insolúveis no reino do puramente estético, na forma do fazer literário. O texto literário é uma produção cultural de uma sociedade e, como tal, pressupõe-se que diferentes períodos históricos produziram distintas maneiras de narrar. A narrativa é uma forma simbólica na qual percebemos as conflitividades da história, as contradições políticas, as desigualdades do social.

Jameson, por conseguinte, faz uma atualização entre uma investigação da natureza das estruturas práticas de uma narrativa, ou seja, “a historicidade de suas formas e de seu conteúdo, o momento histórico da emergência de suas possibilidades linguísticas, a situação específico-situacional de sua estética” (JAMESON, 1992, p. 9), e uma dimensão hermenêutica cujo objetivo seria não só alcançar os aspectos objetivos do texto, mas os códigos de interpretação através dos quais chegamos ao texto e pelos quais o recebemos. A forma da narrativa literária é uma categoria fundamental em uma análise literária, mas não um mero padrão, um pueril molde estético a partir do qual inicia-se um ato interpretativo; porém, aquilo com que finalizamos, a articulação imprescindível da lógica mais profunda entre forma e conteúdo. Para os dois teóricos, a literatura possui um caráter socialmente simbólico e há, pois, uma necessidade ética e política neste simbolismo estético.

A narrativa literária é colocada em divergência com a história, tomando sua própria época como premissa, com os seus conteúdos ideológicos enquanto manifestações coletivas, o discurso do social, as formas literárias enquanto revêrberos simbólicos destes conflitos históricos

e das múltiplas possibilidades de pensamentos possibilitadas pelo próprio período histórico. A narrativa literária é produção humana e sua forma estética é uma maneira singular e histórica de elaboração de seu conteúdo.

“A PESTE” COMO FORMA SIMBÓLICA DOS HORRORES NAZISTAS

Albert Camus, escritor de ascendência francesa nascido na Argélia, foi considerado o autor do Absurdo existencial. Em seu ensaio mais famoso, *O mito de Sísifo*, propôs uma análise sobre a falta de sentido da existência e o suicídio como solução para a trágica situação do indivíduo humano em busca de um sentido, de uma unidade e de um esclarecimento diante de um mundo completamente irracional, ininteligível, hostil e desprovido de Deus. O ensaio inicia de forma contundente, talvez um dos começos mais emblemáticos da filosofia: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.” (2017a, p. 19). A questão que Camus coloca é a seguinte: o absurdo exige, necessariamente, o suicídio?

O mais interessante é a época na qual Camus publica, pela primeira vez, tal ensaio, cujo subtítulo é intitulado *Ensaio sobre o Absurdo*. Para Camus, a resposta é uma negativa. O absurdo exigiria, antes, a Revolta. No romance *A Peste*, as duas pontas que ligam o pensamento camusiano, de Sísifo a Prometeu, encontra-se de forma extraordinária, a ponto do livro ser considerado a *magnum opus* do escritor argelino. À sua época, Camus conviveu com as duas grandes guerras, perdeu o pai na batalha do *Marne*, em 1913 e vivenciou rotundamente a invasão nazista à França e os desdobramentos trágicos e nefastos da Segunda Guerra Mundial. Alistou-se na *Resistência* francesa, mas foi recusado por sofrer de tuberculose. Contudo, sua sensibilidade para apreender o sentimento de sua geração diante do horror da morte sistematizada fê-lo produzir uma filosofia da existência que causa perturbações até os dias atuais.

A filosofia de Camus, refletindo dialeticamente a sua época, fala sobre a condição absurda do sujeito humano, construída em uma vã ilusão

de um amanhã que na verdade jamais viria. O indivíduo busca, incansavelmente, um sentido para a existência diante de um universo indiferente. O amanhã é apenas a aproximação da morte, o que torna cada movimento, cada ação humana totalmente ilógica e insensata. O mundo é estranho e desumano, as experiências drásticas da era dos extremos que representou o século XX, no dizer de Hobsbawm (2008), instrumentalizara a razão iluminista, tornada arma de extermínio em massa nas fábricas da morte que eram os campos de concentração nazistas. Essa razão já não respondia às angústias humanas, pelo contrário; levava os humanos a questionarem-se como tal sociedade tão racional fora capaz de uma total irracionalidade como aquela.

Contudo, não é o mundo que é absurdo em si mesmo, ou o pensamento humano. O sentimento do absurdo emerge quando os indivíduos humanos necessitam compreender a irracionalidade do mundo, quando as duas certezas, “meu apetite de absoluto e de unidade” complementa a minha impossibilidade de conciliar “a irredutibilidade desse mundo a um princípio racional e razoável” (2017a, p. 58). É esse divórcio entre o sujeito e a existência, entre o ator e seu cenário, que se configura como o sentimento do absurdo. Não se encontra no mundo, tampouco no humano, mas na simultaneidade de ambos e constitui-se enquanto um sentimento inapreensível.

Ao descrever a sua época, Camus afirmou ser esta a era da “premeditação e do crime perfeito”, um crime estruturado sobre bases irrefutáveis, haja vista que “a filosofia pode servir para tudo, até mesmo para transformar assassinos em juízes” (2017b, p. 11). Para Camus, a realidade de sua geração fora marcada pelo que denominou “crime lógico”: na falta de caráter, o sujeito humano recorre às ideologias, refulgia-se nas doutrinas e é a partir deste momento que o crime torna-se racionalizado, sistematizado, instrumentalizado, proliferando com a própria razão e assumindo estruturas silogísticas: “Ontem julgado, hoje faz-se lei.” (2017b, p. 11). Se às portas da explosão nazista, quando Sísifo dá as caras em 1938, era necessário dissertar e entender o suicídio, após a guerra, quando *A Peste* foi lançada, em 1947 e, posteriormente, o ensaio *O Homem revoltado* (1951), fazia-se mister decidir sobre a questão do assassinato:

Pode-se achar que uma época que em cinquenta anos desterra, escraviza ou mata 70 milhões de seres humanos deve apenas, e antes de tudo, ser julgada. Mas também é necessário que sua culpabilidade seja entendida. Nos tempos ingênuos em que o tirano arrasava as cidades para a sua maior glória; em que o escravo acorrentado á biga do vencedor era arrastado pelas ruas em festa; em que o inimigo era atirado às feras diante do povo reunido, diante de crimes tão cândidos, a consciência conseguia ser firme, e o julgamento, claro. Mas os campos de escravos sob a flâmula da liberdade, os massacres justificados pelo amor ao homem, pelo desejo de super-humanidade anuviavam, em certo sentido, o julgamento. No momento em que o crime se enfeita com os despojos da inocência, por uma curiosa inversão peculiar ao nosso tempo, a própria inocência é intimada a justificar-se. (2017b, p. 12)

O romance *A Peste*, publicada em 1947, contém uma narrativa que transcorre na famigerada década de 1940. O livro conta a história da cidade fictícia de Orã, na Argélia, ainda colônia francesa à época, cidade essa que, repentinamente, vê-se assolada com uma terrível peste. O termo “peste” é contundente no romance analisado, haja vista que, de imediato, transporta o leitor para o final do medievo, com a peste negra que dizimou mais de $\frac{3}{4}$ da população europeia em cerca de dez anos (1343/1353). Ao remeter o leitor às memórias dessa tragédia que vitimou cerca de 200 milhões de pessoas em poucos anos, segundo a estimativa de Ole J. Benedictow (2004), a palavra *peste* não surge apenas enquanto um índice, mas também enquanto símbolo, haja vista que há nas sociedades uma relação convencional entre o signo e seu significado.

A *peste negra* era transmitida pelas pulgas de ratos infectados com a bactéria *Yersinia pestis*. Na Europa, a figura do rato possui uma fama desfavorável, simbolizando a miséria, a avareza, atividades noturnas e clandestinas. De acordo com Jean Chevalier (1986), na *Ilíada*, o deus Apolo é convocado pelo nome de Apolo *Sminteo*, cujo título deriva de uma palavra grega que significa “rato”. Levando em consideração que a cena traduz a personagem Crises invocando o deus para vingar-se de uma afronta, o deus Sol, divindade da medicina e da cura, emerge como aquele que também leva a peste aos humanos. A partir disso, podemos perceber o papel destrutivo

que é conferido ao rato na cultura europeia. Segundo Juan Eduardo Cirlot (1992), o rato encontra-se associado às doenças e à morte. No simbolismo medieval, conforme o mesmo autor, o rato é, inclusive, assimilado ao Diabo cristão, sendo considerado perigoso e repugnante. Interessante percebermos também a relação do rato com Apolo, a luz, o símbolo supremo da razão para os antigos gregos e como essa luz, ou seja, a razão, também pode matar.

A escolha de Camus para representar o horror nazista que assolou o continente europeu em meados do século XX não foi impensada. O rato, enquanto ícone, índice e símbolo dentro do romance de Camus traduz uma experiência que reproduz a própria miséria existencial diante de uma Razão humana instrumentalizada, ou seja, inumana. Tal como salienta Theodor Adorno (1985, p. 17), “o programa do esclarecimento era o desencanto do mundo. A razão fez dos homens bichos munidos de um poder cada vez mais abrangente”. N’*A Peste*, encontramos a filosofia da revolta de Albert Camus, uma filosofia que renega o absurdo de *Sísifo* e, conseqüentemente, do que significou a experiência da Segunda Guerra Mundial, e afirma a existência. Quando o indivíduo, submetido, escravizado, desprovido de individualidade, diz não ao senhor, ele afirma, pela negativa, que há nele algo pelo que vale a pena lutar.

No livro, a cidade de Orã, “uma cidade comum e que não passava de uma prefeitura francesa na costa argelina [...], um lugar neutro, em cujo céu é possível verificar as mudanças sazonais, pois a primavera se vende nos mercados” (2016, p. 9), vê-se, não mais que de repente, surpreendida por uma invasão de ratos... Essa cidade, na qual “se trabalha, se vive e se morre”, uma cidade onde “as pessoas se entediam e se dedicam a criar hábitos” (2016, p. 9). De tal modo, Orã percebe-se tomada pela praga da peste bubônica, a mesma peste que dizimou a Europa no século XIV, e que é retomada por Camus como metáfora para traduzir o que representou a Segunda Guerra e o Nazismo para os europeus.

No romance, o filósofo questiona, mais uma vez, a condição humana sob perspectivas extremas de sobrevivência. Traz à baila questões como a natureza humana (ou a ausência dela), a falta de sentido da existência mediante um programa iluminista que visava a uma linha progressista de felicidade plena, a qual, como o queria Hegel, era a própria Ideia divina que,

desdobrando-se nas conflitividades históricas, desembocaria no Espírito Absoluto, bem como mostra as consequências que as ações movidas pela falta de valores que norteiem a atuação humana pode provocar. Camus experimentou a guerra, vivenciou os horrores aos quais os nazistas submeteram a Europa e afirmara que apenas quando formos capazes de sentirmo-nos culpados um perante o outro, a liberdade seria possível. “Revolto-me, logo nós existimos” (2017). O livro mostra, pois, como a morte pode tornar-se o natural enquanto a vida, e o seu elogio, por outro lado, pode transforma-se em exotismo. A vida, em Camus, torna-se disfórica.

Foi mais ou menos nessa época que os nossos concidadãos começaram a inquietar-se com o caso, pois, a partir do dia 18, das fábricas e dos depósitos jorraram centenas de cadáveres de ratos. Em alguns casos, ainda foi necessário matar os roedores, pois a agonia era demasiada longa. [...] A imprensa ocupou-se do caso a partir desse dia e perguntou se a administração municipal se propunha ou não a agir e que medidas de urgência tencionava adotar para proteger a população dessa repugnante invasão. Foi dada ordem ao serviço de desratização para recolher os ratos mortos todas as madrugadas. Em seguida, dois carros designados para o serviço deveriam transportar os roedores até o forno de incineração de lixo a fim de serem queimados. (CAMUS, 2016, p. 20)

Como podemos perceber, a obra de Camus tanto pode ser lida sob uma ótica de resistência como quanto pela perspectiva existencial. *A Peste*, símbolo da resistência ao Nazismo, pode ser analisada enquanto forma simbólica dos conflitos da história, enquanto fonte historiográfica de uma geração, através da qual podemos melhor apreender um passado, um tempo, os sujeitos, as subjetividades e intersubjetividades. Camus, tal como descreve certa personagem de seu romance, *Tarrou*, tornara-se o historiador do que não tem história, um narrador que, tal como define Theodor Adorno (1985), não consegue mais narrar, tonando a escrita subjetiva. Após as experiências das guerras, bem como salientará Walter Benjamin (1986), a capacidade de narrar perde-se; não há mais a possibilidade de se contar histórias tal como se fazia antes. O indivíduo humano emudecera, silenciara,

assim como o velhinho dos gatos na obra de Camus, que não tendo mais gatos sobre os quais escarrar, escarrava, agora, em meio ao vazio.

A escrita camusiana encontra-se em um momento de mudança, tanto do ponto de vista político quanto filosófico, cultural, linguístico-semântico. As quebras dos paradigmas estéticos ocasionadas pelos modernistas da primeira metade do século XX trouxeram inovações estilísticas que permitiram transformações paradigmáticas no que diz respeito à arte, ao lugar da arte na sociedade, bem como ao status e ao papel do artista dentro da coletividade. Camus é considerado um precursor do estilo do *Nouveau Roman*, estética que desenvolver-se-ia a partir da década de 1960, com escritores como Samuel Beckett, Julio Cortázar ou Margherite Duras.

A corrente do *Nouveau Roman* caracterizou-se por trazer à tona, como foco narratológico, o fluxo de consciência da personagem. Se antes tínhamos o que se conjugava enquanto cenário, agora existe apenas uma subjetividade que, em face do mundo, o lê e o decodifica. É a perspectiva do indivíduo que aparece, a maneira pela qual experimenta o mundo, como o mundo aparece à sua consciência. Vemos, portanto, um mundo fragmentado, extenuado pela sucessão dos segundos e o vazio dos objetos enquanto essências. Sentimentos e observações das ações banais do cotidiano confrontam o indivíduo com o absurdo da condição existencial humana. A temática do tédio existencial e da falta de sentido da existência – o niilismo – são questionamentos inerentes aos autores dessa época. O sentimento do absurdo surge como uma estrutura de sentimento dessa geração, para utilizarmos um conceito do teórico inglês Raymond Williams (2002; 2011). Esse sentimento de distanciamento, de estranhamento para com o mundo foi metaforizado por Jean-Paul Sartre como uma “náusea”, que titula a sua obra literária mais famosa. As coisas são pura existência e não uma essência do que são, haja vista que a existência precede e governa a essência.

Camus é o pensador do absurdo e da revolta, conceitos filosóficos sensivelmente transfigurados literariamente para a obra *A peste*. No referido romance, observamos através da personagem Bernard Rieux a mesma densidade com a qual Camus aborda a questão do suicídio como sendo,

segundo seu primeiro ensaio filosófico, a questão mais séria a ser respondida pela filosofia. O médico de Orã, protagonista do livro, apresenta-se como um fio que conduz as mudanças psicológicas pelas quais passa toda a população da cidade:

Houve no mundo igual número de pestes e de guerras. E, contudo, as pestes, como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas. Rieux estava desprevenido, assim como nossos concidadãos; é necessário compreender assim as suas hesitações. Por isso é preciso compreender também, que ele estivesse dividido entre a inquietação e a confiança. Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: “Não vai durar muito, seria estúpido! Sem dúvida, uma guerra é uma tolice, o que não a impede de durar. A tolice insiste sempre, e nós a compreenderíamos se não pensássemos sempre em nós. Nossos concidadãos a esse respeito eram como todo mundo: pensavam em si próprios. (CAMUS, 2016, p. 40)

Fora Ernst Jünger quem bradara, à Primeira Guerra Mundial, “quem poderia ter imaginado que os filhos duma geração materialista saudariam a morte com tanto entusiasmo?” (*apud* DOMENACH, 1968, p. 248), ao ver a juventude europeia lançar-se às trevas das trincheiras do Marne. Quem poderia supor que uma razão, capaz de tantos prodígios, de avanços científicos; um continente com tantas universidades e escolas, a Europa racionalizada e industrializada, a mais avançada sociedade do mundo, liberal e progressista, iria ser a fornecedora de vítimas a um ídolo sem rosto? Como imaginar que as *Luzes* pudessem guiar à democracia da morte? Camus denuncia a instrumentalização da Razão usando a metáfora de uma repartição pública:

O mais notável, Rambert observou, era a maneira como no auge de uma catástrofe uma repartição podia continuar o seu serviço e tomar iniciativas de outros tempos, muitas vezes com desconhecimento das autoridades mais altas, pela simples razão de que era feita para esse fim. (CAMUS, 2016, p. 105)

A vida humana tornara-se mero objeto, maciço, fechado. Ser-em-si, sem projeto, reificado. Albert Camus, assim como literatos, filósofos à época, foram críticos assaz da Razão instrumentalizada, teorizada por

Theodor Adorno. A sistematização da morte, a redução da vida ao mero objeto manuseável e passível de ser contabilizado conduziu o programa iluminista às misérias do Holocausto na metade do século XX. Camus, alerta para a tentativa de se escrever a história de algo que não tem história, pois uma vez que o crime se torna lógico, até a filosofia pode servir para justificar e respaldar o assassinato ideológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e nas roupas, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz. (CAMUS, 2016, p. 291)

É dessa forma que Camus finaliza o romance *A Peste*, com uma pessimista previsão que grita ao gênero humano. Remete-nos, inclusive, às filosofias Hobbesiana (o homem é naturalmente mal) e mesmo Maquiavélica (a essência do homem é a ambição pelo poder). Mais confortável seria imaginarmos Adolf Hitler enquanto um ser a-histórico e a-humano, saído de regiões para além do mundo conhecido, contudo não é possível renegá-lo da espécie humana. A pergunta a se colocar seria talvez: Como foi possível Hitler? Como a sociedade ocidental, racional, progressista, equilibrada, no controle absoluto do Homem e da Natureza, foi capaz de recair na barbárie e na miséria, fazendo com que a espécie humana tenha de recordar, para sempre, tal espécimen, questionando-se de que forma fora possível engendrá-lo.

Os filósofos do século XIX já alertavam para a ineficiência da Razão em explicar as contradições humanas. O projeto do panhegelianismo seria conduzido ao maior fracasso filosófico. A Razão kantiana, acima e além, seria instrumentalizada. As dialéticas do indivíduo humano não são

passíveis de uma síntese que as solucionasse. A existência humana não pode ser apreendida por meio de um sistema conceitual e teórico. A “morte de Deus”, anunciada pelo arauto do Niilismo, Friedrich Nietzsche, já previa, tal como um profeta, os dois próximos séculos, a relativização radical de todos os valores. Se o indivíduo humano não é capaz de suportar sua própria condição de humano, ou mata-se ou destrói o absurdo. É possível aceitar o absurdo existencial, mas seria possível viver nele?

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. São Paulo: Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BENEDICTOW, Ole J. *The Black Death 1346-1353: The complete History*. Woodbridge, Suffolk, United Kingdom: Boydell press, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de Historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. Goiás: *Revista de Teoria da História*, Ano 1, n. 3, junho 2010.
- CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. 5. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.
- CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017b.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2017a.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 9. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

DOMENACH, Jean-Marie. *O retorno do trágico*. Tradução de M. B. Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos – o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político – a narrativa como algo socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SANTOS, Zeloí Aparecida Martins dos. *História e Literatura: uma relação possível*. Revista Científica. Curitiba, ano II, v.2, jan-dez/2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editoria UNESP, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

E QUANDO A VIDA IMITA A LITERATURA: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E POLÍTICA FRENTE A UM CENÁRIO DE HORROR DE PANDEMIA

Jairo da Silva e Silva

INTRODUÇÃO

A vida imita a literatura ou a literatura imita a vida? Esse clássico questionamento sempre dividiu opiniões e, certamente, continuará dividindo. No entanto, o que nos parece justo é que ambas se inter-relacionam, conduzindo-nos a uma resposta dicotômica, isto é, tanto a literatura [assim como as artes outras] influencia a vida, como também ocorre o inverso. E, no nosso caso, em tempos pandêmicos do novo coronavírus (covid-19), nunca a literatura foi tão necessária!: “A literatura, assim como toda forma de arte é a grande esperança contra a barbárie. A arte, que deve sempre causar algum tipo de desconforto, serve para que não nos esqueçamos nunca de que somos humanos” (AQUINO *apud* NASCIMENTO, 2007, p. 19).

É nessa perspectiva que tecemos este capítulo, em um batimento dialógico, em que pretendemos comparar um cenário de horror real: o país perseguido pela pandemia do novo coronavírus (covid-19) e o insensato presidente brasileiro [pois contraria todas as recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS) e renomadas autoridades acadêmicas e científicas nacionais e internacionais] ao conto gótico de Allan Poe, *A máscara da Morte Rubra* (1842/2008), o qual narra a história de um príncipe inepto que, crendo-se destemido e sagaz, em meio a uma epidemia mortal, acredita estar completamente seguro dentro do seu suntuoso castelo, quando tudo isso não passa de uma mera ilusão.

A LITERATURA EM TEMPOS DE EPI/PANDEMIA: OUTROS EXEMPLOS

Em sua vasta obra, Edgar Allan Poe (1809-1849) aborda os diferentes medos pelos quais os indivíduos e a sociedade estão sujeitos, o que torna a sua literatura significativa em qualquer época e contexto. Passados quase dois séculos desde a publicação do conto *A máscara da Morte Rubra* (1842), outras obras abordam temáticas semelhantes com as quais pretendemos discorrer neste capítulo, pois são muitos os autores que criaram descrições de epidemias que assolaram cidades, países e o mundo.

Com a intenção de exemplificar a afirmativa descrita anteriormente, mencionamos três preciosos escritos nacionais e internacionais, a saber:

O conto *O Alienista* (1881/2012), de Machado de Assis. A descrição do médico que, em nome da ciência internou a todos na cidade (inclusive a esposa), e depois internou a si próprio. Esta obra ajuda a inaugurar a fase *realista* de Machado de Assis e apresenta diversas características que sua obra apresentará a partir de então, tais como a análise psicológica e a crítica social.

Outro exemplo a ser lembrado nesse contexto epidêmico é *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do português José Saramago [que ganhou o Prêmio Nobel três anos depois da publicação do livro]. Saramago conta a história de uma epidemia que se espalhou por uma cidade, atacando as pessoas infectadas com a doença da cegueira, mas, uma cegueira branca, que não escolhia gênero ou raça, com os casos envolvendo médicos, ladrões, famílias inteiras ou indivíduos isolados, idosos, crianças, prostitutas e até animais. Os contaminados eram colocados em quarentena num ambiente recluso, um antigo manicômio. Saramago retrata de forma brutal os comportamentos das personagens, acentuados para o bem e para o mal. Não muito diferente é a suma de *Ensaio*, citada pelo português, quando comparada às atitudes do atual presidente do Brasil: “É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver” (SARAMAGO, 1995, p. 283).

Mas há um livro que retrata bem de perto a aflição que tem tomado conta do mundo, o romance existencialista *A Peste* (1947), de outro Nobel

de Literatura, o franco-argelino Albert Camus. A pandemia do novo coronavírus (covid-19) mimetiza parte do romance.

A história se passa na década de 40, em torno da pequena cidade litorânea argelina, Oran, localizada no norte da África, e que é atingida por uma terrível epidemia que vai dizimando a população. A cidade, de 200 mil habitantes, é surpreendida pela misteriosa morte de ratos, que, desgovernados, morriam em locais que não frequentavam. Enquanto que a população, atônita, especula sobre a origem da doença, ocorreu sua disseminação entre os humanos, manifestada por febre seguida de morte em pouquíssimos dias.

Inicialmente, as autoridades refutam a possibilidade do diagnóstico médico da peste e o risco de sua disseminação em massa, mas, com o aumento de mortes, decidem fechar as fronteiras. Resta a todos o confinamento, medo, racionamento e isolamento social. Enquanto as escolas são transformadas em hospitais auxiliares, os funerais são fiscalizados e os contagiantes são postos em quarentena. Na igreja, o padre atribui a peste ao castigo divino sobre os pecadores, mas cai em descrédito quando ele mesmo se torna mais uma vítima da *praga*. Sem tratamento, a epidemia descrita por Camus segue seu curso natural e desaparece em meses.

Interessante destacar uma máxima conhecida em *A Peste*: “A estupidez insiste sempre e compreendê-la-íamos se não pensássemos sempre em nós” (CAMUS, 1947/2008, p. 226). O quão é certa a literatura, a nos lembrar sobre a insistência da estupidez! Nada mais atual do que a estupidez contagiosa e impressionante de governantes ineptos, cegos e ignorantes frente à pandemia do novo coronavírus (covid-19):

O mal que existe no mundo provém quase sempre da ignorância, e a boa vontade, se não for esclarecida, pode causar tantos danos quanto a maldade. Os homens são mais bons que maus. Mas ignoram mais ou menos, e é a isso que se chama virtude ou vício, sendo o vício mais desesperado o da ignorância, que julga saber tudo e se autoriza, então, a matar. A alma do assassino é cega, e não há verdadeira bondade nem belo amor sem toda a clarividência possível. (CAMUS, 1947/2008, p. 118) [Grifos nossos].

A descrição de Camus em 1974 parece ter acontecido hoje, mas, conforme já exposto, se trata de um evento que ocorreu há mais de um século, e toda vez parecemos igualmente surpresos, despreparados e impotentes mediante as epidemias.

Mencionados esses exemplos de o quanto a literatura constitui-se como “uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido de vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida. A literatura é, assim, vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflitos entre uma e outra” (COUTINHO, 1978, p. 10), caminhamos em direção à relação comparativa entre as atitudes do *príncipe Próspero* do conto *A máscara da Morte Rubra* (POE, 1842/2008¹) e do presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, frente ao potencial assolador do novo coronavírus, que transmite a doença Covid-19.

DIÁLOGOS ENTRE O PRÍNCIPE PRÓSPERO DE A MÁSCARA DA MORTE RUBRA (POE, 1842) E ATITUDES DO PRESIDENTE BRASILEIRO, JAIR BOLSONARO

Publicado pela primeira vez em maio de 1842 na *Graham's Magazine*, *A Máscara da Morte Rubra* é um dos escritos mais conhecidos de Edgar Allan Poe. O conto descreve a situação de calamidade que uma epidemia fatal houvera causado em uma determinada região. Mesmo sem fazer menção a nenhuma época ou lugar específico, mas as descrições do espaço físico – como o interior do castelo, por exemplo – e dos sintomas da doença remetem ao continente europeu durante surtos de doenças contagiosas, tais como a peste bubônica.

A vítima acometida de *Morte Rubra* apresentava como sintomas: tonturas súbitas, dores agudas e um profuso sangramento pelos poros, e terminava em óbito dentro de trinta minutos.

¹ Neste texto, utilizamos a edição do ano 2008, portanto, de agora em diante, mencionaremos tal ano.

Por muito tempo a Morte Rubra devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível. O sangue era seu avatar e seu sinal – a vermelhidão e o horror do sangue. Surgia com dores agudas, súbitas vertigens; depois vinha a profusa sangueira pelos poros e a decomposição. As manchas vermelhas no corpo, em particular no rosto da vítima, estigmatizavam-na, isolando-a da compaixão e da solidariedade de seus semelhantes. A irrupção, o progresso e desenlace da moléstia eram coisa de apenas meia hora”. (POE, 2008, p. 105)

Porém, *A Máscara da Morte Rubra* vai além de uma narração descritiva sobre uma epidemia, o conto é sobre a ilusão de segurança que muitas vezes se tem, mesmo quando se está diante de uma ameaça iminente; ou, como diria Saramago (1995, p. 283): “o pior cego foi aquele que não quis ver”.

O protagonista é um nobre poderoso, descrito como *príncipe Próspero*, autossuficiente o bastante para aceitar que estaria imune aos perigos da tal epidemia, mesmo quando a doença atingira suas terras, impondo-se como fatal aos demais habitantes:

Mas o Príncipe Próspero era feliz, destemido e sagaz. Quando seus domínios se viram despovoados da metade de seus habitantes mandou chamar à sua presença um milheiro de amigos sadios e joviais dentre os cavalheiros e damas de sua corte, retirando-se com eles, em total reclusão, para uma de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação de príncipes de gosto excêntrico, embora majestoso. Cercava-o forte e elevada muralha com portas de ferro. (...). Lá dentro, tudo isso e segurança. Lá fora a Morte Rubra. (POE, 2008, p. 105)

Conforme pontua Raimunda Mendes (2013, p. 21): “A arte literária é produto das bases históricas do meio em que surge, trazendo em si as características sociais, psíquicas, econômicas e culturais de certa comunidade. Expõe suas mazelas, seus dramas, seus costumes, suas chagas e inquietações”. É nessa mesma perspectiva que compreendemos que *A Máscara da Morte Rubra* com elevada qualidade estética, em sua narrativa inicial, traduz o cenário atual que o Brasil está vivenciado. O conto de

horror de Poe retrata o Brasil acossado pela pandemia do coronavírus que transmite a covid-19².

Para fins de exemplo do cenário de horror mundial, durante a escrita deste texto (em 31 de março de 2020), estas são as estatísticas oficiais do mapa da disseminação do coronavírus em todo o mundo (consideramos o quantitativo até o Brasil):

Tabela 01 – Coronavírus: o mapa que mostra o alcance mundial da doença.

TOTAL DE CASOS CONFIRMADOS: 803.311			
NÚMERO DE MORTES CAUSADAS PELA COVID-19: 39.016			
ORDEM	PAÍSES COM INFECTADOS	CASOS CONFIRMADOS	MORTES
1º	Estados Unidos	164.422	3.161
2º	Itália	101.739	11.591
3º	Espanha	94.417	8.189
4º	China	82.276	3.309
5º	Alemanha	67.051	682
6º	Irã	44.605	2.898
7º	França	44.550	3.024
8º	Reino Unido	22.141	1.408
9º	Suíça	16.176	373
10º	Bélgica	12.775	705
11º	Holanda	12.595	1.039
12º	Turquia	10.827	168
13º	Áustria	9.920	128
14º	Coreia do Sul	9.786	162
15º	Canadá	7.448	89
16º	Portugal	7.443	160
17º	Israel	4.831	18
18º	Brasil	4.661	167

Fonte: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51718755>>.

² Segundo o *site* do Ministério da Saúde, o coronavírus é uma família de vírus que causam infecções respiratórias. O novo agente do coronavírus foi descoberto em 31/12/19 após casos registrados na China. Provoca a doença chamada de coronavírus (COVID-19), e apresenta como sintomas principais: febre alta, coriza nasal, tosse aguda, falta de ar, cansaço, dor de garganta, dores de cabeça, vômitos e diarreia. Fonte: <<https://coronavirus.saude.gov.br/>>. Aces. em 30 mar. 2020.

Dentre as recomendações que podem conter o avanço do coronavírus, segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), bem como inúmeras autoridades acadêmicas e científicas mundiais, é necessário a prática do isolamento social para conter o avanço da covid-19³. Enquanto isso, na contramão da orientação da OMS, do próprio Ministério da Saúde do Brasil e de líderes de outros países, tal qual “o Príncipe Próspero feliz, destemido e sagaz” do conto de Poe (2008, p. 105), o presidente Jair Bolsonaro, com ar de destemido e sagaz, tem se posicionado contra o isolamento e defendido a volta da população às ruas.

Em plena pandemia do coronavírus, no dia 15 de março, o *príncipe Próspero* brasileiro incentivou o povo a sair às ruas para defender seu governo⁴. N’outras palavras, para festejar seus “feitos”. Como isso não bastasse, cumprimentou parte de seus “amigos sadios” (POE, 2008, p. 105), que se trombavam em frente de sua “abadia”, isto é, o Palácio do Planalto.

Uma semana depois, mais especificamente no dia do seu aniversário, 22 de março, o *príncipe Próspero* brasileiro decidiu ainda comemorar seu aniversário com seus escolhidos na sua “abadia fortificada”, que “cercava-o forte e elevada muralha com portas de ferro. (...). Lá dentro, tudo isso e segurança. Lá fora a Morte Rubra. (POE, 2008, p. 105). Assim como a abadia do conto de Poe, a abadia do *príncipe Próspero* brasileiro,

[...] estava amplamente abastecida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. *O mundo externo que se arranjasse*. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa. O príncipe tomara todas as providências para garantir o divertimento

³ Fonte: Autoridades defendem isolamento social para combater o coronavírus: Na contramão de autoridades de todo o mundo, Bolsonaro quer fim do isolamento. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/03/30/autoridades-defendem-isolamento-social-para-combater-o-coronavirus.ghtml>>. Acesso em 31 mar. 2020.

⁴ Fonte: *Bolsonaro volta a incentivar as manifestações*. Disponível em: <<https://www.oantagonista.com/brasil/bolsonaro-incentiva-as-manifestacoes/>>. Acesso em 31 mar. 2020.

dos hóspedes. Contratara bufões, improvisadores, bailarinos, músicos. Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia. *Além de seus muros, campeava a 'Morte Rubra'*. (POE, 2008, p. 105)
[Grifos nossos]

Preso em seu mundo mirabolante, com manias de eternas conspirações, e, baseado em completa ignorância e desprezo às recomendações científicas mundiais, Bolsonaro ignora a “fúrida pestilência lá fora” (POE, 2008, p. 105). Desde que o coronavírus começou a se espalhar pelo país afora, nosso *príncipe Próspero* contraria a tudo e a todos. No dia 24 de março, em desastroso pronunciamento em rede nacional, no rádio e na TV, o presidente a voltou a minimizar a gravidade da pandemia do novo coronavírus. Bolsonaro voltou a comparar a Covid-19 a uma “gripezinha” ou “resfriadinho” e pediu para prefeitos e governadores “abandonarem o conceito de terra arrasada”, o que inclui o fechamento do comércio “e o confinamento em massa”:

O sustento das famílias deve ser preservado. Devemos, sim, voltar à normalidade. Algumas poucas autoridades estaduais e municipais devem abandonar o conceito de terra arrasada, como proibição de transporte, fechamento de comércio e confinamento em massa. O que se passa no mundo tem mostrado que o grupo de risco é o das pessoas acima dos 60 anos. Então, por que fechar escolas? Raros são os casos fatais de pessoas sãs, com menos de 40 anos de idade. 90% de nós não teremos qualquer manifestação caso se contamine. Devemos, sim, é ter extrema preocupação em não transmitir o vírus para os outros, em especial aos nossos queridos pais e avós. Respeitando as orientações do Ministério da Saúde. No meu caso particular, pelo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar, nada sentiria ou seria, quando muito, acometido de uma gripezinha ou resfriadinho, como bem

disse aquele conhecido médico daquela conhecida televisão [...].
(Online, reportagem do site UOL⁵)

Para o *príncipe Próspero* do Brasil, essa pandemia tem sido mais uma oportunidade para, em rede nacional, agredir verbalmente seus perseguidores imaginários (a imprensa, políticos, emissoras de TV etc.) e exaltar seus controversos apoiadores.

Como diria o ex-presidente dos Estados Unidos, o democrata Barack Obama: “Tanto na política como na vida, a ignorância não é uma virtude”⁶, nos parece que, tanto o tolo príncipe do conto de Poe, quanto o presidente brasileiro, a ignorância produz um efeito de sentido de estupidez. Conforme aqui já exposto, ratificamos o quanto a literatura é cirúrgica, ao nos lembrar sobre a insistência da estupidez: “A estupidez insiste sempre” (CAMUS, 1947/2008, p. 226). Como se consiste em atual o quanto a estupidez contagiosa e impressionante desse *príncipe Próspero* inepto, cego e ignorante frente à pandemia do novo coronavírus (covid-19), a final de contas, segundo ele próprio, trata-se de “uma gripezinha”, “um resfriadinho” algo que jamais atingirá os “amigos sadios” e o “príncipe próspero e atlético”.

Assim como na festa palaciana descrita em *A Máscara da Morte Rubra*, a festa do *príncipe Próspero* brasileiro já dura algumas semanas onde certos “comensais” seus têm atuado como se de fato estivessem em um baile de máscaras, onde é permitido, inclusive, tirá-las e colocá-las irresponsavelmente quando bem entendem diante da população que está “Além de seus muros, onde anda a ‘Morte Rubra’” (POE, 2008, p. 105):

⁵ Fonte: ‘Gripezinha’: *Leia a íntegra do pronunciamento de Bolsonaro sobre covid-19*. Disponível em: <<https://www.bol.uol.com.br/noticias/2020/03/24/leia-o-pronunciamento-do-presidente-jair-bolsonaro-na-integra.htm>>. Aces. 31 mar. 2020.

⁶ Fonte: *Ignorância não é uma virtude, crítica Obama*. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/mundo/ignorancia-nao-e-uma-virtude-critica-obama/>>. Acesso em 31 mar. 2020.

Durante a entrevista coletiva concedida nesta quarta-feira (18/03/20), o presidente Jair Bolsonaro e ministros deram uma aula aos brasileiros de como não usar uma máscara.

O presidente começou falando com proteção. Em seguida, decidiu tirar a máscara para falar. Várias vezes. A cada fala, ele mexia de forma diferente: deixou pendurada em uma das orelhas; jogou em cima da mesa; colocou as mãos na parte da frente da proteção para ajustá-la ao nariz; e chegou até a apoiar a mão no queixo, com a máscara. (*Online*, reportagem do *Jornal Nacional*, da Rede Globo⁷)

Enquanto isso, o país tem virado motivo de preocupação em todo o mundo. Exemplo disso são as inúmeras reportagens internacionais diárias, realizadas por vários meios de comunicações renomados mundialmente. Em rápido acesso à internet, facilmente encontramos manchetes que denunciam o cenário de horror instalado no Brasil. Selecionamos alguns recortes de sites de jornais e revistas internacionais, datados entre 26 a 31 de março de 2020:

Enquanto um dos mais importantes jornais da Alemanha, *Frankfurter Allgemeine*, descreve o presidente brasileiro como “o último negador do coronavírus”⁸, o *The Atlantic*, dos Estados Unidos qualifica Bolsonaro como “o líder do movimento negacionista do coronavírus”⁹.

Segundo a agência de notícias norte-americana *Associated Press* (AP)¹⁰, mesmo quando os casos de coronavírus aumentam no maior país da América Latina, “o presidente brasileiro Jair Bolsonaro tem mantido a

⁷ Fonte: *Em coletiva, Bolsonaro e ministros usam máscaras de forma errada*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/03/18/em-coletiva-bolsonaro-e-ministros-usam-mascaras-de-forma-errada.ghtml>>. Aces. 31 mar. 2020.

⁸ Fonte: *Bolsonaro Empört Brasilianer: Der letzte Corona-Leugner*. Disponível em: <<https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/corona-leugner-jair-bolsonaro-empoert-brasilianer-16701845.html>>. Acesso em 29 mar. 2020.

⁹ Fonte: *The Coronavirus-Denial Movement Now Has a Leader*. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/politics/archive/2020/03/bolsonaro-coronavirus-denial-brazil-trump/608926/>>. Acesso em 27 mar. 2020.

¹⁰ Fonte: *Brazil's Bolsonaro makes life-or-death coronavirus gamble*. Disponível em: <<https://apnews.com/b21a296383694c6726d03e027134daf1>>. Acesso em 28 mar. 2020.

posição mais desdenhosa do que qualquer líder mundial, chamando a pandemia de um problema momentâneo e menor e dizendo que medidas fortes para contê-la são desnecessárias”. A *BBC*, do Reino Unido, segue essa mesma linha editorial:

Enquanto o mundo tenta desesperadamente combater a pandemia de coronavírus, o presidente do Brasil está fazendo o possível para minimizá-la. Jair Bolsonaro tem relutado bastante para levá-la a sério. Indo contra o conselho de seu próprio Ministério da Saúde, no início de março, e enquanto aguardava os resultados de um segundo teste de coronavírus, ele deixou o auto-isolamento para participar de manifestações contra o Congresso”.¹¹

Para o *The Economist*, também do Reino Unido, o presidente do Brasil brinca enquanto a epidemia é iminente¹². Descreve Bolsonaro como “BolsoNero”, uma comparação a Nero, o último imperador romano, tido como um tirano extravagante que teria tocado música enquanto Roma queimava.

O jornal *The New York Times*, dos Estados Unidos destaca que as medidas para mitigar a pandemia no Brasil são “muito cautelosas e limitadas”:

A razão para isso é em grande parte política. O presidente Jair Bolsonaro, que assumiu em janeiro de 2019 com a promessa de uma mudança econômica, repetidamente culpou a 'histeria' da mídia por causar pânico em torno do que ele classifica de 'uma gripezinha'. Ele

¹¹ Fonte: *Coronavirus: Brazil's Bolsonaro in denial and out on a limb*. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/amp/word-latin-america-52080830>>. Acesso em 29 mar. 2020.

¹² Fonte: *Brazil's president fiddles as a pandemic looms*. Disponível em: <<https://www.economist.com/the-americas/2020/03/26/brazils-president-fiddles-as-a-pandemic-looms>>. Acesso em 26 mar. 2020.

chamou o fechamento do comércio em muitos dos estados de 'um crime'¹³.

Já o jornal argentino *La Nación*, descreve a atuação do “gabinete do ódio: o corpo de conselheiros de Bolsonaro na crise pela pandemia: “Bolsonaro aprofundou a radicalização de seu discurso diante da crise do coronavírus, cada vez mais aconselhado pelo ‘gabinete do ódio’: um grupo de consultores ideologizados, com o selo e a presença de seu filho Carlos Bolsonaro”¹⁴.

Portanto, os excertos da imprensa mundial aqui apresentados apenas descrevem com precisão a cena de horror real instalada em nosso país, o qual vive acuado pela expansão diária do coronavírus, enquanto isso, o *príncipe Próspero* brasileiro – o presidente da República, Jair Bolsonaro –, da mesma forma que o príncipe intrépido e sagaz do conto de Allan Poe, ignora a realidade devastadora que a pandemia tem causado em rápidas proporções mundiais.

Desta feita, retomamos para a questão apresentada no início deste capítulo: A vida imita a literatura ou a literatura imita a vida? Ora, se durante o texto todo caminhamos no entendimento que ambas se inter-relacionam, no caso do exercício comparativo entre as atitudes do *príncipe Próspero* de Allan Poe e do presidente brasileiro, ao reconhecermos a possibilidade de a vida imitar a literatura, é imprescindível conhecer o *gran finale* do conto de Poe, pois, mais cedo ou mais tarde todos se dão conta de que um estranho se infiltrou na festa.

Todos os presentes pareciam se dar conta de que, nos trajes e nas atitudes do estranho, nada havia de espiritoso ou de conveniente.

¹³ Fonte: *Brazil Austerity Fervor Threatens Fight Against Coronavirus*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/reuters/2020/03/30/world/americas/30reuters-brazil-economy-fiscal-analysis.html>>. Acesso em 30 mar. 2020.

¹⁴ Fonte: *Coronavirus: el ‘gabinete del odio’, el cuerpo consejero de Bolsonaro en la crisis por la pandemia*. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/coronavirus-brasil-bolsonaro-nid2348809>>. Acesso em 30 mar. 2020.

Alto e lívido, vestia uma mortalha que o cobria da cabeça aos pés. A máscara que lhe escondia as feições imitava com tanta perfeição a rigidez facial de um cadáver que nem mesmo a um exame atento se perceberia o engano [...]. Foi quando, louco de raiva e vergonha da própria e momentânea covardia, o príncipe Próspero cruzou apressadamente as seis salas, sem ninguém a segui-lo: o terror se apoderara de todos. Brandindo o punhal, avançava impetuosa e rapidamente; já estava a três ou quatro passos do vulto que se retirava, quando este, atingindo a extremidade da sala aveludada, virou-se bruscamente e enfrentou seu perseguidor. Nesse instante ouviu-se um grito agudo, e o punhal caiu cintilante no tapete negro, sobre o qual tombou também, instantaneamente e ferido de morte, o príncipe Próspero. Recorrendo à selvática coragem do desespero, um grupo de foliões correu para a sala negra e, agarrando o mascarado, cuja alta figura permanecia ereta e imóvel à sombra do relógio de ébano, detiveram-se eles, horrorizados, ao descobrir que a mortalha e a máscara mortuária que tão rudemente haviam agarrado não continham nenhuma forma tangível. Só então se reconheceu a presença da Morte Rubra. Viera como um ladrão na noite. E, um a um, caíram os foliões nos ensanguentados salões da orgia, e morreram, conservando a mesma desesperada postura da queda. E a vida do relógio de ébano extinguiu-se simultaneamente com a do último dos foliões. E as chamas dos tripodes apagaram-se. E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo. (POE, 2008, p. 110-111)

Ao compararmos a vida com a literatura, esta cena em particular, muito mais que assustadora, é deveras preocupante, até mesmo “para os perversos, para quem vida e morte são brinquedos igualmente frívolos, há assuntos sobre os quais não se admitem brincadeiras” (POE, 2008, p. 110). Ora, se até os perversos e os néscios acreditam que há coisas que não se brincam, o que mais podemos esperar do governante principal do país, que desdenha diariamente do potencial destruidor do coronavírus?

Quando os olhos do *príncipe Próspero* brasileiro se depararem com essa desgraçada figura, oxalá não seja tarde demais, a final de contas, “o pior cego foi aquele que não quis ver” (SARAMAGO, 1995, p. 283).

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Marçal. Entrevista ao site weblivros. In: NASCIMENTO, Magnólia Brasil. *Superar as diferenças para encontrar-se no outro: a literatura espanhola na sala de aula brasileira*. Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, p. 19-24, 2007.
- ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- CAMUS, Albert. *La Peste*, Paris, Éditions Gallimard, 1947. *A Peste*, Trad. Ersílio Cardoso, Lisboa, Livros do Brasil, 2008.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- MENDES, Raimunda Celestina. *Para uma historiografia literária da Piauí: a narrativa da seca*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

REFLEXOS SOBRE O CASO ALICE, DE SÔNIA COUTINHO: A (DES)CONSTRUÇÃO FEMININA E A BUSCA DO EU

Keila dos Santos Lima Ferreira

Fiquei sozinha um domingo inteiro.
Não telefonei para ninguém
e ninguém me telefonou.
Estava totalmente só.
Fiquei sentada num sofá com o pensamento livre.
Mas no decorrer desse dia até à hora de dormir
tive umas três vezes um súbito reconhecimento de mim mesma
e do mundo que me assombrou
e me fez mergulhar em profundezas obscuras
de onde saí para uma luz de ouro.
Era o encontro do eu com o eu.
A solidão é um luxo
(Clarice Lispector)

ESPELHO DO TEMPO, MIRAGENS E (DES)CONSTRUÇÕES

O livro *O caso Alice* traz como uma de suas temáticas a abordagem intimista da trajetória feminina em busca da própria identidade, a qual foi moldada por padrões sociais. A narrativa apresenta a história da personagem Alice, professora universitária, de classe média, casada há quase vinte anos com um engenheiro e que some misteriosamente, deixando para trás apenas o esboço de um livro, o qual narra suas vivências, marcadas por perdas, abusos, desequilíbrios, reflexos do seu cotidiano e de sua existência. Nesse sentido, a partir do estudo da personagem Alice, busca-se conhecer como o romance trabalha com a rede de influências presentes na formação da ideia da desnaturalização do ser mulher, que segundo Sarti (2004) figura como a ideia base do movimento feminista. Desse modo, nas linhas que se seguem veremos o desenvolvimento de uma reflexão acerca dos processos de desmistificações das estereotípias acerca do feminino.

Para discorrer sobre as questões identitárias que perpassam a protagonista em estudo faz-se necessário destacar o teórico Stuart Hall

(2006), que define a identidade como um processo formado ao longo do tempo, através do inconsciente e não algo que já nasce com a pessoa. A partir do raciocínio de Hall é possível constatar que a identidade é mutável, modifica-se conforme o tempo e o contato com outras pessoas.

Logo no início do texto, por meio da leitura dos fragmentos dos escritos de Alice, expostos ao longo da obra, notam-se questões identitárias no que tange o despertar do estado de letargia, no sentido de (des)construção do papel que a mulher exercia, apontando novos caminhos para a busca de si e de seu espaço. Observe-se o trecho a seguir:

“Quem sou eu, quem terei sido? Não sobrou nada, descubro, sequer a lembrança de meu nome. Tudo que sei, neste momento, é que sou uma criatura viva. E acabei de acordar, assim vazia e despojada, diante de um espelho que não reflete minha imagem. Estendo a mão, toco a superfície opaca do mudo espelho, com sua moldura de metal oxidado, aparentemente antiga. Trago em seguida a mão de volta e me apalpo, percebendo, com alívio, que estou inteira e sólida, embora desmemoriada. Tudo indica que não sou um fantasma”. (COUTINHO, 1991, p. 18 – aspas da autora)

O pensamento de Hall (2006) afirma a relação de transição das velhas identidades para as novas, em que é fragmentado o indivíduo moderno, observado até então, como um sujeito unificado. Assim, o desenvolvimento da “crise de identidade” é visto como parte de um processo de mudança mais amplo, com vistas a deslocar estruturas e questões centrais da sociedade moderna. Dessa forma, a crise identitária sofrida pela personagem central da obra, conforme pode ser visto no fragmento anterior, parece fazer parte de um processo de mudança interno em busca de sua própria *persona*. O espelho, então, figura como ponto-chave, pois evidencia o sumiço simbólico de Alice e configura uma travessia interna reverberada em dois eixos: a imagem que recusa refletir; e a busca de si nessa imagem projetada, dado que se encontra em um estado de invisibilidade, metaforizando a construção da própria identidade, ao passo que ratifica a subjetividade da memória, nesse caso, a memória infantil de um passado que ao mesmo tempo se faz presente. O despertar de

consciência da personagem retrata, como diria Clarice Lispector, o encontro do eu com o eu.

A tomada da consciência por Alice, ainda, parece problematizar a trajetória subalterna feminina, estabelecida por padrões conservadores ao longo do percurso historiográfico, com o intuito de redirecionar o olhar sobre o feminino perante a sociedade e romper com a tradição. É o que pode ser percebido nas seguintes palavras da protagonista:

Meu nome sempre foi sinônimo de sexo, amor e felicidade, mas dentro de mim, sempre existiu uma menina desengonçada e triste, de um orfanato de Los Angeles, uma espécie de refugiada da loucura de minha mãe e do abandono de meu pai. (COUTINHO, 1991, p. 151)

O pensamento acima parece expor uma possibilidade de ruptura sobre as expectativas empregadas sobre a mulher àquela época, em que a figura feminina deveria obedecer a um modelo, descentrando o olhar da síndrome da normose. Esse descentramento permite a personagem ensimesmar-se, assim, emerge inquietações internas guardadas durante muito tempo, mas que ainda não conseguiu se desvincular totalmente das amarras sociais, levando-a a um “entre-lugar”.

À vista disso, para tratar do aspecto de entre-lugar, se faz necessário destacar o teórico Homi K. Bhabha (1998), que retratou o estar na esfera do “além” como sendo nem um novo horizonte, nem antigo, mas um momento:

De trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “alem” [...]. (BHABHA, 1998, p. 19 – aspas do autor)

Assim, esse lugar intermediário da vida de Alice suscita que ela divise na fronteira entre passado e presente, reverberando as suas experiências intersubjetivas, em um estado de profunda introspecção, ao passo que o estranhamento de si, o distúrbio de direção descrito por Bhabha na citação acima, viabiliza o direcionamento para o autoconhecimento e afirmação de

uma identidade própria, à medida que a aceitação do passado e os fatos nele contidos favorecem para um fator de crescimento pessoal.

Há muito tempo o papel feminino vem sendo questionado na sociedade, segundo Sarti (2004), a luta feminina também ganhou visibilidade por meio da resistência frente à Ditadura Militar¹ somada as mudanças pelas quais o país passou sob a vigência desse governo. Além disso, o reconhecimento da ONU (Organização das Nações Unidas) favoreceu a ampliação do movimento, que, a princípio, atuava de forma clandestina e abriu espaço para a formação de grupos políticos liderados por mulheres.

Em sua obra, Sônia Coutinho parece expor a trajetória feminina ao fazer uma revisão crítica do passado, em que os valores sociais se fundamentavam em uma visão patriarcalista e nos convida a refletir sobre a forma como as mulheres eram tratadas na sociedade e no casamento, conforme pode ser visto no seguinte fragmento do romance:

Assim me casei, assim você se casou, Alice, aos vinte anos, com um homem, James, que na verdade não lhe atraía, que não me atraía, apenas correspondia as expectativas gerais, queríamos uma casa nossa, então casamos, Alice, e imaginamos que o resto se resolveria por si, como a questão do sexo – quatro paredes, quartos fechados, coisas sobre as quais ninguém conversava nunca, e as palavras do padre Júlio sobre o fogo do inferno e o escritório de tio Max. Sim, o Antigo Crime, no entanto aparentemente esquecido [...]. (COUTINHO, 1991, p. 148)

A citação acima nos mostra como Alice rompe com a tradição, ao apresentar uma visão de mundo que a todo tempo questiona a maneira pela qual foi criada e os caminhos pelos quais a fizeram chegar até ali. A partir da

¹ O Golpe Militar ocorreu em 31 de março de 1969, após 21 anos de democracia. Nesse período, o Brasil passou a ser governado por militares, o que resultou uma série de conflitos políticos e ideológicos. A prática da supressão de direitos constitucionais foi estabelecida, além da censura, como uma forma de coerção, limitação e/ou eliminação das vozes que fossem contrárias a forma de governo (REIMÃO, 2011).

fala da personagem, pode-se entrever os esquemas representacionais instituídos, pautado na centralidade da figura masculina, bem como a dificuldade de transformação da mulher à época, refletindo uma imagem que não era sua, mas apenas a que se esperava que fosse refletida. Percebe-se também a fragilidade das noções de escolhas das mulheres nesse período, uma vez que tudo em suas vidas era restrito e previamente decidido e organizado sob um controle patriarcal, o qual concentrava no matrimônio a solução para os seus problemas.

Nesse sentido, a autora, na sua escrita, confronta estruturas consolidadas como o casamento, o qual a mulher deveria ser submissa ao homem e seguir uma série de normas e padrões pré-estabelecidos pelas instituições de poder, a exemplo da Igreja Católica, que àquela época exercia grandes formas de controle e dominação. Nota-se, então, que a escritora ali expressa caráter político ao trazer para o enredo a gama de interesses sociais e econômicos que pairavam sobre a sociedade à época.

Sendo assim, considera-se o pensamento do teórico Antonio Candido para tratar sobre o caráter político presente nas obras literárias. O teórico aborda a definição dessa manifestação política em um dos seis tipos de estudos sociológicos que desenvolveu. De maneira sucinta, ele afirma que:

[O]Desdobramento do anterior é o quinto tipo [de estudo], que investiga a função política das obras e dos autores, em geral com o intuito ideológico marcado. Nos nossos dias tem tido a preferência dos marxistas, – compreendendo desde as formulações primárias da crítica de partido até as observações matizadas e não raro poderosas de Lukács, na obra posterior a 1930. (CANDIDO, 2006, p. 11)

Esse tipo de desdobramento tem como base o fator social, que se delinea no corpo do texto a fim de analisar a função política das obras e dos autores com o intuito ideológico, na maioria das vezes, marcado. Em *O caso Alice* (1991), por exemplo, a autora baiana exibe função política, pois parte da questão feminista, dando seu testemunho em relação à luta contra o patriarcado e as instituições dominantes.

Outro ponto a ser destacado no texto literário é a sexualidade, assunto que gerava muita polêmica, porém quase nunca debatido, sendo

tratado como um tabu. Por meio da “autoridade” aspirada pela Igreja, parte significativa de mulheres eram submetidas a uma relação vazia, que não lhes davam prazer algum, firmada apenas por uma convenção. Em outros casos ocorriam os abusos, amplamente mascarados pela instituição religiosa, que quando não depositava a culpa nas próprias vítimas, as induziam ao esquecimento, conforme pode ser lido no trecho citado anteriormente, em relação ao abuso sofrido por Alice pelo seu padrasto quando criança, que ao longo de sua vida foi deixado no plano do inconsciente como um mecanismo de defesa.

Segundo Aded et al., (2006), vários transtornos psiquiátricos podem ter relação com algum evento traumático durante a infância, variando o nível de gravidade de acordo com o tipo de abuso sofrido, a duração e o relacionamento da vítima com o agressor, o que corrobora para cerca de 50% das psicopatologias encontradas nos adultos, conforme pode ser visto no excerto abaixo:

[Um]Estudo realizado com prostitutas que atuavam em Miami, Estados Unidos (n = 325), demonstrou, que 50,5% das mulheres entrevistadas haviam sido vítimas de abuso sexual quando crianças [...]

Estudos recentes têm relacionado diversas parafilias ao abuso sexual continuado na infância; quanto mais frequente e persistente, piores os problemas psíquicos, comportamentais e de relacionamento. As sequelas levariam as vítimas de abuso a comportamentos criminosos de transgressão dos costumes. (ADED et al., 2006, p. 206)

Dessa forma, o abuso sexual infantil potencializa os fatores de risco para a vitimização sexual durante a fase adulta, independentemente da atuação da família, podendo ser apresentados comportamentos tais como medo, dificuldades de se ajustar, isolamento social, distúrbios de conduta, baixa auto-estima, além de fugas de casa, uso de álcool e drogas, ideias suicidas e homicidas, entre outros (ADED et al., 2006).

Nessa perspectiva, a narradora do texto literário analisado acaba por revelar traços comportamentais de Alice, as conturbações, os vários relacionamentos amorosos e os desequilíbrios, como sendo fatores intimamente ligados à infância, ao mesmo tempo em que oportuniza espaço

para que se discutam tais questões. Além disso, demonstra o processo de desinvisibilidade da personagem quanto às amarras do passado e torna possível também a tomada de consciência de modo a expressar criticidade sobre o papel feminino. Veja-se o seguinte trecho:

Assim comprei, assim você comprou, Alice, um enxoval até bonitinho, lençóis bordados, talheres de aço inoxidável mas com um *design* elegante, havia o apartamento alugado com vista agradável mas o resto foi um vazio, sorriamos para as visitas, desde pequenas estávamos acostumadas a desempenhar um papel, representávamos bem. (COUTINHO, 1991, p. 148 – grifo meu)

Diante do exposto, a autora baiana tece a sua personagem com vistas a fazer uma rasura quanto à representação tradicionalista da mulher nos grandes cânones literários, pois desloca o discurso oficial da História ao trazer para o centro da narrativa uma voz feminina transgressora, talvez com o objetivo de representar todas as outras silenciadas ao longo do tempo, mas que agora, de algum modo, buscam (des) construir os estereótipos criados e a possibilidade de empoderamento para ocupar os seu espaços.

Sobretudo, o romance nos apresenta, por meio da trama policial, um enredo de forte reflexão, desmistificando a superioridade masculina e enaltecendo a trajetória feminina marcada pela luta de seus espaços e (re) afirmação de suas identidades. A intertextualidade também se faz presente no próprio título da obra, que estabelece alusão à personagem Alice, do livro *Alice no país das maravilhas*, escrito por Lewis Carrol. A semelhança entre as duas personagens pode ser observada em relação à travessia do espelho, na história de Carrol a passagem é representada como forma de amadurecimento, enquanto no romance em estudo é simbolizada como uma memória do passado em detrimento do autoconhecimento e afirmação da identidade.

Com isso, o texto romanesco estudado apresenta forte contribuição e visibilidade para o tema do feminino que, de certa forma, perdura até os dias de então, conferindo à obra valor artístico singular e original. Através da voz de Alice, podemos ouvir outras vozes femininas que resistem, falam, gritam, entoam suas dores e lutas diárias, fazendo com que passado e

presente se vejam no espelho do tempo e, ao se mirarem, percebam que por mais que se tenha alcançado um patamar de visibilidade, muito se tem por alcançar.

REFERÊNCIAS

ADED, Naura Liane de Oliveira. et al. Abuso sexual em crianças e adolescentes: revisão de 100 anos de literatura. In: Archives of Clinical Psychiatry. v. 33, p. 204-213, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rpc/v33n4/a05v33n4>. Acesso em: 28 ago. 2019.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. Disponível em: <http://www.pgcult.ufma.br/wp-content/uploads/2017/07/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2019.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COUTINHO, Sônia. O caso Alice. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

REIMÃO, Sandra. Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar. 2011. Tese (Pós-Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em:

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38361018/Repressao_e_resistencia_censura_a_livros_na_ditadura_militar_BRASIL_1964-1985.edu_.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DRepressao_e_resistencia_censura_a_livros.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20190609%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20190609T132451Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=5b5adc08a2e441bc76b1518362b7f1976323f6d4ad99feb1b9be30a4a441323
a. Acesso em: 27 ago. 2019.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: Estudos Feministas. v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2019.

ESCRITAS DE SI NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA:
UMA LEITURA DAS NARRATIVAS A *RESISTÊNCIA*, DE
JULIÁN FUKS E *BASEADO EM FATOS REAIS*, DE
DELPHINE DE VIGAN

Gilmar Bueno Santos

Liozina Kauana de Carvalho Penalva

Na contemporaneidade, as contínuas indagações feitas em torno das escritas de si são aspectos importantes também para o campo dos Estudos Literários. Isso porque, nos últimos anos, houve um aumento considerável da quantidade de escritores que escrevem ou simulam escrever sobre suas vivências pessoais.

O ato de escrever sobre si mesmo não é um fenômeno novo, considerando que biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos e tantos outros gêneros discursivos pertencentes a esse universo há tempos acompanham o homem na tentativa de compreender a si mesmo, o outro e também o mundo que o cerca.

Entretanto, a transição do século XX para o XXI foi marcada por um conjunto de novas práticas, que, assim como qualquer novidade, não deixou de suscitar muitas polêmicas. Começaram a surgir por toda parte canais para se divulgar aquilo que até então se considerava o mais privado de cada um: a intimidade. Em um curto espaço de tempo, estávamos tão familiarizados com os *reality shows*, *blogs* e rede sociais, como se estes recursos estivessem nos acompanhado desde sempre. Ademais, é notório que essas transformações socioculturais refletiram em nossa literatura, provocando a multiplicação de relatos e romances em que a fronteira entre a autobiografia e a ficção é bastante difusa. Consciente dessas mudanças, Leonor Arfuch comenta que:

(...) a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente para os âmbitos da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissimilares, os usos funcionais ou a busca de estratégias de mercado, para expressar uma

tonalidade particular da subjetividade contemporânea. (ARFUCH, 2010, p. 16)

É essa particularidade na trama da cultura contemporânea que estimula Arfuch a afastar a pretensão de representação de uma identidade fixa e, por conseguinte, priorizar a intertextualidade, a hibridização de gêneros e o deslocamento de fronteiras estáveis no momento em que se propõe a fazer “uma leitura transversal, simbólica, cultural e política” das narrativas do eu e de seus inúmeros desdobramentos.

Em nosso tempo midiático, Arfuch compreende que a primeira pessoa que se apresenta textualmente constitui-se no “espaço biográfico”, ou seja, é produto da confluência entre múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa¹.

A pesquisadora argentina Paula Sibilia, em sua obra “O show do eu: a intimidade como espetáculo”, publicada em 2008, também elabora uma instigante reflexão acerca desse deslocamento do centro que sustenta as experiências de si e acrescenta que esse fato implica, conseqüentemente, em grandes transformações na maneira como nos constituímos enquanto sujeitos. Nessa perspectiva, Sibilia analisa o comportamento de nossa sociedade sob os efeitos da tecnologia, evidenciando o interesse voraz pelas vidas alheias, a obsessão pelo “vivido” e a nossa veloz capacidade de substituir dispositivos, como o diário íntimo e as cartas, que antes eram utilizados como instrumentos exclusivos para a construção de si, por tecnologias digitais de comunicação em rede. Desse modo, em lugar daquelas subjetividades tipicamente modernas, elaboradas tranquilamente na solidão do espaço privado, surgem personalidades direcionadas não mais para “dentro de si”, mas projetadas para “fora” e mantidas sob a curiosidade e vigilância do olhar alheio.

¹ Horizontes de expectativa é uma expressão de origem alemã e que é utilizada por Arfuch para referir-se ao conjunto de crenças, de princípios assimilados e ideias apreendidas que ajudam a direcionar o ato interpretativo. Nesse sentido, o horizonte é basicamente o modo como nos situamos e apreendemos o mundo a partir de um ponto de vista subjetivo.

É a partir desse contexto que discutiremos a autoficção. Esse termo teria sido utilizado pela primeira vez por Serge Doubrovsky, em 1977, e, segundo a professora e pesquisadora Anna Faedrich, o vocábulo surgiu numa tentativa de responder à seguinte indagação feita pelo autor Philippe Lejeune ([1971] 2008, p.31), em *O pacto autobiográfico*: “O herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?”. No contexto da França, Lejeune foi o primeiro pesquisador da literatura a se debruçar sobre o tema autobiografia e sua grande contribuição está relacionada à noção de pacto autobiográfico, uma espécie de contrato de leitura entre autor e leitor selado pelo nome próprio, em que o autor ao escrever sua biografia tem o compromisso de dizer apenas a verdade. Entretanto, frente à multiplicidade de escritos autobiográficos e suas possíveis leituras, a construção teórica do pacto deixa lacunas e pontos de imprecisão, mostrando-se insuficiente.

Diante da percepção dessas lacunas na teoria dos gêneros lejeuniana, Doubrovsky cunhou o termo autoficção, após perceber que sua prática narrativa não havia sido contemplada, o que ele define como “casa vazia”. Para preencher esse espaço vazio, Doubrovsky decide, então, em seu livro *Fils* dar a seu personagem seu próprio nome e afirma se tratar da ficcionalização de si. Destarte, surge o neologismo e também o primeiro livro a adotar a prática autoficcional.

Esse imbricamento entre vida e arte sempre existiu, mas ainda não havia ocupado tanto o centro de reflexões e questionamentos. De certo modo, autores se baseiam direta ou indiretamente em suas experiências e observações para criar uma obra, porém, como a linguagem é também uma forma de representação, torna-se fundamental dar menos importância ao grau de realidade do que ao seu grau de conformidade com um modelo cultural previamente existente. O escritor, de forma inconsciente ou não, na tessitura de sua obra, conta a sua versão, acrescenta fatos inventados, descreve coisas imaginadas e preenche, a seu modo, as lacunas e fissuras costumeiras da memória.

Muitos escritores já se empenharam em demonstrar que a partir do momento em que tentamos transformar nossa própria vida em literatura, torna-se praticamente inviável distinguir a fronteira entre a verdade e o ficcional. Jean-Jacques Rousseau ([1764-70], 1986), ao refletir sobre suas

Confissões (livro que inaugura a subjetividade do eu) faz um pacto prometendo dizer nada mais do que a verdade, porém tempos depois anuncia que é totalmente impossível falar de si sem inventar, criar roteiros e personagens. É por esse motivo, como assinala Gasparini (2014), que muitos escritores se recusam a fazer uma distinção entre autobiografia e romance.

É nesse terreno que a autoficção adquire firmeza e soberania, pois nota-se que embora haja a hibridização desses elementos (realidade e ficção) também em romances autobiográficos, por exemplo, é na autoficção que essa prática se realiza de maneira atrevidamente intencional. Fica claro na organização do texto e também no uso constante da homonímia entre autor, narrador e protagonista (nem sempre obrigatória), que a ideia é provocar ambiguidades, confundir o leitor. São essas lacunas, contradições e fronteiras difusas que irão direcionar a análise em torno das narrativas “A resistência”, de Julián Fuks e “Baseado em fatos reais”, de Delphine de Vigan.

Essas duas obras contemporâneas se inscrevem na perspectiva autoficcional, uma vez que o leitor é constantemente levado a questionar o que lhe é apresentado; o eu real e o eu fictício confundem-se por meio da escrita na qual experiência, memória, verdade e invenção se interpenetram e se complementam. Colocam-se em evidência, portanto, os seguintes questionamentos: como conhecer alguém ou mesmo a si próprio, em sua totalidade? É possível separar quem somos de fato da personagem que construímos? Essas reflexões contribuem para a tentativa de delimitação de algumas características acerca da autoficção, conceito ainda em construção, marcado por intensas contradições e indefinições.

Em *A resistência*, a narrativa é instigante desde a primeira linha: “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado” (FUKS, 2015, p. 9). É instigante não somente porque se dispõe a contar a vida de um filho adotado durante a tenebrosa ditadura argentina, nem porque entrará na intimidade de uma família que por questões políticas é exilada de sua própria terra. É instigante, principalmente, porque sem saber se recorda ou inventa, se cala ou confessa, se é mesmo possível

contar a sua história, a de seu irmão e a de seus pais, Julián Fuks faz uma bela reflexão sobre a própria literatura.

Os capítulos alternam-se entre indagações sobre a origem do irmão (na tentativa de compreender o porquê ele é um ser ausente e silencioso) e a busca pelas origens de sua família (na tentativa de conhecer onde e como viviam seus pais antes de fugirem para o Brasil). O narrador é Sebastián, o qual se assemelha a um *alter ego* de Fuks. Em entrevista concedida a Sérgio Tavares, publicada em 2016, Julián Fuks declara que:

Sebastián foi o personagem que construí minuciosamente, rigorosamente, em “Procura do romance”; ali Sebastián era figura incontornável, onipresente. Quando me pus a escrever “A resistência”, por um longo tempo não me dei conta de que o narrador era ele, pensava um narrador sem nome como todos os outros personagens importantes – ou pensava, por um longo tempo, confesso, que o narrador era eu. Foi só no final do livro que me dei conta da evidência, percebi que aquela voz não podia ser a minha, que escrever distorcia o que eu tinha a dizer, como sempre distorce tudo.

Ao escrever, Fuks investiga a possibilidade de resgatar sentimentos e fatos do passado com autenticidade. Essa motivação se reflete no fato de vários relatos íntimos de sua vida coincidirem com os da obra. As trajetórias de seus pais, psicanalistas argentinos, que nos anos 80 se exilaram no Brasil por conta da perseguição política do regime militar, e principalmente de seu irmão, adotado em Buenos Aires, estão no centro da narrativa. Fuks coloca-se como agente de duas épocas, narrando e, ao mesmo tempo, participando de um drama que é um eco da história devassada de um país, dos atos de combate à perseguição e repressão, da militância e do exílio. Sendo assim, faz-se necessária a seguinte pergunta: esse texto de Fuks não seria então autobiográfico?

Essa pergunta é importante porque ajuda a esclarecer a confusão que alguns fazem ao tratar a autoficção e o texto autobiográfico como sinônimos. O texto de Fuks, assim como o de Vigan (outra narrativa em análise), extrapola os limites biográficos e enquadrá-lo na categoria de texto autobiográfico seria o mesmo que asfixiá-lo, pois a sua riqueza está

incrustada no pacto ambíguo estabelecido com o leitor: alguns podem lê-lo como romance e outros como sendo uma autobiografia. Ao contrário disso, a autobiografia tem uma forma mais linear e se pretende mais próxima do vivido, embora isso desde o início seja condenado ao fracasso. A autoficção, por sua vez, como defende a professora Eurídice Figueiredo em *Mulheres ao espelho* (2013), é umas das formas que o romance adquiriu desde os anos 80 e reflete o sintoma de uma época, por isso todas as tentativas de defini-la ou enquadrá-la nas classificações tradicionais são sempre infrutíferas e malsucedidas. Embora sejam constituídos por elementos biográficos, os textos aqui analisados estabelecem um diálogo muito mais íntimo com autoficção, pois:

Ela participa sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um ao outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias da *letra*. Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa a generalidade do gênero, sua convencionalidade, correndo decerto o risco de cair em novas armadilhas. (NASCIMENTO, 2010, p. 196)

Fuks privilegia um narrador que se força a dar um passo atrás a cada linha avançada e a se perguntar se não está sendo levado por algum lugar-comum da memória familiar, da memória de um país ou pelos seus próprios lugares-comuns. Por esse motivo, é possível ver surgir, em cada canto da obra, várias versões, histórias e sujeitos. Nada escapa de ser duplo, ambíguo, nem mesmo a palavra Resistência, que dá nome ao livro, pois, pensando na resistência do filho adotado ao convívio familiar; na resistência dos pais à ditadura militar e também na resistência do narrador para falar de si, verifica-se que resistir pode ser tanto um ato de recusa e fraqueza como a intervenção dentro de uma realidade, um ato de força. É também nesse ato de resistir que é a memória.

Ainda que em *A Resistência* funcione o que Dosse (2009) chama de “técnica do bechamel”, ou seja, muitos buracos e lacunas da memória são preenchidos com invenções, o narrador sempre questiona se de fato as coisas aconteceram como ele conta ou lembra, tomemos como exemplo a cena em que Sebastián descreve uma guerra de travesseiros com os irmãos e

ao final lança a pergunta: “vejo ou invento essa imagem?” Somo meus golpes tão fracos aos do meu irmão ou consigo nesse instante contrariá-lo, romper nosso pacto, ser irmão do meu irmão e acusar a covardia que ali se perpetrava?” (FUKS, 2015, p. 27). Contata-se, também, que em nenhum momento o autor cria a sensação de plenitude das personagens. Em vez disso, observa-se que os sujeitos vão se constituindo aos poucos e de maneira dupla e contraditória. Ao apresentar-se biográfico e ficcional, o autor instaura com o leitor o pacto ambíguo de que tanto já falamos e que é característica imprescindível da autoficção:

Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta seu nome. Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. (FUKS, 2015, p. 40)

Essa passagem deixa claro que se existe algum pacto na autoficção, esse pacto é com a incerteza. Anna Faedrich, ao citar Jaccopard, denomina como sendo “pacto oximórico”, que se caracteriza por ser contraditório, pois “rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH, 2015, p. 46). O literal e o literário contaminam-se ao mesmo tempo, impedindo uma decisão simples por um dos polos. Nessa narrativa, o narrador Sebastián é e não é Julián, sabe e ao mesmo tempo não sabe, lembra e não lembra, sua única certeza é que é preciso um trabalho árduo para atestar que sua invenção é um documento, desestabilizando de vez o “pacto com a verdade”, sugerido por Lejeune.

O próprio narrador antecipa: “Sei que escrevo meu fracasso” (FUKS, 2015, p. 95), mas é também através do comentário de seus pais que ele percebe a inútil tentativa de estabelecer um compromisso com a verdade. Ele escreve um livro sobre a história de sua família, mas sua mãe diz não se

reconhecer nessas páginas, ela desconfia de vários episódios descritos de sua vida, sente uma insólita duplicidade e diz: “Você não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma; não sei, talvez eu queira apenas me defender com este comentário, mas suspeito que não fomos assim, acho que fomos pais melhores” (FUKS, 2015, p. 135).

O pai do narrador é a figura responsável por levantar uma discussão bastante presente nas discussões literárias contemporâneas – a invasão da intimidade. E a pergunta que se faz é: “O que se ganha com uma descrição tão minuciosa de velhas cicatrizes, o que se ganha com esse escrutínio público dos nossos conflitos?” (FUKS, 2015, p.137). O pai incomoda-se por não saber até que ponto se alargam os círculos do biográfico, do privado e do íntimo. E esse incômodo persiste mesmo o pai tendo consciência de que não só as personagens são duplas, mas também cada linha de todo o livro. Nas últimas páginas do livro, o pai afirma: “vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance”. Isto é, o esforço do filho em escrever uma história fidedigna vai por água abaixo e isso indica que a linha entre biografia e ficção se torna cada vez mais tênue.

Em se tratando de personagens duplos, destaca-se a obra *Baseado em fatos reais*, da autora francesa Delphine de Vigan. Essa narrativa se desenvolve a partir do encontro da protagonista Delphine (que possui o mesmo nome da autora) e a personagem L em uma festa. Semelhante ao texto de Borges denominado *Borges e eu*, observa-se a formação de um ser que se estilhaça em dois. De início, imagina-se que L é de fato uma pessoa real, com vida própria, no entanto, as descrições da protagonista, o fato de ninguém mais enxergá-la além de Delphine e o próprio desfecho da narrativa indicam que é possível que L (que significa “ela” em francês) seja apenas uma projeção de Delphine, como afirma seu namorado François: “ – Talvez você a tenha inventado para escrever” (VIGAN, 2016, p. 247).

Assim como acontece em *A resistência*, a narrativa *Baseado em fatos reais* coincide em muitos aspectos com a vida íntima de quem a escreveu. Mister mencionar que Delphine de Vigan concede o seu nome para sua personagem principal, que também se chama Delphine. Por mais que essa prática seja bastante frequente na autoficção, mas não condição necessária para sua existência, Anna Faedrich assevera que “esse excesso de

referencialidade é que gera o questionamento dos limites” (FAEDRICH, 2015 p. 49). E que outra coisa a autoficção seria, além de um eterno questionamento de fronteiras?

Há outras coincidências que são relevantes. Assim como sua personagem, Delphine é uma escritora que publicou um romance em que conta a história de sua família e, por conta disso, alcança um enorme sucesso. Ambas precisam encarar situações em que leitores procuram saber quais aspectos do seu livro eram de fato reais e quais vinham da imaginação. Um tipo de atitude não rara de se observar nos leitores atuais, que consomem com bastante facilidade tudo aquilo inscrito sob o título “baseado em fatos reais”. Como se pode notar, são inúmeros pontos em comum e, nós, leitores, somos seduzidos por esses elementos de realidade que aos poucos vão dando corpo a uma das principais características da autoficção: a ambiguidade.

Baseado em fatos reais surgiu de uma resposta da Delphine a toda questão que foi discutida com a L. Esta defende que a literatura precisa ser verdadeira em sua forma de criação, ser “baseada em fatos reais”, pois em sua opinião é isso que atrai leitores. No entanto, as duas Delphines, a real e a da ficção, discordam:

A verdade não existe. Meu último romance era só uma tentativa desajeitada e não realizada de me aproximar de algo fugidio. Uma maneira de contar uma história, através de um prisma deformador, um prisma de dor, de arrependimentos, de negação. E de amor também. Você sabe bem disso tudo. Quando ocultamos certas coisas, estendemos, recortamos, preenchemos buracos, fazemos ficção. Eu estava em busca da verdade, sim, você tem razão. Confrontei fontes, ponto de vistas, narrativas. Mas toda escrita de si é um romance. (VIGAN, 2016, p. 57)

Existe, então, a partir dessa reflexão, uma tentativa de explorar esse desejo de realidade do público e também borrar os limites estabelecidos entre biografia e ficção, um convite para a impureza autoficcional.

O enredo da narrativa já começa com algumas complicações: a personagem Delphine precisa lidar com um sério problema – a incapacidade de escrever. Ela encontra-se fragilizada pelo sucesso e em

vários momentos a escritora revela-se incapaz de sentar-se frente ao computador e escrever uma linha sequer ou até mesmo responder e-mails. A instabilidade emocional de Delphine é acentuada porque ela precisa encarar a saída dos filhos gêmeos, Louise e Paul, para estudar fora; e a solidão causada pelas constantes viagens a trabalho de seu companheiro François. É nesse contexto que Delphine conhece a ghost-writer L, uma mulher elegante, sensual e confiante, tudo aquilo que Delphine não era, mas gostaria muito de ser. De forma misteriosa, L vira “o pior pesadelo” da escritora, invade a vida de Delphine e começa a interferir nos aspectos mais íntimos de sua vida.

A relação entre essas duas personagens aparece, na primeira parte do livro, como um elemento pacificador da crise de Delphine, a conexão entre elas é inacreditável, quase simbiótica, L é aquela amiga que diz exatamente o que se quer ouvir, está sempre disposta e sempre “presente”. O termo está entre aspas, porque aos poucos aparecem indícios de que L não é tão real como chegamos a pensar, exemplo disso é que L, dizendo já ter estudado com Delphine, não aparece na foto antiga da turma e Delphine ainda se sente culpada por lembrar-se de todos os colegas, exceto de L: “Tínhamos estudado juntas durante um ano inteiro e eu não a havia reconhecido. Nada de familiar nela havia chamado minha atenção, intrigado, e, mesmo naquele instante, eu sentia que era impossível me lembrar de uma silhueta que podia ter sido a dela” (VIGAN, 2016, p. 74).

Para consolidar a dúvida e exponenciar o mistério, Delphine comenta: “Inclusive, às vezes a ficção era tão poderosa que tinha desdobramentos no real” (VIGAN, 2016, p. 74). O ser “fantasmático” de L ganha contornos ainda maiores e pode-se de fato enxergá-la como uma projeção de Delphine na seguinte passagem:

Enquanto, diante dela, eu me esvaziava de toda e qualquer substância, L. passava horas trabalhando, entrava e saía, pegava o metrô, preparava a comida. Quando eu a observava, por vezes sentia que estava vendo a mim mesma, ou melhor, uma cópia minha, reinventada, mais forte, mais poderosa, cheia de energia positiva. E que logo restaria de mim apenas uma pele morta, seca, um invólucro vazio. (VIGAN, 2016, p. 172)

Percebe-se no excerto anterior, que há um efeito de espelhamento entre Delphine e L, quando uma está vazia a outra está cheia. O olhar direcionado para o outro, simboliza, ao mesmo tempo, olhar para dentro de si. No final de *Baseado em fatos reais*, Vigan dá uma pista de que L sempre existiu, na verdade, dentro da imaginação da narradora Delphine, pois em um momento da narrativa Delphine, a da ficção, revela uma particularidade na escrita de L. Esta, sempre que escrevia para alguém, ao final de cada livro costumava incluir a palavra FIM seguida por uma estrela. “Era sua pegada, sua marca de fábrica, uma espécie de digital conhecida apenas por ela” (VIGAN, 2016, p. 152) e é exatamente da mesma forma que o texto é encerrado pela escritora Delphine. Se anteriormente ainda resistia alguma espécie de binarismo, é nesse momento que ele se destrói. Parafraseando Borges, não se sabe mesmo qual das duas chegou a escrever essa página, daí o constante uso do pronome “nós”. É evidente que Vigan traz à tona a discussão de que o “eu” só existe por conta da alteridade.

As lições de Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994) contribuem para a nossa discussão porque evidenciam que o Outro entra em cena quando surge a consciência de nossa diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, pois, “estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundaram o entendimento e a simpatia” (Kristeva, 1994, p. 9).

Destaca-se, portanto, nas duas obras em análise que há um jogo de alteridades. É a partir da relação com o irmão adotado, em *A resistência*, e o confronto com L, em *Baseado em fatos reais*, que surgem as questões norteadoras de nossa análise: como conhecer alguém ou mesmo a si próprio, em sua totalidade? É possível separar quem somos de fato da personagem que construímos?

Evando Nascimento (2010) declara estar convencido de que toda experiência do “eu” passa necessariamente por esse encontro com a alteridade (que pode ter inúmeros nomes: mundo, natureza, Deus, pai, mãe, família, sociedade, lei etc.) e, portanto, prefere substituir o conceito de autoficção por alterficção. Desse modo, a alterficção acomodaria a “ficção de

si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193).

Dentre outros aspectos, *Baseado em fatos reais* é também uma narrativa em que instiga o leitor a considerar que nunca se pode confiar completamente nas coisas e fatos descritos. A autora Delphine não abre mão de criar um clima confessional e opressivo e, assim como ocorre em *A resistência*, a linha que separa a verdade da mentira é muito frágil. As duas narrativas envolvem a recuperação ficcional de memórias, não só coletivas e históricas, mas também pessoais, colaborando para que se tornem ainda mais difusas as fronteiras entre o real e o fictício, o privado e o público; a tessitura narrativa apresenta-se de maneira lacunar e fragmentada; a linguagem em suspensão constrói significações que nunca se fecham e são sempre acompanhadas pela consciência do narrador acerca de sua incapacidade de ter o domínio sobre as coisas contadas, como se constata na reflexão do narrador Sebastián:

Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes em que eu insisto em malversar em palavras. Não se trata aqui de uma preocupação abstrata, embora de abstrações eu tanto me valha: procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma. (FUKS, 2015, p. 23)

Esse jogo memorialístico, presente tanto em Fuks quanto em Vigan, propõe fraturas na noção de verdade. Essa forma de narrar, segundo Silviano Santiago (1989), é própria da narrativa pós-moderna que “existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Enfim, o que se percebe é que “a palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, p. 113). É por este motivo que Nascimento (2010) discute sobre a dificuldade de designar a autoficção como um novo gênero. Esse termo abriga características tão variadas, fugazes e mutáveis que convencioná-lo nos compartimentos de um gênero seria mais um dos equívocos de nossa contemporaneidade.

Nas análises das duas obras contemporâneas aqui discutidas, destaca-se que o leitor tem um importante papel, a saber: juntar os cacos da narrativa e produzir seu próprio entendimento. A recuperação ficcional de memórias, não só coletivas e históricas, mas pessoais, cooperam também para que se tornem ainda mais difusas as fronteiras entre o real e o fictício, o privado e o público; a tessitura narrativa apresenta-se de maneira lacunar e fragmentada; a linguagem em suspensão constrói significações que nunca se fecham e são sempre acompanhadas pela consciência do narrador acerca de sua incapacidade de ter o domínio sobre as coisas contadas.

Por fim, acreditamos que as discussões neste trabalho ecoam uma assertiva que já fora antecipada por Fuks: “Sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne” (FUKS, 2015, p. 23).

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico*. Escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FAEDRICH, Anna. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira*. Itinerários, Araraquara, n.40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.181-221.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção. In: NASCIF, Rose Mary Abrão, LAGE, Verônica Lucy Coutinho. *Literatura, Crítica e Cultura IV: Interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- TAVARES, Sérgio. *Pequena Sabatina ao artista*. Entrevista exclusiva. Disponível em: <http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-41/>, 2016. Acesso em: 12 de fevereiro 2020.
- VIGAN, Delphine de. *Baseado em fatos reais*. Tradução Carolina Selvaticce. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

CRIADORA E CRIATURAS

Dayse Rodrigues dos Santos

INTRODUÇÃO

Há marcas da ideologia feminina no discurso do narrador e de Macabéa, protagonista da novela? Consta que a obra foi publicada em 1977, quando a escritora alcançou seu ápice, deixando-nos uma valiosíssima página na nossa Literatura. Anexa a si elementos que, ao mesmo tempo em que os aproximam dessa escrita visceral, os jogam com todas as forças de volta à realidade, para que, com [esse universo], interajam e ofereçam suas próprias interpretações.

O objetivo geral neste capítulo é analisar a obra *A hora da estrela*, a fim de esquadrihar as marcas da ideologia feminina que podem estar presentes no discurso do narrador e de Macabéa; além de buscar relações entre escritora e escritura; contextualizar a novela, com o propósito de distinguir elementos sociais, históricos, políticos e econômicos que podem ter influenciado na urdidura da obra para estabelecer a relação literatura e sociedade; discutir o *feminino* para elucidar sua carga semântica e analisar o *corpus* da obra, através do estudo verticalizado do discurso do narrador e de Macabéa. Como suporte teórico, pesquisa bibliográfica em livros, revistas e internet com a finalidade de embasar o estudo sobre contexto de época, conceito de feminino, autor criador e, em especial, as marcas ideológicas femininas do discurso do narrador e de Macabéa em *A hora da estrela* (1998), de Clarice Lispector.

No segundo momento, far-se-á uma revisão sobre a questão feminina na literatura, tendo como estudo norteador *O segundo sexo* (1980), de Simone de Beauvoir e *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector* (1999), de Raimunda Bedasee, a fim de elucidar sua carga semântica. Além disso, apresentar-se-á a recuperação de fatos históricos e sociais que correspondem ao período da produção clariciana, tendo como texto matricial *Feminismo e Literatura no Brasil* (2003), de Constância Lima Duarte e obras de história da época, em especial de Luiza Lobo, com a

finalidade de distinguir elementos sócio-históricos e político-econômicos que podem ter influenciado na urdidura da obra. As referências ao *corpus*, ao longo deste estudo, dizem respeito à edição consultada e serão representadas pela sigla HDE, seguida do número da página.

A QUESTÃO FEMININA

Em *A hora da estrela* (1998), onde se confrontam temas de ordem social, política e econômica, pode se destacar a questão feminina como um dos pilares que sustentam a referida obra, envolvendo as personagens de forma intrínseca e subjetiva. Para compreensão deste estudo, torna-se necessária a conceituação dos termos “feminino” e “gênero”, além de atribuir seu real significado ao texto. Apesar de a discussão sobre o termo ser extensa, Lobo (1997), que afirma que [a palavra ‘feminino’] deve compreendida não como um dado recebido da natureza no nascimento, mas como uma “construção cultural”. Azevedo amplia essa questão, declarando que o

gênero significa a organização social das diferenças sexuais, de modo que, se o sexo pertence à esfera do biológico, o gênero encontra-se na esfera sócio-cultural, mas, de maneira alguma, são duas categorias antagônicas e que se excluem, antes, uma implica a outra. Assim sendo, podemos dizer que o biológico é culturalizado e a cultura é biologizada. Dessa estreita relação entre o biológico e o cultural advém a normatização dos sexos e determinam-se os padrões adequados a homens e mulheres em diferentes épocas e sociedades. A invenção da masculinidade e da feminilidade não se dá por acaso, não é uma realidade fatalística, mas resultado de um discurso sexista que é gestado na história, produzido pela cultura, socialmente aceito e incorporado aos hábitos, costumes e comportamentos de um povo. (AZEVEDO, 2008, p. 3)

Partindo do pressuposto acima, pode-se discorrer, ainda, que ao longo da História, o mundo tem sido pensado/moldado pelos homens, uma vez que “sempre pertenceu aos machos” (BEAUVOIR, 1949, p. 81). Ainda na voz da autora, pode-se depreender que, no início da humanidade, houve

uma distribuição de tarefas entre homens e mulheres. Pelo fato de o homem ter o corpo maior e mais forte, ficou com as tarefas que exigiam maior esforço físico; e as mulheres, ao contrário, ficaram com as teoricamente mais “fáceis”.

Contudo, o homem, ao dominar o território, tornou-se tão poderoso que enquadrou a mulher à condição inferior a dele. “Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão” (BEAUVOIR, 1949, p. 81). Coube, portanto, às mulheres, “reproduzirem-se dia após dia sob uma forma idêntica, que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo. O caso do homem é radicalmente diferente” (BEAUVOIR, 1949, p. 81).

É nessa diferença que a humanidade caminha, pois “não é uma simples espécie natural: ela não procura manter-se enquanto espécie; seu projeto não é a estagnação: ela tende a superar-se” (BEAUVOIR, 1949, p. 83). Também, “o projeto do homem não é repetir-se no tempo, é reinar sobre o instante e construir o futuro” (BEAUVOIR, 1949, p. 86). Futuro esse, que por muito tempo fica/ou ao bem-querer masculino, a exemplo do *corpus* da pesquisa, cujo narrador expressa: “determino com falso livre-arbítrio” (HDE, p. 12), referindo-se ao futuro de sua personagem Macabéa. Seguindo essa perspectiva, “os homens, sendo os mais fortes, por toda a parte favorecem o próprio sexo e que as mulheres aceitam por hábito essa dependência. Nunca tiveram suas possibilidades, nem liberdade, nem instrução” (BEAUVOIR, 1949, p. 139). Ainda, para essa autora,

[a] história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. Esta condição servia aos interesses dos homens, mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais. Desde que o sujeito busque afirmar-se, o Outro, que o limita e nega, é-lhe, entretanto necessário: ele só se atinge através dessa realidade que ele não é. (...) Só há presença do outro se o outro é ele próprio presente a si. (BEAUVOIR, 1949, p. 179)

Como complemento da declaração acima, pode-se destacar a seguinte fala do narrador Rodrigo S. M. ao se referir a Macabéa: “ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (HDE, p. 20). A condição da mulher torna-se especial por toda a dominação, opressão e alienação enfrentada. Situação propícia para a criação de obras literárias de autoria feminina. Não são as mulheres que têm sua feminilidade infantilizada pelos homens que ilustram os textos literários, mas as que de alguma forma têm sua subjetividade explorada ao máximo. Desse modo,

[a] literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença”. (LOBO, 1997, p. 3)

Como o *corpus* dessa pesquisa tem autoria feminina, há “referências imprescindíveis para a compreensão da teoria da crítica feminista: a expressão maior de seus anseios, dúvidas, preocupações e obsessões: a condição feminina” (BEDASEE, 1999, p. 7). Não obstante, essas referências são oriundas de movimentos feministas iniciados na década de 1970 que irão culminar com diversos movimentos em prol da emancipação da mulher. Esse momento pode ser considerado como

[o] momento mais exuberante, o que foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal. 1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), tal o estado de penúria da condição feminina, e tantas as metas para eliminar a discriminação. (DUARTE, 2003, p. 165)

Em benefício das mulheres, encontros e congressos se sucedem, “cada qual com sua especificidade de reflexão, assim como dezenas de organizações, muitas nem tão feministas, mas todas reivindicando maior visibilidade e conscientização política” (DUARTE, 2003, p. 165). Conforme a mesma pesquisadora, o “8 de Março” é declarado Dia Internacional da

Mulher, por iniciativa da ONU, e passa a ser comemorado de forma cada vez mais organizada, confirmando, assim, mais um importante obstáculo vencido. Fato, infelizmente, desconhecido de Macabéa, que, segundo Rodrigo S. M., “até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação” (HDE, p. 43).

Com a população urbana maior do que a rural, as informações e ideologias se disseminavam rapidamente entre o povo. Logo, configura-se um período de grandes transformações culturais, a exemplo do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, que influencia diretamente sobre o comportamento de Macabéa “ela adorava anúncios publicitários” (HDE, p. 53). Sendo assim, procura-se, aqui, distinguir elementos sócio-históricos e político-econômicos da época que podem ter influenciado na urdidura da obra.

Em meio a tanta agitação política, sobreveio a temática sexual, com suas tecnologias e tabus. Clarice Lispector, pela voz narrativa, explora o assunto quando diz que [a]mulherice [de Macabéa] só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (HDE, p. 43) e que o sexo de Macabéa “era a única marca veemente de sua existência” (HDE, p. 70). Mesmo assim, ideias antiquadas, como a de “seu papel de reprodutor” (BEAUVOIR, 1949, p. 153), permaneceram por muito tempo na sociedade patriarcal. “Assim como não basta dizer que a mulher é uma fêmea, não se pode defini-la pela consciência que de sua feminilidade” (BEAUVOIR, 1949, p. 69), uma vez que há todo um aparato social que a ressignifica.

Outra forma de romper com a alienação das mulheres foi o desenvolvimento dos meios de comunicação. Um dos mais utilizados foi o jornal, já que, seu valor pecuniário permitia maior circulação de ideias. Nas pesquisas de Duarte (2003), os dois primeiros jornais a abordarem assuntos feministas foram: *Brasil mulher*, em 1975 e *Nós mulheres*, em 1976. Ela afirma, ainda, que ambos tinham grandes tiragens e assinaturas. A comunicação tornou propícia a entrada das mulheres, principalmente as escritoras.

O CRIADOR E A CRIATURA: *A HORA DA ESTRELA* (1998)

No universo estelar, onde se confrontam temas de ordem social, política e econômica, podem se destacar as questões: ideológica, a violência e a alienação que envolvem as personagens em *A hora da estrela* (1998). Atentando ao fato de se tratar de um texto de autoria feminina, deve-se considerar, seguindo a análise de Bedasee (1999), que tais obras não fazem parte da tradição literária feminina cujas escritoras escrevem como homens, inclusive assumindo o ponto de vista masculino, mas de uma inovação no cenário literário.

De tal modo, Lispector, ao experimentar a androginia constrói o pensamento masculino de maneira que o narrador seja tão consistente que passa a ter o domínio do texto. Sugere, ainda, que para o enredo só poderia ser “um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (HDE, p. 14). Sobre este aspecto, Bedasee explica que:

[a] obra é o produto de duas mentes: a masculina (produto de sua criação) e a feminina. (...) Ainda a ótica masculina que é respeitada quando o assunto é a mulher. Por que motivo, a máscara do narrador. (...) Com ironia, Lispector, curiosamente, rejeita e admite o mito cultural da escritora sentimental. Enquanto o verdadeiro autor é uma escritora, ela insiste que o autor fictício seja masculino. (1999, p. 144)

O fato de o narrador ser o relator da história influencia, veementemente, no formato do enredo, pois além de contar os fatos, apresenta diversas reflexões sobre o ato da escritura, situando-se como ser no mundo real, como quando fala sobre sua condição social “a classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (HDE, p. 19). Seguindo essa perspectiva, o discurso do narrador e de Macabéa serão estudados sob as linhas acima citadas.

Ao iniciar a obra, o narrador-escritor faz várias reflexões sobre o ato de escrever antes mesmo de tratar do enredo em si, pois afirma: “enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (HDE, p.

11); e se questiona “como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (HDE, p. 12). No entanto, durante suas ponderações sobre a escritura, insinua sua postura ideológica quanto à função real da escrita, sugerindo “que cada um a reconheça em si mesmo” (HDE, p. 12) e que é “narrativa tão exterior e explícita” (HDE, p. 12), no que concerne ao conteúdo.

O fato de fazer questionamento sobre a linguagem e a forma como ela deve ser trabalhada consiste na “linguagem/comum como tarefa do homem que se descobre e aos outros, enquanto se exprime para si e para os outros” (SÁ, 1979, p. 59). Com base nisso, ao dizer que “a verdade é sempre um contato interior e inexplicável” (HDE, p. 11) justifica o fato de sua constante busca e aceção acerca de seu personagem. O narrador ainda complementa suas meditações dizendo que a história “contém segredos” (HDE, p. 13), expandindo sua dualidade aos extremos.

Ao se referir a Macabéa pela primeira vez, Rodrigo expressa seu sentimento frente aos migrantes nordestinos “verdadeiros “estrangeiros” na cidade grande” (BEDASEE, 1999, p. 138) como “nordestinas que andam por aí aos montes” (HDE, p. 12). Ainda, ele explica a razão pela qual escolheu a moça: “numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina (...) Eu em menino me criei no Nordeste” (HDE, p. 12). Nesse momento o narrador “aborda o embate entre o escritor moderno, e a condição indigente da população brasileira. Isto sem deixar de lado – afinal de contas, traz a assinatura de Clarice Lispector – a reflexão sobre a mulher” (BEDASEE, 1999, p. 139).

IDEOLOGIA

Embora Clarice Lispector negasse qualquer envolvimento com o movimento feminista, não se pode negar que esta ideologia é uma constante na obra *A hora da estrela* (1998). Segundo Bedasee (1999), o caráter autobiográfico permite que estabeleça a relação entre a mulher Clarice e o contexto social em que viveu e que se verifiquem as possíveis relações da escritora com o feminismo. A autora criou um narrador-escritor homem “um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher

pode lacrimejar piegas” (HDE, p. 14). Incorporando-se ao universo masculino através de Rodrigo S. M., a autora retrata o “feminino”, problematizando-o e discutindo-o por meio da vaga existência de Macabéa. Bedasee amplia a questão dizendo que:

há uma ideologia feminista que se situa por trás da preferência atribuída à temática da violência, esta, por sua vez, intimamente ligada à representação da mulher. (...) preocupação feminista que se traduz ou pela denúncia que se faz da mulher submissa, passiva, “feminina” ou da que transgride suas barreiras. (1999, p. 17)

Uma característica da literatura de autoria feminina, a extrema subjetividade, é utilizada na voz de um narrador-escritor masculino que “depois de muitas hesitações, em que o narrador mais se narra do que faz progredir a ação da narrativa, ele acaba começando pelo meio, quando a moça nordestina recebe o aviso de despedida do emprego e vai refugiar-se no banheiro” (SÁ, 1979, p. 209). Ao olhar-se no “espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida” (HDE, p. 25), Macabéa fica atordoada, perguntando-se se “sumira por acaso sua existência física?”

A problemática da situação social de Macabéa se estende pela narrativa indissociadamente com a questão da mulher. Mesmo possuindo pouco estudo, a moça tinha um emprego “era enfim datilógrafa” (HDE, p. 15) e dele retirava seu sustento. Para Beauvoir, que complementa a questão, “a mulher é socialmente uma menor (...) Ela consegue encontrar emprego, mas é então escravizada” (1980, p. 169). Após o anúncio de dispensa, o patrão revela certa comiseração por Macabéa ao surpreender-se com a delicadeza da moça, dizendo que a despedida poderia esperar um pouco. A partir de então, Rodrigo narra uma passagem da vida de Macabéa, revelando características físicas e fazendo considerações a respeito de sua personalidade “ela era de leve como uma idiota, só que não o era. Não sabia que era infeliz” (HDE, p. 26).

Entretanto, “ideologias masculinas que não exprimem de modo algum as reivindicações femininas” (BEUVOIR, 1980, p. 168), ou seja, o fato de Macabéa não manifestar sentimento algum não significa que ela não o

tenha. O narrador diz: “ela me incomoda tanto que fiquei oco. Oco desta moça” (HDE, p. 26), revelando aos leitores sua raiva do comportamento dela, procurando formas de vingar-se, ou melhor, compensar-se. Ainda, seguindo o estudo da mesma pesquisadora, que afirma que “Na relação entre o braço criador e o objeto fabricado, [o homem, no caso Rodrigo S. M.] experimenta a causalidade: o grão semeado germina ou não” (1980, p. 96), tem-se a real situação de Rodrigo frente Macabéa - no caso, o amor não germina, a relação entre os dois torna-se oca, conduzindo ao nada.

Quando foi morar no Rio de Janeiro, a moça se instalou “numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças” (HDE, p. 30). Rodrigo mostra-se estar em grande expectativa, pois fala “estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto o símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro esplendoroso? Estou contente com essa possibilidade e farei tudo para que esta se torne real” (HDE, p. 30). Mais uma vez, o destino de Macabéa está à mercê de Rodrigo, o que para Bedasee é “absurdo de sua condição” (1999, p. 139), pois a situação de não poder escolher da moça faz parecer maior sua impotência de decisão.

Quando Macabéa encontrou “a primeira espécie de namorado de sua vida” (HDE, p. 43), confirmou o pensamento anterior de seu narrador “a mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (HDE, p. 28). Agora enciumado, o narrador com prepotência descreve o ocorrido “o rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (HDE, p. 43). Ao se apresentarem, o rapaz, por não ter compreendido o nome da moça, torna a perguntar-lhe, concluindo que “mas até parece nome de doença, doença de pele”, deixando-a constrangida a ponto de explicar-lhe a razão de ter esse nome. Contudo, Girardi revela a tradição que o nome da moça guarda “Macabeus: filhos do sacerdote Matatias Macabeus, que se revezam no comando dos judeus contra o rei da Síria que queria impor a cultura helenística com o propósito de destruir o judaísmo” (GIRARDI, 1991, p. 136).

De onde pode se inferir que existe certa ironia, já que Macabéa jamais seria de considerada heroína dos imigrantes nordestinos. Essa situação evidencia o deslocamento dos sujeitos em direção a um espaço

opressivo, tal como sua origem e condição social. Tendo terminado o passeio, a moça ainda não sabia o nome do rapaz. Ao passo que num dos encontros seguintes perguntou, tendo a resposta “Olímpico de Jesus Maria Moreira Chaves, mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai” (HDE, p. 44). Fingindo curiosidade perguntou-lhe sobre o nome, ao que ele respondeu aborrecido que sabia, mas não queria responder.

Macabéa era não mais “conduzida” somente pelo seu criador, mas agora Olímpico também o fazia de certa forma. Porém, o nordestino “fora criado por um padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher” (HDE, p. 44). Em contraponto à visão de seu narrador, Macabéa mostra-se, sim, ter sentimentos e agora “tornava-se toda dramática e viver doía” (HDE, p. 45). Ouviu seu “namorado” contar os sonhos de riqueza de ascensão social (queria ser deputado).

Soa arrogante a forma com que Rodrigo descreve Olímpico “cabra safado” (HDE, p. 46), “grandeza demoníaca” (HDE, p. 45), “sua força sangrava” (HDE, p. 45), “matar um homem tinha feito dele homem com letra maiúscula” (HDE, p. 46), “sou muito inteligente” (HDE, p. 46), “tinha o tom cantado e o palavreado sebooso” (HDE, p. 46). Não se esquecendo da moça e de seu orgulho ele escreve que “Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave (...) Não, não quero ter sentimentalismo, portanto vou cortar o coitado implícito dessa moça” (HDE, p. 46). Sobre a moça, tem-se uma ideia de alguém cujas crenças religiosas importam bem mais do que a própria vida e está muito longe da atualidade, em contrapartida com Olímpico, que carrega no nome a “peça-chave” do Cristianismo.

Quando surge a possibilidade de casamento, o narrador-escritor reflete “Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão” (HDE, p. 47). No entanto, a colega de trabalho de Macabéa, Glória, que é loira e filha de açougueiro acaba ficando com o namorado da nordestina, fato facilmente intermediado por Olímpico, já que seu caráter ganancioso é conhecido.

Olímpico, então, tem a missão de terminar o “namoro”. Ao se despedir diz “- Você, Macabéa, é como cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero” (HDE, p. 60). Ao que ela responde, submissa: “ - Por favor me diga logo adeus” (HDE, p. 60). A reação dela foi dar risada sem mais nem menos “ria por não ter se lembrado de chorar” (HDE, p. 61). Esse momento implicou no único desejo que fez na vida, quando ambicionara ter carnes (como era o corpo das mulheres belas da época). A expressão “carne” pode estar relacionada à inocência de ser mulher, de sua própria libido em relação ao “outro masculino” – a ingenuidade do ser.

Como Olímpico deixou Macabéa para ficar com Glória, esta perguntou o que a moça faria do futuro ao tempo que a outra não soube o que responder. Sabia que Olímpico era seu e que a alagoana encontraria um outro amor, sugere, então, que Macabéa vá a uma cartomante para saber do futuro e, inclusive, empresta-lhe o dinheiro para tal empreitada.

A questão feminina envolve o enredo da narrativa, sendo extremamente sutil sua percepção. As ideologias dos gêneros interagem de forma intrínseca, embora camuflada, nas ações dos personagens, levando o narrador-escritor à epifania e Macabéa desejo de futuro. Tanto os homens quanto as mulheres do texto têm suas vidas envoltas pelas ideias que circundam suas situações sociais e existenciais, embora alguns nem percebem o quanto estão entranhadas em suas vidas.

ALIENAÇÃO

A alienação é uma constante absoluta na vida de Macabéa. Mesmo no final de sua vida, passa a acreditar em um futuro dito por uma pessoa até então desconhecida, privando-se do direito de questionar a veracidade dos acontecimentos futuros “seu destino é traçado a partir de impulsos comandados pelos sentimentos ralos” (GIRARDI, 1991, p. 136). A alienação não tange somente a nordestina, mas também o narrador e demais personagens, com maior ou menor intensidade. Sobre o tema, Sá vai além e diz que:

[a]s personagens são destituídas de imaginação ou vida interior profunda, antes ao ir-sendo diário. Refletem unicamente sobre o que sentem, e seu diálogo interior se reduz à mentalização das sugestões sensoriais. Quando, num momento privilegiado, vêem o universo, esta visão é ingênua e sentem-se gratas por retornarem à realidade banal. A inconsciência anterior lhes permite viver sem maiores sobressaltos. A cegueira mental é indispensável para sobreviverem. (1979, p. 39- 40)

Ainda sobre a alienação dos personagens, percebe-se em seus discursos falhas de comunicação, “consequentemente a conversação é fugidia, padecendo da incomunicabilidade, que fecha a consciência dos interlocutores” (SÁ, 1979, p. 45). Contudo, Rodrigo ao dizer “só sou verdadeiro quando estou sozinho” (HDE, p. 69), tem consciência de que a solidão e o silêncio o tornam mais humano e o faz voltar a escrever. A mesma autora vai além ao tocante a esse comportamento do narrador dizendo que “[a] plenitude do ser é divisada no silêncio, que, sendo carência, reclama de novo a linguagem” (1979, p. 45).

No entanto, percebe-se em Rodrigo uma constante tentativa de fuga da alienação ao escrever a história da nordestina de forma subjetiva, ao que Sá declara “morre a narrativa, como narrativa relatada, e morrem também as características individuais dos personagens – a partir de seu aspecto físico – em favor de uma autenticidade revelada da condição humana e de seus valores” (1979, p. 48). Logo, o uso “da linguagem/palavra como um instrumento de conscientização da realidade” (SÁ, 1979, p. 59) garante ao narrador esse poder de fuga. Porquanto

[é] impossível explicá-lo [o masculino] sem partir de um fato existencial: a tendência de um sujeito para a *alienação*. A angústia de sua liberdade conduz o sujeito a procurar-se nas coisas, o que é uma maneira de fugir de si mesmo; é uma tendência tão fundamental que logo após a desmama, quando se acha separado do Todo. (BEAUVOIR, 1980, p. 68)

Já Macabéa, não tem qualquer momento de consciência e reflexão sobre si e o mundo em que habita “não tinha consciência de si e não reclamava de nada” (HDE, p. 69). Até mesmo quando vislumbra o futuro é

através de seu narrador, pois “[é] ainda através dos sonhos dos homens que elas sonham” (BEAUVOIR, 1980, p. 182). Portanto, “ela é apenas a mediadora do direito, não a detentora” (BEAUVOIR, 1980, p. 92) do direito de sonhar com seu próprio futuro.

Quando a cartomante diz que a vida da moça era horrível, “Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim” (HDE, p. 76), nesse momento, talvez o único, Macabéa parece ter uma pequena noção de consciência, saiu por alguns instantes de sua visão alienada, mas ao voltar a dar atenção ao que a figura grotesca lhe falava, retornou ao seu mundo. Pelo fato de ouvir atentamente as previsões para si, a moça responde à senhora em poucas palavras, o que, para Girardi (1991, p. 138) significa “entre o esforço de falar e o resultado do esforço há um choque porque há falência da linguagem verbal”, pois não há consciência plena de si, do seu existir, bem como a falência do ser-em-si.

Quando recebeu sua “sentença de vida” (HDE, p. 79), decretada pela cartomante, “seus olhos faiscavam como o sol que morria” (HDE, p. 79). Sonhou com seu futuro e com tudo o que a cartomante lhe falara, do marido, do dinheiro dele, do status... Beauvoir faz uma severa crítica que coincide com o futuro ideal de Macabéa:

Para realizar-se, a mulher precisa assegurar-se um apoio masculino. São os homens que ocupam os melhores lugares, que detêm os postos mais importantes. (...) Abrem-se as fábricas, os escritórios, as faculdades às mulheres, mas continua-se a considerar que o casamento é para elas uma carreira das mais honrosas e que as dispensa de qualquer outra participação na vida coletiva. (1980, p. 175)

Acerca do casamento e do futuro, consta que não só Macabéa está contente com ele, mas também seu narrador “e eu também estou com esperança enfim” (HDE, p. 77). No entanto, “na tensão entre as forças positivas (amor) e negativas (morte), se dá o progresso da personagem em busca de si mesma e do mundo inteligível: se enfeita, se ilustra para o Amor, e quando esse termina, surge a Morte” (GIRARDI, 1991, p. 138).

VIOLÊNCIA

Macabéa não é gente. O mundo não é marcado por sua presença, ela poderia ser dispensada da vida (e será). Apesar de se identificar com sua personagem, Rodrigo não tem compaixão, matando-a no seu grande momento de esperança. Bedasee coloca que as personagens femininas de Clarice Lispector “fazem relação íntima com essa violência (1999, p. 17) – a morte, não importando as circunstâncias envolvidas no enredo.

A alienação e a ideologia que abrangem a criação de Macabéa resultam de ações que se integram sob a forma de uma violência velada, sutil e camuflada. A violência verbal que o narrador usa para descrever a moça como “vida primária que respira” (HDE, p. 13), “inócua” (HDE, p. 28), “corpo cariado” (HDE, p. 35), “café frio” (HDE, p. 42), “magricela” (HDE, p. 68), “desajeitada” (HDE, p. 78) e “corpo quase murcho” (HDE, p. 77) (des)qualificam-na desde o início até o fim da narrativa. Esse modo de falar de/em Macabéa é “o crime não-punível mais presente em sua obra” (BEDASEE, 1999, p. 17), mesmo a moça sendo, para a mesma pesquisadora, “motivo de riso, de ternura e de desprezo, mas igualmente de compreensão” (1999, p. 17).

De acordo com Beauvoir, “a mulher [é] privada de seu equilíbrio humano pela impaciência e pelo ciúme do homem (1980, p. 282), o que torna mais dificultosa sua situação frente ao mundo e, dado o comportamento de seu narrador, “o próprio uso que o homem faz dela destrói suas virtudes mais preciosas” (BEAUVOIR, 1980, p. 202). Ampliando essa questão, a pesquisadora afirma que “[o] medo do outro sexo é uma das formas que assume para o homem o desespero da consciência infeliz” (1980, p. 210), o que se pode concluir dos momentos de reflexão de Rodrigo frente ao comportamento indigente de Macabéa.

O fato de ser virgem, impõe à moça uma mítica fragilidade que envolve a mulher e Rodrigo que, ao tocar no assunto, a revela: “penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de pelos grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência” (HDE, p. 70) e reduz-lhe somente ao órgão.

Mesmo sendo o detentor da vida da nordestina, explorando suas marcas, ele é esmagado pela criatura “Macabéa me matou” (HDE, p. 86), “isso porque a violência cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem” (BEAUVOIR, 1980, p. 94). O narrador ‘permitiu’ que a moça ganhasse forças na reta final de sua vida, sem ambos o saber, e sobressair às barreiras de sua vida inventada, ao que Bedasse relata que esse é “o comportamento dessas personagens femininas face à violência de uma sociedade” (1999, p. 18).

O homem quer afirmar sua existência singular e repousar orgulhosamente em sua “diferença essencial”, mas ele aspira também a demolir as barreiras do eu, confundir-se com a água, a terra, a noite, o Nada, o Todo. A mulher que condena o homem à finitude permite-lhe igualmente ultrapassar seus próprios limites. (BEAUVOIR, 1980, p. 188)

Macabéa, que desde o nascimento sofreu violência, “Maca é o resultado da construção de um feto” (BEDASEE, 1999, p. 141) “jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal” (HDE, p. 36) e passou por “violências causadas pela própria vida que lhe tira os pais e faz dela objeto do sadismo de uma tia neurótica e insensível” (BEDASEE, 1999, p. 139) tem sua morte delineada, através de um atropelamento fatal, pelo homem que afirma que “estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, pela sua feiúra e anonimato total” (HDE, p. 68).

Seguindo a análise de Sá (1979), a vida de Macabéa é tão singela como a própria Macabéa. Assim como Rodrigo inicia a narrativa da vida da moça de forma a não enfeitar com palavras pomposas, a vida da moça é um ir-sendo que evolui para a morte, que é o único grande momento. A morte de Macabéa é envolta pelo sentimento da autora real, que faz emergir o ápice da ideologia feminina: a condição da mulher.

“Quanto ao futuro?” (HDE, p. 83), pergunta ironicamente Rodrigo, que assegura os leitores que a moça teve sua hora de estrela, a hora da morte “coroação” (HDE, p. 83). Ele tenta rir, mas não sabe por que não o pode, “se dirige ainda ao leitor que ele teve continuamente ao seu flanco como destinatário de sua narrativa” (SÁ, 1979, p. 98), pede desculpa aos leitores como forma de redenção da culpa, porém argumenta que “viver é luxo”

(HDE, p. 86). Houve silêncio, tão intenso que o próprio “silêncio é tal que nem pensamento pensa” (HDE, p. 86). Por fim, desdenha da condição da moça e lembra que é tempo de morangos, saindo discretamente pela porta dos fundos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das características da literatura de autoria feminina - a extrema subjetividade - é utilizada na voz de um narrador-escritor masculino que, “depois de muitas hesitações, em que o narrador mais se narra do que faz progredir a ação da narrativa, ele acaba começando pelo meio, quando a moça nordestina recebe o aviso de despedida do emprego e vai refugiar-se no banheiro” (SÁ, 1979, p. 209). Efeito esse usado para que se perceba e fique bem claro de que se trata, de fato, de uma produção feminina.

A problemática da situação social de Macabéa se estende pela narrativa indissociadamente com a questão da mulher, o que faz crer que as “ideologias masculinas que não exprimem de modo algum as reivindicações femininas” (BEUVOIR, 1980, p. 168), ou seja, o fato de Macabéa não manifestar sentimento algum não significa que ela não o tenha. O narrador diz: “ela me incomoda tanto que fiquei oco. Oco desta moça” (HDE, p. 26), revelando aos leitores sua raiva do comportamento dela, procurando formas de vingar-se, ou melhor, compensar-se.

A ideologia vem marcada não só pelo discurso do narrador, mas também pelo silêncio de Macabéa, que ora não sabia o que falar ora lhe era negado implicitamente esse direito. A submissão da mulher e sua condição social desfavorável frente a uma sociedade patriarcal foram retratadas como a causa desse comportamento. A negação do seu ser tem seu ápice com sua morte violenta, evidenciando uma forte marca do discurso clariciano: a morte, que abraçou a protagonista em seu grande momento. No que concerne à alienação, notou-se que é uma constante absoluta na vida de Macabéa, diferentemente de Rodrigo, que garantiu ao narrador esse poder de fuga. No entanto, privada de qualquer consciência de si no mundo,

Macabéa até mesmo quando vislumbra o futuro é através de seu narrador que o faz.

A morte de Macabéa é envolta pelo sentimento da autora real, que faz emergir o ápice da ideologia feminina: a condição da mulher, visto que a personagem tem vida própria. Através do narrador, evidencia-se claramente a violência do narrador/escritor contra a sua personagem. A violência ultrapassa os limites do papel e também atinge os leitores, que, certamente, sofrerão a violência de ser testemunha da morte imposta a Macabéa. Por fim, o narrador desdenha da condição da moça, lembrando que é tempo de morangos, o que o faz sair discretamente pela porta dos fundos.

REFERÊNCIAS

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

BEDASEE, Raimunda. *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector*. Salvador: EDUFBA, 1999.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 17, n. 49, Dec. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso: 10 mai. 2019.

GIRARDI, Ângela Maria Oliva. A hora da estrela: (in)competência da linguagem. In: XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela* (1998). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso: 11 abr 2010.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

A MEMÓRIA FAMILIAR NO CONTO *IN MEMORIAM*, DE ALEILTON FONSECA

Josenilda Araújo Damasceno

INTRODUÇÃO

A memória é um fenômeno através do qual ressinificamos as experiências do passado. Não nos é possível retornar a ele com fidelidade, uma vez que a constante atualização é uma de suas características elementares. Desta forma, o que fazemos é, despertados por aparatos simbólicos e situações do presente, nos remeter a ele numa espécie de revisitação, mas sempre com o olhar do instante em que ele é recordado, nunca com o frescor de quando foi concebido, como afirma Ecléa Bosi:

(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como Importa porém, reter o seu (Bergson) princípio central da memória como conservação do passado: este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente. (BOSI, 1994, p. 53)

Essas constatações, partilhadas pelos saberes da psicologia, da sociologia e da literatura, embora nos desaponte em relação à quimera de voltar no tempo, nos permitem contar com o grande arcabouço de vivências que é a literatura. O texto literário, mesmo os ficcionais com diferenciada beleza, pode nos despertar para as nossas próprias memórias, fazendo-as dialogar com as experiências do narrador e da obra em si.

A memória resulta das relações entre o homem e o mundo, o que nos permite perceber o caráter subjetivo das experiências vividas e rememoradas. Em *O Desterro dos mortos* (2012), coletânea de contos do escritor baiano Aleilton Fonseca, as experiências de vida são postas em

primeiro plano. Em alguns dos 12 contos, estas experiências resultam de histórias que os narradores viveram de fato e em outras, surgem pelas vozes que reproduzem a vivência de outrem e segundo a qual, as suas próprias foram enriquecidas.

Dentre os contos da obra citada, este capítulo propõe-se a analisar *In memoriam*, narrativa que reflete sobre as memórias familiares, aquelas que desterramos com afetividade e sentimo-las como nossas, ainda que não as tenhamos presenciado.

VELHOS: GUARDIÕES DA MEMÓRIA

De acordo com Jacques Le Goff, em seus estudos sobre *História e Memória*, “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas.” (2013, p. 390). No entanto, ainda que uma narrativa seja sempre flagrante registro de uma época e de seus modos de vida, nem toda lembrança é relevante ao poder público, ao Estado ou ao interesse político de forma geral, a ponto lhes interessar a sua preservação. No seio familiar, o primeiro núcleo social onde somos inseridos, a tarefa de preservar a memória de seus antepassados caberá aos seus próprios membros. A memória familiar assemelha-se, nesse ponto, às sociedades sem escrita citadas pelo autor, pois se utiliza do mesmo recurso, a oralidade, para manter suas memórias e com elas, suas raízes.

O primeiro domínio onde se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento – aparentemente histórico – à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem. Balandier, evocando a memória histórica dos habitantes do Congo, nota: “Os inícios parecem tanto mais exaltantes precisamente quanto menos se inscrevem na recordação. O Congo nunca foi tão vasto como no tempo de sua história obscura.” (LE GOFF, 2013, p. 429)

No conto que analisamos, o jovem casal resolve fugir, ela abdicando da lembrança e da fortuna dos pais, ele dedicando-se ao trabalho pesado para prover o lar. A convivência é harmoniosa apesar das dificuldades

financeiras. Os filhos vêm, mas a felicidade conjugal não dura tanto. Francisco sofre um acidente de trabalho e morre após cair de um andaime mal composto.

É, então, na maior das dores que se prova a força e perseverança da matriarca. Ela passa a trabalhar duramente, na “tina de ganho” para o sustento dos filhos. Dispensava ainda os pretendentes e mantinha o recato, tudo em respeito à memória do marido, a qual fazia questão de cultivar para si e para os filhos.

Já idosa, às vésperas de tornar-se centenária, a avó que antes participava ativamente do convívio familiar, recebendo os netos moços vindos do trabalho com a mesa posta, via seu vigor exaurir-se. Vivia agora em sua cadeira de balanço até que um dia, num último sopro de vigor repentino, põe-se a esperar, de mesa posta, o marido, como se ele estivesse por chegar.

“– Francisco vem me buscar”, anuncia. E assim se cumpre. Numa cena de delicado lirismo, a fuga da juventude se repete e o casal se une novamente, dessa vez para a eternidade, “em tranquilas horas de luar e sereno, ao encontro de seu grande amor, enquanto todos em casa dormiam.” (Fonseca, 2012, p. 59).

No capítulo *Memória sonho e memória trabalho*, da obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994), Ecléa Bosi afirma que, todas as vezes que retornamos a uma memória somos outro, é outro o tempo. Para o velho, a tarefa de lembrar é a de reconstituir pacientemente o passado sobre o qual pode falar com a propriedade de tê-lo habitado. Daí a importância de compreendermos as suas lembranças como o lugar de reverência a um passado significativo não só para estes indivíduos, mas para a família e outras organizações sociais.

Quando a memória amadurece e se extravasa lúcida, é através de um corpo alquebrado: dedos trêmulos, espinha torta, coração acelerado, dentes falhos, urina solta, a cegueira, a ansia, a surdez, as cicatrizes, a íris apagada, as lágrimas incoercíveis. Se as lembranças às vezes afloram ou emergem, quase sempre são uma tarefa, uma paciente reconstituição. Há no sujeito plena consciência de que está realizando uma tarefa. (BOSI, 1994, p. 39)

Conforme ilustra o conto analisado, aos velhos pertencem a função social de lembrar. Cabe a eles guardar a memória da família, além de iniciar os jovens para que as experiências nunca se percam e continuem a circular no grupo, geração após geração.

No convívio da avó com seus filhos e netos, a memória do avô, bem como a sua, são preservadas e, embora existam outras vozes, do pai e dos tios para contar suas histórias, a sua existência legitima a narrativa. É a experiência contada por quem viveu esse passado e agora, vive para contá-lo.

Ao utilizar o pensamento de Halbwachs, para nortear seus estudos sobre a memória dos velhos, Éclea Bosi reafirma que, no homem maduro a função de memória familiar é assumida de forma natural. Surge no momento em que esse indivíduo deixa de ser um membro ativo da sociedade, posto ocupado pelos jovens, e possui a vasta experiência dos anos vividos.

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiões das tradições, não só porque eles as receberam mais cedo que os outros, mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo das conversações com outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação. Em nossas sociedades também estimamos um velho porque, tendo vivido muito tempo, ele tem muita experiência e está carregado de lembranças. Como, então, os homens idosos não se interessariam apaixonadamente por esse passado, tesouro comum de que se constituíram depositários, e não se esforçariam por preencher, em plena consciência, a função que lhes confere o único prestígio que possam pretender daí em diante? (HALBWACHS In: BOSI, 1994, p. 63)

Durante o processo de reconstrução do passado, ficará na memória do homem aquilo o que mais significar. “Às vezes quase intacto, às vezes profundamente alterado. A transformação seria tanto mais radical quanto mais operasse sobre a matéria recebida a mão-de-obra do grupo receptor.” (BOSI, 1994, p. 66).

A lembrança de um indivíduo conserva o seu passado da forma que lhe é mais apropriada. Quando alguém conta a sua história de vida, oferece

ao outro a forma como quer ser lembrado ou, por outro modo, como pretende que a sua memória seja perpetuada. “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (BOSI, 1994, p. 68).

O papel da avó quase centenária nos remete aos “homens-memória”, de Jaques Le Goff, os indivíduos que guardavam os códigos reais e a história da corte. Sob a liderança desses homens os grupos se mantinham unidos.

Nestas sociedades sem escrita há especialistas da memória, homens-memória: “genealogistas”, guardiões dos códices reais, historiadores da corte, “tradicionalistas”, dos quais Balandier (1964, p. 207) diz que são “a ,memória da sociedade” e que são simultaneamente os depositários da história objetiva e da história “ideológica”, para retomar o vocabulário de Nadel. Mas também “chefes de família, idosos, bardos, sacerdotes”, segundo a lista de Leroi-Gourhan que reconhece a esses personagens “na humanidade tradicional, o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo”. (LE GOFF, 2013, p. 430)

Servindo a esse propósito, a matriarca de *In memoriam* cumpre o seu papel de guardiã de memórias significativas sobre a origem de sua família, fazendo a si e ao seu marido presentes, enquanto referências segundo as quais, essas memórias serão requisitadas e atualizadas pelas próximas gerações.

MEMÓRIA E CONTINUIDADE

Quando assumiu a cadeira de semiologia literária do Collège de France (1978), Roland Barthes em sua Aula inaugural, postulou sobre a importância da Literatura e definiu as “forças” segundo as quais ela consegue transmutar-se para além do poder da linguagem, numa “trapaça salutar” onde é possível dizer o indizível, fora do alcance do poder.

As forças mencionadas por Barthes, *mathesis*, *mimesis* e *semioses*, representam, respectivamente, a capacidade de compreender e fazer circular todos os saberes; de representar o real e finalmente, de teimar e deslocar-se a ele.

É na *mimesis*, na força de representação da realidade que a literatura se aproxima intimamente dos homens e de suas memórias, pois assim como a realidade, o passado não pode ser apreendido ou resgatado, e sim ressignificado. Nesse contexto, o termo “ressignificar” se aproxima quanto ao sentido de “representar”, tomado por Barthes.

A segunda força da literatura, é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional. (BARTHES,1977, p. 21)

No universo da memória, as lembranças assim como a literatura atingem a ordem pluridimensional do real. Situadas no passado, as lembranças são solicitadas e reavaliadas sob as condições do presente. Para Halbwachs (In: BOSI, 1994, p. 58), as lembranças estão impregnadas das impressões e avaliações do presente. Uma situação do passado, a cada vez que é acionada, atende às especificidades do instante em que é dita, sendo atualizada sempre que ocorre, é a experiência da releitura.

No conto *In memoriam*, a vida da avó é narrada pela voz do neto. Parte do relato retrata aquilo que ele próprio presenciou, durante a infância e a juventude, entretanto, há acontecimentos e personagens que se tornaram familiares pela voz da matriarca, a “santa viva que venerávamos”, e de outras vozes da casa.

Sua história era uma lenda, que sempre ouvíamos em casa. Tudo sem os demais detalhes, só os fatos maiores, que ela era muito reservada. Nunca se ouviu de seus lábios a cor de nenhuma mágoa. Sabíamos que se casara muito jovem. Francisco, eis a quem escolhera amar contra a lógica de sua época, os acertos familiares. Mas o pai, rico fazendeiro, homem rude e severo, era cioso de seus mandos. Entenda-se: o rapaz era um pedreiro, por cujos sorrisos e olhares ela

se encantara, ainda menina e já mulher. Contra as ordens paternas, manteve suas juras e enfrentou as tempestades. Eram os anos vinte, aqueles! Sua vida ali ficava impossível, se não se renegasse aos apelos do coração. E o jovem Francisco corria sérios perigos, podendo de repente evaporar do mundo. (FONSECA, 2012, p. 56)

Na memória herdada de sua avó e repetida pelos pais e tios, a morte do avô ganha contornos dramáticos, conforme sugere a imaginação do neto: “Segundo imagino, foi uma noite de lágrimas” (FONSECA, 2012, p. 57). Ao se reconhecerem membros da família, essas memórias são partilhadas por seus indivíduos e eles se reconhecem nela, por pertencimento.

Utilizando o conceito de memória social, de Maurice Halbwachs, Michael Pollak afirma ser a memória um fenômeno social, submetida a mudanças e flutuações constantes, embora nos pareça um fenômeno individual e relativamente íntimo. Segundo ele, os elementos que constituem a memória, individual ou coletiva, são as pessoas, os lugares e os acontecimentos, que podem ser vividos pessoalmente ou “por tabela”, ou seja, vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa sente pertencer. O sentimento de pertença a lugares, fatos e pessoas ligados à história da família, por exemplo, ilustram estes casos de transferências, projeções por herança.

Segundo Michael Pollak, “a memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, que ela está sendo expressa.” (POLLAK, 1992, p. 204).

Existe também uma consciência de que determinados saberes devem permanecer no grupo familiar como forma de lhes assegurar uma identificação com o mesmo. Os acontecimentos, lugares e personalidades envolvidos em sua produção tornar-se-ão símbolos, significantes para a memória individual e coletiva.

A avó, que nos viu desde nascendo, nos amparou a ambos e nos fez crescer com seus cuidados. Suas histórias de reinos, fadas e camponeses, eu as reservo para a minha vez de ninar os filhos. Sua voz ainda adoça o avanço da noite, lá no íntimo de minha

lembança, com a melodia da princesa encantada que se transformou em árvore:

Jardineiro de meu pai

Não me corte os meus cabelos,

Xô, meus passarinhos,

Vão pousar no outro galho. (FONSECA, 2012, p. 58)

Ao avaliar a memória da geração seguinte, aquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos, a memória dos filhos sobre a memória dos pais, Beatriz Sarlo reforça o caráter mediado da chamada pós-memória, onde a interferência discursiva do outro é agregada.

É pelo discurso de terceiros que os sujeitos são informados sobre o resto dos fatos contemporâneos a eles: esse discurso pode estar apoiado na experiência ou resultar de uma construção baseada em fontes, embora sejam fontes mais próximas no tempo. (SARLO, 2007, p. 91)

Então, se a memória admite essas ligações de pertencimento com a vivência de outros sobre personagens, lugares e acontecimentos, cabe-nos perceber o lugar da pós-memória na reinterpretação desses elementos. Numa situação familiar traumática como a do conto, a geração sucessora, a qual pertence os pais e tios do narrador, não tiveram o contato direto com o acontecimento, mas apropriam-se da narrativa, tantas vezes ouvida por quem a protagonizou, a ponto de vivenciá-la como sua. O narrador, por sua vez, colhe a narrativa pela voz da avó e acrescenta a ela as vozes do pai e dos tios.

De acordo com Sarlo, nas sociedades modernas as fontes de experiências são crescentemente midiáticas e afastadas da história contada ao vivo por seu protagonista ou por alguém que o ouviu. Jornais, televisão, vídeo, fotografias configuram-se como meios de um passado tão forte e convincente como lembrança de uma experiência vivenciada, que muitas vezes se confundem com ela.

Entretanto, a memória familiar conta com os laços da afetividade, oriundas de um grupo social que, nas variadas formas como se apresentam, evidenciam a sua importância para a inserção do indivíduo em extratos sociais mais abrangentes. Cabe acrescentar que não há nessa afirmação

quaisquer referências aos laços sanguíneos e sim, aos da afeição, segundo os quais, o sentimento de pertença familiar é possível.

É no núcleo familiar, em todas as suas variações e contextos, que as experiências mais significativas de um indivíduo são preservadas. A sua importância para cada componente e para o grupo ao qual pertence, não seria partilhada com o mesmo significado por outros indivíduos, pertencentes a outros núcleos.

Assim sendo, tanto nas gerações seguintes aos acontecimentos, quanto nas mais distanciadas da fonte que de fato vivenciou a experiência, as lembranças se perpetuam. São tessituras cujas tramas se desenham através dos laços de pertencimento e de significantes que permanecem na constante atualização da memória.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia do Colégio de França*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Éclea. Memória sonho e memória trabalho In: *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Aleilton. *In memoriam* In: *O desterro dos mortos*. Itabuna: Via Literarum, 2012.

LE GOFF, Jacques. Memória In: *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SARLO, Beatriz. *Pós-memória, reconstituições*. In: *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

RESSONÂNCIAS: O TRÁGICO EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR, ENTRE WILLIAM SHAKESPEARE E FRIEDRICH NIETZSCHE

Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves

INTRODUÇÃO

Das muitas maneiras pelas quais se poderia iniciar um texto sobre a obra de Raduan Nassar e, mais detidamente, sobre sua obra-prima *Lavoura Arcaica*, certamente todas nos obrigariam a remeter ou fazer convergir nossa análise para o papel de destaque da linguagem tal como utilizada pelo autor.

A riqueza imagética do texto de Raduan brota devido a uma prosa atravessada por metáforas, ritmos, jogos de pontuação, subversões de discursos, e do recurso constante ao erotismo como liame subjacente a toda a narrativa. No frenesi do uso da palavra, há de se notar um *gozo que não cessa*, um *excesso constante*, como bem observou Azevedo (2019).

No entanto, e mesmo sem prescindir da fortuna crítica de vertente predominantemente estruturalista que tem se detido em *Lavoura Arcaica*, há uma seara ainda preta de significação que nos permite contribuir com um novo olhar para o texto, a saber, a construção de suas personagens do ponto de vista trágico.

Ou melhor, na busca pelo entendimento de como essa linguagem poética, levada aos píncaros de sua expressão, remete, na verdade, a uma necessidade de expressão existencial que fundamenta a construção da personagem principal e do ambiente pelo qual circula. Levado a cabo, tal esforço lograria êxito ao observar uma *impossibilidade* de dissociação entre o trágico e a verve poética de tal romance.

Disto resulta salutar para a análise do texto que formulemos um salto interpretativo que vai da observância das operações artístico-linguísticas operadas por Raduan às suas implicações relativas à construção de uma personagem tão expressiva quanto André, sua versão do filho pródigo bíblico. O teor de destaque passa a ser outro: a tragicidade inerente às ações

da personagem que só podem vir à tona através desse extravasamento por meio da linguagem.

Sendo assim, o interesse da proposta ora formulada é entreter uma interpretação da obra *Lavoura Arcaica* que mantenha um diálogo com alguns aspectos da tragédia de Shakespeare, em especial *Hamlet*, e com algumas proposições advindas da filosofia de Friedrich Nietzsche no tocante à concepção trágica da existência e suas consequências para o entendimento da intersecção entre indivíduo e as forças que o cercam. Como resultado, gostaríamos de apontar para a função trágica, ou para a perspectiva trágica que se encontra entrelaçada com o uso que o autor faz da linguagem poética em sua prosa. Em suma, que *Lavoura Arcaica* constitui-se como um exercício literário ancorado em certa concepção de indivíduo que vem à tona através do uso de uma linguagem trágico-poética.

RADUAN, SHAKESPEARE E OS CONTORNOS DO INDIVÍDUO TRÁGICO

A propósito da noção de poética, é interessante retomarmos sua acepção clássica que remonta à Grécia antiga e aos ensinamentos de Aristóteles. À época, poética não significava o que hoje entendemos: um tipo de mobilização da linguagem com fins artísticos e a partir de certos ornamentos específicos. O termo, como nos foi legado a partir desse filósofo, dizia respeito, *grosso modo*, a um conjunto de proposições, ou prescrições, com vistas à urdidura de uma boa tragédia. Ou seja, apresentava normas e direcionamentos segundo os quais deveria guiar-se qualquer escritor que almejasse o sucesso no campo da escrita do trágico.

Partindo desse vislumbre, poderíamos justapor poética e tragédia, ou seja, um conjunto de manipulações da linguagem que resultariam em ações cujo foco seria a vivência dos indivíduos e seus fins. Convém, então, remeter a arte trágica tal qual desempenhada por William Shakespeare (1564 - 1616) como um ponto nodal e que talvez sirva de fonte da qual se inspira a personagem principal de *Lavoura Arcaica*. Harold Bloom (2004) se detém num ponto interessante ao analisar o *Hamlet* de Shakespeare: “nós temos

consciência de nós mesmos, mas Hamlet tem consciência de *algo*” (BLOOM, 2004, p. 23). O que funda a tragicidade do príncipe Hamlet não é sua incapacidade para a ação, tampouco sua indisposição para tal. O herdeiro do trono da Dinamarca sofre e arrasta seu descontentamento até o último ato da tragédia porque tem uma consciência que se eleva acima das tramas apequenadas das demais personagens. Mais interessado em explorar os dons da humanidade, Hamlet tem clareza quanto aos objetivos daqueles que os cercam: seu tio Claudio apenas se interessa pelo poder; Gertrudes, sua mãe, facilmente se submete aos ditames daquele a ocupar o trono depois de seu marido; Ofélia o ama ao ponto de se anular, portanto carece de autorreconhecimento enquanto alguém dotada de individualidade própria.

É assim que, na peça, Hamlet logra conduzir as demais personagens como se estivessem sobre um palco cujo comando lhe coubesse. Percebe-se de partida o que impede sua ação e dá vazão ao seu caráter melancólico: Hamlet se posiciona como um observador de indivíduos submetidos a uma época limitadora, guiados por uma moralidade datada; nesse aspecto, a tragédia tenta antecipar o advento de uma nova concepção de indivíduo, um indivíduo que faça jus às demandas renascentistas e se posicione como criador de si e de seus valores. As invectivas de Hamlet e, em especial, o caráter que ecoa de suas ações, são nada mais que um embate limítrofe entre a decomposição do velho e gênese do novo. Spurgeon (2006) notou com acerto que a imagem mais recorrente na peça é a da *decomposição*, da *podridão*, da *doença*. Destarte, a tragicidade de Hamlet é da ordem de sua consciência quanto à dificuldade dessa metamorfose.

Abundam os ecos de Hamlet como um personagem modelo para a composição do protagonista de *Lavoura Arcaica*. André é um rapaz de características pujantemente demarcadas: despojado do fardo da tradição, se afirma através da exploração das potencialidades do discurso. Ancora sua liberdade na percepção aguçada que acredita manter em relação ao meio em que vive e as pessoas que o cercam. Aparentemente insatisfeito com a estrutura familiar, foge de casa, da fazenda, comandada por uma rigidez moral irradiada a partir da figura opressora e centralizadora do pai. A

narrativa é, na verdade, a história de seu retorno, portanto, a história de um reencontro entre duas espécies de concepções divergentes de moral.

De maneira análoga ao juízo elaborado acerca do discurso hamletiano, André também é visto com desconfiança quando da descrição de seu retorno e posterior interação com o pai. O interessante nesse paralelo é que ambas as personagens aparentam, via linguagem, interpor uma espécie de resistência a perpetuação do *status quo*. Em *Lavoura Arcaica* lê-se, quase ao término de uma discussão entre André e o pai Iohaná – sobre a fome, a família, os papéis, as palavras – o veredito deste em relação àquele: “Você está doente meu filho” (NASSAR, 2014, p. 163); já na peça, Hamlet é também alvo das suspeitas de seu tio com respeito a sua sanidade, fazendo Claudio recorrer aos outrora companheiros do príncipe Rosencrantz e Guildenstern: “Certo, alguma coisa já vos falaram da transformação que houve em Hamlet;” a tentativa de descobrir “o que é que assim aflige o espírito” e que “relevado, possa ter remédio” (Ato II, cena II).

Resguardadas as divergências e proporções das estratégias discursivas adotadas pelos protagonistas de ambas as obras, é notável o fato de que tanto Hamlet quanto André continuam a comunicarem-se, a engajarem-se num discurso que acreditam falido em termos de um embate. Suas falas nada poderão efetivamente fazer pelo estado de coisas: “afinal, que importância tinha dizer as coisas?” (NASSAR, 2014, p. 45). Além disso, têm clareza da distância mantida entre suas falas e as de seus interlocutores, ou melhor, da impossibilidade destes de apreenderem os sentidos de suas proposições; por isso a impressão de estarem conduzindo uma peça, um jogo; isto é, já que o resultado desse aparente embate é invariavelmente o mesmo, utilizam a linguagem para transmitir sua moral quase em termos de monólogo, um discurso que tem como foco não a interação, mas antes a mensagem e sua potencialização: “Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos.” (NASSAR, 2014, p. 160). Hamlet chega mesmo a fingir loucura quando interage com Polônio: “Sei muito bem. O senhor é um peixeiro.” (Ato II, cena II), responde o príncipe à indagação de Polônio quando a sua identidade.

À primeira vista, é tentadora a ideia de entrever na apresentação da personagem de André uma figura representativa de um possível niilismo infecundo. Como se mobilizasse o discurso e a linguagem unicamente à guisa de destruição das estruturas que dão suporte aos pressupostos socioculturais da própria família, e dessa destruição afirmasse uma vacuidade incontornável inerente às mesmas estruturas. De fato, a família, ou parte dela que tem como base de sustentação a malha discursiva do pai, representa uma espécie de microcosmo de uma determinada moral ou, ao menos, de sua encarnação. O pai (e a figura de um Pai como autoridade já fala por si) é herdeiro de uma tradição; o que move sua ação é a ordem bem disposta dos elementos que garante a continuidade dessa tradição. Não há espaços para o novo que, via de regra, devém pelo questionamento, pelo uso não supervisionado da linguagem, pela ideia de possibilidades não previstas, de individualidades dissonantes, do desejo desregrado. Aqui, um novo paralelo pode ser feito entre Hamlet e André. Quando interpelado pelos amigos acerca de seu bem-estar e de seus objetivos ao levar a termo as posturas denotativas de desarranjo mental, Hamlet, numa de suas falas mais famosas, exclama como se num rompante de indignação:

Pois verde, então, que coisa sem importância fazeis de mim. A mim quereis tocar, meus controles parecem que conheceis; quereis arrancar o âmago do meu segredo; fazer-me soar da minha nota mais baixa até o alto da minha escala; e há muita música, voz excelente neste pequeno órgão, e, no entanto, não podeis fazê-lo falar. Por Deus, pensais acaso que sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Chamai-me do instrumento que vos aprouver; mesmo podendo dedilhar-me, não me podeis tocar. (Ato III, Cena II)

Por seu turno, André, ao combater as exigências e imposições de seu pai, elabora uma fala em tudo inspirada no desabafo hamletiano, tomando de empréstimo a metáfora que o estrutura: “[...] mas eu achava que, se da corda de um alaúde – esticada até o limite – se podia tirar uma nota afinadíssima (supondo-se que não fosse mais que um arranhado melancólico e estridente)”; de teor autoexplicativo, Raduan Nassar lança mão da imagem do indivíduo, ou ainda do corpo, como um instrumento musical cuja essência/melodia equivale a uma verdade maior a respeito

daquele que as possui: “ninguém contudo conseguiria extrair nota alguma se a mesma fosse distendida até o rompimento.” (NASSAR, 2014, p. 172).

Nesse sentido, André é o único em seu âmbito familiar que logra perceber a fragilidade inerente a tal configuração e age de modo irônico, se posiciona, reafirma, como regente de um jogo no qual apenas ele é capaz de se mover livremente, já que cria as regras à medida que manipula a linguagem. O movimento que articula através do discurso é bivalente: à medida que nega, para destruir concepções fossilizadas inerentes à moral paternalística de base judaico-cristã, também profere assertivas com a intenção de firmar um novo conjunto de valores que permita não só a ele e aos irmãos mais novos acometidos pela mesma sede de liberdade, mas à toda família que não se sabe oprimida pelo peso dos valores corroídos, uma tomada de consciência, como é possível aferir do excerto a seguir:

[...] não faz sentido, eu pensei três vezes, rasgar lençóis e pétalas, queimar cabelos e outras folhas, encher minha boca drasticamente construída com cinzas devassadas da família, por isso em vez de dizer a senhora não me conhece, achei melhor, sem me desviar do traço de calcário, mesmo sem água, de boca seca e salgada, achei melhor me guardar trancado diante dela, como alguém que não tivesse nada, e na verdade eu não tinha nada pra dizer a ela. (NASSAR, 2014, p. 65)

Poder-se-ia argumentar que o fato de ser possível perceber no romance a existência de três gerações da família, a saber, a geração do avô de André, resgatado pela memória, a geração de seus pais e sua geração e de seus irmãos, estaria provado a eficácia do *modus operandi* tradicional do pai. Nada mais distante da verdade, ao menos na percepção de André. E isso se prova quando notamos a ênfase de seus discursos e a natureza de seus interesses. O pai, e as gerações passadas, talvez tenham se saído exitosos num aspecto: a regência incontestada de uma herança, uma fazenda, o mantimento da terra; para André, muito além dessa visão, o que sempre interessou e que deve ser afirmado como prioridade são as capacidades, as potencialidades dos sujeitos viventes, possíveis de vir à tona a partir de uma reformulação das relações e dos desejos: “de minha parte, a única coisa que

sei é que todo meio é hostil, desde que negue direito à vida” (NASSAR, 2014, p. 164).

Em *Hamlet*, ou melhor: a construção literária de sua *dramatis persona* enquanto ser cindido entre uma consciência aguçada e uma vontade de dar vazão às virtuais potencialidades dos indivíduos, se arvora como paradigmática em relação à literatura ocidental e suas personagens de cunho trágico-existencial. Não seria exagero afirmarmos com Bloom (1998) que Shakespeare inventa o humano. Significa dizer que é através dele que sentimos, primeiramente, o que mais tarde ecoa em *Lavoura Arcaica*, a saber, essa necessidade de testemunhar, via jogo de linguagem, um excesso, um desperdício, um extravasamento mal aproveitado do ser que, de acordo com Bradley (1992) é seu traço trágico distintivo.

Raduan e Nietzsche: entre o trágico e a moral

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum ente nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo. (NASSAR, 2014, p. 54-55)

O excerto acima traz, a reboque da verborragia de inspiração cristã, um teor de ascese que remonta à própria Grécia antiga e aos fundamentos da filosofia ocidental. Foi com Platão que o mundo físico primeiro se desvalorizou em detrimento de uma doutrina do além. Sua doutrina das formas e das ideias tentava erigir uma compreensão do mundo que prescindisse de uma interdependência entre pensamento/conhecimento e o “corpo, a carne, o sangue, a paixão, a volúpia e o ódio” (GIACIOIA, 2013, p. 217). A prosa do pai de André instaura uma dicotomia que se adensa na medida em que encerra nos limites da propriedade familiar as possibilidades dos sujeitos que nela vivem. Dentro/fora, luz/treva, calma/insanidade são elementos que apontam na direção do perigo constitutivo de qualquer devir

desconhecido. Tão forte quanto o próprio discurso do protagonista, aqui temos o epicentro estruturante do romance, já que ao seu redor gravita a força das invectivas de André: “tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai;” (NASSAR, 2014, p. 41).

De maneira similar ao que acontece com personagens cujos posicionamentos existenciais se assemelham ao de André, podemos remeter a um importante filósofo da tradição ocidental que sofreu e talvez ainda sofra julgamentos da mesma ordem. Falamos de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e sua filosofia das marteladas. Ora, não são poucas as semelhanças e nem é gratuita a comparação. Nietzsche ousou empreender uma jornada de questionamentos que desafiavam o sustentáculo da própria metafísica cristã. Ou melhor, desafiou a estrutura da *psique* ocidental baseada em tal metafísica. Julgou a moral, tal qual a experienciava através de sua cultura herdeira da tradição judaico-cristã, como uma “antinatureza” (NIETZSCHE, 2006, p. 33). Apontou a falta de fundamentos últimos, de *metas*, de *porquês*, que justificassem qualquer segurança metafísica do indivíduo europeu de sua época.

Como exemplo dessa tendência detratora já muito superada, mas ainda persistente, lembremos Giovanni Reale e seu livro *O saber dos antigos – terapia para os tempos atuais*. Nessa obra o autor adota uma postura que toma Nietzsche não como o filósofo profícuo que foi ao erguer-se contra as “falsificações”, mas antes julga-o quase como o próprio inventor do niilismo. Numa leitura infrutífera e bastante descontextualizada, Nietzsche é sempre aludido como uma contrapartida de uma filosofia mais pura, mais sábia, mais eficaz, que se perdeu com os filósofos da Grécia antiga e que, caso fosse retomada, suas práticas bastariam para nos livrar dos prognósticos nietzschianos sobre a cultura, a moral, a religião e os indivíduos. Sob tal ótica Nietzsche é lido e compreendido como o filósofo que causa o incômodo inoportuno e desnecessário, revelando as fragilidades das verdades universais que tentam fundamentar as categorias acima aludidas.

Nada mais distante da essência dos escritos de Nietzsche, nada mais ineficiente enquanto proposta de leitura de sua obra. Muito além do anúncio de um niilismo intransponível, a filosofia nietzschiana é um apelo à

apreciação da vida como fenômeno valioso e urgente. Eis o vigor e a necessidade que perpassam tanto Hamlet, quanto André: é preciso denunciar as falsificações para que não precisemos testemunhar um apequenamento dos sujeitos. Denunciar as falsidades serve não apenas como vaticínio incapacitante, mas antes como impulso de criação. Criação de valores que possam, em última instância, reconduzir o indivíduo ao seu único destino, única meta realmente valiosa: a vida como potencialização da própria vida. Sendo assim: “Ele convida apenas a abater as forças mortíferas em nós: nem ressentimento, nem má consciência, nem culpa de Viver – simplesmente viver.” (ONFRAY, 2014, p. 64).

É nesse aspecto que Azevedo (2019) faz uma brevíssima incursão no pensamento do filósofo alemão, retomando o aforismo 341 da obra *A gaia ciência* do qual se depreende a ideia de eterno retorno. O argumento do autor, fazendo referência à estrutura de *Lavoura Arcaica*, propõe que o romance é escrito a partir da noção de circularidade e que a fuga de André e seu posterior retorno explicitam tal estruturação, podendo, assim, remeter a ideia do eterno retorno nietzschiano como o retorno de tudo que existe, o acontecimento repetido de todos os detalhes da existência, e do qual ninguém escapa.

Tal interpretação peca pela falta de desenvolvimento às últimas consequências de um entrelace entre a personagem nassariana e a consideração nietzschiana. Eterno retorno, na verdade, elucida um imperativo ético do qual Nietzsche se valia para que tomássemos consciência da real dimensão do agir. Dito de outra maneira: cada ação perpetrada por um indivíduo deveria postular a este o questionamento: “você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?” (NIETZSCHE, 2001, p. 230), para que assim tenha certeza de agir sempre e somente em acordo com aquilo que lhe potencializa a vida.

Quem anuncia essa tese que se configura como pedra angular da filosofia nietzschiana é Zaratustra, seu personagem trágico encarregado de se distanciar do mundo dos homens com a intenção de vislumbrar a dinâmica moral-existencial que os anima. É assim que a mesma característica se encontra no Hamlet de Shakespeare, no André de Raduan e no Zaratustra de Nietzsche que, como antítese do Cristo divino, não propõe

regras universais, mas tão somente a potência dos indivíduos. Dessa forma, o pensamento do eterno retorno toma a forma do imperativo ético que personifica essa vontade de potência: “Redimir o que passou e transmutar todo ‘Foi’ em ‘Assim eu quis!’ – apenas isto seria para mim redenção!” (NIETZSCHE, 2011, p. 133).

É interessante remetermos a André e sua jornada talhada pelo vocabulário que se refere sempre ao corpo, ao desejo, ao sexo e o potencial disruptivo desse campo semântico e lexical, uma vez que empreendem embate com um conjunto de valores e visões já bem fincados na tradição familiar. Valores esses que são rememorados, em grande medida, através das referências ao campo religioso, como convém notar: “já sinto ímpetos de empalar teus santos, de varar teus anjos tenros, de dar uma dentada no coração de Cristo!” (p. 139). Vê-se aí os elementos sagrados sendo utilizados numa conotação que beira a violência, subvertendo nesse jogo de imagens as designações da carne; e em: “um milagre meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai” (p. 104), em que demonstra compreender Deus e sua possibilidade apenas onde reina o desespero e sua própria dissociação com qualquer aspecto do real, já que entende que seu desejo pela irmã, naquele momento, não é capaz de se consumir.

Forma-se aí um terreno de embate entre o sagrado e a tentativa, levada à exaustão, de profaná-lo. André desde cedo no romance declara: “como eu, mais que qualquer outro em casa, carrego a peste no corpo” (p. 29), ou ainda sobre o juízo que acredita será aquele proferido pela família: “traz o demônio no corpo” (p. 40), e o alerta que prenuncia o desfecho do romance: “pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagradas do dever” (p. 21). Em jogo, está à perspectiva de um *ethos* familiar que adoce, vez que priva o desejo e se opõe a fala livre, disto resulta sempre uma desconfiança de André quanto às virtudes anunciadas: “que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família” (p. 109), o protagonista sabe-se além das medidas morais ditadas pela figura paterna, por isso opta por antagoniza-las. Essa dinâmica entre as noções de saúde e enfermidade desvela um apelo do protagonista, ou melhor, seu *leitmotiv* que se confunde com o do próprio romance: anunciar a

impossibilidade duma vivência autêntica no âmbito da configuração familiar patriarcal. Em outras palavras, embebidos na herança judaico-cristã, os sujeitos, sob a tutela da castração e proibição incessantes, adaptam-se a uma realidade invertida onde a nomenclatura dos afetos faz apreender, por exemplo, doença por saúde e vice-versa.

O último capítulo do romance, de número 30, constitui-se de uma fala do pai de André reproduzida pelo filho entre parênteses. É um espaço de ironia em que André deixa a vacuidade dos valores supostamente implícitos nele – no discurso – contrastarem com as ações daquele que o proferiu. Onde se lê no sermão: “com os mesmos olhos amenos assistir a manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos [...]” (NASSAR, 2014, p. 194) podemos extrair daí somente a inoperância de um discurso moralizante, tão ineficaz quanto provado pelas ações daquele que o proferiu.

Fazendo apelo às virtudes da paciência que tudo aceita e que toma o tempo como regente sagrado dos destinos, Iohána se contradiz ao expor sua vulnerabilidade extremada relativa às novas configurações familiares, especialmente ao incesto entre os filhos, trazidas pela nova geração: “- toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade.” (p. 158), interessa a André apontar para a incoerência da estagnação existencial que se encontra no cerne das intenções do pai. O sermão, portanto, é índice somente de sua ineficácia enquanto forma acabada do discurso engessado e *engessador*, e de seu corolário trágico convertido em ação por aqueles que dele se valem.

Daí, portanto, devém o contraste violento que se anuncia já desde o título do romance: *Lavoura Arcaica*. Lavrar a terra, o cultivo, arcaica, velho, datado; um modo de vida que não dá frutos ou que se configura através de uma dissonância em relação ao tempo presente. Seria necessário outro tipo de cuidado, de cultivo, de relação entre indivíduos e terra, entre os indivíduos mesmos. Consequentemente, no apelo de André, o grito que ecoa por todo o romance não pode ser outro senão o de destruição: “e, de mãos dadas, iremos juntos incendiar o mundo!” (p. 106); há na base de suas assertivas insubmissas a intenção duma gênese de cunho trágico-existencial

que tem como valor maior a potencialização da vida a partir da consideração dos indivíduos como criadores de si, no melhor sentido shakespeariano e também nietzschiano.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Estevão. *O corpo erótico das palavras* – um estudo sobre a obra de Raduan Nassar. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BLOOM, Harold. *Hamlet* – poema ilimitado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare – the invention of the human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- BRADLEY, Andrew Cecil. *Shakespearean Tragedy*. London: Penguin Books, 1992.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- GIACOLA, Oswaldo Junior. *Nietzsche – o humano como memória e como promessa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letra, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ONFRAY, Michel. *A sabedoria trágica* – sobre o bom uso de Nietzsche. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- REALE, Giovanni. *O saber dos antigos* – terapia para os tempos atuais. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. In: *William Shakespeare – Teatro completo*. Trad. Barbar Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

A ESTRUTURA DE SENTIMENTO, EM RAYMOND WILLIAMS, E A IDEIA DO TRÁGICO

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO

Nosso objetivo, com o presente artigo, é apresentar a ideia do trágico dentro do pensamento de Raymond Williams, teórico e crítico literário, inserido nos Estudos Culturais ingleses. Apresentando o conceito de tragédia, discutido por Aristóteles em sua *Poética*, pretendemos dissertar sobre o fenômeno do trágico na Atenas clássica do século V a.C., para, em seguida, discutir sobre de que maneira Williams pensa o trágico na contemporaneidade, enquanto uma estrutura cujas molas são compostas pelos sentires de uma geração.

Nosso propósito é mostrar o conceito de *estrutura de sentimento*, cunhado por Williams (2011) em sua sociologia da cultura, mediante o qual o autor interpreta a ideia de tragicidade no seio da sociedade hodierna. Apresentaremos, pois, a tragédia grega e a maneira como Aristóteles, em cima de um cânone que levava sobre si cerca de cem anos, criou a ideia trágica que permeou a história e o fazer literários durante vinte e cinco séculos.

Posteriormente, discutiremos o conceito sociológico de Raymond Williams, *estrutura de sentimento*, e analisaremos de que forma o pensador compreende o trágico inserido em uma dialética indivíduo-sociedade, mediante a qual o autor busca uma análise que dê conta do conflito entre as convenções estáveis de uma geração e as novas formas que as modificam, tal como salienta Williams (2010; 2011), através das pressões das experiências geradas por novas formas de sentir.

O FENÔMENO DA TRAGÉDIA ATENIENSE E A POÉTICA ARISTOTÉLICA

Entendemos que, no campo da literatura, a problemática em torno do trágico talvez tenha sido a instância que mais esforços demandou por uma definição ao longo dos séculos. Desde Aristóteles, a tragédia mostra-se como o campo que mais se aproxima dos sentimentos humanos dos nossos dias, pois em uma época de crises e quebra de valores há sempre a necessidade humana de se buscar o trágico.

Toda essa intrincada jornada em prol de uma definição ou de uma essência do que seria o trágico remonta, ainda que o espaço percorrido seja vasto e amplo, aos primeiros arranques deste complexo fenômeno na Atenas do século V a.C. Concebe-se que a tragédia grega tenha perdurado por apenas oitenta anos e que corresponde, temporalmente, ao período da expansão e auge da democracia ateniense, situando-se a primeira representação trágica, segundo Romilly (1998), em uma festa dionisíaca, por volta do ano 534 a.C., sob o governo do tirano Pisístrato.

Entretanto, a primeira tragédia conservada, ainda seguindo os estudos de Jacqueline Romilly (1998), está datada de 472 a.C., e diz respeito à vitória ateniense na batalha naval de Salamina, perpetuando a lembrança desta importante vitória para os gregos, nas Guerras Médicas, em 480 a.C., na peça *Os Persas*, de Ésquilo.

Após vinte e sete anos de guerras fratricidas entre Atenas e Esparta, aquela cairia sob o domínio lacedemônio e após 404 a.C. já não restava nada mais da tragédia clássica a não ser nomes ou peças fragmentadas e insignificantes, chegando ao fim o ápice da tragédia ática ao mesmo tempo em que Atenas ruía para não mais se erguer. Foi na Atenas clássica do século V a.C. que a tragédia alcançara o seu máximo fulgor, tendo a sua influência ultrapassado séculos e permanecido impávida sobre todos os gêneros literários ocidentais, cujos parâmetros foram elaborados pelos gregos. A própria palavra tragédia vem a nós através de toda a vasta tradição literária europeia.

Supõe-se que a tragédia tenha surgido dos cultos a Dioniso e que estas eram encenadas nas festas em homenagem ao deus. O teatro no qual

eram montadas as tragédias sempre fora chamado de *o teatro de Dioniso*, possuindo, inclusive, um trono de pedra para o sacerdote do deus e um altar, no centro, para a própria divindade, lugar este no qual se apresentava o coro, enfatizando o lirismo sacro. As máscaras utilizadas pelos atores e coreutas remetem às festas rituais muito mais antigas.

O fato de o nome *tragédia* significar *o canto do bode* tornou costume identificar este animal aos sátiros, personagens geralmente associados aos cultos dionisíacos. Em outras versões, o bode era o prêmio oferecido ao melhor participante das representações das tragédias ou mesmo a vítima ofertada em sacrifício, do qual teria surgido o termo *bode expiatório*.

De qualquer forma, tendo ou não o bode ligação com os cultos de Dioniso e o início da tragédia, o certo é que a tragédia enquanto fenômeno artístico só foi possível quando as festas dedicadas ao deus tebano “passaram a procurar a substância de suas representações num espaço estranho ao domínio dessa divindade” (ROMILLY, 1998, p. 19). O próprio Aristóteles, na *Poética* (1991, cap. IV, 1446 a), diz que, tanto a tragédia quanto a comédia surgiram de um princípio de improvisação, porém a primeira nasceu dos ditirambos dionisíacos, quando os poetas, ao invés de epopeias, passaram a compor tragédias, gênero mais estimável que a comédia. Vale salientar que não existe palavra, em qualquer outro idioma, para *tragédia* exceto na língua grega.

Aristóteles, em sua *Poética*, não nos dá uma definição do que vem a ser o trágico. Estabelece, sim, o que vem a ser a tragédia e suas estruturas quantitativas e qualitativas. Afirma que a poesia nasce da ação mimética intrínseca ao sujeito humano, congênita ao homem e, sendo a mimese própria da natureza do indivíduo humano, a tragédia, assim como a comédia, seria a mimese de ações, procurando a tragédia imitar homens melhores do que eles ordinariamente são:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas ações. (ARISTÓTELES, cap. VI, 1447 a)

Aristóteles não definiu o sentimento do trágico nem mesmo deu um significado ao que seria de fato a tragédia, apenas pontuou seu objeto e seus principais elementos. Ofereceu ao Ocidente os aspectos do que seria a poética da tragédia, uma vez que não teve acesso direto às tragédias as quais analisou, apenas às encenações. Analisava e falava, pois, sobre um cânone já estabelecido e, por isso mesmo, deu extrema importância ao texto, ao enredo, principal ponto da tragédia.

A tragédia grega enquanto fenômeno social está terminada, foi uma prática artística que diz respeito apenas à Atenas clássica do século V a.C. Porém, podemos perceber, na contemporaneidade, poéticas que trazem em si elementos e características que poderiam ser considerados trágicos, pois seria a tragicidade a marca indelével da subjetividade humana em todas as épocas históricas e em todas as sociedades. É necessário pontuar a variante em se transpor um universo cultural dentro de outro, pois só assim seria possível pensarmos a tragédia ática dentro da época atual.

O feito extraordinário da tragédia ática deve-se a apenas trinta e duas peças que sobreviveram ao longo do tempo e que possuíram um poder extraordinário de ditar as regras no que diz respeito à tradição trágica ocidental. Nos períodos posteriores ao auge da democracia ateniense que, como vimos, coincidiu com o nascimento e desenvolvimento da tragédia ática, a cultura grega influenciou sobremaneira o desdobramento dos dramas trágicos das mais variadas partes do mundo ocidental e das mais diversas épocas históricas.

Na visão contemporânea, a própria palavra tragédia, como afirma Terry Eagleton (2013), adquiriu um sentido de obra de arte, evento da vida real ou visão de mundo/estrutura de sentimento. Vale salientar que, assim como a própria tragédia ateniense modificou-se em suas mais variadas etapas, nas quais cada autor sobrevalorizou alguns aspectos em detrimento de outros e a própria estrutura da tragédia remodelou-se, dessa mesma maneira cada época e cada autor posterior à fase clássica adaptou suas peças ou mesmo compôs privilegiando a sua própria visão sobre o trágico, uma vez que a obra de arte mostra as relações sócio-históricas evidentes de maneira formalizada.

O fazer artístico na contemporaneidade não trata mais de reproduzir a realidade, mas de tomá-la como referência e transformá-la, fazê-la algo novo. A arte não é mera reprodução do real, mas uma desestabilização do real, uma (des)leitura que provoca um deslocamento da visão do leitor. O que importa esclarecer é que, diferente da tragédia, que foi um fenômeno cultural especificamente grego, o sentimento trágico, o qual observamos na contemporaneidade, através da ideia de trágico de Raymond Williams, diz respeito muito mais à reação diante de um evento do que ao próprio evento em si mesmo.

A IDEIA MODERNA DO TRÁGICO EM RAYMOND WILLIAMS

Segundo Raymond Williams (2002), nos últimos cento e cinquenta anos fez-se um esforço imenso por tentar sintetizar o que viria a ser uma filosofia do trágico a fim de que esta essência única fosse transmitida como absoluta. Entretanto, sabemos que não há uma essência suprema do que vem a ser o trágico, isso porque as próprias produções literárias renegam sistematizações padronizadas e é perigoso tecer determinadas características e especificá-las como sendo próprias do trágico. Agindo desta forma, corremos o risco de excluir grande parte do cânone dramático ocidental, uma vez que os três maiores trágicos gregos já apresentavam entre si distinções óbvias e resistentes.

Originalmente, falamos em *tragédia* ou *trágico* referindo-nos a um gênero ao qual se prende um determinado tipo de texto cujas bases estruturais foram eternizadas por Aristóteles, em sua *Poética*. O estagirita perfez um estudo descritivo das regras a partir de um cânone recebido quase um século depois que o fenômeno ateniense se havia esgotado. Tais características seriam posteriormente retomadas, segundo Williams (2002), pelo teatro neoclássico francês, e deveriam, a partir daí, serem seguidas à risca para que uma obra pudesse ser classificada enquanto uma tragédia. Contudo, o gênero sofreu transformações, cruzando os tempos e os espaços, e ainda que o trágico tenha sido dado por acabado quando os textos deixaram de seguir as normas impostas pela tradição aristotélica, conforme

os parâmetros dos tragediógrafos atenienses, tomados enquanto categorias valorativas para o reconhecimento do gênero trágico, Williams (2002) afirma que, pelo contrário, a ideia de tragédia contida nas tragédias gregas não subsiste sem alterações na cronologia do gênero literário. Existe um tipo de drama, na Idade Média, que é diferente do drama grego e quando os neoclássicos retomam o conceito aristotélico, fazem uma reinterpretação do que disse Aristóteles, o que comprova, inclusive, o que o próprio Williams (2002) buscou salientar, em *Tragédia Moderna*, que gêneros literários, bem como conceitos, temas e ideias, são históricos, dependem do contexto de produção e recepção.

Entretanto, a atualização do gênero ao longo dos vinte e cinco séculos que nos separam de Aristóteles, nos quais as mais variadas manifestações do trágico foram sendo produzidas e apresentadas, indicia não só a atualidade como também a pertinência do gênero, confluindo para uma necessidade de novos debates e enfoques teóricos dados à tragédia. Já não se pode falar em um sentido do trágico tal como o entendiam os gregos, mas vale salientar a própria visão de trágico de nossa época e de nossas sociedades.

Teorias mais tradicionalistas tendem a não levar em consideração as descontinuidades da História que, por si só, sugere a própria efemeridade e a existência de coisas mutáveis, daí talvez a criação de um fatalismo absoluto no que diz respeito aos conceitos. É possível falar de continuidades dentro da História uma vez que, biologicamente, os seres humanos são os mesmos há, pelos menos, quarenta mil anos. Entretanto, não se pode promover uma estatização dos sentimentos e da subjetividade, das necessidades e das expressões humanas ao longo do tempo, haja vista que, diferentemente do biológico, estas se modificam com muito mais rapidez e frequência.

O trágico diz respeito, portanto, às situações humanas limites, é inerente à própria realidade humana. Porém, como diz Bornheim (2007), o indivíduo humano por si só não é trágico, o trágico pertence ao âmbito dos valores, vindo a manifestar-se. A tragédia trata sobre temas que permeiam as emoções mais primitivas do sujeito humano, utilizando-se para isso de um determinado modo de expressar-se que, na Atenas clássica era um; para nós, procede-se de outra forma, mas abarcam temas de valores universais,

invitando os espectadores a uma reflexão de si enquanto *ser-no-mundo* e construindo uma ponte com o próprio presente. Como afirma Terry Eagleton (2013, p. 16):

A tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a estes fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana. Como afirma o filósofo italiano Sebastiano Timpanaro, fenômenos tais como o amor, o envelhecimento, doenças, o medo da própria morte e o sofrimento pela morte de outros, a brevidade e a fragilidade da existência humana, o contraste entre a fragilidade da humanidade e a aparente eternidade do cosmos, são traços recorrentes das culturas humanas, não importa de quantas maneiras diferentes eles possam ser representados.

Percebemos que a tragédia, a qual os gregos nos deram as peças para a sua evolução e Aristóteles dimensionou seu objeto e estrutura, não surge de forma gratuita, mas é inerente a determinadas épocas históricas e culturas, como a ocidental e sofreu alterações ao longo do tempo, diferentemente do sentimento trágico, que está arraigado à condição existencial humana, ainda que esta não seja trágica por si mesma. A partir disso, podemos compreender o fenômeno trágico na modernidade e em que medida pode ser ele vivenciado dentro das sociedades contemporâneas.

No trágico, o sujeito humano transcende o real para alcançar o arquetípico, encarnando embates humanos e adquirindo um valor simbólico, consubstanciando um sentido atemporal. Desse modo, nada mais é do que a própria interpretação humana aos embates e questionamentos existenciais e são estas interpretações que evocam a ideia do trágico, uma conciliação com a finitude e a fragilidade humanas, no qual a questão universal é colocada em primazia por sobre qualquer particularismo.

A palavra tragédia chega até nós a partir de uma tradição milenar e concretamente estabelecida. Portanto, é comumente denominado tragédia ou trágico um conjunto de normas literárias formalizadas a partir de Aristóteles, cujos elementos deveriam estar em conjunção para que a tragédia ou o trágico pudesse existir. Quando Raymond Williams (2002)

afirma ter conhecido a tragédia na vida um indivíduo humano banal reduzido ao silêncio em uma fábrica capitalista, questiona os parâmetros sobre os quais a tradição está construída e faz emergir as nossas próprias formas, pressões e elucubrações das experiências trágicas.

O que chamamos tragédia é um tipo específico de performance dramática que durante vinte e cinco séculos foi-nos legada como modelo a ser seguido. Contudo, como afirma Williams (2002), o que está em xeque não é apenas o termo, pois o que entendemos por tragédia ou trágico não é meramente o sofrimento, ou a morte, ou a fatalidade, a contingência; nem muito menos um tipo específico de acontecimentos, de acidente ou de reação; tragédia e trágico não dizem respeito somente a um tipo específico de morte ou de sofrimento; não diz respeito a nada disto, mas está intrincado a tudo isto. Portanto, quais seriam as relações da realidade que poderíamos relacionar à tragédia da tradição e observar nas nossas próprias experiências cotidianas, experiências as quais estamos sujeitos em nosso presente?

Seria problemático pensar uma essência do trágico, como uma predeterminação, algo que antecederia a própria existência do conceito enquanto tal. O trágico, portanto, tal como analisado no presente trabalho, será retirado dos píncaros idealistas absolutizantes, categorizados por Aristóteles, para atirar-se nas conflitividades historicizantes. Nossa análise prioriza as modificações pelas quais um determinado objeto de estudo sofre e, ao mesmo tempo, sobre as quais também age.

Não existe, dessa forma, uma essência do texto literário, como uma realidade secreta da narrativa cujo alcance só podemos pressentir, porém jamais alcançar. Abolimos, portanto, a ilusão dos trás-mundos quanto à interpretação literária, não acreditando no ser-por-detrás-do-texto; a obra torna-se plena positividade e o fenômeno ao qual interpretamos equivale ao próprio ser do texto, é a sua medida. A interpretação literária não aponta, desse modo, um ser verdadeiro da narrativa que fosse, por sua vez, o verdadeiro e, ao qual, não alcançamos; mas, sim, o que o fenômeno é, é-o absolutamente, é indicativo de si.

Desse modo, para analisarmos o sentir trágico em Raymond Williams, faz-se necessário entendermos o conceito de estrutura de

sentimento, cunhado pelo autor em sua teoria da cultura e como tal conceito pode apresentar-se enquanto uma proposta analítica interessante e enriquecedora. Pretendemos, portanto, cinzelar o conceito de *estrutura de sentimento* dentro do âmbito da análise do trágico enquanto tese cultural através da qual possamos entender os câmbios qualitativos das formações institucionais, das crenças, dos diálogos sociais, da dialética histórica com as suas conexões políticas e os elementos que permitem compor uma geração.

AS ESTRUTURAS DO SENTIR – O MATERIAL SOCIAL NA OBRA LITERÁRIA

A palavra *estrutura* é um termo chave no pensamento moderno e na teoria cultural do materialismo de Raymond Williams, ainda que se tenha mostrado de imensa dificuldade e complexidade no desenvolvimento recente que versa sobre uma definição plausível para tal palavra. Em suas origens inglesas, dizia respeito ao substantivo que correspondia a um processo, à ação de construir, constituir. Passou a significar, posteriormente, tanto o produto resultante de uma construção, tal como empregado pelas engenharias e pela arquitetura, bem como um modo singular de construir, não somente coisas materiais, mas enquanto indicativo amplo, conotativo e claro de construções simbólicas.

Williams (2002, p. 126) afirma que, apesar das ambiguidades, um sentido de *estrutura* que adquiriu importância no bojo da modernidade foi o de “relación mutua de las partes o elementos constituyentes de un todo como definitorios de su naturaleza específica”. Claramente diz respeito a um significante que caminha na direção de um método de edificação, mesmo que apresente um óbvio sentido de estrutura interna, ainda quando o termo necessite ser empregado para salientar a construção enquanto uma totalidade.

Um dos primeiros usos da palavra *estrutura*, no pleno sentido conferido por Williams acima, deu-se no campo da anatomia, continuando com grande importância em toda a área das ciências biológicas, sendo, porém, diferenciada do termo *função*, distinção que remetia à observação

que o funcionamento de um sistema poderia ser investigado separadamente de sua configuração interna. Do ponto de vista biológico, como salienta Williams (2002), a *estrutura* de um sistema é entendida como um arranjo, uma configuração, uma conformação interna. A palavra ainda trazia consigo ambiguidades, podendo versar sobre o resultado de uma totalidade, bem como de suas relações internas.

Dentro do âmbito da linguagem, o progresso do significado do termo *estrutura* representou um passo para os estudos histórico-comparativos na compreensão das línguas e suas estruturas discursivas, analisando idiomas que, muitas vezes, não pertenciam ao cânone filológico tradicional, tais como as línguas dos povos autóctones da América do Norte, com o objetivo de investigá-las por dentro, estruturalmente, aplicando métodos rigorosos aos estudos linguísticos.

Como salienta Williams (2002), a palavra *estrutura* referia-se a um processo porque remetia a uma organização particular e complexa de relações a um nível profundo, representando, geralmente, noções de algo relativamente fixo, sólido e permanente. A linguística estrutural, por exemplo, constituiu-se enquanto área que possuía uma forma singular de análise do fenômeno geral da língua nos termos básicos da organização fundamental dos procedimentos fulcrais da linguagem. A sociologia de Spencer, que desembocou no conceito de eugenia, vigente nos finais do século XIX e primeira metade do século XX – encontrando seu auge horripilante na experiência da Segunda Grande Guerra -, aplicou o respaldo biológico de distinção entre *função* (execução) e *estrutura* (organização) para compreender as estruturas que conformavam as sociedades. Também a Antropologia, tomando o mesmo sentido da palavra, tentou entender as culturas segundo seus próprios mecanismos internos, isolando-as enquanto fenômenos culturais.

O que sobressaía, contudo, de todas estas tentativas teórico-metodológicas foi a descoberta de uma organização interna das relações de uma totalidade complexa e particular. Sendo assim, o conceito de *sistema* e *sistemático* significaria uma análise e uma apresentação ordenadas e completas, bem como a qualidade estrutural que corresponde ao caráter constitutivo essencial de uma organização. Embora tenha havido zonas

incertas, o foco passou a centrar sobre as estruturas permanentes e profundas pelas quais se podia observar as variações culturais.

Houve certas objeções aos métodos historicistas e evolutivos de análise cultural: enquanto o comparativo passou a ser usado exclusivamente para o sentido de construções culturais terminadas, dando apenas a entender o processo das relações internas, a tendência do estruturalismo genético, ainda que trouxesse em seu bojo o foco nas formas constitutivas estruturais profundas, defendiam, por sua vez, que estas se construíam e se desfaziam ao longo do tempo, não sendo permanentes nem constitutivas da humanidade.

Para Raymond Williams, a palavra *estrutura* deve abarcar tanto a atividade de construir, bem como os modos de construção – os métodos – e também a coisa construída, sem provocar uma ruptura entre forma e conteúdo, mas indo de um para outro, em um processo dialético. O observador das estruturas não é independente nem objetivo, liberto de hábitos e essências. O perigo deste tipo de redução é a limitação substancial das relações formais e abstratas – relações estruturais -, não somente durante as análises, mas também nas práticas.

Para os fins propostos à nossa análise, o termo *estrutura*, levando em consideração os aspectos teórico-metodológicos de Raymond Williams, diz respeito à totalidade de uma construção, bem como os modos, os métodos pelos quais pôde ser construída; abrange tanto a construção em sua completude, como também suas configurações internas, as relações entre os diversos mecanismos que a conformam; a dialética entre o todo e suas partes e o interno com o externo, promovendo uma inter-relação dialógica no que concerne à uma estrutura.

O termo *estrutura* abrange as relações, instituições, convenções e formações nas quais os indivíduos se acham envolvidos, assim como a própria presença existente, sem divórcio entre o social e o pessoal, encontrando meios para a experiência presente, a especificidade do ser presente, no interior do qual reconhecemos instituições, relações, formações e posições, jamais como produtos fixos ou analisados sob seus próprios termos, como independentes. A arte é uma produção social e a análise de suas estruturas deve levar em consideração o instante, o inegavelmente

material, pois a obra de arte jamais se encontra no tempo pretérito, é sempre um processo em formação dentro de um momento específico.

Reduzir as estruturas das relações sociais a meras formas fixas é um equívoco, pois as complexidades, as tensões existentes, as mudanças experimentadas, as incertezas, continuidades e descontinuidades, os desmantelamento vividos vão de encontro às tentativas reducionistas e, conseqüentemente, contra quaisquer análises sociais e culturais que objetivem pôr no passado o social, entendê-lo enquanto algo formado, pronto, acabado, como se a atividade cultural humana pudesse ser convertida nas experiências de produtos culturais finalizados.

As relações entre as muitas peculiaridades históricas que estruturam as formações, instituições e convenções, bem como as crenças e os comportamentos, estão diretamente interligadas às mudanças sociais, culturais, econômicas, políticas, entre os juízos sociais e no interior de cada um deles. São experiências sociais, muito mais que individuais, pois a consciência é, justamente, enquanto consciência social, seus processos encontram lugar não apenas entre, como também no interior das relações e dos relacionados. Williams (1997, p. 155) define, por sua vez, *estrutura* como sendo:

Un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrática, e incluso aislante, pero que en el análisis [...] tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Éstas son a menudo mejor reconocidas en su estado posterior, cuando han sido [...] formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones.

Desse modo, a *estrutura* abrange os significados e valores como são experimentados, sentidos de maneira ativa, bem como as relações existentes entre eles e as crenças formais ou sistematizadas que, na vida real, são historicamente variáveis. É, pois, uma estrutura de experiência e estas mudanças das práticas podem ser definidas enquanto transformações na *estrutura de sentir*.

Para Williams (1997), “sentir” acentua uma distinção dos conceitos mais formais de uma concepção de mundo ou ideologia. Uma *estrutura do sentir* ou de *sentimento* é, portanto, uma hipótese cultural que deriva das tentativas por se compreender os elementos sociais e suas conexões dentro de uma geração ou período histórico.

A ideia de uma tal *estrutura de sentir* relaciona-se com as evidências das formas, instituições e convenções que, na arte e, especialmente, na literatura, acham-se entre os primeiros indicadores de que se está constituindo uma nova *estrutura de sentimento*. Dessa forma, a hipótese de Williams afirma que o conteúdo social não pode ser reduzido a meros sistemas de crenças, instituições ou relações gerais explícitas - mesmo que abranja todas elas - enquanto elementos vivenciados e experienciados, incluindo também elementos das experiências sociais e materiais.

Williams (1997, p. 156) afirma que as *estruturas de sentimento* “pueden ser definidas como experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidente y más inmediatamente aprovechables”; em outras palavras, é uma hipótese que objetiva abranger, teoricamente, um modo de formação social reconhecível em tipos particulares de arte e que por sua vez, se diferenciam, semântica e socialmente, de outras formações, mediante uma articulação da presença.

As *estruturas do sentir*, portanto, analisam um padrão geral de mudança que pode ser utilizada como uma espécie de mapa através do qual é possível observar, considerar e analisar as transformações mais profundas e significativas da vida e do pensamento, bem como as modificações no fazer artístico e na literatura de uma geração. A *estrutura de sentimento* é uma resposta aos câmbios sociais, são as profundas relações entre formas materiais da história e as formas artísticas no interior das quais se percebem, articulam-se e configuram-se estas mesmas estruturas.

A ideia de uma *estrutura de sentir* indica, pois, determinadas particularidades comuns a um grupo de artistas, especificamente escritores, bem como de outros grupos em uma particular periodicidade histórica, dentro de uma situação histórica específica. Contém em si, como salienta Williams (2011), uma relação entre fatos sociais e os fatos literários, não

sendo propriamente uma questão conteudística, mas, antes, de estruturas mentais; são as esferas, os padrões que organizam tanto a consciência prática de um grupo social, quanto o próprio mundo imaginário criado por um autor que, por sua vez, está inserido em um grupo social e uma época histórica.

Para Williams (2011), tais estruturas de sentir não são criadas individualmente, mas coletivamente, preocupando-se não somente com as análises críticas de tais estruturas, como também com a sua formação e o processo histórico; ou seja, o modo como se modificam e como são configuradas. Para o autor, o argumento que fundamenta tal abordagem é a crença de que toda atividade humana é uma tentativa dos indivíduos, em relações concretas e coletivas, de oferecer uma resposta expressiva a uma situação objetiva singular: Para Williams (2011, p. 32):

Uma correspondência de conteúdo entre um escritor e seu mundo é menos importante do que essa correspondência de organização, de estrutura. A relação e conteúdo pode ser mero reflexo, mas uma relação de estrutura, muitas vezes ocorrendo onde não há uma relação aparente de conteúdo, pode mostrar-nos o princípio organizador pelo qual uma visão específica do mundo e, em decorrência disso, a coerência do grupo social que a mantêm realmente atuam na consciência.

A sociologia da cultura de Williams preocupa-se, pois, com as relações mais fundamentais da consciência, pois as maiores obras da literatura são precisamente aquelas que configuram uma visão de mundo de maneira mais coerente e adequada. Portanto, faz-se necessário a análise das dimensões organizadoras, as estruturas essenciais, que aportam a essas obras literárias uma unidade, um viés estético singular, bem como uma qualidade particularmente literária; mas, ao mesmo tempo, revela a consciência de um grupo social, que as criou, em seus autores individuais, e através destes.

Para Williams, a *estrutura de sentimento* na literatura poderia ser explicada através da análise das relações sociais e naturais, através das quais surgem as instituições e convenções; as obras literárias aparecem como uma resposta a essas estruturas subjacentes e conformativas. Isto, pois, representa, segundo Williams (2011, p. 34-35):

[...] a dramatização de um processo, a criação de uma ficção em que os elementos constitutivos reais da vida social e das crenças foram simultaneamente atualizados e [...] vividos de modo diverso, a diferença residindo no ato criativo, no método imaginativo e na organização imaginativa específica e genuinamente sem precedentes.

Tais produções criativas configuram, no interior de uma geração, uma comunidade particular, reconhecível em sua *estrutura de sentimento* e distinguível nas escolhas formais. Estas estruturas estão continuamente em transformação e costumam anteceder as mudanças mais importantes e emblemáticas do pensamento formal que constitui a história. Ainda que correspondam às histórias reais e materiais de indivíduos em relações sociais, tais estruturas precedem as alterações no interior das instituições formais e nas próprias relações sociais que compõe a história. Nesse sentido, a arte

[...] pode ter êxito na articulação não apenas do sistema social ou intelectual, imposto ou constitutivo, mas também, simultaneamente, de sua experiência – as suas consequências vividas – de forma muito próxima a muitos outros tipos de resposta ativa, em novas atividades sociais e no que conhecemos como uma vida pessoal. (WILLIAMS, 2011, p. 35)

A *estrutura de sentir* é uma relação entre uma forma material artística e uma visão de mundo. A forma sofre transformações significativas nas quais os câmbios ocorridos na literatura e na sociedade podem ser apreendidos e compreendidos diretamente: é buscar as estruturas sociais dentro das modificações da mente, do sentir humano e o inverso também. As formas artísticas são constitutivas e constituem as manifestações do desenvolvimento social. Por esta razão, a narrativa literária pode ser entendida enquanto prática coletiva no interior da qual se codificam, no dizer de Fredric Jameson (1992), soluções imaginárias e formais para os problemas sociais que são, por sua vez, insolúveis.

A narrativa literária é uma produção cultural e social, haja vista que diferentes gerações produziram diferentes modos de narrar. A literatura é, pois, a forma simbólica na qual encontramos as contradições sociais, os conflitos éticos e políticos de uma geração. Na forma da narrativa, enquanto

uma categoria fundamental de análise do literário, podemos encontrar a lógica do conteúdo.

AS ESTRUTURAS DO SENTIR TRÁGICO

Dentro do espectro teórico dos Estudos Culturais e do materialismo, Raymond Williams concebe a ideia de *estrutura de sentimento* como sendo determinadas características que são consideradas comuns dentro de um grupo social em uma específica situação histórica. No que diz respeito às artes e, mais especificamente, à literatura, uma *estrutura de sentir* concerne às propriedades particulares que são transformadas em padrões estilísticos dentro de um grupo de escritores em uma época histórica singular, as características em comum entre escritores pertencentes a uma mesma geração. Vale salientar que, em Williams, a dimensão sincrônica e diacrônica do tempo é relevante.

Como bem salientou Williams (2011), as estruturas do sentir não são criadas individualmente, mas coletivamente, bem como para Jameson (1992), o texto literário jamais se caracteriza enquanto obra de um sujeito, mas, antes, do coletivo, do social. Como podemos perceber, em ambos os teóricos a atividade humana é uma tentativa de responder às expressivas situações objetivas históricas particulares nas quais estão inseridos seus autores. E os responsáveis por dar esta solução estética imaginária aos problemas reais, por si sós insolúveis, não é nem o indivíduo nem a coletividade, mas sujeitos em relações sociais concretas.

Dessa forma, a ideia do trágico, para Williams (2002), pode ser entendida como um conjunto de convenções e instituições de uma geração, convenções estas que se constituem no embate conflitivo dos indivíduos imersos em relações sociais, através das quais é possível perceber as interações entre as formas simbólicas, reais e concretas, do literário, as formas dialéticas da História e as formas trágicas a partir das quais estas relações simbólicas e históricas se encontram, se articulam e se reconfiguram.

Segundo Williams (1997), uma *convenção* é uma relação estabelecida ou fundamentada mediante a qual uma determinada prática compartilhada coletivamente pode ser compreendida e apreendida. A *convenção* é o indicador das situações e ocasiões da arte e de seus meios, constituída a partir das instituições, formações e tradições contrastantes e distintas. Conforme as *convenções* instauradas e aceitas através de um acordo, quase um contrato social, por um grupo de escritores dentro de uma geração, pode-se perceber as inclusões e exclusões de estilos, estéticas e maneiras de observar a realidade e expressá-la, sendo, pois, historicamente variáveis. São estas *convenções*, historicamente cambiantes, que determinam os conceitos de trágico ao longo do tempo.

Se a ideia do trágico é vista como um conjunto de *convenções* instituídas, o trágico passa a ser, conseqüentemente, um aparato de características historicamente variáveis que irá se sobrepor, em seus mais variados elementos, às transformações históricas. Cada elemento do trágico, em cada período, será também convencional, apresentando-se significativamente distinto em cada período e cada cultura. O trágico passa a ser pautado nas *convenções* básicas das relações entre sujeitos particulares e suas relações coletivas. O ponto de vista estético do que se convencionou em uma época e cultura como sendo trágico passa a ser, concomitantemente, um ponto de vista social.

A tragédia e o trágico deixam de ser, portanto, apenas sofrimento, morte ou mesmo acidente específicos, como algo essencial que estaria para além dos fenômenos e os predeterminassem a serem trágicos ou não. Na antiguidade, principalmente a partir da *Poética*, de Aristóteles, o trágico e a tragédia diziam respeito a acontecimentos particulares que eram considerados genuinamente trágicos e que a tradição, da qual somos herdeiros, por dois mil anos nos legou como sendo a essência de uma tragédia. A tradição, conforme Williams (1992), abordando o contexto da tragédia neoclássica, fala em um determinado tipo de morte ou de sofrimento ou de acontecimentos que seriam, propriamente, trágicos, como se a morte em si mesma não possuísse essa dimensão de tragicidade, mas um modo singular e predeterminado de se morrer. É necessário

questionarmos a tradição europeia, mais precisamente helênica, que nos transmitiu este conceito.

Há dificuldades em se estabelecer uma ideia essencialista em relação ao trágico, haja vista que, tomando a tarefa aristotélica de firmar um sentido único e *numênico* sobre a ideia do trágico, quase toda a produção literária, da antiguidade até os nossos dias, estaria devidamente excluída. A própria tragédia clássica não sairia incólume de tal percepção se fizéssemos uma *redução eidética* da ideia de tragédia. Os três grandes trágicos do século V a.C. ateniense demonstravam, no bojo de suas produções, características completamente distintas que, seguindo Aristóteles, não poderiam os três serem considerados igualmente trágicos sem levantar questionamentos e desavenças.

Permanece claro que por trás da ideia do trágico esconde-se uma longa definição que perdurou por mais de dois milênios sem nunca – ou quase nunca – ter sido questionada. Ao longo da história e suas transformações, as produções literárias precisavam encaixilhar-se nas molduras estabelecidas pelo filósofo estagirita sobre o que ficara determinado como sendo próprio do trágico e da tragédia. O texto literário nascia aprisionada às teorias aristotélicas sobre o trágico ao invés destas se adequarem àquelas e aos ditames geracionais que as pariram. Desse modo, o trágico deve ser visto antes como conteúdo de experiências e de pensamentos, histórico em sua própria condição e, por isso mesmo, variável e que encontra suas formalizações estéticas e estilísticas nas narrativas, estas sendo formas simbólicas da ideia do trágico convencionado em um grupo de escritores dentro de uma geração. Portanto:

O que a forma incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo, e de maneira indistinguível, metafísica e social, capaz além disso, de uma grande tensão e sutileza [...]. (WILLIAMS, 2002, p. 37)

O trágico enquanto convenção é um método, uma técnica de maquinaria que permite o fazer poético. Entretanto, técnicas e métodos, como bem pontua Williams (2010), se transformam e, portanto,

determinadas características estilísticas só podem ser utilizadas se à época do autor tal técnica tenha sido convencionada e aceita por seus pares e pela coletividade. Há um contrato social estabelecido entre autor e público e entre autores mediante o qual estabelece-se que o método estilístico, a forma simbólica segundo a qual as relações sociais serão formalizadas esteticamente, estejam em concordância do sujeito e do social.

Desse modo, a convenção e, conseqüentemente, o trágico, estará limitado pelas tradições e instituições de cada geração de autores e, portanto, como afirma Williams (2010), sujeita à pressão de novas maneiras de sentir, bem como pelas novas percepções, redescobertas e, igualmente, pelos novos modos estéticos, estilísticos, novas formas simbólicas de se expressar as relações sociais. É nessa perspectiva que se entende o conceito de *estrutura de sentimento trágico*, uma experiência compartilhada coletivamente, algo genuíno a um período histórico.

Sendo assim, para se analisar a estrutura trágica de sentimento dentro de uma narrativa literária, devemos investigar não apenas a dimensão estética e estilística, as características formais do estilo, as articulações sociais, políticas, históricas entre o seu método e a sua estrutura de sentimento e o seu fazer literário; devemos nos perguntar como as convenções sociais foram formalizadas simbolicamente na obra, permitindo a análise de uma estrutura trágica genuína de sua geração.

Para Williams, conteúdo e forma devem confluir de uma para a outra a tal ponto que ambas possam identificar-se mutuamente. Essa relação entre forma e conteúdo é uma conversão de uma em outra, de modo que o conteúdo nada mais seja do que a forma convertida em conteúdo e a forma, a conversão do conteúdo em forma. Vale salientar, entretanto, que no bojo desta dialética entre forma e conteúdo, o enunciado deste entra em conflito com a forma a partir do momento em que a temática do conteúdo que se vincula à forma, ou seja, um âmbito historicamente problematizado que funciona nos moldes de uma dimensão nunca questionada – a da forma – permite a contradição entre ambas.

Portanto, uma análise da ideia do trágico moderno nas obras literárias visa explicar a forma estética enquanto uma forma simbólica das relações sociais evidentes, mediante a resolução das contradições formais e

conteudísticas, apresentando as exigências existenciais e mostrando que as projeções do trágico são histórico-filosóficas. Raymond Williams salienta a impossibilidade de se desvincular o individual do social e vice e versa, apontando que a tragédia e o trágico são convenções e estruturas institucionais de um determinado espaço-tempo e, como tal, em constante processo de transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trágico torna-se um problema cuja importância atrai as discussões filosóficas atuais. É o responsável pelas tensões ao longo da história e, através da dimensão trágica de uma *estrutura de sentimento*, que condiciona um determinado modo de ver, agir, sentir, pensar como trágico, podemos compreender mais agudamente os contornos e conformações de uma determinada cultura em uma determinada época.

Quebra-se a ideia de que o trágico diz respeito à uma teoria sobre um fato único e permanente, essencialista, pois, do contrário, continuaríamos chegando às semelhantes conclusões metafísicas implicadas nestas premissas, como se existisse uma natureza humana permanente, imutável, a qual fosse inerente uma determinada condição existencial denominada trágica.

A partir de uma leitura política sobre o trágico, Williams tenta desatar este nó górdio sobre teorias essencialistas no que concerne ao trágico e à tragédia. Consoante as teorias de Williams e a sua ideia de trágico, procuramos recuperar, um valor para a ideia do trágico na poética e na geração de uma determinada narrativa literária.

Dissertamos sobre a visão do trágico pensada no bojo do materialismo cultural e dentro das teorias sociológicas de Raymond Williams, que faz surgir a realidade simples e objetiva do sofrimento humano. Enquanto produto cultural e histórico, a tragédia e o trágico espelham as conjunturas sociais e históricas nas quais os autores encontram-se imersos. Como bem coloca Eagleton (2013, p. 388):

[...] sejam quais forem nossas realizações civilizadas, continuamos a ser um afloramento arbitrário da Natureza, animais monstruosos ou anfíbios escarranchados em dois domínios, que jamais se sentirão em casa em nenhum deles. [...] É verdade que não existe valor nem significado sem cultura; mas, para existir, a cultura depende de forças materiais que, por si mesmas, não têm nem significado nem valor. Esse é o “barbarismo” inumano que o modernismo detecta na raiz da civilidade; e o problema é como reconhecer essa escuridão sem sermos reclamados por ela, como confessar a fragilidade da cultura sem sermos ludibriados por seus inimigos. [...] As forças das quais a virtude cívica foi arduamente arrancada não podem ter permissão para arruinar esses valores; mas essa civilidade também não pode ter permissão para exaurir as próprias energias que a sustentam.

O trágico é compreendido em termos da condição humana, independente dos contextos históricos, embora não devamos enxergar esta condição humana como essencialista e imutável. As condições sociais de uma época, convencionadas enquanto sentir trágico, estão representadas na e pela arte, formalizadas esteticamente no fazer literário. A arte não é mera reprodutora da realidade, mas toma-a como ponto de referência e modifica-a em algo totalmente novo, transcendente. A experiência concreta do mundo é inseparável de uma plenitude complexa. Mediante essa totalidade, o artista cria suas obras. Conforme salientou Williams (1992), é genuinamente na arte o lugar no qual o efeito de tudo é expresso e encarnado. Concluímos, pois, que o conceito de *estrutura de sentimento* tende a tornar-se uma epistemologia para a compreensão de toda a sociedade.

Para compreendermos o texto literário enquanto forma simbólica das relações sociais, através do qual reconhecemos a presença de uma *estrutura de sentir* trágica que se constitui nas relações entre a subjetividade do poeta e a coletividade, faz-se necessário apreendermos a época da narrativa, uma vez que diferentes períodos produziram distintas formas de narrar. Faz-se necessário apreendermos os conflitos sociais e políticos pelos quais a obra é atravessada, uma vez que se constituiu enquanto um símbolo formal, cultural e literário em meio aos conflitos sociais e políticos de sua

época. Vale salientar que tal análise não tem por finalidade um diagnóstico de época, mas apenas de evidenciar os embates e enlaces que consideramos pertinentes para a construção da ideia do trágico dentro do texto literário.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Os Pensadores – vol. II. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. 4. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1991.

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência – A ideia do Trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político – a narrativa como algo socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Brasília: UnB, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano*. Tradução de Lara Biasoli Moler. Pitágoras 500, v. 4. Abr. 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio L. de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editoria UNESP, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península S.A., 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AS REFERÊNCIAS DE *LOLITA* EM LANA DEL REY: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “OFF TO THE RACES”

Gabrielle Borges de Oliveira

Raphael Bessa Ferreira

INTRODUÇÃO

A literatura sempre dialogou com diversas áreas do conhecimento e tratou de assuntos considerados polêmicos. A obra prima de Nabokov, *Lolita* (1955), é um exemplo desse fato, pois, apesar de 64 anos após a sua publicação, continua bastante controversa e é alvo de inúmeras críticas no que diz respeito à sexualização infantil, à submissão feminina e à romantização da pedofilia, e de estudos linguísticos e literários sobre a composição narrativa.

Apesar das diversas críticas, *Lolita* continua sendo alvo de diversas pesquisas no meio acadêmico, não somente no campo das Letras, como também na Psicologia, Cinema, entre outros; além de ser fruto de inspiração para inúmeros filmes, séries e composições musicais, que fazem referências diretas e indiretas aos personagens Lolita e Humbert. Entre as personalidades artísticas que foram influenciadas pelo romance, está a figura da cantora norte-americana Elizabeth Grant, conhecida como Lana Del Rey.

O presente capítulo objetiva analisar as referências do romance *Lolita* (1955), do escritor russo Vladimir Nabokov, observadas nas análises de trechos da canção “Off to the races” (2012), da cantora norte-americana Lana Del Rey; buscando examinar as semelhanças, como questões relativas às temáticas assemelhadas entre o romance e as músicas, com o jogo intertextual que há entre eles, além das diferenças entre as composições e o romance. A importância de tal pesquisa é verificar a relação existente entre a literatura e a música, de forma que uma, enquanto texto de chegada, pode auxiliar na leitura e compreensão de novos sentidos concernentes ao texto original, enquanto texto de origem.

O capítulo divide-se em quatro seções, a primeira sendo uma breve apresentação sobre o autor russo Vladimir Nabokov, a cantora estadunidense Lana Del Rey e como *Lolita* possibilitou o pequeno diálogo entre os dois; a segunda aborda de forma concisa o surgimento da Literatura Comparada e a sua relação com a música; para essa seção utilizou-se os estudos de Carvalho (1998), Nitrini (2015), Oliveira (2010) sobre o conceito de álbum/ composição conceitual e de Guida (2016) baseada nas visões de Scher (2004) a respeito da música na literatura, representada através de apropriação/ menção à literatura no âmbito musical; na terceira seção há a metodologia científica; a quarta tratará da análise de trechos da música; e, por fim, as considerações finais.

REFERENCIAL TEÓRICO

Considerações sobre Vladimir Nabokov e Lana Del Rey: o romance Lolita como fonte de diálogo entre os dois artistas

Antes de adentrarmos a análise de referências das composições de Lana Del Rey com a obra-prima *Lolita* de Nabokov, é muito importante termos conhecimento, mesmo que breve, acerca do autor da obra analisada e o contexto da criação do romance; assim como sobre a persona de Lana Del Rey e sua relação com o romance.

Vladimir Vladimirovich Nabokov, foi um poeta, romancista, tradutor, crítico literário e lepidopterista nascido em São Petersburgo, no ano de 1899. Advindo de uma família aristocrata da Rússia; Nabokov teve uma infância pautada na “perfeição” e uma criação e educação diferente de outras crianças; sua família falava russo, francês e inglês, possibilitando que o autor fosse trilingue ainda quando criança. Foi ainda na fase de sua juventude, que o escritor adentrou no universo da literatura através da vasta biblioteca de seu pai. Conforme Boyd (1990, p.91 *apud* URSO, 2016, p. 28):

V.D Nabokov knew intimately the literatures of Russia, England, France and Germany [...]. His particular favorites were Pushkin, Shakespeare, and Flaubert, and by the age of fourteen or fifteen Vladimir, still able to enjoy the *Scarlet Pimpernel* or the *Boy's Own*

Paper [...] And this is not all: ‘ Between the ages of ten or fifteen in St.Petersburg, I must have read more fiction and poetry —English, Russian and French— than in any other five-year period of my life. I relished especially the works of Wells, Poe, Browning, Keats, Flaubert [...]. (BOYD *apud* URSO, 2016)¹

Além do precoce contato com outras línguas e culturas através da literatura, a vida do escritor russo ficou marcada pelo forte contexto migratório, fruto do cenário político em que seu país de origem e sua família se encontravam. Cabe evidenciar aqui o ano de 1941, ano em que Nabokov tornou-se professor residente de literatura comparada da Wellesley College em Massachussets. Entretanto, é válido destacar que anos antes, após receber sua cidadania americana em 1945, Nabokov fez uma série de palestras ao redor dos Estados Unidos e isso contribuiu para a sua contratação como professor de literatura e russo na Wellesley, além de ser de fundamental importância para construção do que viria a ser o seu trabalho mais conhecido, o romance *Lolita* (1955). De acordo com Ventura (2009):

Os dois primeiros anos em que Nabokov contribuiu, através das suas palestras, para as iniciativas do Instituto de Educação Internacional revelaram-se úteis sob outros aspectos ainda.[...] Nabokov começava a conhecer os Estados Unidos[...]Estas viagens, que nunca se interromperam por muito tempo durante a estada do escritor na América, contribuíram decisivamente para que Nabokov se familiarizasse com a geografia e a multifacetada vivência norte-americana, tendo esta experiência vindo a ser utilizada na obra romanesca produzida na América. (VENTURA, 2009, p. 65)// O ano

¹ Minha tradução: V.D Nabokov conhecia intimamente as literaturas da Rússia, Inglaterra, França e Alemanha [...]. Seus favoritos em particular eram Pushkin, Shakespeare e Flaubert, e com quatorze ou quinze anos de idade, Vladimir, ainda era capaz de apreciar o *Scarlet Pimpernel* ou *Boy's Own Paper*. [...]E isso não é tudo: Entre os dez anos de idade ou quinze em São Petersburgo, devo ter lido mais ficção e poesia "inglês, russo e francês" do que em qualquer outro período de cinco anos da minha vida. Eu gostei especialmente das obras de Wells, Poe, Browning, Keats, Flaubert [...].

de 1947, provavelmente, entre Março e inícios de Abril, Nabokov terá começado a redigir o seu romance mais famoso e influente — *Lolita*. [...] numa carta de Nabokov a Wilson, de 30 de Julho de 1954, *Lolita* era não só dado como concluído, mas também já tinha sido sujeito à apreciação de duas editoras. (VENTURA, 2009, p. 68-69)

Apesar da polémica causada desde o processo de lançamento e sobre a temática, *Lolita* tornou-se um clássico da literatura norte-americana por representar, mesmo com alguns aspectos satíricos, a cultura do país e influenciou no trabalho de vários artistas em diferentes décadas, a exemplo de Lana Del Rey, cantora e compositora norte-americana que obteve contato com a obra a partir de um professor. Segundo uma entrevista: “Ele nos leu ‘*Leaves of Grass*’ e ‘*Lolita*’ em sala de aula, e isso mudou meu mundo, quando eu encontrei esses escritores, eu sabia que eles eram meu povo” (DEL REY, 2014). Durante o ano de 2012, em *Born to Die*, seu primeiro álbum de estúdio, a cantora retratou não somente em sua estética visual para a composição imagética do álbum, a conhecida personagem do romance de Nabokov, imersa a uma nova realidade como uma mulher adulta, mas com os toques originais de *Lolita*: a sedução, a inocência e o seu relacionamento com um homem mais velho, tornando assim possível a sua ligação com Nabokov.

LITERATURA COMPARADA: BREVE HISTÓRICO SOBRE A ÁREA E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA

O surgimento da Literatura Comparada é tão antigo quanto a história da Literatura. Segundo Nitrini (1997), bastava existir dois tipos de literatura para que a comparação entre elas existisse. Apesar de tal fato, a Literatura Comparada “surge” na Europa (mais especificamente na França) em decorrência do pensamento cosmopolita, como uma disciplina somente no século XIX; nessa época, segundo Carvalhal (1998, p. 13), uma das propostas para a literatura comparada era: “a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países”. Ou seja, objetivava estabelecer as influências de determinado autor ou país em outro; dessa forma, havia uma

certa “dependência hierárquica”, pois haveria um país/autor como “fonte de inspiração” e os outros seriam seus dependentes, que “copiarão” seus estilos.

Com o passar dos anos, e principalmente graças as teorias de Iuri Tynianov sobre evolução literária e de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo nos textos literários, essa concepção tornou-se ultrapassada, visto que os comparatistas perceberam que um texto faz diálogo com outros textos, ou seja, havia uma intertextualidade entre eles, termo utilizado pela crítica literária Júlia Kristeva (1969, p. 146 *apud* CARVALHAL, 1998, p. 50) para descrever que: “Todo texto é a absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. A partir dessa compreensão, o que era visto como uma relação de dependência passa a ser entendido como algo natural à criação de textos, pois, como Kristeva diz: “o texto é uma absorção e transformação de outro texto”, logo a literatura não pode ser vista como uma área isolada uma vez que ela necessita de diálogo com outras áreas de conhecimento.

Na área da Literatura como um todo, mas principalmente na Literatura Comparada, encontramos a interdisciplinaridade que possibilita a conversação com diversas outras áreas de conhecimento, como o cinema, história, sociologia, filosofia, e claro, a música. A relação entre música e literatura também é antiga, um exemplo desse fato pode ser observado durante todo o período da Antiguidade Clássica, com o gênero lírico, e do Trovadorismo, com as cantigas de amor, amigo, escárnio e mal-dizer. Entretanto, o foco dessa pesquisa não é estudar a história inteira da relação entre música e literatura, mas sim relacionar as composições de Lana Del Rey com o romance *Lolita*, de Nabokov.

Comumente, a relação entre literatura e música é associada sobre a poesia lírica, quando não, à música de cunho erudito, ou no Brasil, com a clássica música popular brasileira (MPB). Todavia, atualmente a relação entre música e literatura vai além dos estilos considerados “clássicos e eruditos”; o indie pop norte-americano da década de 2010, que tem a figura da compositora Lana Del Rey como uma das suas representantes, é um exemplo desse fato, pois tanto suas produções audiovisuais quanto as

composições musicais conseguem fazer diálogos intertextuais com obras literárias de figuras como Walt Whitman, Oscar Wilde e Vladimir Nabokov. A cantora faz tais conversações a partir do que Oliveira (2010, p. 664 *apud* Parnow) conceitua como “álbum conceitual”:

Álbum conceitual é aquele disco em que o artista grava com o intuito de contar uma história através das músicas do álbum, e assim, todas as faixas contribuem para um mesmo fim, seja narrando uma história já existente ou expondo uma nova narrativa.[...] Não se pode esperar que um álbum conceitual faça uso das mesmas palavras e expressões contidas no livro e muito menos esperar que uma música consiga transmitir as mesmas sensações da obra [...]. (Oliveira, 2010, p. 664)

É relevante ressaltar as palavras de Scher (2004, p. 177 *apud* GUIDA, 2016, p. 2) sobre um dos três níveis de relação entre literatura e música que é: “a música na literatura’, representada pela presença literária através de apropriação ou simplesmente a menção à literatura na vertente musical”. Tal conceito é importante de ser mencionado, pois conforme veremos nas análises das canções, Lana Del Rey faz diversas menções e até apropriações de trechos do romance *Lolita* de Vladimir Nabokov. Porém, é importante lembrar a citação de Oliveira (2010), sobre o fato de que a narrativa da obra literária na canção é diferente da original, visto que os contextos históricos que as rodeiam são completamente diferentes. É o que vamos observar a seguir, com as análises de “Off to the races”.

METODOLOGIA

A presente pesquisa apresenta como método utilizado o explicativo, que objetiva explicar a razão em que o romance *Lolita* de Vladimir Nabokov se relaciona com as músicas da cantora Lana Del Rey. De acordo com Antônio Gil (2002, p. 42), “a pesquisa de caráter explicativo tem como preocupação central identificar fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos.”. Logo, é um tipo de pesquisa que é pautada no aprofundamento da realidade, pois explica a razão, o porquê de determinado acontecimento, como será observado durante a pesquisa sobre

a relação existente entre o romance do autor e as composições da cantora. Dessa maneira, a pesquisa será desenvolvida a partir de pesquisa de caráter bibliográfico. Para Koche (2011, p. 122):

para ampliar o grau de conhecimento em determinada área, capacitando o investigador a compreender ou delimitar melhor um problema de pesquisa; b) para dominar o conhecimento disponível e utilizá-lo como base ou fundamentação na construção de um modo teórico explicativo de um problema, isto é, como instrumento auxiliar para a construção e fundamentação de hipóteses ;c) para descrever ou sistematizar o estado da arte, daquele momento, pertinente a um determinado tema ou problema.

O trabalho será desenvolvido dessa maneira, pois apresenta como fonte principal a análise de materiais já elaborados, o romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, o qual será a leitura corrente e a composição de Lana Del Rey. Logo, a pesquisa volta-se para a área da literatura comparada, pois será realizado o estudo de uma obra literária com letras de músicas. Para Pichois & Rousseau, 1967, p. 179 (*apud* COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 216):

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que pertençam a várias línguas ou várias culturas, façam parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (COUTINHO; CARVALHAL, 1994, p. 216)

Dessa maneira, a pesquisa terá um cunho qualitativo, pois apresenta uma análise de dados que não podem ser expressos numericamente e sim voltados para a subjetividade. Para Minayo (2001):

a pesquisa qualitativa trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a operacionalização de variáveis. (MINAYO, 2001, p. 14)

Destarte, a pesquisa irá apresentar essa linha, pois buscará explicar as relações nas músicas de Del Rey referentes à Nabokov, tomando como embasamento teórico os trabalhos de Urso (2016), Ventura (2009) e Appel (2000) no que diz respeito a Nabokov e Lolita; além de Carvalhal (1998), Nitri (2015) e Coutinho & Carvalhal (1994) no que diz respeito às questões de Literatura Comparada; Oliveira (2010) e Guida (2016) sobre a relação entre música e literatura. A partir da utilização desses teóricos, busca-se a obtenção de resultados qualitativos para essa pesquisa.

ANÁLISE DA CANÇÃO “OFF TO THE RACES”

A canção intitulada “Off to the races” (“ indo para as corridas” ou “Para as corridas”, em livre tradução) é a segunda e mais longa música da edição deluxe do álbum *Born to Die* (2012), e, conseqüentemente, a que possui e mais referências ao livro *Lolita* (1955). É importante frisar que a Lolita de Lana Del Rey é diferente na forma física e na personalidade da personagem de Nabokov, mas ambas apresentam em comum a subordinação a um homem mais velho. Enquanto a personagem do autor é uma criança de doze anos, a de Del Rey é, uma mulher já adulta, que possui um relacionamento com um homem mais velho, relacionamento este pautado na ótica de um amor capitalista. Observaremos tais fatos a seguir com as análises de alguns trechos destacados da canção:

My old man is a bad man
But I can't deny the way he holds my hand
And he grabs me, he has me by my heart
[...]
Light of my life, fire of my loins
Be a good baby, do what I want
Light of my life, fire of my loins
Gimme them gold coins, gimme them coins
[...]
He doesn't mind I have a flat broke down life
In fact he says he thinks it's what he might like about me
Like to watch me in the glass room
Bathroom, Chateau Marmont

Slipping on my red dress, putting on my makeup
Glass room, perfume, cognac, lilac fumes
Say it feels just like heaven to him
[...]
I'm not afraid to say that I'd die without him
Who else is gonna put up with me in this way?
I need, I breathe you, I'd never leave *you* [...].
(DEL REY, 2012, *Off to the races – Grifo meu*)²

A primeira referência é observada logo na primeira frase da música “My old man is a bad man”. A expressão “old man” (homem maduro) é geralmente utilizada como uma forma de expressar carinho ou intimidade com uma pessoa mais velha do sexo masculino, sendo assim, normalmente é empregada para uma figura paterna (pai ou avô). Entretanto, é aqui aplicada para designar um relacionamento amoroso do eu lírico feminino com um homem mais velho. É uma alusão invertida de *Lolita*, pois há uma troca em quem declara a ideia de posse; na canção é a mulher que retrata esse fato sobre o homem, enquanto que na obra de Nabokov é o obsessivo Humbert Humbert, que se declara o homem mais velho de Dolores Haze/Lolita.; “Come and kiss your *old man* [...] But now, I am just your *old man*, a dream dad protecting his dream daughter.” (NABOKOV, 2000, p. 98, grifo meu)³.

² Minha tradução: “*O meu homem maduro, é um homem mau/ mas eu não posso negar a maneira que ele segura a minha mão/ E ele me agarra, ele me tem pelo meu coração/ Luz da minha vida, fogo da minha carne/ Seja bonzinho e faça o que eu quero/ Luz da minha vida, fogo da minha carne/ Dê-me aquelas moedas de ouro, dê-me aquelas moedas.*”

“*Ele não se importa que eu tenha uma vida quebrada e falida/ Na verdade ele acha que é isso que ele mais gosta em mim/ Gosta de me observar na sala de vidro/ No banheiro, Chateau Marmont/ Ajeitando o meu vestido e colocando a minha maquiagem/ Sala de vidro, perfume, conhaque, fumaça lilás/ Ele diz que isso é como um paraíso para ele.* [...]

“*Eu não tenho medo de dizer que eu morreria sem ele/ Quem mais irá me aguentar desse jeito? / Eu preciso de você, eu respiro você, eu nunca vou abandonar você [...].*”

³ “Venha aqui dar um beijo no seu velho [...] Mas agora eu sou só o seu velho, um pai imaginário protegendo a sua filha dos sonhos.” (NABOKOV, 2011, p.174).

No início do segundo trecho, observamos a referência mais explícita à obra de Vladimir Nabokov e que nos faz ter certeza de que toda a letra da música é inspirada em *Lolita*, apresentada na seguinte frase: “Light of my life, fire of my loins”. A frase é a mais famosa e memorável do livro, pois está contida na introdução do mesmo e é a forma que Humbert nos apresenta a menina que viria ser a sua futura obsessão: “*Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip oft he tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.*” (NABOKOV, 2000, p. 5, grifo meu)⁴

É interessante analisarmos as questões voltadas às aliterações com o “L”, retratadas tanto em Del Rey para uma entonação rítmica na canção, quanto em Nabokov em seu romance. Segundo Nabokov (*apud* APPEL, 2000, p. 328), sobre o processo de criação do nome Lolita: “Para a minha ninfeta eu precisava de um diminutivo com um toque lírico. Uma das mais límpidas e luminosas letras é o ‘L’. O sufixo ‘-ita’ tem muita ternura latina e eu também precisei disso”.Tendo em vista essas informações, é possível supor que a repetição regular do “L”, tocando duas vezes o palato, diga respeito a questão dessa letra ser, como Nabokov diz, “límpida e luminosa”. Assim, o uso de tal recurso seria uma forma de reafirmar o caráter da inocência, infantilidade e vivacidade de Dolores Haze/Lolita associados na frase com as palavras “light” (luz) e “life” (vida) e frequentemente lembrado por Humbert durante a sua narração: “... Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repita até encher a página, impressor.” (NABOKOV, 2011, p. 129).

Del Rey, logo após essa sentença, continua as suas referências ao mencionar a seguinte frase: “gimme them gold coins, gimme that coins”.

⁴ “Lolita luz da minha vida, fogo da minha carne. Meu pecado, minha alma. Lo-li-ta: a ponta da língua toca em três pontos consecutivos do palato, para encostar, ao três, nos dentes: Lo-li-ta.” (NABOKOV,2011, p. 13).

⁵ Minha tradução: ““For my nymphet I needed a diminutive with a lyrical lilt to it.One of the most limpid and luminous letters is ‘L’. The suffix ‘- ita’ has a lot of Latin tenderness, and this I required too.” (NABOKOV *apud* APPEL, 2000, p. 328).

Nesse ponto, é destacada uma questão importante da relação de Humbert e Dolores/Lolita: o dinheiro como uma ferramenta de controle. Para Mianani (2019), a ideia de “ter e dar” seria a natureza da relação entre Humbert e Lolita, visto que ele a aprisiona monetariamente em troca de sua companhia e de relações sexuais. No romance, a personagem guarda essas moedas para conseguir fugir das mãos de seu abusador, todavia, na canção o eu lírico feminino pede dinheiro ao seu amante mais velho com a finalidade de ter dinheiro para consumo próprio, visto que ele poderá manter um bom padrão de vida para ela, como observamos nos seguintes trechos:

He doesn't mind I have a flat broke down life
In fact he says he thinks it's what he might like me
Likes to watch me in the glass room
Bathroom, Chateau Marmont
Slipping on my red dress, put on my make up
Glass room, perfume, cognac, lilac fumes
Say it feels like heaven to him [...]⁶

Podemos analisar que a “Lolita”, a mulher representada por Del Rey, apresenta aparentemente uma condição financeira e de vida baixa, mas, como retratado na canção, “ele não se importa que ela tenha uma vida arruinada e decadente, na verdade ele até gosta desse fato”. É possível supor que o relacionamento dos dois é regido por uma espécie de “capitalismo afetivo”, pois há troca de algo em que os dois saem ganhando, ao contrário do que é retratado na obra de Nabokov. Ainda sobre a ideia de relacionamentos afetuosos pautados sobre uma ótica capitalista, Illouz (2011, p. 56) nos diz que é: “Cultura em que o afeto se torna um aspecto essencial do comportamento econômico, e no qual a vida afetiva, segue a lógica das relações econômicas e da troca”.

⁶ Ele não se importa que eu tenha uma vida destruída e decadente/ Na verdade, ele diz que acha que é isso que ele gosta em mim/ Ele me admira, a maneira como eu rolo como uma pedra/ Gosta de me ver na sala de vidro/ No banheiro, Chateau Marmont/ Ajeitando meu vestido vermelho e minha maquiagem/ Sala de vidro, perfume, conhaque, fumaça lilás/ Ele diz que isso é como o paraíso para ele.

Esse comportamento fica ainda mais evidente quando Del Rey explicita que o seu amante mais velho gosta de ver a sua amante em locais luxuosos, a exemplo do Chateau Marmont (hotel luxuoso da região de Los Angeles); ele também gosta de vê-la usando roupas e maquiagens em tons de vermelho, enquanto a observa tomando conhaque e sentindo-se no seu paraíso particular. Dessa forma, ele a mimbra com bens materiais e recebe em troca a sua companhia ou prazer sexual. Na obra de Nabokov, Humbert apresenta esse tipo de comportamento com Lolita, ele lhe compra roupas, acessórios e doces de suprir o espírito consumista da menina: “As palavras vende-se e souvenir a deixavam simplesmente hipnotizada...” (NABOKOV, 2011, p. 173), mas também como uma forma de manter a criança aprisionada a ele, para que ele continuasse a ter prazer sexual por meio de abusos: “Eu precisaria de horas de agrados, ameaças e promessas, para fazê-la conceder-me alguns segundos de suas pernas e braços morenos...” (NABOKOV, 2011, p. 172).

Por conta desse poder aquisitivo que a figura masculina possui, a figura feminina expressa na canção declara esse homem como o seu “salvador”, ao expressar na quinta estrofe a seguinte frase: “I need you to come here and save me”. Se levarmos em consideração o que já foi descrito anteriormente, sobre a vida da mulher expressa na canção, o seu amado é uma espécie de salvador por a ter retirado de uma vida falida ao lhe conceder luxos; agora ela tem consciência disso e declara em outro momento da letra que morreria se perdesse o seu amado: “I’m not afraid to say that I’d die without him/ Who else is gonna put up with me this way?”. Assim, torna-se evidente que o eu lírico feminino da música sabe que precisa do seu amante mais velho, pois é ele quem lhe oferece um bom padrão de vida. Devido a essa causa é que ela, a personagem feminina, o ama.

Ao analisarmos a obra de Nabokov, também poderemos perceber a questão do “homem salvador”, mas ao contrário da música, em que o eu lírico feminino elege o seu amado como seu “redentor”, no romance é Humbert que se autodeclara o “salvador” de Dolores. É o que observamos na seguinte citação:

E irá residir, minha Lolita irá residir (venha aqui, minha flor castanha), com trinta e nove outras cretinas num dormitório imundo (não, deixe-me terminar, por favor), sob a supervisão de matronas horrendas. É esta a situação, é essa a opção. Não acha diante das circunstâncias Dolores Haze devia ficar ao lado do seu velho? (NABOKOV, 2011, p. 176)

Esse caráter de se autodeclarar “algo” de Dolores e usar isso para chantagear/manipular a garota é constante em todo o romance e nos evidencia, enquanto leitores, as características da personalidade de Humbert: um homem egocêntrico, desequilibrado mentalmente, não confiável e obsessivo. Tais marcas são encontradas em *Lolita* por meio da linguagem irônica e sarcástica que Nabokov emprega na figura de Humbert. O personagem faz a sua narração/confissão para descrever o reconhecimento de sua patologia pela atração por meninas mais novas ou mesmo para o fato de nunca estar satisfeito com os Estados Unidos, aspecto este que o faz debochar constantemente da cultura americana; ou mesmo pelas proibições e chantagens severas que, feitas durante os anos em que esteve com Dolores, resulta, no fim do livro, na fuga da mocinha, em gravidez desta e posterior morte precoce; e no fim trágico de Humbert, morto na cadeia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, conforme visto por Carvalho (1998), é uma área de estudo que permite a interdisciplinaridade, possibilitando o diálogo entre as diversas outras áreas de conhecimento, sendo a música uma delas. Tal conversação pode ser realizada como foi apontada por Scher *apud* Guida (2016), através de menções ou apropriações de elementos literários em contextos voltados à música.

Assim, a partir das análises dos trechos das canções “Off to the races” e levando em consideração os estudos de Literatura Comparada e de Oliveira (2010), no que diz respeito ao contexto histórico-social da narrativa literária musical, percebeu-se no presente capítulo, que a compositora norte-americana Lana Del Rey, faz o uso de diversas apropriações e

menções do romance *Lolita* de Vladimir Nabokov para retratar em um contexto atual, a famosa e polêmica protagonista que dá o nome ao romance mais conhecido do escritor russo. Dessa forma, o presente artigo buscou examinar por meio do jogo intertextual entre o romance de Nabokov e a composição de Lana Del Rey, a importante relação existente e que ultrapassa o tempo entre a literatura e a música.

REFERÊNCIAS

- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998. (Coleção Série Princípios).
- COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DEL REY, Lana. *Born to Die*. Estados Unidos: Interscope Records: 2012.
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GUIDA, Fernanda. *Entre música e literatura: uma abordagem intermediária*. In: SOLETRAS – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ Número 32 (jul.-dez 2016) ISSN: 2316-8838, p. 1-15.
- ILLOUZ, Eva. *O amor nos tempos do capitalismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- KOCHE, José Carlos. *Fundamentos de metodologia científica*. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 2011.
- MIANANI, Sindhy S. Lana Del Rey's "Off to the Races" and Its Allusions to Vladimir Nabokov's *Lolita*. *Journal Of Language and Literature*. vol 19, april 2019.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Sérgio Flaskman; posfácio Martin Amis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- NABOKOV, Vladimir. *The annotated Lolita* by APPEL, Alfred. London: Penguin Books, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada; história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PARNOW, Ediane Rodrigues *Lolita Perdida No Bairro: Estudo Comparativo Músico-Literário* In: XIII Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação - SEPesq - Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2017.

OLIVEIRA, Mateus Fernando de. *A relação direta entre música e literatura* In: VII SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA SÓLETRAS - Estudos Linguísticos e Literários. 2010. Anais... UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2010. ISSN – 18089216. p. 664 – 671

URSO, Graziela Schneider. *Versões de Nabókov*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p.313, 2016.

VENTURA, Carlos Manuel C. *Vladimir Nabokov: Um problema de Habitação (ou Habituação) Aculturação e Resistência no percurso para o Romance Americano*. Tese (Doutorado em Literatura Norte Americana). Universidade dos Açores. Ponta Delgada, p. 449, 2009.

MIGRANDO PARA FORA DE MIM: ANÁLISE HISTÓRICO-LITERÁRIA DE IRACEMA E DE O VOO DA GUARÁ-VERMELHA

Thayenne Roberta Nascimento Paiva

ROMANTISMO E ALENCAR: IMBRICAÇÕES À BRASILEIRA

Na pós-independência brasileira surgiu a criação de um futuro novo embasado no resgate de um passado que expusesse o sentido particular de nação. Esse futuro novo foi incorporado, inclusive, pela produção literária recém-produzida pelos escritores do período pós-independência, na qual partiam da ideia de um encurtamento temporal que reunisse todo um passado de nação naquele período. O objetivo era a criação de um projeto de “autonomização literária”, por exemplo, iniciada com a fundação da Revista *Nictheroy* (1836), que produziu uma “consciência histórica” através do campo literário, marcadamente por influências francesas que nos distanciava das influências portuguesas (ALONSO, 1996, s.p.; KODAMA, 2009, p. 26).

A associação da natureza com os indígenas, como fonte de inspiração de literatura genuinamente nacional, marcou a “fundação mítica para a nacionalidade” (KODAMA, 2009, p. 26-27) e a transmissão da visão de paraíso terrestre em que estava sedimentado nosso novo passado (MAGALHÃES; CLARO, 2011, p. 8). A remodelação da imagem indígena como afastamento da herança colonial, não mais visto como inimigo ou gentio; mas sim, como o ponto de origem da nação brasileira. Isto gerou a produção de conhecimento histórico sobre a fundação mítica brasileira pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), por meio de trabalhos sobre arqueologia e etnografia, já que o indígena foi inserido como objeto de conhecimento científico junto com a natureza (ALONSO, 1996, s.p.; FIGUEIREDO, 2000, p. 93, jul/dez 2000; KODAMA, 2009, p. 28). Isso reforçou, como destaca Magnoli em Kodama, a ideia de natureza como pátria (MAGNOLI, 1997, p. 110, *apud* KODAMA, 2009, p. 42),

configurando uma produção de imaginário geográfico (MAGNOLI, 1997, p. 131, *apud* KODAMA, 2009, p. 43).

A literatura romântica brasileira ressignificou o indígena pelo viés do mito, tornando-o a imagem do cidadão brasileiro nascente pela personificação heroica na figura indígena, apresentada como hipótese por Kodama, que ainda sustenta as ideias de localidade e de “aprendizado da paisagem” (2009, p. 31). Esse entrosamento entre natureza e suas especificidades e individualidade do homem na figura do índio era possível na medida em que o Romantismo projetava a natureza como um eu inverso, um não-Eu, completar ao indivíduo (NUNES, s/a, p. 58).

Ainda na pós-independência, os homens de letras tiveram diante de si a empreitada de resolver a questão de uma nacionalidade que fosse forjada, a afastando de um passado português, ao produzir uma tradição brasileira e uma noção de brasilidade que não possuíamos. A nova tradição deveria estar em consonância com o futuro, daí a elaboração de um passado conciliado entre as heranças europeia e indígena (ALONSO, 1996, p. 1; FIGUEIREDO, 2014, p. 11), transmitindo as noções de tradição e de unidade nacional, ou seja, a elaboração de “narrativas de legitimação” a partir “de uma maneira particular, ampliando o significado de alguns, diminuindo ou eclipsando outros” (FIGUEIREDO, 2000, p. 92). O produto final seria uma espécie de “simbiose luso-tupi” (BOSI, 1992, p. 181; ALONSO, 1996, p. 9). Não obstante, como ressalta Vera Lúcia de Figueiredo, o projeto de “nação coesa” não deveria subverter a continuidade de uma sociedade estratificada na manutenção de privilégios (2014, p. 11).

No projeto do Romantismo brasileiro por um imaginário nacional destacamos, dentre muitos autores românticos, o escritor José de Alencar. A visão de passado para o Brasil, em José de Alencar era a união entre as culturas indígena e europeia, contemplando o Brasil com uma civilização com uma origem e, depois, miscigenado (ALONSO, 1996, p. 3, SANTOS, 2009, p. 182).

Como destaca Ângela Alonso, o romantismo alencariano pautava-se na “verossimilhança histórica como chave literária”, daí sua preocupação com a fidedignidade daquilo que, de certa maneira, já compunha nossa história: indígenas, portugueses, a densa natureza. Isso expunha uma

postura de pesquisador ao Alencar, a fim de compor a verossimilhança (1996, p. 4).

É perceptível por sua preferência pela temática indianista, validada na mobilização de palavras de origem tupi-guarani, o que produziu críticas negativas ao centrismo indígena que sua obra valorizava, destoando consideravelmente da figura do europeu, ao tornar similar o indígena a este (FIGUEIREDO, 2014, p. 14, ALONSO, 1996, p. 14). Assim sendo, a realidade histórica somente era manipulada para a construção ficcional da narrativa de origem nacional (FIGUEIREDO, 2014, p. 14).

A SUBVERSÃO IDENTITÁRIA EM IRACEMA

O livro *Iracema*, publicado em 1865, considerado um romance em prosa poética pelo próprio José de Alencar, na qualidade de “referência ou modelo de indianidade” (PINHEIRO, 2016, p. 135), retrata o contato inicial do indígena com o europeu, representando o indígena como “ideal” (SANTOS, 2009, p. 176), isto é, elaborados como “Nobres senão nos títulos, ao menos em seus gestos e ações” (SCHWARCZ, 2003, p. 15).

Retrata a fundação do estado do Ceará, convergida no romance entre Iracema e Martim, e o ódio de duas nações adversárias, os pitiguaras e os tabajaras. A lenda, como um acontecimento histórico verídico, foi ficcionalizada. A lenda é reportada à figura de Martim Soares Moreno. Este fez amizade com a tribo litorânea do pitiguaras e com seus principais líderes, Jacaúna e Poti. A colonização portuguesa nesta região se deu em 1608 e, em 1611, foi fundado o povoado de Nossa Senhora do Amparo, onde Poti recebeu o nome de batismo de Antonio Felipe Camarão. Poti lutou na guerra contra os holandeses. À Iracema sua importância reside em ter gerado o primeiro habitante do Ceará.

A obra apresenta o desfacelamento, de acordo com Luzia dos Santos (2009: 184), da alteridade no enxerto do outro – o indígena – com o eu – na figura do europeu, ou seja, o índio ganha uma representação cavalheira, em que se confunde com o branco europeu, ratificada na ausência de violência (BOSI, 1992, p. 185) e de uma narrativa marcada pela “atenuação e

sublimação” das características indígenas (BOSI, 1992, p. 185). Isso nos permite considerar a possibilidade de pensar essa mistura de representações como elaboradas a partir do molde europeu (MAGALHÃES, 2011, p. 9), dotando, indiretamente, de sentido de inferioridade a figura indígena e pouco explorando a proposta de miscigenação das etnias. Em certa medida, Alencar tentou subverter a imagem da civilização calcada na ideia de pares opostos, entre aborígenes “selvagens” e o violento colonizador europeu (ELIAS, 1994, p. 46; STAROBINSKI, 2008, p. 20).

Iracema estampa a imagem da pessoa civilizada: embora retratada exageradamente romântica, é leal e fiel ao seu amor por Martim, e sua morte (ALENCAR, 1979, p. 73-75), para os propósitos alencarianos, não representa a queda de seu povo, mas o retorno transfigurado ao ponto de origem, com o nascimento de seu filho, Moacir (ALENCAR, p. 1979: 69-71). Marca também a união dos portugueses e tabajaras, esculpindo uma nova identidade, agora mista, ou seja, a noção de passado reelaborado no futuro, assegurado com a mistura dos povos pela influência civilizatória (ALENCAR, 1979, p. 75-77). Já Martim é o herói português que, à medida que o tempo vai passando, revela maiores anseios pelo retorno à sua pátria do que interesse em sua união com a índia tabajara (ALENCAR, 1979, p. 18-20; 60-62).

O “tratamento artístico do campo histórico” (PELOGGIO, 2004, p. 84-85) e a recorrente e excessiva descrição da natureza não expôs a realidade histórica. Essa excessividade, por seu turno, permite-nos acompanhar os caminhos, cada vez mais interiorizados, do processo de colonização. Expõe, ainda, apesar da narrativa em alguns capítulos próximos ao final da história, do confronto com os holandeses, uma formação comunitária pacífica (ALENCAR, 1979, p. 49-51).

Mas, antes de tudo, aproxima visivelmente a natureza pura da personagem-título, igualmente imaculada e virginal. Seus dotes físicos são metaforicamente associados à elementos desta mesma natureza: “lábios de mel”, “cabelos negro como as asas da graúna”, “longos como a palmeira”, sorriso “doce como o favo da jati”, hálito perfumado como a baunilha e “mais rápida que a ema selvagem” (ALENCAR, 1979, p. 12).

Posteriormente ao encontro preliminar entre Iracema e Martim (ALENCAR, 1979, p. 12-13), o intróito de Martim por Iracema à cabana tabajara, para além do sinal hospitaleiro, representa a introdução do contato e processo civilizatório. O branco é a figura não-temida, como um deus que é esperado o seu aparecimento, a que tudo se oferece, como alimentos e as mais belas índias da tribo (ALENCAR, 1979, p. 13-16).

A partir daqui, podemos estabelecer os parâmetros analíticos da identidade da índia tabajara. Individualmente falando, a noção de identidade refere-se a “um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significados” (CASTELLS, 2000, p. 22), tornando a identidade individual múltipla, que projeta o sujeito na tensão entre o que consiste a sua identidade (construção particular de seus próprios significados) e o seu papel social, enquanto construção social de seus significados frente à sociedade. Segundo Castells, a identidade particular pode se originar não do sujeito, mas pela sociedade e introjetada no sujeito, quando essa identidade particular se origina de instituições superiores (2000, p. 23).

Ainda como sublinha Manuel Castells, o significado que se erige na identidade provém de um aparato simbólico mobilizado pelo sujeito para uma dada finalidade (2000, p. 23). A identidade de Iracema pode ser pensada a partir da função que é designada para si, que é o de guardar o segredo de jurema e o mistério do sonho (ALENCAR, 1979, p. 21-22).

É a partir do momento que Irapuã decide confrontar Martim sobre o amor de Iracema (ALENCAR, 1979, p. 21-22), que a identidade de Iracema vai sendo remodelada e notamos a transformação de Iracema cada vez mais em favor do branco europeu. Podemos observar tal postura em sua constância em proteger Martim, como no capítulo sobre a cabana (ALENCAR, 1979, p. 13-15), na ida dela como mensageira intermediária entre Poti e Martim (ALENCAR, 1979, p. 33-36) e a própria ajuda que oferece ao conduzi-los em fuga pelo interior da mata (ALENCAR, 1979, p. 33-38).

Sobre a primeira noite de amor entre Iracema e Martim, a cena não é claramente exposta, sugerindo ao entendimento do leitor uma espécie de “jogo sedutor, o poder de atração do colonizador sobre o nativo” (SANTOS,

2009, p. 186), em que a personagem se entrega a Martim. Atentemos a este jogo de sedução em dois momentos precisos: no capítulo seis, em que, ao sentir saudades de sua terra natal, Martim é consolado por Iracema na oferta a ele do licor do bosque de jurema, revelando por delírio que sua esposa será Iracema, ao cabo que os dois quase se beijam (ALENCAR, 1979, p. 18-20). O beijo mesmo ocorre somente no capítulo nove (ALENCAR, 1979, p. 24-27). O outro momento é narrado no capítulo quinze, sobre a primeira noite de amor entre os dois (ALENCAR, 1979, p. 38-41). Ou, em outras palavras, “Martim conhece (no sentido bíblico) o corpo da terra/mulher e a partir daí legitima sua superioridade: conhecer o corpo de Iracema é tomar posse da terra, para imprimir-lhe outra marca, afastando-a dos caminhos traçados pela tradição de seu povo” (FIGUEIREDO, 2000, p. 97). Para Sacramento, a cena estampa um “caráter racionalista etnocêntrico e falocêntrico”, que substitui a pureza e ingenuidade de Iracema à condenação, paulatina, à morte (SACRAMENTO, 2015, p. 477), ou ainda, uma “relação colaborativa conciliatória entre as raças” (PINHEIRO, 2016, p. 140).

O deslocamento de Iracema expõe, paulatinamente, a locomoção de duas nações (indígena e branco) que ainda estão avançando as fronteiras naturais. Retrata, outrossim, uma gradativa alteração identitária, que vai se revelando progressivamente negativa, se considerarmos que apenas um dos lados da história sofreu profundos abalos, como foi com a personagem Iracema. Um dos fatores que modifica a identidade pessoal é a migração, pela substituição de aparatos simbólicos culturais e a própria adaptação e interação que o sujeito se encontra frente à outra cultura que é diferente da sua. Isso nos permite compreender a identidade como uma “forma sócio-histórica de individualidade” (PIMENTEL, 2006, p. 64).

Isso é perceptível na cena em meio ao combate entre tabajaras e potiguaras, Iracema ainda resplandece uma tênue sensação de pertencimento ao seu povo, quando impede que Martim lute com o seu (dela) irmão, Caubi, e quando sente pelos seus entes que feneceram na guerra (ALENCAR, 1979, p. 46-47). Mais ainda, a identidade de Iracema ainda não está completamente alterada, mesmo por sua ida com Martim à cabana dos pitiguaras, não deixou de se entristecer por ter deixado seu povo.

Contudo, o sentimento nobre é representado em Martim, que migra com Iracema para outra cabana, a fim de aplacar a tristeza de sua esposa (ALENCAR, 1979, p. 49-51). Em contrapartida, de certa forma, quando dá a luz a Moacir, não permite que seu irmão Caubi, que veio se retratar com a irmã, fique junto a ela até o retorno de Martim da guerra. Ela afasta de vez sua antiga identidade e representa simbolicamente o processo de colonização, que precisa avançar (ALENCAR, 1979, p. 69-71).

O óbito de Iracema marca a culminação do processo civilizatório. O fato de Martim levar seu filho com Iracema, Moacir, para a Europa, expõe a remodelação de novos valores, no triunfo do processo de colonização, divergentes dos valores e cultura dos indígenas (FIGUEIREDO, 2000, p. 97), constituindo o que Joceny Pinheiro considera como “base moral” da narrativa (PINHEIRO, 2016, p. 139).

A identidade da personagem Iracema expõe de maneira clara o sacrifício heroico que passa ao morrer em prol de seu filho, Moacir, para que o mito da nação fundadora pudesse surgir (FIGUEIREDO, 2014, p. 16) não desconsidera a resignação e submissão da personagem ao branco europeu, Martim (SANTOS, 2009, p. 185). Moacir representava, com o seu nascimento, a origem da nação e pátria brasileiras (ALONSO, 1996, p. 14), “o ser de fronteira” (FIGUEIREDO, 2000, p. 97), nascente na América, como ressalta Lilia Schwarcz, no anagrama que compõe o nome da personagem Iracema (2003, p. 14) e fruto da dor, “para dar vazão à vida inaugural de uma feição típica brasileira” (SANTOS, 2009, p. 188).

A INFLUÊNCIA DA PÓS-MODERNIDADE EM A GUARÁ VERMELHA, DE MARIA REZENDE

Para analisarmos o conceito de identidade é interessante pensarmos, sinteticamente, como a cultura e o aparato simbólico-cultural se remodelaram com o surgimento da modernidade. Ao longo dos séculos XIX e XX houve a transformação do conceito de cultura, munida de duplo significado, quer como sinônimo de arte e vida cultural quer como valores e significados modelados em indivíduos sociais, que os particularizaram. No

século XX, com a expansão de influência da Antropologia e da Linguística, incorporou-se ao pensamento da noção de cultura o aparato simbólico e seus significados/sentidos, seja pela linguagem, seja pelos objetos materiais e ações.

A identidade pode ser entendida, inicialmente, como um constructo dos indivíduos em interação simbólico-cultural com a sociedade (LARRAIN, 2003, p. 32), configurando o que os teóricos concebem como “construção social da identidade”. É ainda elaborada quando o sujeito toma a si mesmo como objeto e constrói um conhecimento sobre si, por meio da mobilização simbólica por ele escolhida.

Com a interação, uma das bases para entendimento da identidade é a alteridade, conferindo-lhe uma multiplicidade de significados e sentidos que, na modernidade, se transformaram em sinônimo de crise, pois o indivíduo diferente do período iluminista, do século XVIII, pois não possui mais um ser idêntico a si mesmo, e sim, é constituído por inter-relações.

A modernidade, assim como a época moderna, igualmente é possuidora de traços de angústias, em que “o eu se converte em um projeto reflexo” (GIDDENS, 1991, p. 49). Estabelece-se das mudanças e produções de diferenças no tempo-espaço na modernidade tardia decorrente do processo de globalização, refletindo sobre a questão da identidade cultural do sujeito (que se torna plural e variável), gerando discontinuidades. Hall recupera em Laclau a positividade destas mudanças e diferenças que abrem possibilidades de articulações e produções de novas identidades e de sujeitos (HALL, 2006, p. 14-17; 18).

A identidade é pensada em dois processos, de sua estabilização e de sua subversão. Na contemporaneidade, a mistura de alteridades, sejam elas circunscritas a aspectos étnicos, culturais, simbólicos, nacionais, enfim, reforça o declínio da identidade do sujeito iluminista, que torna as identidades separadas, individualizadas. A marca principal na identidade está em seu aspecto híbrido, em que a identidade inicial do sujeito não é mais preservada, e sim, remodelada (SILVA, 2000, p. 87). Em outras palavras, podemos pensar as identidades, inclusive na literatura, como fluídas e desterritorializadas, distantes do imaginário nacional

(FIGUEIREDO, 2014, p. 18). É o que presenciamos em *O voo da guará vermelha* e completamente diferente do que analisamos em *Iracema*.

A SUBVERSÃO IDENTITÁRIA EM IRENE

As primeiras passagens do livro não entregam facilmente o que discorre a narrativa, sendo desvelado aos poucos. A identidade dos personagens somente aparece por meio da narrativa em que ambos contam, até que alcançamos os personagens centrais da história: Irene e Rosálio. Irene é oriunda do Norte, de alguma localidade da região amazônica, e que se desloca para São Paulo atrás de melhores possibilidades de vida, terminado por se tornar prostituta. Consequência da função que exerce, passa a ser portadora do vírus da AIDS (REZENDE, 2005, p. 13), fazendo-a sempre recordar a sentença de morte que carrega consigo. Concebendo as migrações como fatores centrais da alteração que sofre a identidade, o resultado da construção identitária se estabelece de modo divergente ao normatizado pela sociedade (CASTELLS, 2000, p. 24). No caso de Irene, a pouca renda que consegue com o seu ofício adverso divide-a com uma senhora idosa que cuida de seu (dela) filho pequeno, a quem vai ver semanalmente (REZENDE, 2005, p. 12-13). No passado, ela se apaixonou por Romualdo, um rapaz que desapareceu, prometendo buscá-la (REZENDE, 2005, p. 91-92).

Já Rosálio da Conceição é um servente de pedreiro que veio de Pedras do Pecador para a cidade grande tentar a sorte. Inicialmente conhecido por Nem Ninguém (REZENDE, 2005, p. 35), por nunca terem lhe apresentado um nome que pudesse empunhar como seu, adota para si, na quase puberdade, o nome da única professora que tentou ministrar aulas na região agreste em que residia (REZENDE, 2005, p. 60-66). Para todo o canto em que anda, carrega consigo uma caixa pequena que herdou de Bugre, um forasteiro encontrado ferido na mata e que foi cuidado por Rosálio e a avó dele, até vir a falecer. Nela, encontravam-se dois livros, *As mil e uma noites* e *Dom Quixote* (REZENDE, 2005, p. 23-31). Apesar de ser analfabeto, nunca desistiu da ardorosa vontade de aprender a ler e escrever.

Em uma primeira análise, a similitude dos personagens Rosálio e Irene reside na miséria em que ambos vivem; dele, como analfabeto e pedreiro; ela, como semi-analfabeta e prostituta. Ademais, por meio da reconstrução de suas memórias, ambos externalizam, pela narrativa, anseios e expectativas (GOMES, 2013, p. 8).

Em termos teóricos, deslocamentos, migrações, diásporas de pessoas, trabalhadores, refugiados constitui o que Arjun Appadurai nomeia de etnopaisagem, isto é, deslocamentos das mais variadas pessoas pelo mundo e que produzem, entre a nação de origem e a atual, consequências políticas. Podemos ampliar o leque e pensarmos que, para além das importâncias culturais, também são sociais, econômicas e de função social (2004, p. 51). De certo modo, podemos conceber que os deslocamentos são estados de desterritorialização da origem do sujeito – pensados em termos positivos ou negativos –, produzindo uma pluralidade de identidades, bem como desigualdades nos mais diferentes âmbitos da sociedade. Em suma, na modernidade, as identidades são projetadas para os mais variados conflitos e situações, e, em alguns casos, em constantes reformulações (WOODWARD, 2000, p. 21, 31).

Na verdade, o narrador e a história toda são desenvolvidos por Rosálio, em sua incansável busca pelo aprendizado das letras e da escrita, a fim de descobrir o que os livros guardam em si. Em todos os caminhos por onde perambula, em madeiras, garimpos, canteiros da construção civil, carrega consigo a pobreza e a fome em que peremptoriamente se encontra, diga-se de passagem, igualmente como Irene. Mas isso não diminui nem se torna obstáculo em sua ânsia por encontrar as histórias e seus livros. E assim ocorre, a partir de um encontro casual com Irene, que após confundir-lo com um cliente, acabam se apaixonando. Ele transforma o pagamento não realizado, ao expor não ter dinheiro para o que entendeu depois ser a cobrança por uma relação sexual, em narrativas de sua origem e deslocamento e da caixa de livros que sempre carrega junto de si (REZENDE, 2005, 15-19).

Então, todas as noites ele aparece e narra um pouco de sua vida para Irene, que trata de escrever tudo o que o amado lhe diz em um caderninho (REZENDE, 2005, p. 23-31). A partir disso, a motivação advinda da

recorrência das visitas de Rosálio à sua casa, ela passa a lhe ajudar a decifrar as letras, esquecendo-se, vez por outra, da sentença de morte que lhe aflige. Isso nos permite considerar que a identidade inicial de Irene, já transfigura pela vida de miséria na cidade grande, é novamente remodelada em sua ligação estabelecida com Rosálio. Assim, as transformações na identidade do eu provenientes de mudanças no interior da vida íntima e pessoal podem ser associados aos contatos sociais mais ampliados, ou seja, o particular e o mundial estão mais interconectados, inter-relacionados (GIDDENS, 1991, p. 48).

Tendo as identidades à capacidade de produzirem significados (CASTELLS, 2000, p. 23), e o contato com o outro, promovem a incorporação de sentidos e simbolismos outros, podemos sustentar que a transmutação identitária de Irene, apesar de inicialmente negativa, e de não deixar de se prostituir para viver, adquire contornos positivos em seu contato com Rosálio. Eles se esquecem da miséria quando fantasiam, pela literatura e pelas narrativas de suas próprias histórias, outros mundos, permitindo-os ser incorporados, imaginativamente, na sociedade. Nesse sentido, podemos dizer que a literatura e a oralidade, aqui, atuam ambas como um dispositivo (AGAMBEN, 2009, p. 40), capazes de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”, gerando subjetivação e felicidade.

Desse modo, a mentira na ficção serve para possibilitar ao leitor a capacidade de viver uma vida que não é a sua, ou uma forma de vida diferente da que cotidianamente vive (VARGAS-LLOSA, 2004, p. 14-15). Faz, também, contestar a opressão e a alienação, inclusive transformando a linguagem em instrumento da ficção, encenando o mundo dos homens (BARTHES, 1989, p. 14-17). Um dos pontos centrais da história, e que convergem para essa possibilidade, é o gradual paralelismo e imbricações que as obras de *Dom Quixote* e de *As mil e uma noites* surgem nas narrativas de Rosálio e Irene. O ímpeto quixotesco de Rosálio em sua frenética e incansável busca pelo conhecimento, incorporando cada vez mais pessoas ao prazer da leitura e das histórias, mesmo que as dificuldades sempre lhe deturpem a meta, como quando foi aprisionado como escravo

em um garimpo (REZENDE, 2005, p. 99-105). É por Rosálio também que Irene é transmutada em Sherazade, após pedi-la que lhe leia a história, ela adota para si a mesma artimanha Sherazade, ao ler para o amado, bem como o ensinamento das letras de seu nome, um pouco por noite. Irene é a guará vermelha que Rosálio cuida todos os dias (REZENDE, 2005, p. 49-53), assim como a guará que ele libertou dos espinhos e cuidou (REZENDE, 2005, p. 11-19), como narrado para a amada logo no começo do envolvimento dos dois. A estratégia revela a dedicação e carinhos que um possui pelo outro, em que palavras, escritas, narrativas e literatura se misturam à realidade sofrida de ambos os personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a independência política do Brasil em relação a Portugal, a partir de 1822, surge a necessidade em alguns escritores, como foi o caso de José de Alencar, de dotar a linguagem e a escrita literária brasileira com aspectos tipicamente nacionalista, como o fez com *Iracema*, ao resgatar no início da colonização portuguesa os primeiros habitantes, os índios. Nesta obra, Alencar concebe-a em um estilo poético sob um vocabulário predominantemente indígena. Ademais, a representação do índio assemelha-se ao cavaleiro medieval, conferindo ao indianismo presente na obra apenas uma espécie de “sintoma” da elaboração de narrativa nacional (MOTTA, 1921, p. 283).

A migração de *Iracema*, embora espontânea, devido ao seu amor por Martim, não impede que a sua identidade ao sofrer um processo de transmutação, adquira um caráter negativo, se considerarmos seu distanciamento de sua tribo de origem, a paulatina queda de interesse de Martim - mais incomodado em retornar a pátria de origem —, e sua morte como fio condutor metafórico da ideia de progresso. Portanto, o que temos é uma obra literária aonde a colonização portuguesa, sob o viés da colonização portuguesa, desconsiderou o outro, tornando a personagem *Iracema* submissa ao branco europeu, e, deste modo, representa o indígena submisso à Coroa, ao escopo religioso católico e ao sistema linguístico

português, sem que ao indígena fosse possível qualquer tipo de voz ou manifestação ideológica/cultural cf. (SANTIAGO, 1989, p. 226). Iracema é a graúna que não mais tem o nome lembrado, repetido. A obra, assim, ganha um tom pessimista, fruto da narrativa romântica (BERLIN, 1999, p. 122).

Em *O voo da guará vermelha*, os deslocamentos promovidos por Irene e Rosálio de seus locais de origem, apesar de terem se evidenciado tortuosos e sofríveis, descortinam a modelação pelas quais passaram. A função degradante que atuam — servente de pedreiro e prostituta —, misturam-se à pobreza, miséria e humilhação que vivem, salvo não perderem as esperanças de um futuro melhor ou, ao menos, promissor. É justamente neste encontro de alteridades que a multiplicidade de significados e sentidos de suas vidas aparece na história, é a assimilação de Irene em Floripes, moça presente em uma das narrativas do servente de pedreiro, temerosa não ser mais útil a Rosálio, quando este fica embevecido com a descoberta das letras (REZENDE, 2005, p. 80-81), desnuda a dependência de sua identidade em relação à alteridade.

Esta fluidez identitária de Irene adquire positividade em seu relacionamento com Rosálio, o servente de pedreiro contador de histórias, que subverte positivamente seu ser pela fantasia das histórias contadas, dos livros na caixa e da própria lembrança de suas histórias. Rosálio e sua sede de conhecimento se transformam no dispositivo que remodela a vida de Irene. Portanto, a literatura e a oralidade nessa obra possuem a função de educar moralmente, de promover descobertas e compreensões de experiências próprias e das alteridades (COMPAGNON, 2009; TODOROV, 2010, p. 23-24).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: Idem. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastrp Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

ALENCAR, José de. Iracema. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. ed., 1979.

ALONSO, Ângela. *Epílogo do Romantismo*. Dados – Revista de Ciências Sociais. Vol. 39, nº1, 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/3958226/Ep%C3%ADlogo_do_romantismo>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

ANDERSON, Benedict. Raízes culturais. In: Idem. *Nação e consciência nacional*. Tradução de Lólio L. de Oliveira. Série temas- vol. 9. São Paulo: Ática, 1989.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização*. Tradução de Telma Costa Revisão científica Conceição Moreira. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

BARBUY, Victor Emanuel Vilela. Indianismo e Nacionalismo em José de Alencar. Comunicação apresentada na VI Semana de Filologia, promovida pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e realizada no período de 02 a 06 maio de 2011. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/vevbarbuy/weblog/97589.html>>. Acesso em: 25 de junho de 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BERLIN, Isaiah. *The roots of romanticism*. Princeton: Princeton University Press 1999.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.

CASTELLS, Manuel. *Paraísos comunais: identidade e significado na sociedade em rede* In: Idem. *O poder da identidade*, vol. II. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2ª ed., 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, vol. 1, 2ª ed., 1994.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Construir o passado, projetar o futuro*. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, nº1, jan./jun. 2014, p. 11-19.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Revisitando os mitos românticos da nacionalidade*. Revista ALCEU, v.1, nº1, p. 91-101 - jul/dez 2000. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n1_Vera.pdf>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

GIDDENS, Anthony. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Traducción de José Luis Gil Aristu. Ediciones Península, 1991.

BAUER, Erika; SILVA, D. I.; NOVIS, C. H.. *O vôo da Guará Vermelha: roteiro de filme de longa-metragem*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social). Universidade de Brasília, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP&A, 11ª ed., 2006.

KODAMA, K. *A Etnografia do Império: narrar um novo objeto*. In: Idem. Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

LARRAIN, Jorge. El concepto de identidad. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº21, agosto de 2003. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3211/2476>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

MAGALHÃES, Epaminondas de Matos; CLARO, Larissa Santos. *A construção do eu e do outro na obra Iracema, de José de Alencar*. Interdisciplinar: Revista Eletrônica da Univar, nº. 6, 2011, p. 7-11. Disponível em:
<http://revista.univar.edu.br/>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escritor e o político): sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1921.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, s/a.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar: um historiador à sua maneira*. Alea: Estudos Neolatinos, vol. 6, nº. 1, jan-jun, 2004, p. 81-95. Disponível em:
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33060107>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

PIMENTEL, Paula Cristina Teixeira. *Imigração e identidade: processos que se cruzam*. 2006. 215p. Dissertação (Mestrado em Relações Interculturais) - Universidade Aberta Porto, 2006.

PINHEIRO, Joceny de Deus. *Iracema, a virgem dos lábios de mel negação e afirmação da indianidade no Ceará*. GIS Gesto Imagem e Som Revista de Antropologia São Paulo, vol. 1, nº. 1, junho 2016, p. 135 -158. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116353>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

REZENDE, Maria V. *O vôo da guará vermelha*. Editora Objetiva, 2005.

SACRAMENTO, S. Mel e pitanga em Iracema: modos de apropriação, modos de narração. In: FONTES; Luísa Cristina dos Santos; KAMITA, Rosana Cássia (Org.). *Mulher e Literatura: vozes consequentes*. 95 ed. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2015, v. 1, p. 463-479.

SANTIAGO, Silvano. "Por que e para que viaja o europeu?". In: Idem. *Nas malhas da letra: ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.189-205.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado*. Revista USP, São Paulo, nº 58, junho/agosto 2003, p. 6-29. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33847/36580>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. *Resgatando identidades por meio da solidariedade e da literatura: uma análise das personagens Rosálio e Irene em O voo da guará vermelha de Maria Vália Rezende*. CALIGRAMA, Belo Horizonte, vol. 19, nº1, 2014, p. 123-142. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/5490/5355>>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 3ª ed., 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Ayanne Larissa Almeida de Souza

Possui doutorado em andamento em Literatura e Estudos Culturais, dentro da linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Possui Mestrado em Literatura e Estudos Culturais pelo mesmo programa. Graduada em História. Graduanda em Letras - Língua Vernácula. Especialização em Literatura Portuguesa em andamento, com pesquisa que versa sobre a produção literária de Antero de Quental. Especialização em Literatura Brasileira em andamento com trabalho que gira em torno da obra de Augusto dos Anjos. Na área de Filosofia, possui interesse nas áreas de Fenomenologia, Ontologia/Metafísica e Epistemologia, bem como na filosofia e na literatura existencialistas. Interessa-se pelo pensamento sofisticado. Atualmente participa de pesquisas na área de Filosofia Oriental, com ênfase na filosofia budista de Nagarjuna, bem como no pensamento chinês. Em História, interessa-se pelas discussões acerca da História antiga (Grécia e Roma) e Medieval que envolvam temáticas ligadas à sociedade e à política, ao imaginário, à filosofia, à literatura e à religião, à cultura e às questões de gênero. Na Literatura, possui interesses em Teoria e Crítica literárias, hermenêutica literária, literatura comparada e nas interfaces da literatura com a filosofia e a história. Interessa-se ainda pelas temáticas da Ecologia Profunda, Ciências políticas e teatro. Atualmente faz parte dos grupos de pesquisa LITERATURA, ESTUDOS CULTURAIS E SOCIOAMBIENTAIS da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), MULHERES NA FILOSOFIA E NA LITERATURA (UEPB), HERMENÊUTICA EM DIÁLOGO COM A FILOSOFIA E A TEOLOGIA (UEPB), LITERATURA PORTUGUESA (UESPI) e CENÁCULO: FLUXOS E AFLUXOS DA GERAÇÃO DE 70 (UEL-PR), bem como participa do grupo de estudos LITTERASOFIA (UEPB). Possui artigos e capítulos de livro publicados nas áreas de Filosofia, Literatura e História.

E-mail: ayannealmeidasouza@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5437867936739184>

Dayse Rodrigues dos Santos

Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão. Especialista em Tecnologias da Informação e Comunicação na Educação pela Universidade Federal do Rio Grande. Licenciada em Letras Português e Inglês pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões e em Pedagogia pela Universidade Federal de Santa Maria. Atua profissionalmente como docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará - IFPA/Santarém. Membro permanente do Grupo de Pesquisa em Educação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA) e Grupo de Pesquisa Centro de Estudos em Linguística Aplicada e Educação de Professores de Inglês como Língua Estrangeira (CELEPI), da UFOPA. Revisora do periódico Sede de Ler, Olhar de Professor e da Revista Interdisciplinar em Estudos de Linguagem - Riel. Participa do Conselho editorial da Pantanal Editora. Atua na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, desenvolvendo pesquisas principalmente com os seguintes temas: Formação de Professores, Linguística Aplicada, Métodos e estratégias de Ensino e aprendizagem de línguas adicionais, Gêneros Digitais, Análise e desenvolvimento de material didáticos para o ensino de inglês, Literatura Infantil e Juvenil. Coordena o Grupo de Estudos de Gêneros digitais no ensino médio e Proeja.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4788546196514727>

Francisco Rogiellyson da Silva Andrade

Mestre e Doutorando em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Graduado em Letras: Língua Portuguesa e respectivas Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Ceará e Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Cândido Mendes. Atua como professor efetivo da Rede Municipal de Ensino de Fortaleza da área de Língua Portuguesa. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase nos estudos de Linguística Aplicada ao ensino de língua materna, à leitura e seu ensino, bem como ao ensino de produção textual, oralidade e análise linguística/semiótica, à formação de professores de língua materna e

estrangeira, aos estudos do letramento. Interessa-se, ainda, pelo estudo de narrativas autobiográficas em sua vertente teórica e metodológica.

E-mail: rogellyson@yahoo.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2209646644494459>

Gabrielle Borges de Oliveira

Graduanda do 4º ano do curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Pará (UEPA).

E-mail: gborgesmcguinness@gmail.com

Gilmar Bueno Santos

Graduado em Letras - Licenciatura em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Ouro Preto e Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Linguística e Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou dois Pós-doutorados em Estudos Linguísticos: Universidade Federal de Minas Gerais (2012-2014) e Université Paris-Est Créteil - Paris XII (2014-2015). Atua principalmente nos seguintes temas: Estudos Linguísticos, Ensino-Aprendizagem, Português como Língua Materna e de Acolhimento, Formação de Professores, Narrativas de Vida, Interação, Identidade Social, Gênero e Estratégias Conversacionais

E-mail: buenos.gilmar@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3113219632287510>.

Jairo da Silva e Silva

Licenciado em Letras Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA, 2008). Cursa bacharelado em Direito pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC, 2020). Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade Evangélica do Meio Norte (FAEME, 2010). Especialista em Docência para a Educação Profissional, Científica e Tecnológica pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA/ Campus Belém, 2018). Cursa duas especializações: Literatura Africana, Indígena e Latina, e Metodologia do Ensino de Língua Espanhola,

ambos pela Faculdade UniBF (2020). Mestre em Letras: Linguística (Linha de pesquisa: Análise, descrição e documentação das línguas naturais) pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2017). Doutorando em Letras: Linguagens e Representações (linha de pesquisa: Linguística Aplicada) do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz (PPGL/UESC, 2019). Desde janeiro de 2016, atua como professor da área de Letras do Instituto Federal do Pará, IFPA/Campus Abaetetuba, tendo desenvolvido atividades de ensino, pesquisa e extensão sobre discurso, múltiplas linguagens, espanhol como língua estrangeira e identidades indígenas na Amazônia Paraense, no entanto, encontra-se afastado para cursar o Doutorado em Letras, no período de 12 de abril de 2019 até 25 de março de 2023 (afastamento concedido pela Portaria nº 852/219, emitida pelo Gabinete da Reitoria do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará/IFPA). É membro dos seguintes grupos de pesquisas cadastrados no diretório de pesquisa do CNPq: Grupo de Estudos em Educação, Memórias e Culturas na Amazônia Paraense - GEMCA/IFPA; Identidade e (auto) representação étnico-racial no português como língua de acolhimento, filiado à Linha de Pesquisa Linguagem, Ensino e Identidade do PPGL/UESC. Tem experiência na área de Linguística Aplicada, atuando principalmente na interface Múltiplas Linguagens, Práticas Discursivas, Ensino de Espanhol como Língua Estrangeira (ELE), Questões Identitárias [sobretudo, indígenas] e Amazônia Brasileira

E-mail: jairo.silva@ifpa.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3826053383334980>.

Josenilda Araújo Damasceno

Mestra em Estudos Literários (UEFS).

Keila dos Santos Lima Ferreira

Graduada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas, pelo Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Campus XIV; Aluna Especial do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* – Mestrado Profissional em Educação e

Diversidade (MPED), pela Universidade do Estado da Bahia. Professora atuante na área e Pesquisadora.

E-mail: keila-santoss@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5372841838541186>.

Laila Rayssa de Oliveira Costa

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Ceará (2015) e mestrado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2018). Atualmente é professora da rede particular de Fortaleza. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativas contemporâneas, rizoma, João Gilberto Noll, autoria, redações de vestibular.

E-mail: laila.rayssa@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6107726503139972>.

Lenon Sampaio Bispo

Mestrando em Literatura e Cultura – PPGLITCULT- UFBA Pós-graduando em Análise do Discurso político e jurídico –Unyleya. Graduado em licenciatura em Letras vernáculas –UFBA. Graduado em Tecnologia em Manutenção Industrial – SENAI Cimatec.

E-mail: lenonbispo@hotmail.com

Liozina Kauana de Carvalho Penalva

Doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará. Atualmente, é professora efetiva do Instituto Federal do Pará - Campus Marabá Industrial, na área de Língua Portuguesa; também possui experiência na área de Estudos Culturais; participa de um grupo de estudos denominado GPELLC-PAM (Grupo de Pesquisas e Estudos Linguísticos, Literários e Culturais na Pan-amazônia), que surgiu da necessidade de se discutir metodologias adequadas para se pensar a Amazônia, subvertendo modelos metodológicos

centrados em perspectivas ordenadoras, racionalizantes, que subjagam, hierarquizam e excluem alteridades.

E-mail: kauanapenalva@gmail.com

Lattes <http://lattes.cnpq.br/8833144334152144>.

Priscila Sandra Ramos de Lima

Mestra em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC) 2019. Especialista em Ensino de Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) 2018. Graduada em Letras/Inglês Licenciatura pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) 2014. Professora Efetiva de Língua Inglesa da Secretaria de Educação do Governo do Estado do Ceará (SEDUC/CE).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4833464942417445>.

Raphael Bessa Ferreira

Professor de Estudos Literários da UEPA. Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela USP.

E-mail: ru-98@hotmail.com.

Raquel Figueiredo Pereira Cardoso

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

E-mail: raquel.pcardoso@hotmail.com

Thayenne Roberta Nascimento Paiva

Formada em Bacharelado e Licenciatura de História, respectivamente, pelo Instituto de História e pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IH/UFRJ). Desenvolveu monografia sobre a não-apropriação da República das Letras francesa (século XVIII) pela Era Digital, a partir do entrave específico exercido pelos direitos do autor. Para tanto, foram mobilizadas as ideias dos filósofos Michel de Certeau e Michel Foucault, pensando os direitos autorais como prática discursiva. Atualmente, é Mestra pelo Departamento de História Social da Cultura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro,

com pesquisa direcionada para o Humanismo (especialmente séculos XIV-XV) e a República das Letras francesa (especialmente século XVIII). É Mestra também pelo Departamento de Estudos de Literatura, da Universidade Federal Fluminense, com pesquisa direcionada para a metaficção. Atualmente, é graduanda em Letras-Literatura francesa pela Universidade Federal Fluminense. Áreas de interesse/atuação: Teoria e Filosofias da História; História da historiografia; História Cultural e Social da Cultura; Renascimentos e Humanismos (séculos XII-XVI); Antigo Regime francês; Iluminismo e República das Letras francesa; História da Literatura e Literatura Contemporânea (autoficção, metaficção, autobiografia e literatura híbrida).

E-mail: thayenne-intelectus@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7656287069969031>.

SOBRE O ORGANIZADOR

Jivago Araújo Holanda Ribeiro Gonçalves

Possui graduação em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Piauí (2015) e Mestrado em Estudos literários pela Universidade Federal do Piauí (2018). Atua como professor do quadro efetivo da Universidade Estadual do Piauí, campus de Piriipiri desde 2018. Tem experiência no ensino de língua inglesa e literaturas correspondentes. Tem interesse na área de literatura com ênfase no estudo interdisciplinar entre literatura e filosofia. Compõe, ainda, como membro, o grupo de estudos ANGLOLIT, vinculado ao CNPq através do Instituto Federal do Piauí (IFPI)

E-mail: jivago@prp.uespi.br

Lattes:<http://lattes.cnpq.br/5809805775971030>



EDITORIA
**BORDÔ
GRENA**