

Travellers' Interiors

N. 4
Vol. 2, 2012
ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 4, Vol. 2, 2012

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires – *UNESP/Araraquara*
Profa. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – *UFRRJ/Seropédica*
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – *Instituto Federal de São Paulo/Capivari*
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – *UNIP/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Milca Tscherne – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Me. Nicolás Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

- Alexandre de Melo Andrade

PROJETO GRÁFICO

- Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 4, Vol. 2 (2012) -
São Cristóvão : UFS, 2012 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



Associação Faculdade Ribeirão Preto – AFARP/UNIESP

R. Prudente de Moraes, 147 - Centro – Ribeirão Preto

Fone: (16) 3977-8000

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES



SUMÁRIO

EDITORIAL	5
------------------	----------

Autor Convidado

ENTREVISTA COM CRISTIANE RODRIGUES DE SOUZA	7
↳ Por: Alexandre de Melo ANDRADE	

Artigos

TESSITURAS DE HISTÓRIAS EM AS VISITAS DO DR. VALDEZ STORIES' TEXTURES IN AS VISITAS DO DR. VALDEZ	11
↳ Mágna Tânia Secchi PIERINI	

ENTRE O MYTHOS E O LOGOS: ESPAÇO E MEDO EM MIA COUTO BETWEEN MYTHOS AND LOGOS: SPACE AND FEAR IN MIA COUTO	24
↳ Jacob dos Santos BIZIAK	

A LOUCURA DO SÉCULO XIX: O FANTÁSTICO E O LEITOR IMPLÍCITO EM "O CORAÇÃO DENUNCIADOR" E EM "O HORLA" THE MADNESS OF THE NINETEENTH CENTURY: THE FANTASTIC AND THE IMPLIED READER IN "O CORAÇÃO DENUNCIADOR" AND "O HORLA"	38
↳ Ana Carolina Bianco AMARAL	

MULHERES CRISTÃS EM VISÃO MISSIONÁRIA: UMA ANÁLISE DISCURSIVA CHRISTIAN WOMEN IN VISÃO MISSIONÁRIA: A DISCURSIVE ANALYSIS	50
↳ Daiane Rodrigues de OLIVEIRA	

Iniciação Científica

A DUPLICIDADE DA ALMA HUMANA NUMA PERSPECTIVA MACHADIANA THE DUPLICITY OF THE HUMAN SOUL IN A PERSPECTIVE OF MACHADO DE ASSIS	64
↳ Marcos Vinícius de Carvalho TERRA	

O GÊNERO DISCURSIVO FÁBULA: UM ESTUDO NA PERSPECTIVA BAKHTINIANA THE FABLE GENRE: A STUDY IN BAKHTINIANA PERSPECTIVE	81
↳ Brennda Valléria do Rosário FREIRE	

LITERATURA IRLANDESA: PATRIMÔNIO CULTURAL
IRISH LITERATURE: CULTURAL PROPERTY

↳ Cláudia PARRA

96

Resenhas

O DRAGOEIRO, DE CRISTIANE RODRIGUES DE SOUZA

↳ Jayme Ferreira BUENO

110

EDITORIAL

NOVAS TRAVESSIAS...

A Revista de Letras Travessias Interativas chega à sua quarta edição, que consta de sete artigos, uma resenha e uma entrevista.

Abrindo a edição, há uma entrevista com a poeta Cristiane Rodrigues de Souza concedida a Alexandre de Melo Andrade. A autora comenta questões ligadas à produção poética de modo geral e, em particular, tece comentários sobre sua obra *O Dragoeiro*, publicada em 2012.

O primeiro artigo, intitulado “Tessituras de histórias em As visitas do Dr. Valdez”, de Mágnã Tânia Secchi Pierini (UNESP/Araraquara), faz uma leitura da obra citada, do autor João Paulo Borges Coelho, tratando de questões referentes a representação, cultura africana, tempo e narratividade. O segundo artigo – “Entre o *mythos* e o *logos*: espaço e medo em Mia Couto” –, de Jacob dos Santos Biziak (UNESP/Araraquara) analisa aspectos ligados à modernidade artística e ao enfrentamento entre o espaço “civilizado” e o espaço mítico. O artigo seguinte, de Ana Carolina Bianco Amaral (UNESP/São José do Rio Preto), “A loucura do século XIX: o fantástico e o leitor implícito em ‘O coração denunciador’ e em ‘O Horla’”, traz uma análise interpretativa – via Todorov – dos dois contos apontados pelo título, de Edgar Allan Poe e Maupassant, respectivamente. Já o próximo artigo, inserido em abordagem linguística, intitulado “Mulheres cristãs em Visão Missionária: uma análise discursiva”, de Daiane Rodrigues de Oliveira (UNICAMP), apresenta uma análise discursiva da revista “Visão Missionária”, tentando compreender, nela, a representação da mulher.

Os três artigos seguintes são de Iniciação Científica. O primeiro, de Marcos Vinícius de Carvalho Terra (UNIESP/Ribeirão Preto) – “A duplicidade da alma humana numa perspectiva machadiana” –, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade, trata de uma leitura do conto “O espelho”, de Machado de Assis, desvelando sentidos impostos pelo autor na construção do personagem protagonista. Na sequência, aparece o artigo “O gênero discursivo fábula: um estudo na perspectiva bakhtiniana”, de Brennda Valléria do Rosário (UFPA/Castanhal), com orientação da Profa. Doutoranda Márcia Cristina Greco Ohuschi; partindo de “Os dois castores”, de Esopo, a autora investiga questões referentes ao gênero “fábula” e à sua aplicabilidade no processo de aprendizagem. Por último, temos o artigo “Literatura irlandesa: patrimônio cultural”, de Claudia Parra (UNIESP/Sertãozinho), sob orientação da Profa.

Dra. Adriana C. Capuchinho, que apresenta, de modo geral, aspectos marcantes da literatura irlandesa, por meio de um percurso histórico.

A revista ainda consta de uma resenha, de Jayme Ferreira Bueno (UFPR/PUCPR), sobre a obra *O Dragoeiro*, de Cristiane Rodrigues de Souza, publicada em 2012.

Fica aqui o nosso agradecimento a todos os que colaboraram para esta edição, seja enviando artigos ou avaliando os mesmos. Que estas novas travessias contribuam para o conhecimento e o enriquecimento crítico dos leitores.

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

ENTREVISTA COM CRISTIANE RODRIGUES DE SOUZA

Por Alexandre de Melo Andrade – Novembro/2012

- 1) Sua obra *O Dragoeiro*, publicada neste ano de 2012, mostra uma escritora madura, consciente de seu trabalho como poeta, oscilando entre um trabalho artesanalmente elaborado e a inspiração que deflagra certo espontaneísmo. Como você lida, no ato da criação, com estas duas instâncias, ou seja, a inspiração e o trabalho de arte?

Eu entendo o impulso lírico, que precede a escrita poética, como algo irreprimível, comparável ao canto de galo de Gullar, que nos deixa fatalmente orientados para a produção de poesia. Ao lado dele, está o trabalho artístico, imprescindível momento de elaboração formal. Para mim, no momento da primeira escrita do poema, ainda dominado pela “inspiração”, já aparece a preocupação formal que, aos poucos, vai sendo colocada em primeiro plano, estendendo-se por meio das várias leituras e modificações sofridas pelos versos, no decorrer do tempo.

- 2) Desde quando você escreve poesias? O projeto do livro surgiu em que momento?

Tentei escrever algumas coisas durante a infância e a adolescência, mas as tentativas mais sérias começaram durante a graduação em Letras e continuaram depois dela. A ideia de reunir poemas em livro veio quando achei que alguns deles tinham qualidade formal suficiente para sustentá-los.

- 3) Percebe-se, em seu trabalho, um diálogo permanente com escritores da tradição literária, especialmente os modernos, o que é uma constante no trabalho da lírica contemporânea. Que escritores você considera determinantes para sua inserção no mundo da literatura, seja como leitora ou escritora?

O contato com poemas de Mário de Andrade foi fundamental para minha formação. A leitura de seus versos, que me atraem, principalmente, pelo seu ritmo diferenciado, assim como de poemas de Drummond, de Cabral e de Fabrício

Corsaletti, marca minha produção e transparece por meio de diálogos que estabeleço com eles. Outros poetas, como Bandeira e Gullar, também foram fundamentais para minha formação, assim como contemporâneos, como Marcos Siscar, Paulo Henriques Britto e Antonio Cicero. Foram determinantes também conversas sobre poesia com Alcides Villaça, assim como a leitura de seus textos.

- 4) Paralelamente à sua atividade de poeta, você tem se dedicado à produção de crítica literária, como comprovam seus trabalhos de Mestrado e Doutorado e sua constante publicação de artigos e resenhas em revistas especializadas. De que modo a pesquisadora Cristiane interfere no trabalho da Cristiane poeta?

A convivência, como pesquisadora e leitora, com diferentes poemas, algumas vezes, faz nascer o desejo de escrita de versos que surgem influenciados por eles. Da mesma forma, a leitura de textos teóricos sobre poesia, textos de filosofia, entre outros, também interfere no momento de escrita. Além disso, como analiso com frequência textos literários, minha face acadêmica está presente por meio da maneira crítica com que procuro julgar meus versos.

- 5) Há, em *O Dragoeiro*, marcas de autorreferência, como, por exemplo, no poema da página 25, em que a voz poética diz: “_Cris, aquiete-se!”. Normalmente, a crítica (especialmente a mais ortodoxa) mostra-se categórica na separação entre o eu lírico e o autor, considerando o texto como manifestação independente e autônoma, e descartando a figura do escritor. Qual a sua visão sobre a relação entre o autor e a voz poética?

Certa parte da crítica, herdeira mais radical do pensamento estruturalista, quer separar totalmente a voz poética da voz do autor empírico. Mesmo considerando que existe, sim, o eu lírico construído pelo poeta e acreditando que os poemas não são apenas confissões, mesmo que estruturalmente elaboradas, não podemos deixar de levar em conta que tanto o eu lírico quanto os poemas formalmente organizados estão estritamente ligados ao autor. Sobre essa questão, gosto de texto de Paulo Henriques Britto, em que o poeta e estudioso afirma que o eu lírico é uma máscara muito próxima da face do poeta.

- 6) Como é o seu processo de lapidação dos poemas? Há muita interferência nos poemas que se apresentavam como prontos ou você faz poucas alterações?

Depois do momento da criação poética, faço ainda muitas alterações nos poemas. Nesse processo, costumo cortar muitos versos, expressões e palavras, sendo que, ao fazer isso, algumas vezes sobram do poema apenas um e outro verso, aproveitáveis ou não. Além disso, podem acontecer também junções de poemas originalmente independentes.

- 7) Na parte final de *O Dragoeiro*, aparecem poemas em prosa. Você considera que esta é uma das tendências do seu trabalho?

Quando eu estava organizando *O dragoeiro*, tinha feito, um pouco antes, alguns poemas em prosa. Ao redigi-los, gostei da liberdade de escrita que esse tipo de texto confere e, ao lê-los, achei interessante o efeito de falta de exatidão causado por meio da forma dúbia que possuem. No entanto, agora não penso em voltar a produzir poemas em prosa, porque tenho a impressão de que eu não conseguiria avançar mais, do ponto de vista formal, ao escrever versos dessa maneira. Ou seja, percebo que eu poderia repetir infinitamente a técnica que possibilitou a escrita dos poemas que estão no livro, mas não sei se isso seria realmente proveitoso, do ponto de vista estético. Digo isso, claro, com base em minha experiência pessoal de escrita, sabendo que outros poetas podem, por meio de poemas em prosa, conseguir bons resultados.

- 8) Você tem o hábito de ler os poemas publicados? Caso sim, sente que chegou a um bom resultado, ou há certa relutância?

Gosto de reler poemas publicados, principalmente depois de algum tempo sem contato com eles, pois o afastamento possibilita que a leitura seja feita com olhar diferente daquele que volto ao poema ainda em elaboração, o que possibilita colher, muitas vezes, sensações novas.

- 9) Que poetas contemporâneos têm despertado seu interesse? Por quais razões?

Eu acho muito interessante a escrita poética do Fabrício Corsaletti, bem elaborada do ponto de vista formal, apesar do tom aparentemente simples. Chama a minha atenção ainda a maneira irônica de tratar fatos cotidianos da poeta portuguesa Adília Lopes. Outros nomes que despertam meu interesse são Alberto Martins e Ferreira Gullar, entre outros.

10) Já existe algum novo projeto de livro?

Eu escrevo poemas constantemente, mas ainda não pensei em organizar os textos mais recentes em livro.

TESSITURAS DE HISTÓRIAS EM *AS VISITAS DO DR. VALDEZ*

STORIES' TEXTURES IN *AS VISITAS DO DR. VALDEZ*

Mágnia Tânia Secchi PIERINI¹

RESUMO: Este artigo visa apresentar uma leitura da obra *As visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges Coelho, partindo da consideração de que há dois eixos norteadores nesse romance: a construção da identidade moçambicana e a representação de Dr. Valdez. Esses eixos ligam-se pela intercalação do tempo narrativo e da memória. Pretendemos apontar que essa prosa se desenrola por meio de uma tessitura de histórias ficcionais, reais, passadas e presentes que se coadunam na circularidade do tempo, da narrativa e da concepção de vida, no seio da tradição cultural africana.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura africana; *As visitas do Dr. Valdez*; Moçambique; Identidade; Representação;

ABSTRACT: This article aims to present a reading about *As visitas do Dr. Valdez*, by João Paulo Borges Coelho, considering that there are two organizing axis in this novel: the Mozambican identity building and Dr. Valdez's representation. These axis connect themselves by shifting narrative and memory time. We intend to show that this narration develops itself through a texture of fictional, real, past and present stories that result in the circularity of time, narrative and life conception, among the African cultural tradition.

KEYWORDS: African literature; *As visitas do Dr. Valdez*; Mozambique; Identity; Representation;

Entre apresentações e representações

O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é a arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal (RUI, 1987, p. 309)

¹ Bolsista FAPESP e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários UNESP/ Araraquara – SP. CEP: 14800-901. Email: magnatania@gmail.com

Escritor moçambicano com várias publicações ficcionais, João Paulo Borges Coelho² destaca-se por uma escrita literária marcada por elementos da tradição cultural africana (como os rituais de nascimento, puberdade e morte) e a importância do respeito aos mais velhos, pela retomada dos contextos recentes de guerras e por prosas marcadamente intercaladas entre passado e presente.

*As visitas do Dr. Valdez*³ (2004) apresenta ecos das invasões portuguesas por volta das décadas de 50 a 70 e suas consequências na vida cotidiana dos personagens, da configuração do tempo e do espaço narrativo. Segundo Rita Chaves (2008), nas obras de Borges Coelho há um destaque para a memória geralmente de um passado próximo, já que o enfoque central é o presente. Observa-se, portanto, “O tempo flagrado em seus romances é aquele que assiste à emergência do país e as mudanças por que ele tem passado” (CHAVES, 2008, p. 193).

Ao permear pelas tessituras de histórias⁴ intercaladas, é possível notar que a obra se solidifica, preponderantemente, a partir de dois eixos: a construção da identidade/alteridade e o jogo/ a representação do médico Valdez. Ambos são entrelaçados no decorrer da narração pelas quatro visitas à Amélia e Caetana. Os valores sociais e culturais apresentam-se por meio do jogo temporal, da representação da sociedade e da literatura moçambicana, além da própria vida na representação do médico, recriado por Vicente, como se fosse a própria reconstituição de um povo que se materializa na obra ficcional nessa recriação da figura do branco em seus comportamentos e atitudes diante dos negros.

O conceito de identidade é amplo e abrangente. Desponta, inicialmente, de uma inserção sócio-histórica das representações do indivíduo numa perspectiva temporal e, logo em seguida, para as representações do outro, ou seja, na alteridade. Assim, a identidade se constrói tanto no aspecto individual e pessoal, como no coletivo e social

² Nascido em 1955 no Porto, filho de pai português e mãe moçambicana, Borges Coelho regressou dos estudos em Lisboa após a independência de Moçambique, em 1975. O escritor afirma em entrevista que foi para Moçambique com alguns meses e, assim, de certa forma, foi no país africano que nasceu e adquiriu consciência de si. Tem colaborado na reconstituição da nação pós-guerra com estudos historiográficos e na atuação como professor da Universidade Eduardo Mondlane. Dentre suas produções ficcionais estão: *As duas sombras do rio* (2003), *As visitas do Dr. Valdez* (2004), *Setentrião* (2005) e *Meridião* (2006), volumes de *Índicos Índicios*, *Crônica da rua 513.2* (2006), *Campo de Trânsito* (2007), *Hinyambaan* (2008), *O olho de Hertzog* (2010), *Cidade dos espelhos* (2011).

³ Obra vencedora do Prêmio José Craveirinha de Literatura, em 2005, instituído pela Associação de escritores moçambicanos.

⁴ Observaremos, no decorrer desse artigo, que o emprego do termo “histórias” refere-se a múltiplos sentidos. Dentre eles, às histórias ficcionais transpostas intercaladamente pela narrativa da obra em estudo, às histórias orais pertencentes aos valores culturais africanos, transmitidos entre as gerações, à história recente de guerras pela independência da nação moçambicana e, também, ao jogo terminológico entre história e ficção, peculiar às produções literárias desse país, desse escritor e, em especial, por Borges Coelho exercer também a função de historiador, além de ficcionista. Dessa forma, procuramos justificar o título escolhido.

em um determinado momento histórico. Ao ampliar esse conceito para o contexto africano, marcado por peculiaridades relacionadas à cultura e à própria concepção de mundo e de vida, torna-se necessário refletir sobre a constituição da identidade justamente “nessa tensão entre a tradição – seja a tradição cultural dos povos, seja a tradição imposta pelas relações com os colonizadores – e a pós-modernidade, nas identidades múltiplas que esta enseja” (MARÇOLLA, 2007, p. 147).

No caso de Moçambique, colônia portuguesa até 1975, pode-se afirmar que há uma identidade em construção. Considerado uma das rotas de navegação para a Ásia, a história desse país foi marcada por guerras sangrentas que, além de exterminar muitas vidas, também decepou valores culturais, sociais e históricos. Após a independência surgiu a necessidade de se reconstruir nacionalmente, resgatando os valores próprios. Assim, tanto os documentos históricos como a literatura exercem papel fundamental nessa identidade em construção, colaborando na disseminação das especificidades moçambicanas, por meio de suas linguagens específicas. Nessa construção identitária de um povo e de uma literatura que se delineia após anos de exploração territorial, insere-se a ficção moçambicana contemporânea que “emerge como o instrumento preferencial para recriar e explorar as potencialidades rapsódicas da escrita e do seu próprio contexto.” (NOA, 2006, p. 271). Deste modo, *As visitas do Dr. Valdez* apresenta-se como uma redescoberta de seu país em transformação, caminhando entre contradições de momentos históricos, desajustes diante da realidade e recordações passadas, através de uma linguagem que oscila entre a oralidade, os valores tradicionais, a imaginação, a rememoração, o fato histórico e o ficcional.

As marcas de uma construção da identidade são notáveis na apresentação e caracterização dos personagens, do tempo e do espaço em que os fatos se desenrolam, nos relacionamentos que envolvem valores sociais e culturais de sua nação. Todos esses elementos narrativos apresentam, simultaneamente, uma situação ficcional que passa por diálogos entre passado, presente e futuro, entre tradição e renovação dos valores culturais e sociais, referenciando a própria construção da identidade que se mostra em todos os aspectos da obra, dentre eles, pela inversão de papéis de Vicente e por objetos como a caixa de recordações de Amélia e a boneca de porcelana de Caetaninha, por exemplo.

O romance se inicia com a chegada de Caetana, Amélia e Vicente na Beira, cidade localizada aproximadamente no centro do país. Eles partiram de Mucojo, região predominantemente rural, por causa das ameaças de atentados de guerra. Dessa forma,

deixaram a **Casa Grande**, na Ilha do Ibo e a **Casa Pequena**, no Mucojo, espaços das concretizações serviçais ao longo de gerações. Ficou somente Cosme Paulino a servir Caetana à distância. Deixaram parte de suas histórias para recomeçarem um novo capítulo de suas vidas. É notável o tema da guerra por toda a obra já que sempre esteve presente no cotidiano dos moçambicanos por décadas. Os tempos finais do colonialismo português no país, a retomada do período de ocupação pelos portugueses e outros estrangeiros, a história da conquista do território moçambicano e exploração desumana da população local marcaram a realidade opressiva da vivência das pessoas durante as lutas pela independência e estão presentes em *As visitas do Dr. Valdez*, por meio de ecos do passado no presente, apontando toda a angústia e crise causada na época e alimentando a idealização de um novo país.

Segundo Rita Chaves, João Paulo Borges Coelho preocupou-se em retratar a diversidade territorial de Moçambique desde *As duas sombras do rio* (2003), sua primeira obra ficcional. Assim, promoveu uma espécie de descentralização da região Sul e um “deslocamento em relação ao interior e ao Norte de Moçambique, ampliando também o que podemos reconhecer como a territorialidade literária do país.” (CHAVES, 2008, p. 188), a fim de propiciar conhecimento histórico e ficcional de regiões pouco exploradas pelos escritores locais.

Caetana, Amélia e Vicente são os personagens centrais da narração principal transcorrida no presente enunciativo. Há outras narrações secundárias que apresentam fatos e pessoas familiares que compuseram a infância desses três personagens, o que resulta em uma oscilação entre denominações individuais e coletivas. Caetana e Amélia são duas patroas velhas, caracterizadas ao longo da obra, por poucas semelhanças e muitas diferenças entre si, por meio dos comportamentos, atitudes e aparência física, conforme podemos observar em:

Caetana dava razão ao marido e à sua posição de avançar sozinho no coqueiral. “Não cedas!” dizia ela ante as dúvidas de Araújo, com uma decisão que tinha raízes no voluntarismo que trazia da infância [...]. Por outro lado, e lamentavelmente, Amélia acomodava-se ao marido, falha de energias para combater o despeito dele. [...] estava longe dos problemas, desarmava a irmã com uma espécie de candura, uma grande ignorância em relação aos pormenores do conflito. E isso deixou um certo azedume em Caetana, que por sua vez entristecia Araújo (COELHO, 2004, p. 30).

Ambas são filhas da mesma mãe, Ana Bessa, com pais diferentes, e ficam órfãs em épocas distintas de suas vidas. Somente nesse aspecto nota-se semelhança entre elas. Amélia é a filha mais velha, passiva e alheia diante de todos os problemas ou fatos cotidianos. Desde pequena foi mais dócil e despreocupada que a irmã. Desenvolveu uma doença que aos poucos paralisou seu corpo obeso, assim como suas atitudes omissas que se estenderam por toda a sua vida, necessitando de assistência e se locomovendo apenas por meio de cadeira de rodas. Caetana, no entanto, recebeu uma caracterização associada à impetuosidade. Assumiu a função de patroa e cuidou de Amélia na velhice.

Vicente é o outro personagem central da narrativa, um criado adolescente, filho de um respeitador da tradição africana, o Cosme Paulino. Vivenciou em seus poucos anos a realidade do campo, os valores sagrados que lhes foram transmitidos por gerações e também a realidade da cidade grande com novas formas de se conceber a vida e as relações sociais. O adolescente protagonista representa na obra a transição entre campo e cidade, entre preservação dos valores adquiridos e abertura ao novo numa convivência entre ambos, entre aprisionamento e liberdade, entre obediência, manutenção de posição social e inversão de papéis. Todas essas dicotomias são possíveis pela própria caracterização física do personagem em formação, que está aprendendo a viver e que, ao ter contato com situações tão díspares, torna-se a materialização da construção que se faz, paulatinamente, também da identidade da nação moçambicana na figura de seu personagem. Muitas vezes questiona e reflete sobre valores históricos, aceita recriar o Dr. Valdez sem tê-lo conhecido, proporcionando assim, nas quatro visitas, a inversão de papéis tão almejada ao longo da história moçambicana.

Em oposição a Vicente, Amélia e Caetana podem ser associadas à preservação e resistência dos valores da tradição cultural africana como, por exemplo, o valor sagrado da palavra e os papéis bem definidos na relação entre patrões e criados conseguida ao longo de gerações de serviços. Portanto, “No trio está representada a velha ordem que caminha para a mudança” (CHAVES, 2008, p. 195).

O valor sagrado da palavra ultrapassa o poder criador e adquire também a função de conservar e destruir. Em decorrência disso, ela torna-se o agente ativo da magia africana. Essa referência à palavra é notável em toda a narrativa, principalmente nos momentos em que há a aproximação com a oralidade. Um trecho característico dessa menção ao poder da palavra proferida refere-se à infância de Caetana e Amélia quando

essa última consegue nadar no mar e sua irmã, por inveja, a amaldiçoa, como se pode notar:

Foi então que Caetaninha usou de um último recurso, lançando um “Deus queira que te afogues!” resmungando só para dentro, de cenho franzido, talvez porque a água lhe entrasse nos olhos, talvez para incutir intensidade e eficácia ao seu desejo. E nessa mesmíssima altura Mamélia sentiu que perdia as forças e deixava de ser sereia para ser o que era outra vez. (COELHO, 2004, p. 54).

A vida de servidão e obediência mostrada por Cosme Paulino, por exemplo, também serve de exemplo desse valor sagrado. Ele foi morto no Mucojo por combatentes e soldados portugueses cuidando do patrimônio dos patrões, servindo Caetana mesmo à distância. Esse personagem representa a manutenção de valores culturais africanos e a disseminação dessa obediência e respeito por gerações ao dizer a Vicente: “Se desobedeceres à Senhora Grande serei eu a desobedecer-lhe, entendes? dissera o velho Cosme ao despedir-se, na última vez que o viu. Palavras que agora lhe martelam os ouvidos” (COELHO, 2004, p. 134). Esses ideais de *ishima*⁵ são aceitos pelo filho, mas, conforme este tem contato com outras sociedades, passa a refletir e a questionar essa obediência, mostrando-se como o elemento simbólico articulador desses ideais entre passado e presente.

Os rituais simbólicos também são outra característica forte da tradição cultural africana presente na obra e marcam as três principais etapas da vida, a infância, a maturidade e a velhice, conforme afirma Nsang O’ Khan Kabwasa (1982) e exemplificados, respectivamente, por Vicente e por Cosme Paulino. São os rituais de gestação e nascimento, de iniciação à puberdade, à vida adulta e de morte e luto que são apresentados na narrativa. Esses momentos ritualísticos são sacralizados na cultura africana e transmitidos entre as gerações como se observa no trecho em que se apresenta o ritual de gestação em que cada mês é simbolizado por um nó em uma corda. Nesse caso, trata-se da gestação de Vicente:

Nos nós que nossas mães fazem na corda – um nó por cada lua – para marcar os misteriosos passos que vamos dando antes de darmos o primeiro passo verdadeiro. [...] Uma corda com dez nós traz o segredo do nascimento: numa ponta o plantio como acto de desejo; na outra a colheita desejada. (COELHO, 2004, p. 142 – 143).

⁵ Segundo o glossário do final da obra: *Ishima*: Respeito.

Em linhas gerais, os valores sociais do período colonial, como a superioridade dos brancos sobre os negros e dos patrões sobre os criados são bem notáveis em vários momentos da obra, como, por exemplo, na violência física e moral sofrida por Cosme Paulino por ter consumindo produto do patrão, no caso, açúcar ao apanhar diante dos demais criados e de seus filhos para que a humilhação do castigo público sirva de exemplo a todos, ou então, nas palavras de despedida de Cosme Paulino a Vicente no momento da partida de Mucojo para a Beira: “Se desobedeceres à Senhora Grande serei eu a desobedecer-lhe, entendes?”, dissera o velho Cosme ao despedir-se, na última vez que o viu. Palavras que agora lhe martelam os ouvidos” (COELHO, 2004, p. 134).

Outra demarcação de valores sociais é pontuada no trecho em que se menciona o ônibus público utilizado por Vicente ao passear pela Beira à noite com seus amigos. Há a diferenciação de lugares destinados a negros e brancos: “Subiram quando o machimbombo 1ª chegou e parou, sentando-se nas traseiras que é onde se sentam os pretos, mesmo os pretos iluminados” (COELHO, 2004, p. 120). Além da divisão racial há, também, a idealização do cargo, do emprego do branco e todo o prestígio que essa situação social pode proporcionar pelos amigos de Vicente, Jeremias e Sabonete, na mesa do bar.

Ao se passar para o que denominamos de segundo eixo que compõe e circunda as histórias na obra identificamos, como pontos centrais, as relações que se estabelecem entre tempo e memória na configuração das gerações e do texto ficcional. Em uma das digressões da narrativa para a infância das duas patroas, há uma passagem representada por um objeto que acentua a discriminação social entre negros e brancos, nativos e estrangeiros. Trata-se de uma boneca de porcelana, presente trazido pelo alemão, pai de Caetaninha, em um de seus retornos a casa. Mamélia⁶ e a criada Anastásia brincavam com “pequenas estatuetas de pau-preto que pululavam pela casa” (COELHO, 2004, p. 113) enquanto Caetaninha desfilava com seu presente novo. Numa certa noite, Mamélia e Anastácia entraram no quarto de Caetaninha enquanto dormia para brincarem com a boneca, até que “a boneca estrangeira caiu no chão com o ruído estridente de louça que se parte” (COELHO, 2004, p. 125). Esse momento pode ser relacionado ao questionamento de valores opressores impostos há décadas por colonizadores e a própria desintegração da hegemonia estrangeira a fim de reconstruir uma nova identidade nacional após a independência.

⁶ Nome com o qual Amélia era tratada na infância.

Além da subestimação do negro em relação ao branco, é possível observar o preconceito dentro do próprio país, entre regiões e de negro contra negro como em:

“ __ Queres espalhar a confusão que fazem lá no Norte aqui para a Beira! Mas isto não fica assim, miúdo! Voltaremos a falar noutra dia, noutra lugar fora daqui!” (COELHO, 2004, p. 80) ou neste diálogo entre Jeremias e Vicente que precede uma briga entre eles no bar: “ __ Também podes ser soldado, e se calhar com muito mais futuro do que nós – o Jeremias insistia. __ Afinal eles são do Norte como tu. Todos macuas, todos terroristas” (COELHO, 2004, p. 202). A obra apresenta o preconceito entre a região central e a região norte de Moçambique. Segundo informações históricas⁷, os macuas são habitantes da região norte do país que sofreram intensivamente a exploração por parte dos colonos principalmente entre as décadas que antecederam a independência. Com a finalidade de evitarem as péssimas condições a que eram submetidas e como não tinham recursos suficientes para um combate direto, resistiram e se defenderam dos maus tratos por meio de uma linguagem com provérbios compreendidos somente entre eles, ou seja, o sarcasmo era a principal arma desse povo. Também são caracterizados por mitologias peculiares de suas tribos.

Durante toda a obra é enfatizado o jogo discursivo entre tempo presente, acontecimentos que se passam na nova vida de Amélia, Caetana e Vicente na Beira e as recordações passadas pelos personagens, tanto na ilha do Ibo como no Mucojo. Devido à doença degenerativa, Amélia quase não se lembrava do seu passado. Porém, guardava consigo uma **caixa de recordações** em que continha objetos escolhidos como fotos e a pulseira que ganhou de sua mãe na infância. São esses objetos que a auxiliarão a relembrar bons momentos de seu passado e a ter momentos de prazer diante da realidade tão nula. Assim, a caixa de recordações de Amélia pode ser considerada a materialização da memória, pois, torna possível seu resgate por meio da visualização dos objetos escolhidos representando a única forma de reconstituição do passado para a personagem.

Além do jogo discursivo é notável a abordagem do tema da guerra por toda a produção ficcional de João Paulo Borges Coelho, por meio de ecos de um passado recente e presente no cotidiano dos moçambicanos. Em *As visitas do Dr. Valdez* essa ocorrência se concretiza a partir da modificação na rotina dos personagens, como em:

⁷Antropologia religiosa do povo macua. Disponível em <<http://pt.shvoong.com/social-sciences/2000589-antropologia-religiosa-povo-macua>>.

“Mas quando os nacionalistas atacaram em Chai, ali tão perto que quase se podiam ouvir os ecos dos seus tiros e as pragas e lamentos dos atacados, ficou claro que as rotinas aparentes se deixavam ficar para trás” (COELHO, 2004, p. 70), ou, na própria morte de Cosme Paulino, assassinado dentro da casa que ele e sua família serviram por gerações: “Aliberto arrastou o corpo para a sala da Casa pequena. Pedia desculpas pela invasão, num aparte, mas é que já não havia portas desde que combatentes e soldados portugueses cismavam em passar por ali, para infortúnio do pobre Cosme” (COELHO, 2004, p. 108). Dessa forma, reforça-se a permeabilidade entre História de Moçambique e histórias ficcionais, duas habilidades provenientes do historiador e do romancista Borges Coelho.

Vicente em suas visitas de Dr. Valdez

Vicente representa a identidade em construção em *As visitas do Dr. Valdez* tanto a identidade pessoal (por ser um personagem adolescente e em formação), como coletiva e social ao interagir e transitar entre valores culturais antigos e novos e principalmente ao aceitar exercer o **papel** de Dr. Valdez.

O momento do ritual da puberdade apresentado na obra mostra, simultaneamente, a marca de uma tradição cultural preservada e também indica concretamente a construção da identidade pessoal de um indivíduo que deixa a infância e adentra ao mundo adulto. A máscara-elmo usada pelo dançarino no ritual é o símbolo dessa mudança de estado que carrega em si não somente as transformações físicas, mas também o amadurecimento do caráter que se espera na maturidade:

[...] Vejam como eu faço, vejam o refinamento da minha ironia, a grosseria das minhas invectivas, a desconexão dos meus membros que se agitam como se não fizessem parte de mim. Eu sou só espírito. Sou simultaneamente o já feito e o ainda por fazer. [...] Tudo isto para que as crianças-rapazes saibam que viver é sempre fazer diferente, é respeitar a tradição e renegá-la.

Vicente recordará toda a vida esta passagem. Em particular, a magia criada pela força dos dois olhares do dançarino, um que está ausente quando procuramos, outro que nos envolve sem que o saibamos. Guarda-a na lembrança desde esse dia em que deixou de ser criança e passou a ter desejos. (COELHO, 2004, p. 144 – 145).

A caracterização desse personagem criado-adolescente pontua uma identidade pessoal que se encontra em fase de formação, referenciando-se também, à construção da

identidade do povo moçambicano após décadas de guerras e dominação portuguesa em seus territórios.

Para amenizar a solidão de Amélia, Vicente aceita o pedido de Caetana e se caracteriza de Dr. Valdez, realizando quatro visitas à casa das senhoras, local onde as servia como o criado. Um dos trechos mais célebres da obra se passa no momento da (re) construção da figura de Valdez por Vicente, visto que esse processo ocorre somente a partir das lembranças de infância e dos comentários das patroas e dos pais, acumulados ao longo dos anos em sua memória, conforme podemos constatar em:

Levou horas a transformar-se naquele fantasma do passado em frente ao pequeno espelho da parede do seu exíguo quarto, enevoado pelas manchas amarelas e negras da humildade e da pobreza [...] Tanto tempo levou a preparar-se porque também por dentro se quis transformar. Como pensa um branco? Como sente um branco? Como age um branco? Já mascarado, passeou-se na escuridão do quarto para lá e para cá, procurando entrar na pele do doutor Valdez [...] Vicente avançou muito direito, com ar pomposo e passadas largas como lhe parece que fazem sempre os homens brancos com estatuto. (COELHO, 2004, p. 47 – 49).

Nessa transformação e incorporação de um personagem ficcional, o Vicente, por outro personagem ficcional da obra, o Dr. Valdez, ocorre uma ritualização de atitudes físicas e psicológicas por Vicente e executa-se um exercício metaliterário, pois, somos colocados diante dos bastidores da preparação desse personagem diante do espelho⁸. Ele utiliza vestimentas e acessórios que caracterizam o personagem a ser imitado, fazendo questão de também representar a concepção de mundo e de sociedade construídos em seu pensamento ao longo dos anos. Além de todo o ritual de preparação de renascimento de Dr. Valdez por Vicente, há também a execução da ficção dentro da ficção no palco, a sala da casa de Caetana e Amélia, espectadoras atentas, respectivamente incomodada e feliz. São as quatro visitas do Dr. Valdez que proporcionam a ligação entre os eixos da identidade em construção e das representações na obra. Através de todos os processos que envolvem essas visitas é possível perceber que o narrador retoma a circularidade peculiar da narrativa, presente na oscilação entre os tempos presente e passado, na intercalação entre as histórias de gerações dos personagens, do próprio tema da guerra salientado também em *As duas margens do rio*

⁸ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2005), o espelho é “o símbolo da sabedoria e do conhecimento” e da introspecção da alma humana. O espelho mágico é clássico na literatura islâmica e “permite ler o passado, o presente e o futuro”.

(2003). Utilizando-se da circularidade também notável nos rituais africanos, o narrador compõe o texto como se tecesse uma pequena parte da história moçambicana, cujo manuseio de execução seria os personagens dessa ficção, alinhavando-se por entre os fios da memória e da vida, na infância, na juventude, na maturidade e na velhice desses personagens, numa retomada da tradição cultural do círculo da vida na cosmogonia africana, o eterno retorno, segundo Nsang O' Khan Kabwasa (1982).

Na primeira visita, Caetana se surpreende com o figurino de Valdez e o incentiva nessa representação, já que nota o contentamento da irmã. Vicente, por sua vez, sente-me à vontade e interpreta não somente o Dr. Valdez, querido por Amélia, mas também, o comportamento social de um branco médico. Nesse momento, representa esse estereótipo a partir de sua concepção de adolescente, acrescida pelas intercorrências familiares passadas. Observemos um dos momentos da primeira visita:

Nas mãos traz um tabuleiro com o chá e um pratinho de deliciosos rebuçados de gergelim torrado, cedendo neste ponto para conquistar mais uns momentos de tranqüilidade. Obsequiosa de um modo pouco exasperado, como que dizendo a Vicente que só o serve dentro do jogo, não fora dele, Sá Caetana estende à visita uma chávena de chá fumegante. (COELHO, 2004, p. 62).

No entanto, o que se iniciou com a intenção de proporcionar momentos agradáveis a Amélia, assumia proporções imensuráveis em cada visita. A representação do médico colocava Vicente em uma posição privilegiada de **poder**, algo que não cabia em sua função de criado, nem em nenhum momento de sua história familiar. Quando estava representando esse papel ocorria essa inversão de papéis. Por alguns minutos, Vicente deixava de ser o negro criado e subordinado de sempre e se tornava o indivíduo branco, detentor de conhecimento sistematizado. Essa posição lhe dava liberdade e segurança de questionar a patroa e “Aos poucos acabava sendo o Dr. Valdez que imitava Vicente e não o contrário” (COELHO, 2004, p. 110). Mesmo recebendo ordens de proibição por Caetana de realizar a representação do Dr. Valdez a partir da segunda visita, devido à impetuosidade que esse papel concedeu a Vicente, ele insistiu e realizou a terceira e quarta visitas apresentando-se com uma máscara-elmo⁹. Sendo assim, “Sá Caetana, que continuava a fitá-lo, tinha nos olhos apenas o brilho do desafio” (COELHO, 2004, p. 116). Ao afrontar Caetana que o desafia, Vicente “não teve outro remédio senão fazer aquele gesto brusco e definitivo. Retirou a máscara-elmo de cima

⁹ A máscara-elmo é utilizada nos rituais de puberdade na África.

da cabeça sem dar tempo ao pobre Dr. Valdez que o tentasse dissuadir ainda uma derradeira vez. Calou-se pois o doutor para sempre” (COELHO, 2004, p. 116).

Longe da máscara e da figura social que representa o Dr. Valdez, o adolescente volta a agir como o criado Vicente. Porém, não da mesma forma seu pai foi pela vida toda, visto que “é já esta diferente obediência do visitante obrigado às leis da cortesia, não a velha obediência do criado” (COELHO, 2004, p. 57).

A última visita, no entanto, é a despedida de Amélia que se encontra, após ter desfalecido a cada dia, no leito de morte. Nesse momento em que Dr. Valdez a visita pela última vez, revela-se a convenção de que Amélia sabia, efetivamente, desde o início, que não se tratava do doutor de Ibo, mas de Vicente, conforme podemos verificar em:

__As barbas, Vicente! Põe as barbas! __ ainda lhe grita Sá Caetana, esquecendo-se de que a irmã já só via imagens interiores.

__ Não faz mal – intervém Sá Amélia num sussurro. __ Deixa-o estar que eu prefiro este Valdez novo ao chato do velho doutor. Hoje já não quero visitas, ao contrário dos outros dias. Hoje só nos quero a nós os três, juntos como se fôssemos uma família. De resto, já me despedi de tudo, falta apenas despedir-me de vocês.

É portanto um Dr. Valdez descomposto e despeitado que se aproxima da cabeceira de Sá Amélia. (COELHO, 2004, p. 194).

A aceitação da inversão de papéis entre os três personagens é mútua e destaca a ligação entre os eixos da obra: a identidade nacional ainda em construção que se mostra também por meio dessa representação e inversão de papéis entre detentores de poder e criados, frisando a relação de alteridade. Dessa forma, retomam-se as colocações mencionadas no início dessas reflexões e reforça-se, nessa leitura da obra *As visitas do Dr. Valdez* que, segundo Appiah (1997), há na África uma identidade em construção que deve ser pensada no âmbito de sua multiplicidade cultural pré-colonial, passando por todo o processo de dominação e pós-independência, no sentido de desconsiderar as generalidades e salientar as especificidades locais de cada país africano.

O produto resultante dessa tessitura de histórias ficcionais, da tradição cultural e da História africana entrelaça-se para um final que ressalta a circularidade da narrativa. Notou-se, portanto, que João Paulo Borges Coelho utilizou-se de elementos históricos verossímeis na construção de seus personagens, resultando em uma “ficção densa e bem construída que, ao mesmo tempo, realiza um papel da sociedade moçambicana – como

grande parte da ficção contemporânea daquele país – sem recair em tendências folclorizantes ou ufanistas” (VENTURA, 2009, p. 50).

Referências:

ANTÓN, Geraldo Bacelar. **Antropologia religiosa do povo macua**. Disponível em <<http://pt.shvoong.com/social-sciences/2000589-antropologia-religiosa-povo-macua/>>. Acesso em 15 maio 2010.

APPIAH, Kwame Anthony. Identidades africanas. In: **Na casa de meu pai**. A África na filosofia da cultura. São Paulo: Contraponto, 2007.

CHAVES, Rita. Notas sobre a Ficção e a História em João Paulo Borges Coelho. In: RIBEIRO, Margarida Calafete; MENESES, Maria Paula (Org.). **Moçambique: das palavras escritas**. São Paulo: Afrontamento, 2008, p. 187 – 198.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Petrópolis: José Olympio Editora, 2005.

COELHO, João Paulo Borges. **As visitas do Dr. Valdez**. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **Entrevista**. Maputo, Agosto 2006. Disponível em < <http://maschamba.com/literatura-mocambique/joao-paulo-borges-coelho-uma-entrevista/> Acesso em 15 maio 2010.

MARÇOLLA, Bernardo. Identidade, alteridade e memória em As visitas do Dr. Valdez, de Borges Coelho. In: **Literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Cadernos Cespuc de pesquisa, n. 16, 2007, p. 141 – 151 (Série Ensaios).

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. In: CHAVES, Rita; Macêdo, Tânia (Org.). **Marcas da diferença: as literaturas de língua africana**. São Paulo: Alameda, 2006, p. 267 – 274.

NSANG O' KHAN KABWASA. O eterno retorno. In: **O Correio da Unesco**. Brasil, dez. 1982, Ano 10, n.12, p. 14 – 15.

RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonho Mamana África**. São Paulo: Secretário de Estado da Cultura, 1987, p. 309.

VENTURA, Susana Ramos. Considerações sobre a obra ficcional de João Paulo Borges Coelho. **Revista Navegações**. Porto Alegre, n. 1, v. 2, jan/jun. 2009, p. 49 – 52.

ENTRE O *MYTHOS* E O *LOGOS*: ESPAÇO E MEDO EM MIA COUTO

BETWEEN *MYTHOS* AND *LOGOS*: SPACE AND FEAR IN MIA COUTO

Jacob dos Santos BIZIAK¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre o entrelaçamento entre dois eixos básicos: a reconsideração da representação artística na modernidade e do significado do medo em certo contexto literário: no caso, um romance de Mia Couto. Na verdade, o medo, em tal obra, surge como uma maneira de construir um personagem perdido entre sua visão da cidade – marcada pelo logocentrismo – e o de sua aldeia natal – marcada pelo mítico. Assim, a recuperação de uma identidade compreende um trânsito entre duas mundivivências.

PALAVRAS-CHAVE: representação; medo; espaço; Mia Couto

ABSTRACT: The aim of this article is to present afterthoughts on the interlinking between two basic perspectives: the afterthought of artistic representation in modernity and the meaning of the fear in a certain literary context, in this case, Mia Couto's novel. Actually, fear in such work arises as a way of building a character lost between his vision of the city – set by logocentrism – and of his native village – set by mythical. Therefore, the restore of an identity comprises a transit between two worldviews.

KEYWORDS: afterthought; fear; space; Mia Couto.

“O nevoeiro dá, às coisas, aspectos maravilhosos e tudo aquilo de que temos certeza absoluta jamais são reais” (Oscar Wilde)

PERSEGUINDO O MEDO (OU ELE NOS PERSEGUE?):

¹ Doutorando em Estudos Literários – UNESP – FLCAr – Departamento de literatura – Araraquara – SP – Brasil.

A intenção deste artigo é recuperar a questão da representação artística ligada principalmente à criação de ambientações, de espacialidades. Nesse processo criador, um sujeito cartesiano revela-se improdutivo, já que é incapaz de abarcar outros aspectos da existência humana buscados por nós.

Segundo Delumeau (2009), a relação entre medo e ser humano nunca foi uniforme; ou seja, ao longo do percurso histórico ocidental, diversas foram as maneiras do homem lidar com tal sentimento. No entanto, duas tendências seguiram-se uma a outra: de início, sentir medo era representado como algo ruim, indigno; muito depois, o mesmo sentimento passou a ser reconsiderado, uma vez que começou a ser entendido como algo inato ao ser humano, logo, a existência não pode ser analisada sem a presença do mesmo.

Tal situação é nitidamente observável se levarmos em conta a história da literatura. Nas épicas gregas, o herói épico figurativiza não só o comportamento humano individual, mas aquele que deve representar as maiores e mais legítimas qualidades da nação grega. Afinal, era esse um dos papéis da épica: registrar no discurso literário o perfil grandioso de seu povo. Na passagem para o romantismo, percebemos a mesma tendência, mas, agora, referente ao registro do cotidiano da burguesia nas narrativas. Sendo, segundo Lukács (2000), o romance entendido como a grande épica burguesa, tal gênero literário deve, por consequência, transformar o protagonista das narrativas em uma espécie de herói épico: deve assegurar o registro das qualidades as quais eram almeçadas pela burguesia; esta, por seu turno, era uma classe social em plena ascensão que buscava contar sua história, sua “recém criada tradição”, nos meios literários com os quais o grande público mantinha contato.

Diante do quadro acima, sentir medo, para o herói narrativo é sinônimo de ausência de honra. Ao protagonista – entendido como legítimo representante de uma cultura, de uma nação, de um povo – não cabe sentir medo. Isso o tornaria menos digno. Se por algum instante fraqueja, em seguida, já toma de suas armas, empreende alguma decisão, para mudar seu destino, por alguns instantes, sombrio. É o que vemos, por exemplo, no romance romântico **Eurico, o presbítero**, de Alexandre Herculano: Eurico, diante de sua amada enlouquecida e da impossibilidade de consumir seu amor por ela, joga ao chão sua armadura, sua espada, e corre de encontro ao exército inimigo, numa espécie de redenção da alma atingida pela frustração, pelo medo do presente e do futuro.

Com o correr dos séculos, passamos por uma completa transformação da vida cotidiana. A cidade tornou-se, de fato, o centro da vida humana. Substituiu-se a vida comunitária das vilas interioranas pelo solavanco urbano, pela competição no trabalho, pela ausência aparente de tempo para tudo: família, relacionamentos amorosos, enfim. Junto a isso, temos uma transformação da mentalidade assegurada pelo desenvolvimento de novas correntes de pensamento: psicanálise, existencialismo, fenomenologia, vanguardas européias, a desconstrução de Derrida, e assim por diante.

Dessa forma, sentir medo é algo legítimo ao ser humano agora. O espaço urbano e a vida nele requerem essa presença ou que se leve em conta a existência dela. A literatura, por sua vez, registra agora um ser fragmentado, cindido, perdido interiormente e entre valores que, muitas vezes, julga perdidos ou destruídos. E, gradativamente, substituiu-se a sensação de medo pela de angústia.²

Por fim, a literatura, em seu percurso histórico, acompanha algumas mudanças pelas quais a sociedade em si passa. Tais mudanças só importam na medida em que conseguem alterar características da própria literatura, como a estrutura narrativa ou a forma como os autores abordam certos temas: o medo e a angústia, por exemplo.

A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA

A obra de Luiz Costa Lima como um todo persegue a questão da representação literária, a *mimesis*. O próprio teórico afirma (2000) que, ao longo de seus livros e de seus estudos, foi mudando e complementando sua visão sobre a mesma, chegando a afirmar que, quanto mais recente o livro publicado por ele, mais atualizada e “final” seria sua visão sobre a *mimesis*.

Entender a representação artística, neste artigo, é de suma importância para complementar nossa análise sobre o medo e o espaço em Mia Couto. Em outro estudo (2009), já nos debruçamos sobre a obra de Costa Lima como forma de entendimento das mudanças estéticas ao longo da história da literatura.

² Segundo Delumeau (2009), medo e angústia são diferentes. Sentimos medo quando conhecemos a origem do que nos aflige (por exemplo, “medo de altura”). Mas sentimos angústia quando a origem desta é desconhecida, podendo esta até ser múltipla.

Costa Lima (1985) distingue dois tipos de representação artística possíveis e que comumente são confundidas entre si. A *imitatio* corresponderia àquela representação que pretende ser a cópia exata da realidade externa ao discurso literário, como desejavam os classicistas do século XVI. A *mimeses*, por outro lado, seria, como entende o próprio Aristóteles, a imitação não da realidade cotidiana, mas de uma realidade que poderia ser possível dentro do contexto criado na obra artística segundo a verossimilhança. Além disso, o processo de representação literária depende do sujeito que a cria e, conseqüentemente, do que este entende por realidade, por ser humano.

Antes dos primeiros românticos, Descartes, ao louvar a capacidade cognoscitiva do ser humano, considerava a mimesis uma das potências a ser acusada e desbancada. Prova disso é a eleição da “imitativo” – espécie de cópia perfeita e literal da realidade – como princípio de orientação. O procedimento cartesiano é a construção de um modelo representativo da natureza que não estabelece com o mundo real nenhuma relação mimética de semelhança. (LIMA, 2000, p. 85) A “imitatio”, não a mimesis, é meramente um guia, um auxiliar retórico subordinado à observação geométrica e a cálculo matemático, sendo que os sentidos e a imaginação são aliçados do homem cartesiano. Contra a insegurança dos sentidos, que enganam o homem com aparências, deve-se contar com uma constância, ou seja, ser “algo que pensa”. A certeza proposta passa pela suspeita do corpo, que só serviria para a ação da mente, logo, a clássica separação entre corpo e alma é reafirmada, mas com fim diverso do religioso do telos religioso. (ibidem, p. 88)

Chegamos, então, ao conceito de representação para Descartes e seu sujeito solar. A mimesis cartesiana é o mesmo que a “imitatio”, em que o conhecimento ocorre sob uma via tão imperiosa que se imporia à vontade do próprio Deus, já que com ela se confundiria. A razão, mesmo pertencendo a um ser finito, possui em si a perfeição atribuída ao Criador. O *cogito* apresenta-se como entidade infinita peculiar, sendo materialidade imaterial dotada de uma certeza abrangente, dado que possui certeza de si e do que é claramente representado.

Por outro lado, em Kant, a finitude do homem manifesta-se na desproporção entre sua razão e seu entendimento; esta dá conta do fenomênico, mas aquela não se satisfaz com as respostas dele retiradas. Na experiência empírica do sujeito, sua representação é um pensar, não um intuir. Pelo pensamento, o sujeito pensa-se somente como qualquer objeto em geral, de cujo modo de intuição abstraímos. Assim, o sujeito

kantiano é apenas lógico, condição formal, sem a suficiência do sujeito cartesiano. É dado mais um passo rumo ao sujeito fraturado que nos interessa.

O *cogito* cartesiano ressalta o sujeito, o *Ich denke* – “Eu penso” – kantiano supõe o trabalho da consciência do sujeito. Enquanto isso, o sujeito cartesiano é uma coisa, não material, enquanto a consciência, espontânea, não confirma a realidade material, mas cumpre uma função transcendental, comum a todo sujeito, que só torna possível conhecer a matéria quando se acrescenta sobre ela. Já Kant, não desmaterializa mais o sujeito, mas introduz a presença do simbólico, algo de natureza intelectual que se perfaz e se configura no material.

A teoria tradicional do sujeito perde ainda mais força na formulação kantiana. Descartes e Kant não oferecem uma visão unitária do sujeito. Em Kant, as representações, por conseqüência, não se dão naturalmente e nem possuem o caráter pontual que tinham no sistema do *cogito*. Faz-se diferença entre Representação (*Vorstellung*) e Apresentação (*Darstellung*). Qualquer objeto que receba um conceito precisa ser de algum modo dado, ou seja, ser apresentado imediatamente na intuição, sua representação deve estar ligada à experiência (ibidem, p. 110). Isso ocorre porque o entendimento opera juntamente com a imaginação, que, por sua vez, oferece aos conceitos do entendimento uma intuição correspondente. A imaginação, segundo a **Primeira crítica** (apud LIMA, 2000, p. 110), é a faculdade de representar um objeto na intuição, ainda que sem a presença deste. A demonstração de conceitos, mesmo nas ciências mais exatas, opera logicamente pela auto-apresentação, não se supondo a simples atividade do entendimento. A fratura do sujeito kantiano não serviu só para que a experiência estética assumisse relevância e autonomia, mas também para dar importância à segunda acepção da representação. E, com ela, a indeterminação do objeto articulado ao juízo estético.

Em Shopenhauer, o corpo converte-se em representação e, entre sujeito e representação, põe-se a sorte do conhecimento (ibidem, p. 117). O sujeito é, agora, um ponto obscuro que não se salva pelo investimento cognoscitivo, por mais refinado que este seja. Sujeito e representação são categorias a serviço do entendimento, ou seja, são diminuídos porque só servem de esteio ao entendimento. Só funcionam como sustento para o sustento da ciência e da técnica com que o Ocidente tem se justificado há tempos. Agora, a arte deixa de exercer um papel meramente secundário. Percebe-se que, aqui, começa a reflexão que mais nos interessa tendo em vista, principalmente, a obra de Saramago.

Procurar a existência do objeto fora da representação do sujeito é algo contraditório e sem sentido. Fora da representação, nada sobra de cognoscível no objeto. O mundo torna-se real na medida em que é representação do sujeito pela lei da causalidade, sendo que representação não significa falsidade. Não há representação sem sujeito, já que as propriedades do agente observador se incorporam à observação deste, daí o mundo se tornar um encadeamento de causalidades. A causalidade é a essência da matéria e acha no entendimento sua faculdade específica. A conclusão do processo de conhecimento é parcial. O mundo objetivo, como representação, não é a única versão do mundo, sendo a outra face a coisa em si e a vontade a objetivação mais imediata do mundo. As representações podem ser sensíveis (“só existem no espírito humano”) ou conceituais (“representações abstratas/representações de representações). Nas sensíveis, o princípio racional faz relação entre representações da mesma classe, enquanto as abstratas exigem relações entre representações de classes diferentes. (ibidem, p. 120)

A obra de Nietzsche mostra, primordial e genericamente, como a razão desmerece as questões tidas como sublimes. A primeira acusada é a verdade: sua nobreza é convertida em questão de sobrevivência, caminho já aberto por Shopenhauer. O entendimento mascara a vontade, submetendo-a à razão e à individuação, tornando-lhe um meio oculto. Mas o mundo é dominado pelo entendimento, o que significa que descobrir o “ser íntimo das coisas” seria só tarefa de alguns capazes de se resignarem tranquilamente à contemplação desindividualizante da miséria comum.

A coisa-em-si está desintelectualizada e desenobrecida, fazendo parte da ficções lógicas. Ataca-se o fato de que os filósofos não reconheçam a diferença de grau entre as vontades; o que permite que o mundo seja dominado pelas vontades fortes que formam e cercam o “bom gosto”. (LIMA, 2000, p. 130) O mundo em si não é ficção, mas as explicações nobres com que o desfiguramos são. A representação, a que Shopenhauer se opusera, é desconsiderada por outro motivo: por ter o mesmo nível de realidade que a nossa própria paixão; a vontade de poder aponta para a irrisória secundariedade do sujeito e de suas representações. Cada um refugia-se na própria moral que adota, que é a linguagem mímica das paixões.

Por esse percurso pelas idéias dos quatro filósofos aqui destacados, percebemos como o entendimento da representação artística é problematizado. Assim, não só a razão é a única forma legítima de estabelecer contato com o mundo externo a literatura, mas as paixões, por exemplo, também o são; logo, também são maneiras de entendimento do mundo, de representá-lo e de apresentá-lo sob a forma de discurso literário.

Avalia-se, então, de outra forma a ação dos sentimentos e das paixões sobre a ação do sujeito no mundo. Com isso, o medo e a angústia, antes evitados, agora, na literatura contemporânea, também são laços autênticos para se estabelecer com o mundo, já que ampliam o entendimento de um sujeito fragmentado, perdido entre tantas visões diferentes de mundo, de realidade. Além disso, o laço com o mítico também é recuperado já que é outra forma de explicar o mundo e de entender e/ou lidar com as paixões humanas. O mito preserva arquétipos que também podem ampliar nossa visão sobre a atuação do “homem cindido num mundo hostil”.

E O MITO VOLTOU...

Mircea Eliade (s.d.), em **Imagens e símbolos**, resgata a visão de que falamos no tópico acima sobre o papel da imaginação como forma de revelar “estruturas do real inacessíveis quer à experiência dos sentidos quer ao pensamento racional” (p. 8). Ou seja, temos um claro rompimento com o sujeito logocentrista cartesiano e sua forma de entender a representação artística. Assim, ainda segundo Eliade, os símbolos e as imagens primordiais assumem importância imensa para o homem moderno, já que proporciona uma abertura para um mundo de significações muito mais vasto do que aquele em que vive. A imaginação e o mito revelam um mundo repleto de significações espirituais e de promessas, as atividades do espírito.

Essa mesma obra (s.d.) de Eliade, base de nosso artigo presente, afirma algo ainda mais importante: o símbolo, o mito, a imagem podem até ser camuflados, mutilados, degradados, mas nunca extirpados, já que fazem parte do nosso espírito, que, por seu turno, é outra forma do ser humano agir sobre a realidade, tornando-o mais completo do que seguir só a razão cartesiana. Dessa maneira,

Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo, um ocidental de nossos dias, se deixa invadir pela parte não histórica de si próprio (o que lhe acontece com muito mais frequência e muito mais radicalmente do que ele imagina), não é necessariamente para regredir ao estágio animal da humanidade, para tornar a descer às fontes mais profundas da vida orgânica: imensas vezes ele reintegra, pelas imagens e símbolos que põe em marcha, um estágio paradisíaco do homem primordial (seja como for a existência concreta daquele, pois este “homem primordial” afirma-se sobretudo como arquétipo impossível de “realizar” em qualquer existência humana). Fugindo à sua historicidade o homem não abdica da sua qualidade de ser humano para se perder na “animalidade”; ele reencontra a linguagem e por vezes a experiência de um “paraíso perdido”. (p. 14).

Com isso, é importante percebermos como o sujeito aos poucos recupera seu contato com a imaginação, com as imagens, com o mito. Isso, antes visto como prejudicial, algo não legítimo para se entender a “realidade”, agora é, até porque o próprio conceito de real mudou, uma vez que se prende indissolúvelmente ao que se entende por sujeito. E isso não é um processo recente, há alguns séculos os pensadores tem se debruçado sobre essa problemática para recuperar o prestígio da imaginação, da literatura, das mitologias.

O mito vem, então, para ajudar o homem a libertar-se, a completar a iniciação deste no mundo. Além disso, traduzir as imagens em termos concretos é algo sem sentido, já que o real englobado por elas não se esgota na referência ao concreto. (ELIADE, s.d., p. 15) A imagem é um feixe de significações, não uma só significação ou só uma referência: reduzir a imagem a somente um plano de referência significa anulá-la como maneira de conhecer o mundo. Ela transcende a linguagem analítica.

Por fim, para Eliade (s.d.), as imagens degradadas hoje vivenciadas pela sociedade oferecem um porto de partida para nossa renovação espiritual. Podemos até desprezar mitologias ou teologias, mas isso não impede que deixemos de nos alimentar de mitos decadentes e de imagens degradadas. Prova disso, é fato de todo ser humano buscar seu centro espiritual, como nos mitos e sociedades mais tradicionais. E a atualização da busca deste está em relação com as tensões da vida social, já que não existe fato religioso fora do tempo (p. 31).

O centro espiritual (s.d.) não coincide com “centro no sentido geométrico”; tanto que uma mesma região pode ter mais de um centro (p. 27). Nossa existência ultrapassa o tempo histórico e a razão, e os símbolos revelam a descoberta do lugar do homem no universo em dada situação histórica. Assim, o centro é a o lugar sagrado por excelência e que, em certos instantes de nossa vida, buscamos para recuperarmos um equilíbrio perdido. Não estamos diante de algo geométrico, mas plural, sagrado e mítico. Em certos momentos, a vida fora do nosso centro espiritual revela-se abstrata e não essencial.

Hoje, temos um sujeito que se diz, muitas vezes, crente nas maravilhas tecnológicas criadas pela ciências, mas que, concomitantemente, revela-se inseguro, perdido, angustiado. Há um sujeito fragmentado entre a crença na razão e o laço que ainda mantém com o imaginativo como forma de instaurar uma nova realidade que explica e fala do mundo de outras formas, estabelecendo um equilíbrio encontrado em nossos centros espirituais. É isso que vemos muito na literatura contemporânea.

ESPAÇO, MEDO E MITO NO RIO E NA CASA DE MIA COUTO

Mia Couto, autor moçambicano da contemporaneidade, produz sua obra dentro de um contexto temporal e espacial muito específicos e profícuos. Seus livros revelam um mundo e um sujeito completamente opostos àqueles discutidos por Descartes. Neles temos um outro envolvimento do homem com a realidade, com a terra. Numa Moçambique pós guerra de independência, vemos um grande esforço do autor e de seus narradores para revelar uma identidade do país africano que ficou manchada pelo sangue das batalhas: a do mito, a do universo fantástico e maravilhoso, uma espécie de busca do centro espiritual perdido.

Em **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** (2003), temos a perfeita figurativização do que está dito acima. Marianinho, anos após sua partida para a capital, retorna ao povoado de Luar-do-chão para realizar o enterro de seu avô. Tal mudança de espaço, na verdade, revela uma mudança de ambiente³. Ao chegar à raiz de sua família, uma série de eventos maravilhosos começam a ganhar corpo e a despertar o medo do neto. O espírito do morto, ao invés de realizar seu movimento de despedida, de ascensão, continua entre os vivos, já que a terra se fecha para o corpo e, segundo a lenda do lugar, isso ocorre quando um grande segredo envolvendo o falecido permanece oculto. O “sujeito Marianinho”, preso à sua visão logocentrista da cidade, da capital, revela-se despreparado para lidar não só com o passado de sua família, mas com outra visão de mundo, mítica, polissêmica.

O medo, no romance em questão, aos poucos, desdobra-se em angústia, uma vez que se perde a origem do que produz no protagonista a sensação de desconforto. No entanto, conforme vai aprendendo a reinterpretar a realidade que o cerca, Marianinho conhece uma outra maneira de interagir com a realidade, ligando de modo indissolúvel à terra ancestral de sua família, pedaço do mítico do céu no concreto do solo, união de opostos (“Luar-do-chão”). Isso fica claro, por exemplo, no momento em que Último –

³ Segundo Osman Lins (1976), existe uma diferença entre o que deve ser entendido por espaço e por ambiente. Espaço seria o lugar onde simplesmente se desenrolam ações; enquanto ambiente é esse lugar revestido de significação para o que está sendo narrado. Assim, o que temos no romance de Mia Couto é muito mais ambientação do que espaço.

tio de Marianinho viciado pelo capitalismo em dinheiro, em reificar o que é vivo (**último** na escala de valores da família, como revela seu nome, **Ultímio**), revela o desejo de comprar a casa do avô falecido:

- Vai sair tio?
- Vou. Mas volto logo para tratar da compra da Nyumba-Kaya.
- O tio não entendeu que não pode comprar a casa velha?
- Pois, escute bem, eu vou comprar com meu dinheiro. Essa casa vai ser minha.
- Essa casa nunca será sua, Tio Ultímio.
- Ai não?! E porquê?, posso saber?
- Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Ultímio, para isso nenhum dinheiro é bastante. (p.249).

Ou seja, a questão não é possuir o espaço, mas o ambiente que ele representa. Deste, agora, Marianinho, mais jovem e da capital, revela-se mais parte integrante do que nunca. Assim, a passagem deste personagem da capital ao vilarejo revela mais do que uma troca de espaços, mas uma troca de visão de mundo, do *logos* ao *mythos*. E, conforme isso ocorre, perde-se o medo, a angústia, reencontra-se o equilíbrio, o centro espiritual que a vida da cidade não podia oferecer.

Usando as idéias de Eliade (s.d., p. 38), Luar-do-chão é concebida por seus moradores como uma espécie de microcosmos. Neste mundo-fechado começa os limites daquilo que não é conhecido, do não-formado. Nesse vilarejo está o cosmos, o que é habitado, organizado; fora deste ambiente familiar, está o desconhecido, o terrível, dos demônios, dos estrangeiros, os caos, a morte, a noite. O espaço da cidade, fora de Luar-do-chão não consegue estabelecer o equilíbrio, já que é o ambiente da competição, da falta de tempo, da solidão, da distância. Tudo na vila é mais reunido, próximo, feliz. Na cidade, estão as forças hostis e destruidoras, já que está fora do centro espiritual. Tais forças podem ser exemplificadas pela ação de tio Ultímio, por exemplo.

Logo, Marianinho é um sujeito em trânsito, perdido entre dois mundos, dois espaços, dois ambientes, duas realidades, duas vidas. Fora de seu centro espiritual, ele encontra o medo, a angústia de não conseguir explicar fatos que pipocam diante de seu olhar. Dessa forma, sua angústia é fruto não da iminência de um desastre, mas da falta de explicação para sua vida, para sua origem, para o fechamento da terra ao corpo de seu avô. Inclusive, ao longo do romance, vemos algumas expressões, oriundas do dialeto da região moçambicana, que substituem possíveis traduções: como, no trecho citado acima, em que aparece *Nyumba-Kaya* no lugar de “casa”. Isso revela uma integração entre linguagem e ambiente: a necessidade de uma linguagem específica para

um ambiente específico, que não pode ser designado por uma língua estrangeira, que não é fruto da terra, como a casa deixada pelo avô.

Na geografia mítica de Luar-do-chão, o vilarejo é o espaço real por excelência porque revela as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado. Este retira o homem de sua existência histórica e projeta-o num tempo sagrado, mítico. Exatamente o que ocorre com Marianinho: os acontecimentos com os quais se deparam, inicialmente, geram medo porque ele os interpreta sob a luz (ou a falta dela) da razão, do tempo histórico. Para entendê-los, o herói precisa projetá-los num tempo mítico, sagrado, em que não só entende o que ocorre, mas se insere num tempo acima do nosso, porque não corre para o fim, não é teleológico, mas cíclico, já que Marianinho assume o posto deixado por seu avô.

Ao fim do romance, o ambiente começa a sofrer um processo de abertura: a terra, enfim, recebe o corpo de Marianinho, que agora pode seguir o ritmo natural da vida; e as luzes surgem, iluminando o espaço que antes oferecia desconforto, angústia. Temos uma clara metáfora arquetípica da ascensão, da iluminação espiritual que antes não era possível, mesmo no momento em que foram retiradas as telhas da casa para que o espírito do avô ascendesse. A casa volta a ser o centro espiritual, intersecção entre Céu, Terra, Inferno, numa ruptura de nível, comunicação entre as três regiões cósmicas. Nesse mesmo ambiente, estão a porta para o céu (ascensão, iluminação, reencontro com o perdido) e para o inferno (escuridão, ignorância, angústia):

Retorno a Nyumba-Kaya. A cozinha se enche de luminosidade e, junto ao fogão, estão sentadas a Avó Dulcineusa e a Tia Admiração. Estão contemplando o álbum de família (...)
A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-la das securas. Admiração se levanta, me segura as mãos e fala em suspiro como se estivesse recitando sagrado:
- Já falamos com Fulano, ele vai-se mudar para aqui, para Nyumba-Kaya. Ficamos guardadas, fique descansado. E a casa fica guardada também. (p. 247).

A ligação, a comunicação com o Céu (Eliade, p. 40), antes tão fácil e natural nas mitologias e civilizações antigas; agora, foi interrompida e só pode ser feita pelos soberanos, pelos heróis, que restabelecem tal comunicação. A ascensão é alcançada não só pela alma do avô, mas também por quase todos os familiares (exclui-se tio Último), que transcendem o espaço profano e atingem uma “região pura” (ibidem, p. 42). Houve o ritual de iniciação do herói, a morte simbólica do antigo sujeito de Marianinho é a ruptura do nível mundano por excelência.

Além disso, a ideia de medo (ibidem, p. 50) aparece muito ligada a uma subida, uma ascensão que precisa ser realizada. Esta pode estar simbolizada de mais de uma maneira; uma escada, por exemplo. No romance, ela surge, principalmente pela arquitetura da casa, cujo teto é aberto para a subida da alma, uma busca pela comunicação com o céu. Todo esse ritual revela ainda mais a separação entre o ambiente urbano e o da vila, o do *logos* e o do *mythos*:

Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas. (COUTO, p. 18).

A habitação humana é associada ao Universo: o que corresponde ao desejo humano de encontrar-se no cerne do real, onde a comunicação com o Céu é possível. O caminho que leva ao Centro está salpicado de obstáculos, mas todo lar vale o sofrimento de seu regresso. Ou seja, reencontrar nosso Centro equivale não a um deslocamento geográfico, mas a uma mudança de concepção de realidade, de sujeito, de valores, como ocorre com Marianinho, que conhece duas nações dentro de um mesmo país pós guerra: uma vendida ao estrangeiro, copiando-o; outra presa à terra, à tradição. A transição de Marianinho corresponde ao desejo perene do homem de recuperar a condição divina perdida (Eliade, p. 54).

Por fim, não nos esqueçamos que Luar-do-chão é uma ilha, portanto, encontra-se cercada de água por todos os lados, e isto é muito significativo para o que temos discutido até aqui. Segundo Eliade, o simbolismo das águas é um dos mais férteis (s.d., p. 147) As águas simbolizam a soma universal das virtualidades, fim e origem da existência; ou seja, a vida por começar e terminar na água. Por outro lado, imergir na água simboliza a reintegração ao mundo indiferenciado da pré-existência, dissolução das formas, significando tanto morte como renascimento. A imersão potencializa e multiplica o potencial da vida: não é uma extinção definitiva mas uma reintegração no indistinto, seguida de uma nova criação, de um homem novo, como se fosse a repetição do nascimento de um corpo que se corrompe ao longo do tempo.

O processo descrito acima é exatamente o percorrido não só por Marianinho, mas pela sua família, sua nação e por nós, leitores. O fato do ambiente central da ação, onde se encontra a casa – centro espiritual – estar cercado por águas é extremamente

rico semanticamente. Em primeiro lugar, as águas garantem um isolamento da região sagrada a ser redescoberta e preservada. Em segundo lugar, o contato inevitável com a água para se chegar a Luar-do-chão revela a necessidade de um novo batismo, a morte provisória do sujeito logocentrista da capital para que nasça o sujeito ligado às tradições, à sua nação, à sua terra, à sua casa. O medo, a angústia do desconhecido, da solidão, da quase morte cedem espaço ao reconhecimento, ao reencontro, à vida.

O medo, a angústia, diversas vezes, brotam diante do irracional cartesiano, logocentrista, já que pertencem a outra esfera de atuação humana. A própria atuação do homem no espaço que o cerca busca desenvolver ambientes capazes de transmitir sentidos não captáveis e desvendados pela atuação do *logos*, mas sim do *mythos*. Assim, percebemos que há uma virada na representação artística: a imaginação, as imagens, os mitos tem, sim, seu espaço garantido na recriação das realidades, já que atuam naquilo que cada ser humano apresenta como “real”, outras formas legítimas de explicação do que seria sujeito, do que seria mundo.

De forma genérica, podemos dizer que, em um nível mais profundo de leitura, **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra** acaba por figurativizar a situação da própria Moçambique pós-independência, em busca de um reencontro com sua terra, com seu tempo. Mia Couto produz na literatura uma espécie de consagração da imortalidade, de fuga do tempo histórico, alcançando um sagrado, além da destruição do tempo: isso ocorre não só com sua obra e seu nome, mas com a narrativa que envolve seu povo, sua nação, sua *Nyumba-Kaya*.

REFERÊNCIAS

BIZIAK, J. S. **Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal – em que(m) você crê?**. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

COUTO, M. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, s.d..

LIMA, L.C. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.

**A LOUCURA DO SÉCULO XIX: O FANTÁSTICO E O LEITOR IMPLÍCITO
EM “O CORAÇÃO DENUNCIADOR” E EM “O HORLA”**

**THE MADNESS OF THE NINETEENTH CENTURY: THE FANTASTIC AND
THE IMPLIED READER IN “O CORAÇÃO DENUNCIADOR” AND “O
HORLA”**

Ana Carolina Bianco AMARAL¹

RESUMO: O tema da loucura na literatura fantástica é vigente nas narrativas do século XIX. Em os contos “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe e em “O Horla”, de Maupassant, a instabilidade mental é revelada, por vezes, por meio do comportamento dos personagens centrais. O presente trabalho destacará os pontos narrativos que revelam duas tensões: de um lado, a possibilidade da loucura do narrador em primeira pessoa, e do outro, a aparição de um elemento sobrenatural na diegese. Utilizaremos a teoria proposta por Todorov para salientar a maneira pela qual o leitor implícito pode preencher as lacunas textuais desses contos, as quais podem manipular a interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico. Loucura. O coração denunciador. O Horla.

ABSTRACT: The madness theme in fantastic literature is presents in narratives of the nineteenth century. The tales The tell-tale heart, by Edgar Allan Poe and The Horla, by Maupassant, the mental instability is revealed, sometimes in the central characters behaviors. This paper will signalize the narrative points which reveal two tensions: on one hand, the possibility of the first-person narrator insanity, on the other hand, the introduction of supernatural. We will use the theory proposed by Todorov to signalize the manner in which the implied reader can fill the textual blanks which tend to interpretation module.

KEYWORDS: Fantastic. Madness. The tell-tale heart. The Horla.

1. Sobre a loucura e o leitor implícito no fantástico

O tema da loucura na literatura fantástica é tipicamente representado, no século XIX, por publicações que circundam a transição do século das Luzes à visão Romântica do mundo ocidental. O fantástico, compreendido, de forma geral, como um gênero narrativo que concatena em uma única estrutura o verossímil e o sobrenatural, apresenta, além destes, outros aspectos de constituição. A caracterização do

¹ Mestra e doutoranda em Letras, em Teoria da literatura, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, campus de São José do Rio Preto. CAPES. E-mail: carol17letras@yahoo.com.br

desequilíbrio mental de um personagem, por exemplo, é um traço que o gênero tematiza. Algumas obras publicadas no século XIX como “O homem da areia” (1817), de Hoffmann, “Aurélia” (1854), de Nerval, “Vera” (1874), de L’Isle-Adam, e “O sonho” (1876), de Ivan Turgueniev remetem, muitas vezes, o público leitor à margem de especulações entre uma explicação lógica ou irracional acerca da origem dos eventos, então, inexplicáveis na diegese. O amor do jovem Natanael pelo autômato Olímpia, o credo sustentado pelo narrador da revivificação da presença Vera, já falecida, Aurélia, com as visões de um mundo desconhecido, e as premonições do narrador-personagem turguenieviano parecem denunciar, à primeira vista, a instabilidade mental sofrida por alguns personagens do fantástico.

Em *O mundo maravilhoso do inexplicado: o fantástico como mise-em-scène da modernidade*, a estudiosa brasileira Maria Cristina Batalha (2003) sustenta que um indivíduo “louco” recria o mundo de origem e gera uma nova verdade, o que obriga a sociedade a pensar e a relativizar aquilo que torna a lógica da prática humana comum. Por comportar um material de origens em zonas ainda não exploradas na mente humana, o tratado da alucinação, do delírio e da instabilidade mental é recorrente na literatura em questão, pois esta questionaria a racionalidade, objetivando compreender as construções mentais do indivíduo defronte ao legado ideológico instaurado pela sociedade temporal. No final do século XVIII, nos ares da Revolução Francesa, até os preâmbulos do XIX, a loucura era tida como uma doença física, genética, e não era distinta da condição mental de um ser humano e do seu corpo físico. Os psiquiatras dessa época afirmavam que a normalidade de um indivíduo era disposta por uma multiplicidade de referências que relacionava cada ação do homem não como única, mas como geral, praticada pela sociedade “comum”. Tal disponibilidade faria o psicótico, por exemplo, ser incapaz de discernir a diversidade do mundo coletivo do mundo particular, recriado por ele. Essa confusão dificultaria uma separação entre a realidade banal e o imaginário.

Assim sendo, a loucura desvendaria as camadas mais obscuras da mente de um indivíduo. A literatura fantástica, ao atualizar a experiência de um personagem mentecapto, a título de ilustração, cedendo a voz narrativa a um ser transtornado, recriaria a possibilidade de compreensão da doença, então silenciada “em nome da razão” pela sociedade do XIX. Nessa perspectiva, o desatino mental não seria mais compreendido como a parte negativa do homem, mas como um outro domínio de

verdade, a ser explorada. Enfatiza-se isso quando Freud, em seu artigo "O estranho" (1919), ressalta que a Idade Média atribuía, coerentemente, os transtornos mentais à influência de demônios, havendo, assim, uma maneira de se explicar e compreender o comportamento atípico de certos indivíduos. Tal condição social, então, teria reclamado a manifestação de personagens insólitas na literatura.

Mas qual processo de criação do fantástico conduziria o leitor a compreender os personagens da história como alucinados ou não? Encontramos na teoria de Todorov (2007), um dos primeiros a sistematizar a literatura fantástica, uma definição de gênero, a qual requer a participação do leitor no texto. Após realizar um levantamento de obras do século XIX, especificamente nas produções narrativas, Todorov enfatiza que o foco similar entre os contos e as novelas selecionadas é o simulacro de realidade, designado, por ele, de verossimilhança. Ocorrendo a ruptura do verossímil pela introdução de algum elemento sobrenatural e a condução do texto por uma sequência de estratégias textuais, o narrador em primeira pessoa se questionaria acerca da natureza dessa ocorrência inverossímil, e outorgaria suas dúvidas para o leitor implícito que, anuente a essas proporções do texto, dialogaria, em reciprocidade com o narrador, sobre a procedência do insólito. Tal processo é chamado de "hesitação".

O leitor implícito todoroviano é designado por uma possível participação do leitor real na narrativa, a qual ocorreria quando o narrador em primeira pessoa persuadisse esse destinatário a hesitar acerca da procedência dos eventos dispostos no enredo. No entanto, utilizaremos a definição proposta pelo alemão Wolfgang Iser de leitor implícito, por compreendermos que o receptor não só participa da história ao convite do narrador, mas como também preenche, não de outra forma, as lacunas cedidas pelo texto, a fim de atingir o grau de interpretação. Esse teórico acredita que a estrutura discursiva, articulada em um escrito que projeta a presença do receptor é denominada, assim, de leitor implícito, discernindo este conceito do de leitor ideal. Este estabeleceria que a leitura plena de uma obra seria instaurada por meio de um receptor adequado para cada texto. Assim, o escritor precisaria desenvolver a literatura visando a um leitor que a compreendesse e a interpretasse como foi pensada ao ser elaborada.

Nessa urdidura, cada texto literário é representante de uma expectativa do mundo que foi gerado pelo seu próprio autor. O resultado final da obra constitui um ambiente dentro de todas as perspectivas pelas quais foi criada, e não representa um

plágio da realidade cotidiana humana. O texto é autônomo na medida em que cria as próprias regras, e não deve ser considerado como a realidade plena do contexto social da autoria, pois é a interação do leitor implícito que determina a fruição da obra. Este tipo de leitor, então contaminado por seu contexto social, histórico e político utilizaria as lacunas criadas pela ausência do discurso para determinar o grau de significação. A interpretação é, não de outra forma, uma perspectiva pragmática do leitor que se une às estratégias do texto. Daí o porquê de Iser refutar o leitor ideal. Se o leitor desconhecer o contexto social do autor, por pertencer a uma cultura divergente, ocorrerá, então, incompatibilidade na compreensão do signo lingüístico. Não obstante, a escala de compreensão é parcialmente arbitrária para o receptor. Essa afirmação deve-se ao fato do texto apresentar um horizonte de expectativas que podem moldar os significados dos enunciados.

A interação texto-leitor é realizada por intermédio da estruturação efetiva das estratégias textuais. A obra é composta a partir de um repertório, conjunto designador das propriedades discursivas, o material literário propriamente dito. As estratégias estão inseridas no repertório, e são as técnicas empregadas para aludir a certos conceitos que o texto tende a apregoar, podendo persuadir o receptor na crença de hipóteses articuladas no enredo. A arbitrariedade interpretativa do leitor implícito, como já dita, é parcial, pois a aceitação das estratégias textuais, como sinalizadoras da leitura, implica no desprendimento fracionário da liberdade dessa interpretação. Sendo, dessa maneira, por meio do contexto situacional da história, que o receptor decifra os estratagemas pré-estabelecidos, e exercendo sua lógica conceitual, compara as premissas do texto com o contexto.

2. O coração enterrado e o ser invisível

Para explorarmos a atuação do tema da loucura no século XIX, selecionamos dois contos: o "Coração denunciador", de Edgar Allan Poe e a primeira versão de "O Horla", de Guy de Maupassant. O primeiro foi publicado nos Estados Unidos, em 1843, enquanto o segundo, na França, em 1886, pós Revolução Francesa. O conto maupassaniano discorre sobre um paciente clínico que relata sua experiência insólita para alguns doutores. O homem conta sobre uma presença invisível, chamada por ele de

Horla, que o acompanhava em alguns períodos. O conto de Poe também apresenta o discurso de um narrador-personagem que prestava serviços a um idoso. Furioso com a catarata situada em um dos olhos do senhor, o personagem comete assassinato, e mesmo enterrando o corpo esquartejado do idoso, o personagem-narrador diz ouvir as batidas do coração do cadáver. Ambos os contos demonstram o esforço do narrador, em primeira pessoa, em convencer, no primeiro caso, outros personagens da trama, e no segundo, o narratário, que os eventos estranhos decorrentes no enredo são de ordem sobrenatural, e que por isso, não eles, os personagens, não sofrem alucinações, são mentalmente estáveis.

Há duas versões do conto "O Horla". A primeira, já mencionada, data 1886, e a segunda, 1887. As publicações se distanciam na visão do narrador. Aquela é iniciada pela narração em terceira pessoa, e altera, no fluxo do relato, a voz para a primeira pessoa, enquanto esta mantém o narrador em primeira pessoa. Contudo, este trabalho, por escolha metodológica, analisa a primeira versão. Nesta, a narração é iniciada por um narrador em terceira pessoa que descreve o caso de um dos pacientes do doutor Marrande. O personagem que anunciará os fenômenos insólitos aos colegas de trabalho do doutor toma a voz, transformando-se em um narrador em primeira pessoa. A narrativa é descrita a partir da visão do paciente possivelmente insano, como alega os outros personagens do enredo:

Senhores, sei por que vos reuniram aqui e estou disposto a contar-vos minha história, conforme me pediu o meu amigo doutor Marrande. Durante muito tempo êle me julgou louco. Hoje, duvida. Dentro em pouco vereis que tenho o espírito tão sadio, tão lúcido, tão clarividente como o vosso, infelizmente para mim, e para vós e para a humanidade inteira. (MAUPASSANT, s/d, p. 337)

Neste trecho, o preâmbulo do processo de preenchimento das lacunas discursivas é iniciado. Não podemos responder por uma coletividade interpretativa de leitores, mas o conto, com a elaboração das estratégias textuais pode tender o leitor implícito a um tipo de interpretação. Consideremos o fato de a história ser iniciada por um narrador externo em visão e em focalização. Esse procedimento reitera a veracidade da descrição do evento constatado, uma vez que não há envolvimento subjetivos advindos da pessoa anunciante do conto. Quando o personagem central torna-se o seu narrador, o olhar dos

fenômenos que irá relatar procede do seu próprio pensamento. E este pode estar equivocado ou alucinado, como reforça o texto.

Esse parágrafo também constitui dois pólos. De um lado, a negação de qualquer tipo de instabilidade mental, e do outro, a hipótese de loucura. Da mesma forma, o conto "O coração denunciador" abarca esses dois processos:

É verdade! sou - nervoso - , eu estava assustadoramente nervoso e ainda estou; mas por que você diria que estou louco? A doença tinha aguçado os meus sentidos - não destruído - , não amortecido. Acima de tudo, aguçado estava o sentido da audição. Eu escutava todas as coisas no céu e na terra. Eu escutava muitas coisas do inferno. Como posso estar louco? Ouça com atenção! E veja com que sanidade, com que calma sou capaz de contar a história inteira. (POE, 2004, p. 280)

Aqui, o narrador refere-se ao pronome pessoal "você" para anunciar a presença de um receptor, mas que, divergente da descrição de outras participações (senhores) demarcadas no primeiro conto, esse possível personagem marcado pelo "você" não é caracterizado, sendo, portanto, um narratário.

Os dois personagens centrais dos contos norteiam a razão e a loucura, iniciando os relatos de forma segura e estável, e intentam moldar um caráter lúcido para seus comportamentos. Em Poe, o narrador persuade o narratário a acreditar que não sofre de insanidade mental: "loucos não sabem de nada". (POE, 2004: 280). Como não há menção de reciprocidade de diálogo com outros personagens, os rebates sobre essa loucura podem ser uma projeção do próprio inconsciente desequilibrado, ou até mesmo a iteração da negação de insânia pode derivar da necessidade de expressão das suas emoções, uma vez que o texto aborda a existência solitária dessa primeira pessoa. No texto de Maupassant:

Mas quero começar pelos próprios fatos, os fatos sem comentários. Eis-los: Tenho quarenta e dois anos. Não sou casado, minha fortuna é suficiente para eu viver com um certo luxo. Habitava, pois, uma propriedade à beira do Sena, em Biessard, perto do Ruão. (MAUPASSANT, s/d, p. 338)

o narrador anuncia que não opinará sobre fatos do relato, sugerindo um distanciamento opinativo. Esse afastamento tende a justificar a veracidade do fenômeno sobrenatural que ocorrerá. Da mesma forma, o narrador do conto de Poe revela:

É impossível dizer como a idéia entrou primeiro no meu cérebro; mas, uma vez concebida, perseguia-me dia e noite. Objeto, não havia nenhum. Paixão, não havia nenhuma. Eu amava o velho. Ele nunca me fizera mal. Ele nunca me insultara. Pelo ouro dele eu não nutria desejo. Penso que foi o olho dele! Sim, foi isso! Tinha o olho de um abutre – um olho azul pálido recoberto por uma película. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue congelava; e assim, por etapas – muito gradualmente -, decidi tirar a vida do velho e, dessa forma livrar-me do olho para sempre. (POE, 2004, p. 280)

O personagem central tenta convencer o narratário de sua inculpabilidade, não sabendo explicar o porquê foi inspirado pelo desejo de assassinar o senhor que prestava serviços. Todas essas justificativas formam, também, o cenário que as premissas textuais criam a fim de influenciar a opinião do leitor implícito, num exercício de raciocínio lógico, o qual tende, na perspectiva do narrador em primeira pessoa, a promulgar sua inocência. Devemos salientar que a narrativa é sopesada pela pessoa que vivencia os fatos, e que todas as informações nos são cedidas pelo olhar do narrador que pode estar equivocado acerca da procedência dos acontecimentos do enredo, os omitindo ou os dissimulando. Afirmando que era desprovido de interesse pelas finanças do idoso “Pelo ouro dele eu não nutria desejo”, o narrador-personagem procura justificar o desejo de homicídio pela repulsa que sentia ao contemplar o olho doente do outro personagem. Não obstante, o verbo *think*, do enunciado no original: “*I think it was his eye!*” (POE, 2003: 1), traduzido em *penso*, por Schiller, remete à incerteza. De acordo com o dicionário on line Houaiss (s/d), este termo exprime exercer a capacidade de julgamento, dedução ou concepção; refletir sobre, imaginar. Assim, o sintagma: “Penso que foi o olho dele! Sim, foi isso!” pode suscitar um ambiente de dúvida ao leitor sobre a autêntica motivação do desejo homicida do narrador. Ademais, em “O Horla”:

Fez um ano no último outono, invadiu-me de repente uma espécie de inquietude nervosa que me mantinha acordado noites inteiras, uma tal sobreexcitação que o menor ruído me fazia estremecer. Meu humor se exasperou. Eu era presa de subidas cóleras inexplicáveis. Chamei um médico, que me receitou brometo de potássio e duchas. (MAUPASSANT, s/d, p. 338)

o narrador está defronte a médicos, tentando esclarecer a origem de seu estado atípico noturno. Ao mesmo tempo, enfatiza que uma “inquietude nervosa” o mantinha acordado. Esse nervosismo também está no relato poeniano, quando o narrador diz no

primeiro parágrafo “É verdade! sou - nervoso -, eu estava assustadoramente nervoso e ainda estou (2004: 80), mas tanto na narrativa de Maupassant quanto na de Poe o nervosismo pode ser explicado pela ciência.

Chama-nos a atenção que em “O coração denunciador” o narrador desenvolve uma espécie de ritual, pois diariamente, à meia-noite, ele espiona, através da porta, o senhor que presta serviços. O narrador personagem introduz, também, no quarto do idoso, uma lanterna coberta por um lençol para a luz não clarear todo o ambiente. Como se premeditasse o assassinato, durante sete noites espia o personagem com catarata. No entanto:

Na oitava noite fui mais cauteloso que de hábito para abrir a porta. O meu movimento era mais lento que o do ponteiro menor de um relógio. Antes daquela noite eu nunca sentira o alcance dos meus poderes – da minha sagacidade. Eu mal podia conter meu sentimento de vitória. Pensar que estava ali, abrindo a porta, um pouco de cada vez, e ele nem sonhava as minhas intenções ou pensamentos secretos. Eu cheguei a rir da idéia; e talvez ele tivesse me ouvido: pois se mexeu na cama de repente como se estivesse assustado. Nisso você poderia pensar que eu recuaria – mas não. Na escuridão densa, o quarto estava negro como piche (porque as persianas estavam bem fechadas pelo medo de ladrões), e dessa forma eu sabia que ele não teria como ver a abertura da porta que eu continuava a empurrar continuamente, continuamente. (POE, 2004, p. 281)

os traços de instabilidade mental do narrador estão em evidência. As declarações dos contos: “cheguei a rir da idéia”, em Poe, e “É um louco”, em Maupassant, delineiam os comportamentos insanos dos personagens. A introdução do fantástico, que transitará da hipótese de loucura à concretização do domínio sobrenatural inicia-se no “conto do coração” quando o narrador assassina o outro personagem, pois esquartejando e enterrando o idoso embaixo do assoalho do quarto, afirma ouvir o coração deste, então morto, pulsar deliberadamente.

Nessa hora, eu sem dúvida fiquei muito pálido – mas falava com mais fluência e em voz mais alta. Entretanto, o som se intensificou – e o que eu podia fazer? Era um som baixo, abafado, ligeiro – muito parecido com o som de um relógio envolvido em algodão. Fiquei quase sem fôlego – mas os agentes não o ouviram. (POE, 2004, p. 283)

No conto de Maupassant, o fantástico é instaurado quando o narrador declara sentir a companhia de uma presença invisível:

Na noite seguinte, quis fazer a mesma experiência. Fechei então minha porta a chave para ter certeza de que ninguém poderia penetrar em meu quarto. Adormeci e me acordei como na outra noite. Tinham bebido toda a água que eu vira duas horas antes. (MAUPASSANT, s/d, p. 340)

Entretanto, esse fantástico só se concretizará na interpretação do leitor implícito, pois não há a confirmação, por outros personagens, da integridade do discurso dos personagens de ambas narrativas. Sendo assim, o leitor poderá optar entre as possibilidades que repertório textual apresenta: a alucinação do narrador ou a aparição do sobrenatural. Por outro lado, há uma tensão instaurada por esses dois aspectos, pois enquanto a loucura é caracterizada no comportamento dos personagens centrais, o domínio do insólito não é descartado. A fusão dessas duas expectativas cria um terceiro ícone no texto: a hesitação. Salientemos que no conto maupassaniano:

[...] vi, distintamente, bem perto de mim, a haste de uma rosa quebrar-se, como se uma invisível mão a houvesse colhido... [...] Presa por um louco pavor, lancei-me sobre ela para pegá-la. Não encontrei nada. Ela desaparecera. Então, uma cólera furiosa contra mim mesmo me invadiu. Não é permitido a um homem sensato e sério o ter semelhantes alucinações. (MAUPASSANT, s/d, p. 342)

a narrativa é descrita pela primeira pessoa, ocorrendo por meio desse olhar a revelação dos eventos. Essa condição de “narrador-personagem” permite, como vimos, a manipulação do discurso, e pode suscitar, em resposta à tensão dos dois pólos articulados, o sentimento de ambigüidade ao leitor implícito, que desconfia dos relatos narrativos.

Após o assassinato do idoso, no conto poeniano, os habitantes das casas vizinhas acionam a polícia, alegando que ouviram gritos. O narrador, convencido de sua sagacidade, convida a escolta policial para adentrar a casa e descansarem sobre a parte do assoalho que ocultava o corpo esquartejado. Contudo:

Tornou-se mais alto – mais alto - , mais alto! E os homens seguiam tagarelando com prazer, e sorriam. Seria possível que eles não estivessem ouvindo? Deus Todo-Poderoso! – não, não! Eles ouviram – eles suspeitaram! – eles sabiam – eles zombavam do meu terror! – isso eu pensei, e ainda penso. Mas qualquer coisa era melhor que essa agonia. (POE, 2004, p. 284)

a sonância do pulsar frequente do coração defunto se torna insuportável para o narrador. Descrevendo essa revelação por meio de focalização externa, avalia e estranha o comportamento aparentemente estável dos policiais que não expressam reações de espanto com o som das batidas cardíacas. O narrador acredita, por isso, que a escolta dissimule não ouvir as palpitações. Novamente, é tendido ao leitor implícito um questionamento acerca da autenticidade da existência dessas pulsações, ou o coração excede o contexto de realidade configurado no texto, ou as batidas cardíacas são a projeção da pulsação do narrador que, por sua vez, confessa: “Miseráveis!”, guinchei, “parem de disfarçar! Eu confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui, aqui! – são as batidas do seu coração horrendo!”. (POE, 2004: 284)

O conto de Maupassant titubeia entre a insânia do personagem central, que alega sentir uma presença invisível, e a possibilidade dessa primeira pessoa sofrer transtorno mental. O narrador tenta convencer os doutores que o ser invisível, nomeado de Horla, depois de passar um período com ele, o abandona. Finaliza o relato dizendo:

Acrescento: “Alguns dias antes do primeiro ataque do mal que esteve a ponto de matar-me, lembro-me perfeitamente de ter visto passar um grande navio brasileiro de três mastros, com a suma bandeira alvorada... Já vos disse que minha casa fica à beira do rio... Toda branca, Sem dúvida, ele estava naquele navio... Nada mais tenho a dizer senhores. (MAUPASSANT, s/d, p. 348)

Assim, vemos que a narração é cíclica, já que o desfecho da narrativa retorna à voz do narrador em terceira pessoa, do início do conto: “O doutor Marrande levantou-se e murmurou: - Eu também não. Não sei se este homem é louco ou se nós dois o somos... ou se nosso sucessor chegou realmente. (MAUPASSANT, s/d: 348). Relevamos isso, por haver uma “transposição” da voz da terceira pessoa para a primeira, como mencionada no introito da análise, já que dessa forma os eventos diegéticos tendem a ser autenticados. E é por meio da participação do narrador extradiegético que há uma concordância entre o relato daquele narrador em primeira pessoa e o discurso do personagem protagonista. Isso permitiria que essas vozes se duplicassem, e reforça a hipótese de que a aparição do ser sobrenatural, o Horla, é verídica. Porém, do mesmo modo que os eventos relatados seriam autenticados por essa duplicidade, o discurso direto que finaliza a história caracteriza a hesitação do personagem secundário, o doutor Marrande. Porquanto este, situado pela ciência, demonstra estar incerto ao diagnosticar

o personagem central. Mas a ideia de manipulação desse recorte mimético da fala não é descartada, se considerarmos que o médico prefere não contrariar seu paciente para não agravar o débil estado de saúde do interno.

3. Considerações finais

A teoria da literatura fantástica, pretendida por Todorov, apresenta o módulo “hesitação” como o sentimento experimentado por um narrador em primeira pessoa e pelo leitor implícito. Para enfatizarmos nossa perspectiva teórica, discorreremos acerca do leitor implícito proposto por Wolfgang Iser para diferenciar-nos da terminologia de Todorov. Pois este atribui o termo a todos os leitores participantes do jogo narrativo que, arquitetado pelo verossímil e pelo sobrenatural, posiciona estrategicamente os enunciados. E aquele considera a implicabilidade do leitor nas lacunas sugeridas pelo texto literário, e que podem ser preenchidas de acordo com a carga de informação advinda do contexto cultural, histórico e político do receptor. Entretanto, a interpretação literária é parcialmente arbitrária, pois as estratégias que as premissas textuais elaboram são manipuladas pelo relato discursivo, e podem pretender um significado discrepante do compreendido em primeira instância.

Os contos aqui analisados, preponderados pela narração em primeira pessoa, permitem que o tipo de voz que os configura contorça, ou não, a autenticidade dos eventos decorridos na história. Com as argumentações, do primeiro conto, destinadas aos médicos, e do segundo, ao narratário, o narrador em primeira pessoa relata sua vivência com os fenômenos insólitos, e titubeia acerca da origem desses eventos. As duas narrativas criam o cenário hesitacional do fantástico, mas diferem-se na aceitação do narrador acerca do evento inusitado como parte integrante do sobrenatural. No conto Maupassaniano, o narrador questiona se presença invisível que o acompanha nada mais é do que uma alucinação. Ao passo que o personagem central da história de Poe reitera, em vários momentos, sua estabilidade mental. Porém, a repetição da informação diegética, seja da presença do sobrenatural, da sanidade mental ou da dúvida que ambos suscitam, tende a não convencer o leitor implícito da veracidade dessas informações, como muito parece pretender o discurso, pois o excesso desses enunciados distancia, muitas vezes, o leitor da sua realidade cotidiana.

Se compreendido dessa forma, os elementos insólitos, presença do ser invisível e a pulsação de um coração desfalecido, situam o texto no âmbito da literatura fantástica, porquanto o cenário verossímil é desestruturado pela inserção do objeto sobrenatural. A narração pode ser infiel na medida em que a primeira pessoa for incongruente no relato da trama, e, no caso da loucura, a alucinação pode corromper a veracidade do olhar do narrador, não só para o leitor, mas também para este narrador-personagem. Compete, portanto, ao leitor implícito preencher as lacunas que os textos disponibilizam. Se esse leitor optar pela existência dos elementos sobrenaturais, os contos pertencerão à literatura fantástica, mas se ele refutar a origem do insólito, os textos abandonarão o ambiente fantástico para aderirem o tema da loucura que é tão explorado pelas narrativas do século XIX.

Referências

Batalha, M. C. *O mundo maravilhoso do inexplicado: o fantástico como mise-en-scène da modernidade*. Port: Edit on web, 2003.

FREUD. *O estranho*. Tradução de Alix Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1919.

ISER, W. O jogo do texto. In: HAUSS, H.R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima (Org.). 2. ed Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 32-39.

_____. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996a.

_____. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1996b.

HOUAISS. Dicionário Houaiss da língua portuguesa, s/d. Disponível em:

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=pensar> . Acesso em: 28 mar 2011

MAUPASSANT, G. O Horla. 1ª versão. Fonte bibliográfica extraviada.

POE, E. A. O coração denunciador. In: *Contos fantásticos do século XIX*. Tradução Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. The tell-tale heart. In: *Tales of horror and suspense*. New York: Dover Evergreen Classics, 2003.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

**MULHERES CRISTÃS EM VISÃO MISSIONÁRIA:
UMA ANÁLISE DISCURSIVA
CHRISTIAN WOMEN IN VISÃO MISSIONÁRIA:
A DISCURSIVE ANALYSIS**

Daiane Rodrigues de OLIVEIRA¹

RESUMO: A revista *Visão Missionária* é uma publicação da União Feminina Missionária do Brasil, a qual ensina a mulher batista como exercer suas diferentes funções cotidianas como cristã. O objetivo deste artigo é discutir como a revista representa a mulher batista em suas funções de esposa e profissional. Este trabalho fundamenta-se na noção de *Semântica Global* proposta por Maingueneau.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do discurso; Discurso religioso; Feminino; Protestantismo; Semântica global.

ABSTRACT: *Visão Missionária* magazine is a publication of the Baptist Women's Missionary Union of Brazil, which teaches the Baptist Woman how to play her various functions in daily as a Christian. The aim of this paper is to discuss how the magazine represents the Baptist woman in their roles as wife and professional. This work is based in the notion of *Global Semantics* proposed by Maingueneau.

KEYWORDS: Discourse analysis; Religious Discourse; Feminine; Protestantism; Global Semantics.

1 Introdução

De uma forma geral, as mulheres têm sido maioria entre os grupos religiosos. Na igreja batista, estas se organizam na União Feminina Missionária. Tal organização serve como um dos principais suportes (também financeiros) da igreja. Essa organização possui uma editora que produz uma série de revistas e livros, entre os quais, a revista **Visão Missionária**, dirigida ao público feminino adulto. Neste artigo²,

¹ Doutoranda em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). CEP 13083-859, Campinas, São Paulo, Brasil. daiane.unicamp@gmail.com

² As discussões aqui apresentadas foram extraídas da minha dissertação de mestrado, intitulada *No SPA com Deus: uma análise discursiva da revista Visão Missionária*, defendida em março de 2012, no

análise como a revista **Visão Missionária** constrói uma representação da Mulher Cristã a partir do conjunto de semas do discurso batista. Para tanto, tomo como base a noção de semântica global dos discursos proposta por Maingueneau (2008).

Este artigo estrutura-se da seguinte forma: primeiramente, apresento sumariamente a proposta de Maingueneau (2008) a respeito da noção de semântica global do discurso, a partir da qual esboço a semântica global batista. A seguir, descrevo a constituição da revista **Visão Missionária**. E, por fim, analiso como essa revista constrói a imagem da chamada mulher cristã a partir dessa semântica global.

2 A semântica global batista

Maingueneau (2008) propõe que cada discurso é regido por uma *Semântica Global*, a qual funciona como um filtro de enunciados, que permite distinguir os discursos pertencentes a um posicionamento discursivo. Segundo o autor,

a menor unidade discursiva supõe o acionamento do conjunto do sistema de restrições, e seu pertencimento à FD se manifesta por referência a esses esquemas de base, que são igualmente fórmulas de uma generalidade e de um rigor máximos, que cada enunciado especifica a sua maneira (2008, p.70).

Apesar de sua abrangência, esse sistema é “pobre”, no sentido de que são necessários poucos operadores para construir um discurso. E é justamente a simplicidade desse sistema que possibilita que os enunciadores o dominem. O autor afirma que cada enunciador de discurso dispõe de uma *competência discursiva*³: um sistema simples, porém, fortemente estruturado, o qual permite que ele seja capaz reconhecer enunciados pertencentes ao seu posicionamento como também capaz de produzir um número ilimitado de enunciados inéditos pertencentes a esse posicionamento. Além disso, essa competência é também *interdiscursiva*, permitindo

Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Essa pesquisa foi realizada com o apoio financeiro do CNPq.

³Maingueneau (2008) propõe a existência de uma competência discursiva semelhante ao modelo da competência linguística de Chomsky, mas diferente desta, a discursiva não se funda na hipótese do inatismo, nem pode ser analisada como a gramática do discurso. Enquanto a questão da aquisição da linguagem chomskiana relaciona-se à explicação da capacidade que os falantes têm de aprender uma língua diante de um número limitado de *performances*, a “aquisição” da competência discursiva relaciona-se à simplicidade do sistema de restrições do discurso e a possibilidade de dominá-lo.

que o enunciador reconheça enunciados contrários a sua competência. Como explica o autor, a competência *interdiscursiva* supõe a “aptidão para reconhecer a incompatibilidade semântica de enunciados ou da(s) formação(ões) do espaço discursivo que constitui (em) seu Outro” (MAINGUENEAU, 2008, p.55).

O campo protestante é formado por diversos posicionamentos que, embora partilhem muitos pressupostos básicos, dividem-se/individualizam-se por algumas questões doutrinárias. Nesse campo, o discurso batista inscreve-se no chamado “Protestantismo Histórico”, ao lado dos Presbiterianos, Luteranos e Metodistas. Todas essas denominações partilham pressupostos, entretanto, diferem em algumas questões. Os batistas se distinguem dos outros pela ênfase dada ao batismo em idade adulta por imersão. A questão do batismo por imersão é fundamental na doutrina batista. Ainda que os presbiterianos, luteranos e metodistas aceitem pessoas batizadas tanto por aspersão como por imersão, para os batistas, isso é inaceitável. Para eles, ser um cristão significa ser batizado por imersão. Tal mudança de prática nos impede de falarmos de um discurso cristão protestante que abranja todos esses grupos. Assim, mesmo que o discurso batista compartilhe uma série de pressupostos (ou pontos doutrinários) com os demais protestantes históricos, a prática do batismo é um impedimento para que todos possam pertencer à mesma grade semântica.

Em suma, o discurso batista funciona a partir das seguintes teses:

- O cristão deve agir.
- O cristão age ordenadamente.
- O cristão age no mundo, mas não é do mundo.
- O cristão deve agir de forma equilibrada.
- Todo cristão é um evangelizador.
- Cada cristão precisa ter uma formação bíblica.
- Cada cristão é responsável por si

A partir dessas teses, propomos que semas básicos que compõem o discurso batista são: /Ação/, /Ordem/, /Integração/, /Moderação/, /Evangelização/, /Formação/ e /Individualidade/.

Tendo em vista o funcionamento dessa semântica, analisaremos como a revista **Visão Missionária** constrói a imagem da chamada Mulher Cristã.

3 A revista **Visão Missionária**

A primeira revista feminina da história de que temos notícia foi criada em 1693 na França, a “Mercúrio das Senhoras” apresentava a crônica da Corte, poesias e moldes de vestidos e bordados. Desde então, muitas revistas foram criadas, circularam e deixaram de circular, dirigidas aos mais diversos públicos, de leigos a especialistas. Tais publicações constituem-se como lugar de circulação de diferentes discursos, que mostram valores, comportamentos e crenças de uma sociedade.

A respeito das revistas femininas, a historiadora Anne Higonnet (1991) afirma que, a partir da década de 1830, elas se tornam cada vez mais populares, atingindo a uma vasta audiência feminina. Conforme a autora, embora algumas sejam mais centradas em moda, outras no governo doméstico ou ainda sobre o que fazer no tempo livre, todas partilham fronteiras da feminilidade tradicional. Em tais publicações, as mulheres são advertidas a melhorar a sua aparência física, a gerir seus lares de um modo mais eficiente e econômico e a triunfar sobre a adversidade. Todavia, embora as leitoras sejam encorajadas a dominar a sua situação pessoal, nunca são encorajadas a pô-la em questão.

Visão Missionária é uma publicação trimestral da **União Feminina Missionária Batista do Brasil**, e funciona como meio educativo e prescritivo da igreja, veiculando as regras e valores da doutrina batista. Acontece que tais valores são atravessados por posições do discurso sobre o feminino. Em nenhum momento tais posições anulam os valores ditos cristãos, mas são configuradas e ajustadas de acordo com tais valores.

Desde o início da igreja Batista no Brasil, as mulheres da denominação têm se reunido para realizar atividades como orações, estudos bíblicos e trabalhos sociais, formando, assim, as primeiras Sociedades Femininas Batistas. Em 1908, foi organizada a **União Missionária das Senhoras Batistas do Brasil**, com o intuito de organizar nacionalmente o trabalho das sociedades femininas. A partir de 1963, a organização passou a se chamar **União Feminina Missionária Batista do Brasil** (UFMBB).

O primeiro periódico da União Feminina Missionária foi lançado em 1922 sob o título de **Revista para o trabalho de Senhoras Baptistas**. Tal publicação propunha-se a suprir a falta de uma literatura que contivesse programas para as reuniões mensais das sociedades femininas. O objetivo principal da publicação era a

programação das reuniões e cultos das sociedades femininas de crianças, jovens e senhoras. Com o passar do tempo, a organização criou novas publicações. As crianças e jovens passaram a ter publicações específicas. Em 1967, a revista de senhoras passou a se chamar **Visão Missionária**. Ao longo dos anos, essa revista passou por diversas mudanças, “integrando-se” um pouco mais ao estilo de revistas femininas de um modo geral.

4 Mulheres em Visão Missionária

4.1 A esposa cristã

A historiadora Maureen Fitzgerald (2002) afirma que o protestantismo americano no século XIX é marcado pela ideologia da divisão entre a esfera pública e a privada. De acordo com a autora, nas áreas urbanas industrializadas, homens e mulheres protestantes de classe média construíram figurativamente limites que delineiam as formas apropriadas de trabalho masculino e feminino. O padrão, pelo menos para elite e a classe média, era que os homens trabalhassem fora de casa e as mulheres fossem destinadas exclusivamente à esfera doméstica. Nesse contexto, a expressão “*home as heaven*” (“a casa é como o céu”) marca esse contraste entre o espaço público, como lugar onde domina a corrupção, a competitividade e o caos, e o espaço privado, como um abrigo de harmonia e paz. Desse modo, a masculinidade está relacionada, mais enfaticamente, ao individualismo, à competitividade, à agressão e à racionalidade. Em contraste, a feminilidade é definida como uma balança de atributos. As mulheres são apresentadas como afetuosas, nutridoras, abnegadas e guardiãs da moral, das quais (enquanto mães) provém estabilidade contra o exterior.

De uma forma geral, nas revistas femininas, há uma tentativa de definir quais são os papéis da mulher e do homem. Os textos de **Visão Missionária** também são marcados por essa divisão entre os papéis ditos masculinos e femininos. Encontramos na publicação uma série de oposições entre o que caracteriza as funções de cada um:

(1) E Deus então formou a família onde a mulher foi colocada como a peça fundamental para esta formação, pois depositou em suas mãos a responsabilidade de ser o rochedo; a muralha; o ponto de equilíbrio, a orientadora, a ajudadora, **uma vez que Deus lhe deu características e**

funções que só ela pode desempenhar, já que para isto a criou (VM⁴, 3T1998, negrito nosso).

(2) Obviamente, todos nós queremos ser bem sucedidos na vida. Este é, sem dúvida, o anseio natural de todo ser humano. **O homem quer ser um bom marido, um bom pai, um excelente profissional. A mulher também quer ser uma boa esposa, mãe, dona de casa.** Creio que toda mulher, principalmente a mulher cristã, tem consciência de sua responsabilidade, e cada uma delas deseja cumpri-la da melhor forma possível (VM, 3T1998, negrito nosso).

(3) A força dessa união e compromisso são tão grandes que **a mulher é capaz de casar-se com um homem e sair para onde ele for**, a fim de formar uma nova família (VM, 2T1995, negrito nosso).

(4) A mulher, em sua fragilidade, é possuída de doce encanto e suavidade, possui, no entanto, emoções fortes e impulsos sexuais que, se não bem administrados, são capazes de destruir tudo de bom que Deus criou para os seres humanos. Por isso, é necessário, que a MULHER, principalmente nos dias atuais, seja esclarecida, bem informada; que abandone os “tabus” a respeito da sua sexualidade e a use para glorificar o nome de Deus (VM, 1T1994).

(5) O homem é mais racional, prático, de poucas palavras e mais objetivo. A mulher é mais sentimental, fala mais, gosta de detalhes, valoriza a pessoa (VM, 3T1998).

Em (1), a mulher teria a responsabilidade de ser a “orientadora” e a “ajudadora” no lar. Segundo a revista, Deus haveria dado características e funções específicas para a mulher. Nesse sentido, a repartição de papéis entre o homem e a mulher teria sido dada por Deus. Assim, há um efeito de sentido de que essa repartição seria natural e divina. Tendo em vista que no discurso cristão a vontade de Deus é imutável e inquestionável, por conseguinte, essa repartição de papéis também seria.

A análise da formulação (2) mostra que a revista defende que é um anseio natural querer ser “bem sucedido na vida”. O sentido da expressão “bem sucedido”, entretanto, varia do homem para a mulher: ele “quer ser um marido, um bom pai, um excelente profissional”, ela, “uma boa esposa, mãe, dona de casa”. Para ela, “ser bem sucedida” significa estar bem no domínio do lar, para ele, além disso, significa ser um excelente profissional. Segundo a revista, ser esposa e mãe é uma missão dada por Deus às mulheres. Mesmo quando a publicação reconhece a atuação da mulher no

⁴ Doravante as citações da revista **Visão Missionária** serão apresentadas da seguinte maneira: a sigla VM representa o nome da revista, após a sigla aparece o trimestre de publicação acompanhado da letra T, e, posteriormente, o ano de publicação. Assim, nesta nota, VM, 3T1998 representa revista *Visão Missionária*, terceiro trimestre de 1998.

domínio público, o lar é sempre apresentado como o mais importante. Destarte, para a revista, uma mulher bem sucedida é aquela que é uma boa esposa e mãe.

Em (3), a mulher é apresentada como desprendida, é ela que tem de acompanhar o marido, onde ele estiver. De modo que a sua vida social e profissional não é levada em conta, uma vez que ela sempre deve estar disposta a acompanhá-lo.

Já em (4), a mulher (principalmente no que diz respeito a sua sexualidade) é vista como uma ameaça que pode “destruir tudo de bom que Deus criou”. Essa formulação retoma o mito da criação bíblico, em que Eva teria sido a responsável por extinguir a paz do paraíso, fazendo o homem (Adão) pecasse e se separasse do Criador. Segundo a revista, a mulher teria “fortes emoções e impulsos sexuais”, por isso, é advertida a ter uma vida equilibrada, a ter /Moderação/, a fim de que não se torne um problema. Para tanto, exige-se dessa mulher que ela tenha uma boa /Formação/, que esteja bem “informada” e “esclarecida”. Tal /Formação/ é alcançada principalmente pela leitura de **Visão Missionária**.

A formulação (5) aponta para uma repartição de papéis entre o feminino e o masculino: o homem é “racional”, “objetivo”, enquanto a mulher é “mais sentimental”, “fala mais”. Essa relação do masculino com o racional sustenta a tese de que o homem é o chefe do lar, como é defendido no texto intitulado “As chaves bíblicas para o sucesso no lar”, veiculado segundo trimestre de 1983. De acordo com o texto, uma dessas chaves é a da liderança, a qual é caracterizada como “muito importante, especialmente para o esposo”. Destacamos alguns excertos desse texto:

(6) Ser o cabeça significa ser o líder. Não significa apenas a autoridade a exercer. Não significa usar o uniforme e ter o direito de dar a palavra final. Significa tudo isso, mas também significa assumir as responsabilidades que acompanham tal autoridade. O marido deve, de fato, governar (administrar) o lar. Ele é responsável por tudo quanto sucede em seu lar! Exercer autoridade não significa esmagar os talentos e dons da esposa. Liderança não significa tomar decisões sem fazer consultas à esposa e aos filhos. Liderança não significa deixar de dar à esposa o poder de tomar decisões ou fazer qualquer outra coisa. O bom marido pensa na esposa como uma benção de Deus, útil, prestimosa e maravilhosa. A esposa é auxiliadora, e como tal o marido a terá. Ele a estimulará em ajudá-lo. Liderar a família significa cuidar para que todos os membros da família recebam o melhor tratamento. Bem-estar físico, alimentação, roupa, moradia, estudo, etc.

O texto (6) defende a tese de que o homem é o líder do lar. Ele é o responsável. Cuida da família oferecendo “bem-estar físico, alimentação, roupa,

moradia, estudo”. Enfim, é o provedor. A mulher, por sua vez, é apresentada como a “auxiliadora” e uma “benção de Deus”. A análise faz ver que, enquanto as atribuições masculinas estão relacionadas à racionalidade (“dar a palavra final”, “assumir as responsabilidades”, “governar”), as atribuições femininas estão relacionadas à afetuosidade (“útil”, “prestimosa”, “maravilhosa”). Essa divisão relaciona-se a um discurso de que os homens seriam mais racionais, enquanto as mulheres mais sujeitas às emoções. Nesse sentido, o espaço público poderia ser muito perigoso para elas.

4.2 A esposa do pastor

O historiador Jean Baubérot (1991) afirma que, no que concerne à situação da mulher, o protestantismo rompe com o catolicismo, na medida em que considera a vida secular e a vida conjugal um lugar privilegiado para a mulher. Nesse sentido, surge a figura feminina da “esposa do pastor”. Ela aparece associada ao ministério do marido e exerce funções como hospedar, visitar, ensinar e cuidar dos fiéis.

Baubérot explica que o período da guerra de Secessão nos Estados Unidos e da Primeira guerra mundial na Europa altera profundamente o papel da esposa de pastor. Pela ausência prolongada de seu marido, ela precisa exercer tarefas pastorais. Nas palavras do autor, essa mulher

teóloga autodidata, reconforta, aconselha, explica a Bíblia, dirige mesmo reuniões de oração. A prática parecerá tanto mais natural quanto mais essa mulher provenha de um meio social e cultural elevado, e quanto os seus auditores, homens e mulheres, sejam de condição modesta (BAUBÉROT, 1991, p. 242).

De acordo com o autor, há três tipos de situações. A substituição parcial, quando a mulher, já acostumada a ajudar o marido, realiza atividades como o presidir reuniões e visitar doentes. A substituição interina, quando a mulher realiza todas as atividades eclesiais, como casamentos, serviços fúnebres e os sacramentos (batismo e ceia). E a substituição com inovação, uma vez que a mensagem deve dar conta dos tempos difíceis da guerra, novas atividades se impõem. Assim, ao voltar, esse pastor encontra uma igreja local modificada e uma esposa que deu provas da sua capacidade no ministério.

O autor conclui que a “mulher do pastor” torna-se, portanto, um modelo positivo aos olhos da comunidade, como uma imagem de mulher dinâmica. Como explica o autor, “prova de que é possível para mulher não se limitar ao seu interior sem se afastar da ‘modéstia que convém ao seu sexo’ e mantendo ‘uma moral irrepreensível’”. (BAUBÉROT, 1991, p.244).

Na igreja batista, a esposa de pastor é a figura feminina mais importante, tanto que no primeiro dia de março, comemora-se o dia da esposa do pastor. Ela é vista com admiração:

(7) Depois de alguns dias de oração, ele conversou com a esposa sobre sua chamada. Para sua surpresa e confirmação da vontade de Deus, viu Olinda dando pulos de alegria, pois desde a adolescência **ela achava lindo ser esposa de pastor**. Olhava embevecida e apreciava como “ídolos” as esposas de seus pastores. E agora seria a realização de seus sonhos – tornar-se esposa de pastor (VM, 1T1989, negrito nosso).

O excerto (7) enfatiza a alegria que uma mulher batista sentiu ao se tornar “esposa de pastor”, posição que admirava desde a sua adolescência. A esposa do pastor é descrita como uma aliada do marido. Segundo a revista, ser esposa de pastor implica também em desprendimento, uma vez que a mulher deve estar disposta a seguir seu marido, deixando de lado, se necessário, a sua vida profissional:

(8) Logo Neila começou a lecionar no então Instituto Bíblico Batista Paranaense (IBP). Em 1971-1975 seu esposo assumiu o terceiro pastorado na PIB em Ponta Grossa. Como presidente da UFM da Associação de Campos Gerais, ela visitava as igrejas da Associação e fazia estudos dos manuais das organizações, realizava encontros, retiros e ia organizando a UFM nas igrejas. **Sempre alegre, sorridente, desprendida, amando a obra do Senhor sobre todas as coisas**, deixou por todos os lugares por onde passou um rastro de luz e serviço. No ano de 1975, seu esposo foi eleito Secretário Executivo da Convenção Batista Paranaense, cargo que ocupou até 1993. Assim voltaram para Curitiba, onde também pastoreou interinamente diversas igrejas (VM, 3T1995, negrito nosso).

Em (8), embora a mulher tivesse uma ocupação (lecionava no Instituto Batista), era “desprendida”, acompanhando seu marido onde quer que estivesse, “sempre alegre” e “sorridente”. Essas formulações indicam que, enquanto esposa de pastor, a mulher deve ser extremamente abnegada. Suas vontades e vida profissional devem ser deixadas de lado, a fim de que elas não estraguem o ministério de seu marido. Segundo esse discurso, o acompanhar o marido em sua missão está ligado ao amor à obra de Deus “sobre todas as coisas”.

A esposa de pastor é, assim, representada como uma mulher exemplar, que concilia as tarefas domésticas, o trabalho e a função de ser “esposa de pastor”. Ela é descrita como uma mulher ativa, o que está de acordo com a semântica batista, que defende a /Ação/ do cristão no mundo. E também se relaciona a /Ordem/, em que cada um deve fazer aquilo que lhe é atribuído.

4.3 A profissional cristã

Apesar de enfatizar a importância suma da mulher no lar, **Visão Missionária** também aborda questões da vida profissional da mulher. Para análise, selecionamos alguns excertos do texto “A mulher cristã nos dias atuais”, veiculado no segundo trimestre de 2001.

(9) Embora tenha o lar como prioridade, com as novas conquistas a mulher precisa saber dividir e controlar seu tempo com outras responsabilidades, sem renegá-lo a segundo plano. Ao constituir sua família, ela faz votos diante de Deus de preservá-la, e de tudo fazer para proporcionar a seu esposo e filhos o melhor do ponto de vista físico, emocional e espiritual.

Embora seja a maternidade a maior satisfação da mulher como pessoa, a experiência tem comprovado que desempenhar uma tarefa fora das atividades domésticas traz bem-estar emocional **para algumas mulheres**, por exercitar suas potencialidades. Alguns cuidados, no entanto, se fazem necessários quanto à qualidade de tempo no lar, como parar para conversar, brincar com os filhos menores, fazer as refeições juntos, se possível à mesa, compartilhar a Palavra de Deus e orar. “A mulher sábia edifica a sua casa, mas a tola derruba com as suas mãos” (Prov. 14.1). A mulher dos dias atuais – forçada a dupla jornada, necessita de muita sabedoria divina para desempenhar seus papéis (negrito nosso).

No excerto (9), a mulher é advertida que sua principal função é o lar: ela deve cuidar da família, ter o lar como prioridade e a maternidade é a sua maior, enquanto o lado profissional só é considerado importante apenas “para algumas mulheres”. Para reforçar essa posição, aparece uma citação do texto bíblico sobre a mulher sábia que edifica sua casa. Essa citação visa mostrar a adesão respeitosa da publicação em relação aos textos bíblicos. A grande recorrência desse tipo de citação busca criar um efeito do tipo “não são minhas palavras”, isto é, não é apenas a doutrina “batista”, mas é a doutrina do próprio Deus. Nesse sentido, a tese de que a mulher estaria destinada ao espaço privado é apresentada como sendo uma ordem do próprio Deus.

Selecionamos também alguns excertos do texto “Os direitos da mulher no trabalho”, veiculado no terceiro trimestre de 1992. Após descrever uma série de mulheres bíblicas que trabalhavam e algumas considerações sobre a legislação do trabalho da mulher, o texto apresenta as seguintes considerações:

(10) Será que realmente as mulheres precisam trabalhar fora do lar? – Em princípio poderemos dizer que sim, pois as circunstâncias da vida a levam a tanto. Muitas precisaram preencher o espaço que os homens deixaram em diversos setores, por causa das grandes calamidades que assolaram a terra, ou seja, as guerras. Outras, para **ajudarem a complementar** o salário um tanto pequeno do marido, outras para poderem **ajudar** na aquisição e manutenção de um certo conforto no lar. Mas que isso custa muito caro à mulher custa. Muitas se desdobram como donas de casa, funcionárias, bancárias, etc.

Pode ocorrer o caso de uma senhora não ter necessidade de trabalhar fora de casa. Os ganhos de seu marido são suficientes para manter o lar. Ela pode ficar em casa, mas ficará como administradora, observando o trabalho das serviçais, levando as crianças à escola, ensinando-lhes os a algum passeio, etc.

A mulher poderá também fazer alguns cursos avulsos: de costura, crochê, flores, docinhos, música, idiomas; **até mesmo poderá cursar uma faculdade, para acompanhar o esposo em sua cultura.**

Infelizmente há mulheres que preferem qualquer serviço, desde que não seja dentro do lar. É uma pena. O serviço de casa não é assim tão monótono ou enfadonho. Um pouco de criatividade e ele será agradável, rico, prazeroso. Uma casa bem ornamentada pela própria dona da casa tem mais valor, um bolo feito em casa é mais gostoso, um biquinho de crochê nos panos de pratos torna-os mais apresentáveis. **Aquela roupa feita por você, minha irmã, para seus filhos, é bem mais bonita que a das lojas.** Mas isso é, como disse de início, uma questão social. Não é norma nem se pode criticar aquelas que lutam nas atividades fora do ar.

Mulheres que precisam de trabalho são solteiras, não têm uma pensão paterna, então precisam bastante de trabalho e, geralmente, dão conta de todo esse serviço com muita habilidade. Conseguem amealhar algumas economias e vivem sua vida, sem serem pesada a ninguém. E, felizmente, a Previdência Social cuida das viúvas (VM, 3T1992, negritos nossos).

O texto defende algumas posições em relação ao trabalho feminino fora do lar. A mulher deve ser sustentada pelo homem. Isto é, quando casada, pelo marido, e quando solteira, pelo pai. Assim, as mulheres que realmente precisam trabalhar são as solteiras que “não têm pensão paterna”. Ademais, os verbos “ajudar” e “complementar” apontam para um efeito de sentido de que o trabalho da mulher não é o mais importante da casa. O seu trabalho apenas se soma ao trabalho do marido. Ele é quem deve dar o sustento do lar, ela apenas contribui para um certo “conforto”. O texto também defende que trabalhar fora de casa custa muito caro à mulher, posição ligada a um discurso de que a mulher sofre muito para realizar uma dupla jornada de dona de casa e profissional.

Destacamos ainda a formulação: “A mulher poderá também fazer alguns cursos avulsos [...] até mesmo poderá cursar uma faculdade, para acompanhar o esposo em sua cultura”. Tal formulação abriga alguns efeitos de sentido: (i) os homens são mais cultos que as mulheres. Esse efeito se liga a uma posição de os homens são mais racionais que as mulheres; (ii) a mulher estuda para acompanhar o homem. Logo, não para se tornar uma boa profissional ou por satisfação pessoal, mas apenas para acompanhá-lo.

Além disso, o texto ainda defende que as mulheres devem ser econômicas. Posição que funciona como o avesso de um certo estereótipo de que a mulher é consumista e gastadeira. . Em combate a essa imagem de mulher consumista, o discurso batista defende que a mulher seja controlada em seus gastos, não gastando mais do que o necessário. Nesse sentido, a revista defende que a mulher realize uma economia doméstica, costurando as roupas dos filhos, cozinhando bem, decorando a casa com artesanatos. Segundo o periódico, tais coisas “feitas em casa” são melhores do que as industrializadas. Em **Visão Missionária**, o único tipo de propaganda é a de livros da editora da UFMBB. Não há, como nas revistas femininas de um modo geral, propagandas de produtos de beleza ou de aparelhos domésticos. A mulher é incentivada, por exemplo, a fazer em casa seus produtos de beleza. Esse “fazer em casa” tem a ver com uma posição relativa à mulher cristã: ela deve ser econômica, deve ter /Moderação/.

De uma forma geral, as duas profissões mais valorizadas para as mulheres segundo a UFMBB são as de professora e de enfermeiras. Espera-se dessa mulher que ela seja uma “mãe” da sociedade, cuidando da educação e das obras sociais. Nesse sentido, as profissões mais valorizadas nesse discurso estão mais ligadas a uma certa imagem de mulher-mãe: aquela que cuida e instrui.

(11) Também neste período, durante o movimento revolucionário desencadeado na época, fez um curso de enfermagem, **preparando-se para em caso de necessidade servir ao seu próximo** (VM, 2T1983, negrito nosso).

(12) Mercês tem sido uma vida plena, atuante e positiva cujo objetivo inicial – o exercício da enfermagem – Deus aliou uma preocupação toda especial com o trabalho feminino, onde atuou como ousada pioneira. Não só cuidou da saúde física dos enfermos que foram colocados sob seus cuidados, mas também cuidou do desenvolvimento espiritual e da implantação do espírito missionário nas mulheres batistas de toda uma geração (VM, 4T1990).

(13) Começou a trabalhar como professora e fez da sua sala de aula seu campo missionário. Pela graça de Deus, nos 39 anos em que foi professora

estadual, pode falar de Jesus na escola e ver muitos alunos rendendo-se a Cristo (VM, 1T2008).

(14) Como professora [de matemática], a sua meta era o aluno como pessoa humana, era uma alma que podia ser levada aos pés de Cristo, e o exemplo de sua vida marcou a vida de muitos de seus alunos que até hoje guardam em seus corações a imagem da querida professora Ester. **Mais interessada em servir do que em ganhar dinheiro**, ela ajudou muitos jovens a encontrar o seu caminho na vida. Seu exemplo de crente fiel impressionava. Sua conduta correta e honesta era um exemplo a ser seguido (VM, 2T1983, negrito nosso).

(15) Tempos difíceis para a mulher virtuosa da Bíblia estamos vivendo. Fala-se em altos brados sobre a libertação da mulher, sua emancipação e igualdade. A mulher, esposa, mãe e companheira é trocada pela mulher liberal, funcionária, sócia nos negócios e no amor. Andam juntos, porém vivem em apartamentos separados. Infelizmente isto se dá até no meio evangélico. Mas apesar deste caos social em que vivemos, ainda há mulheres virtuosas, esposas fiéis, dignas filhas do Rei, companheiras para todas as horas, mães exemplares, cristãs verdadeiras em todos os sentidos, verdadeiras servas do Senhor (VM, 3T1995).

Nos excertos, as justificativas para o trabalho da mulher não são nem a sua independência financeira (“mais interessada em servir do que ganhar dinheiro”), nem a sua realização pessoal, mas sim a oportunidade de servir o próximo: seu trabalho visa ao “serviço cristão”. Ela deve sempre conciliar sua atividade profissional com a atividade de /Evangelização/ do próximo.

No excerto (15), a mulher é advertida a não se tornar uma mulher liberal. Isto é, segundo a revista, a mulher que troca a posição de esposa/mãe/companheira para se tornar funcionária/sócia. Nesse sentido, a mulher é advertida a não trocar “o abrigo e harmonia do lar” (enquanto mãe/esposa) pela “competitividade” do mundo (tornando-se uma funcionária ou uma sócia do homem).

5 Conclusão

Visão Missionária trata das diferentes relações familiares e seus conflitos. Enquanto esposa, a mulher é advertida a recorrer a um certo “espírito cristão”, comportando-se de uma certa forma a fim de agradar a Deus. A análise faz ver, portanto, como os enunciados sobre o feminino veiculados em **Visão Missionária** são filtrados pela semântica global do discurso batista, construindo a imagem de mulher cristã como aquela que deve ter /Moderação/ e visar sempre à /Evangelização/ daqueles que estão ao seu redor. Ela deve ter o lar como sua maior preocupação de /Ação/ e, quando precisar trabalhar fora, lembrar que sua função será servir ao próximo.

De um modo geral, a revista defende uma /Ordem/ em que homens e mulheres teriam papéis e funções bem distribuídos, em que o masculino estaria mais ligado à racionalidade e ao espaço público, ao passo que o feminino estaria mais ligado ao domínio privado. Essa divisão é apresentada como um desígnio divino. Por consequência, imutável. Nesse sentido, o periódico não subverte o típico discurso sobre o feminino (que a mulher é mais emocional e ligada à esfera privada), mas soma a ele o discurso batista, segundo o qual a mulher deve se preocupar principalmente com sua /Ação/ e a /Evangelização/ em todos os lugares e em todas as suas funções.

Referências

- BAUBÉROT, J. Da mulher Protestante. In: DUBY, G. PERROT, M. (org.). vol. IV. **História das Mulheres no Ocidente. O século XIX.** Porto: Afrontamento, 1991. p.239-255.
- FITZGERALD, M. Losing their religion: women, the state, and the ascension of secular discourse, 1890-1930. In: Bendroth, M. L. e Brereton, V.L. (Org.). **Women and Twentieth-Century Protestantism.** Champaign, IL: University of Illinois Press, 2002. p. 280-303.
- HIGONNET, A. Mulheres, imagens e representações. In: DUBY, G. PERROT, M. (org.). **História das Mulheres no Ocidente. O século XIX.** vol. V. Porto: Afrontamento, 1991. p.403-427.
- MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos.** Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

**A DUPLICIDADE DA ALMA HUMANA NUMA PERSPECTIVA
MACHADIANA**

**THE DUPLICITY OF THE HUMAN SOUL IN A PERSPECTIVE OF
MACHADO DE ASSIS**

Marcos Vinícius de Carvalho TERRA¹

RESUMO: Este artigo tem como finalidade analisar a duplicidade humana através de Jacobina, criação de Machado de Assis, sob um olhar psicológico. O personagem vive um conflito gerado por uma forte oposição (aparência versus essência), o qual é de extrema relevância para se entender de forma significativa a produção do escritor brasileiro. Além disso, será explorada a influência do filósofo alemão Arthur Schopenhauer no conto *O Espelho*. O pessimismo, característica marcante da segunda fase de produção do contista, também está presente no enredo em questão, além de ser um aspecto indispensável para um exame minucioso da trama.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; conto; espelho; aparência; essência.

ABSTRACT: This article aims to analyze the human duplicity through Jacobina, creating Machado de Assis, on a psychological look. The character lives a conflict generated by strong opposition (appearance versus essence), which is extremely important to understand significantly the production of Brazilian writer. Furthermore, the influence of the German philosopher Arthur Schopenhauer in the short story *O Espelho* will be explored. Pessimism, a typical feature of the second phase of production storyteller, is also present in the story in question, in addition to being an indispensable aspect for a thorough examination of the plot.

KEYWORDS: Machado de Assis; short story; mirror; appearance; essence.

¹ Graduado em Letras pela União das Instituições Educacionais do Estado de São Paulo (UNIESP/Ribeirão Preto). Artigo resultado de sua pesquisa de Iniciação Científica, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

O Espelho é um dos grandes enredos criado por aquele que está entre os maiores escritores de Língua Portuguesa, e por que não do mundo e de todos os tempos. Para se compreender um texto de Machado de Assis², é mister uma análise minuciosa. O conto apresenta aspectos importantes da produção machadiana: o psicologismo, o pessimismo, a ironia e a crítica social.

O psicologismo do autor explora os dois níveis da existência humana: o nível da aparência e o nível da essência. O pessimismo, influência de Arthur Schopenhauer³, está relacionado com a descrença no caráter humano e em seus valores. O homem, para conseguir algo, necessita vestir a máscara da hipocrisia. A ironia é um diferencial em Machado, Jacobina é um personagem que representa muito bem o humor negro do escritor. A crítica social do contista é sobre o materialismo e a subordinação do homem diante do objeto.

O título do texto, *O Espelho*, apresenta algo essencial para a compreensão significativa da trama, por representar o desdobramento da alma humana. Além disso, existem, no texto, fatores que o enquadram no gênero fantástico. O espelho da tia do personagem principal não é um objeto comum, ele está repleto de mistérios.

Contudo, o escritor, por meio de Jacobina, procura dar explicações lógicas para fatos sem explicação. Machado trabalha, com excelência, esse paradoxo entre o racional e o irracional. Por conseguinte, fica evidente que a análise do conflito entre o personagem com ele mesmo é fundamental para se entender o universo machadiano, sua visão de mundo, seu estilo único de escrita e sua avaliação psicológica da alma humana. Um dos maiores legados literários brasileiros foi deixado por Joaquim Maria Machado de Assis, um homem que atingiu a maestria na escrita e deixou obras que mesmo com o passar dos tempos parecem ser sempre hodiernas. Foi ele quem deu início ao Realismo no Brasil em 1881, com o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, rompendo com o estilo romântico (na segunda etapa de sua produção) e desmascarou a sociedade burguesa do século XIX. E mais:

² Machado de Assis nasceu no dia 21 de junho de 1839 no Rio de Janeiro e morreu em 29 de setembro de 1908 nessa mesma cidade. Escreveu romances, contos, peças, poesias e ensaios críticos.

³ Arthur Schopenhauer nasceu em Danzig, no dia 22 de fevereiro de 1788, e morreu em Frankfurt, no dia 21 de setembro de 1860. Ficou conhecido como o filósofo do pessimismo. Sua principal obra foi *O Mundo como vontade e representação*, publicada em 1819.

A posição de Machado de Assis no panorama da Literatura Brasileira é a de um renovador, não porque realmente revolucionou a narrativa brasileira, imprimindo a ela um tom mais verossímil e menos supérfluo, mas também porque foi além de seu tempo, imprimindo-lhe um senso psicológico notável. (JUNIOR; CAMPEDELLI, 2004, p.145).

A produção machadiana é dividida em duas fases. A primeira, entre 1870 e 1880, é marcada pela produção dos romances *Ressurreição*, *A Mão e a Luva*, *Helena e Iaiá Garcia*, dos livros de conto *Contos Fluminense* e *Histórias da Meia-Noite*, e as poesias de *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas*. É a chamada fase romântica (mas já apresentando traços realistas). A segunda, a fase mais radical, foi chamada de realista, nela estão presentes os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, além dos livros de contos *Papéis Avulsos*, *Histórias sem Data*, *Várias Histórias*, *Páginas Recolhidas* e *Relíquias da Casa Velha* e o livro de poesia *Ocidentais*.

Ainda que seja um excelente romancista, “tudo faz crer que Machado de Assis se realizou mais no conto do que no romance” (MOISÉS, 1964, p.31.). Com sua objetividade e um estilo ímpar, conseguiu retratar o comportamento social de sua época; além disso, mostrou aquilo que existe de mais profundo na alma humana, e é nesse aspecto que o criador de *Papéis Avulsos* atinge pessoas de todas as épocas. Os contos machadianos abordam com profundidade a *psiqué* do homem moderno, sondando suas vaidades e ambições. Machado expõe o caráter humano, mas de uma maneira sutil, que produz certa elegância em seus textos. Os personagens criados por ele são construídos dentro de uma dimensão psicológica que enriquece sua produção literária, colocando seu nome entre os maiores da história da literatura.

O crítico José Veríssimo afirma que em matéria de “conto foi ele, se não o iniciador, um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa” (VERÍSSIMO, 1998, p.441). O escritor realista desenvolveu uma criação literária na qual os conflitos não se passam no plano exterior envolvendo espaço e ação, o clímax de suas histórias se localiza no pensamento de seus personagens. Há sempre uma luta interna, uma batalha do homem para com ele mesmo. Machado de Assis, diferentemente de outros contistas, não cria ambiente para grandes peripécias, sua produção projeta um lugar voltado para a mente do homem, o que torna a afirmação do crítico verídica.

Quanto à linguagem, o prosador fluminense é sempre objetivo, possui um estilo clássico. A maneira clássica de Machado não tem a ver com o movimento conhecido, durante o Renascimento, como Classicismo. Mas sim, com sua forma de escrever, sempre evitando os excessos e demonstrando uma preocupação com a linguagem formal. Sua produção apresenta raríssimos desvios gramaticais. Machado de Assis sabe usar as palavras como poucos. Ele não se deixa levar pela emoção e pelo exagero; ao contrário, mostra-se um homem sempre racional, com uma sobriedade semelhante a Eça de Queirós⁴ e Gustave Flaubert⁵. Em seus contos, Machado consegue usar as palavras de um modo muito sutil, de tal forma que com um descuido na leitura, poder-se-á comprometer todo o entendimento de seus enredos. As letras se tornaram um poderoso instrumento nas mãos desse escritor, foram elas que o ajudaram a denunciar o casamento por conveniência, amizades movidas pelo interesse socioeconômico, a fraqueza moral do homem e os mistérios da alma humana.

O autor produziu uma extensa lista de contos realistas, dentre eles destaca-se *O Espelho*, no qual, de maneira alegórica, trata de aspectos relacionados ao espírito humano. O conto foi publicado no ano de 1882 em *Papéis Avulsos*, e se enquadra naquilo que Massaud Moisés⁶ chama de Realismo interior (MOISÉS, 1964, p.21). O drama se passa justamente dentro do protagonista, e nele, por meio de uma análise fria, é descoberto que a distinção social é seu objeto de desejo. Trata-se de uma narrativa que leva o leitor a “realidades interiores totalmente novas.” (MOISÉS, 1964, p.27).

O conto, de modo geral, é constituído por uma unidade dramática, porquanto o enredo gira em torno de somente um conflito. No caso de *O Espelho*, o drama é vivido por um alferes, o qual se vê em crise quando precisa lidar com a solidão e tem que encarar a si mesmo diante do objeto especular. Outro aspecto proeminente é o fato de o conto possuir um espaço restrito. O texto em questão se passa dentro do sítio de uma tia do protagonista, aliás, “entre quatro paredes, diante do terreno deserto e da roça abandonada” (ASSIS, 1995, p.64). Vale ressaltar que o enredo apresenta outros espaços, como por exemplo, a casa que ficava no Morro de Santa Teresa, onde se principia a

⁴ Eça de Queirós nasceu no dia 25 de novembro de 1845 em Póvoa de Varzim, Portugal, e morreu em 16 de agosto de 1900 na capital da França, Paris. Seus romances satirizavam e criticavam a elite portuguesa e a hipocrisia dos religiosos.

⁵ Gustave Flaubert nasceu no dia 12 de dezembro de 1821 em Rouen, França, e morreu em 8 de maio de 1880, Croisset, França. Foi um crítico da produção romântica e é considerado o pai do Realismo.

⁶ Massaud Moisés foi professor titular da Universidade de São Paulo 1973 a 1995, e professor visitante nas universidades de Wisconsin, Indiana, Vanderbilt, Texas, Califórnia e Santiago de Compostela.

narrativa de Jacobina, e a vila em que morava sua mãe; contudo, nesses espaços não se passa a ação central e por isso “são vazios de dramaticidade” (MOISÉS, 2003, p.44.). O conto também costuma apresentar uma unidade de tempo, o texto de Machado apresenta essa unidade, e ainda que a história se inicie quando o personagem principal já está entre seus quarenta e cinquenta anos, o conflito central se realiza durante alguns dias de sua mocidade. O entrelaçamento entre ação, espaço e tempo, se casa muito bem com o estilo enxuto do escritor brasileiro. Massaud Moisés explica que:

A técnica de estruturação do conto assemelha-se à técnica fotográfica: o fotógrafo concentra sua atenção num ponto e não na totalidade dos pontos que pretende abranger no visor; focaliza um detalhe, o principal, no seu entender, e capta-lhe os arredores, de modo não só fixar o que vê, mas também o que não vê. (MOISÉS, 2003, p.52).

O texto se inicia em terceira pessoa; porém, no desenrolar da trama, Jacobina assume o papel de narrador-personagem. No final, o texto acaba voltando para a terceira pessoa. Quando o protagonista começa a discursar diante dos “cavalheiros”, perceber-se-á uma característica do fantástico: “um personagem-narrador, um eu que conta sua história dentro da história” (RODRIGUES, 1988, p.10). Há também, no texto machadiano, outros elementos que se enquadram nesse gênero. Como, por exemplo, a temática do desdobramento da alma humana, e a eliminação do ser refletida no espelho. Embora apresente esses aspectos inexplicáveis segundo a razão humana, o escritor brasileiro nunca deixa de ser racional, e mesmo que haja a dúvida – a qual, segundo Todorov⁷, caracteriza o gênero fantástico (1975) –, em hipótese alguma o texto perde a verossimilhança. Mesmo diante do fato de o espelho não refletir “sua figura nítida e inteira” (ASSIS, 1995, p.66.), Jacobina procurou dar uma justificativa coerente para a situação, ele atribuiu “o fenômeno à excitação nervosa em que andava”. (ASSIS, 1995, p.66.). Com isso:

O texto oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está o discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em

⁷ Tzvetan Todorov (Sófia, 1939) é crítico, filósofo, historiador, linguista e semiólogo, e um dos mais renomados intelectuais europeus.

favor do inverossímil e acentua-lhe a ambigüidade. (RODRIGUES, 1988, p.11).

O próprio título do texto já contém um objeto de valor para ser analisado e de grande importância em todo o enredo. Um dos objetivos do contista é mostrar aquilo que realmente o ser humano é. O ensaísta Umberto Eco⁸, em um estudo sobre o espelho, diz que:

Ele não “traduz”. Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabem quem -diante do espelho - perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude. O cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina, o espelho não interpreta os objetos. Mas é exatamente essa declarada natureza olímpica, animal, desumana dos espelhos que nos permite confiar neles. Confiamos nos espelhos assim como confiamos, em condições normais, nos próprios órgãos perceptivos. (ECO, 1989, p.17).

Não foi por acaso que Machado escolheu justamente um espelho para trabalhar com a alma do ser humano. Como escreveu o semiólogo italiano, o espelho mostra a realidade. Sendo assim, não há possibilidades para mentiras diante dele. O objeto especular proporciona um encontro de grande impacto, o ser se deparando consigo mesmo. Os textos machadianos funcionam como um espelho, refletem não só a situação moral dos burgueses de seu século, como também a do homem de um modo universal. No texto analisado, não é diferente, o contista brasileiro consegue refletir as grandes ambições humanas.

A figura do espelho também remete a uma questão mitológica:

Uma das linhas mestras da ficção machadiana parte do aproveitamento dos arquétipos, que remontam à tradição clássica e aos textos bíblicos (Arquétipo = modelo de seres criados; padrão exemplar; imagens psíquicas do inconsciente coletivo e que são o patrimônio coletivo de toda humanidade.). (ANDRADE, 2002, p.145).

⁸ Umberto Eco nasceu no dia 5 de janeiro de 1932 em Alexandria, Itália. Ele é semiólogo e romancista, e já ganhou vários títulos honoríficos de instituições acadêmicas no mundo inteiro.

O olhar para si mesmo é um tema presente na mitologia grega em um de seus mitos mais conhecidos. O texto mitológico serve para reafirmar o tema da vaidade, o qual é comum aos dois textos. Machado pressupõe que o seu leitor divida com ele um conjunto comum de informações a respeito da tradição clássica:

Havia uma fonte clara, cuja água parecia de prata, à qual os pastores jamais levavam rebanhos, nem as cabras montesas freqüentavam, nem qualquer um dos animais da floresta. Também não era a água enfeada por folhas ou galhos caídos das árvores; a relva crescia viçosa em torno dela, e os rochedos a abrigavam do sol. Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se para desalterar-se, viu a própria imagem refletida na fonte e pensou que fosse algum belo espírito das águas que ali vivesse. Ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados como os de Baco ou Apolo, o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto. Apaixonou-se por si mesmo. Baixou os lábios, para dar um beijo e mergulhou os braços na água para abraçar a bela imagem. Esta fugiu com o contato, mas voltou um momento depois, renovando a fascinação. Narciso não pôde mais conter-se. Esqueceu-se de toda a ideia de alimento ou repouso, enquanto se debruçava sobre a fonte, para contemplar a própria imagem. (BULFINCH, p.145).

A história de Jacobina confunde-se com a trajetória de Narciso, os dois personagens cultuam a própria imagem e são símbolos do culto à aparência. Os dois textos continuam a falar a uma sociedade que coloca a imagem acima do caráter e dos valores éticos. Além disso, denunciam o individualismo do ser humano e sua despreocupação com o outro. O espelho também simboliza a duplicidade; durante o conto, ver-se-á um desdobramento do protagonista. Machado de Assis mostra um homem que vive na ilusão das aparências e tem sua essência consumida por elementos externos.

Na literatura machadiana, o significado do nome também tem um valor importante, o escritor realista escolhe a dedo a palavra que irá designar seus personagens. Isso é percebido em romances como *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. “Capitu fez Bentinho capitular; Bentinho, beato, inocente; Sofia sabedoria” (MOISÉS, 1964, p.26.).

No conto aqui analisado, o nome do protagonista também foi escolhido de maneira muito minuciosa. Ao nomear Jacobina - aquele que vence -, o escritor revela o seu lado irônico. Em um primeiro plano, tem-se a impressão de que realmente houve

muitas vitórias por parte do personagem central, porquanto deixou de ser o “Joãozinho”, tornou-se um “capitalista” aprendendo o jogo das máscaras. Entrementes, ele foi um grande perdedor, submeteu-se ao objeto - sua farda- e ainda perdeu sua essência, transformou-se num ser fútil, de aparência. A ironia é um dos recursos que mais contribuiu para a grandeza da produção de Machado, sendo uma maneira de expor seu pessimismo em relação ao estado decadente do ser humano. “O recurso da ironia tem o pressuposto a valorização do leitor, visto como capaz de perceber o sentido camuflado ou oculto na mensagem enviada” (DUARTE, 2006, p.154).

Outro aspecto relevante do conto é a maneira fria como o homem é apresentado. Jacobina, mesmo sabendo que uma das filhas de sua tia Marcolina está à beira da morte, parece não dar importância ao acontecimento. Aliás, ele apenas se preocupa com o fim dos privilégios que cessarão com a ida de sua bajuladora atrás da filha enferma:

Ora, um dia recebeu a tia Marcolina uma notícia grave; uma de suas filhas, casada com um lavrador residente dali a cinco léguas, estava mal e à morte. Adeus, sobrinho! adeus, alferes! Era mãe extremosa, armou logo uma viagem, pediu ao cunhado que fosse com ela, e a mim que tomasse conta do sítio. Creio que, se não fosse a aflição, disporia contrário; deixaria o cunhado, e iria comigo. Mas o certo é que fiquei só com os poucos escravos da casa. Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. (ASSIS, 1995, p.64).

O escritor também revela certo pessimismo em relação ao ser humano, o qual é facilmente dominado por coisas fúteis e não se interessa ou mostra preocupação pela situação alheia. O autor de *Quincas Borba*, em um determinado momento de sua história, demonstra que perdeu “todas as suas ilusões sobre os homens” (PEREIRA, 1939, p.217).

As pessoas, ao entrarem em contato com sua produção, principalmente a partir de 1881, sentirão uma descrença nos valores religiosos, filosóficos e políticos pregados em sua época. O conto em questão é um grande exemplo desse niilismo em Machado, entrementes, ele não começa e também não termina com a criação do alferes. Ele está presente em boa parte de seus romances e contos, fazendo com que os leitores que já o

conhecem, desconfiem de cada um de seus personagens, os quais parecem sempre esconder ou tramar alguma coisa de maneira tênue.

Uma das influências sofridas por Machado foi a de Arthur Schopenhauer, um dos filósofos mais conhecidos do mundo, o qual, assim como o escritor brasileiro, possui uma visão pessimista da vida:

Como subtilmente foi observado por Eugênio Gomes, as obras principais de Machado de Assis são governadas por uma idéia central de inspiração schopenhaueriana, que se desdobra em mitos e metáforas: a da inexorabilidade do Destino. (REALE, p.20. Disponível em: < www.academia.org.br/abl/media/prosa44a.pdf >. Acesso em: maio de 2012).

O grande filósofo do pessimismo influenciou sobre as ideias de ilustres pensadores, inclusive no universo literário (como se vê em Machado). Nomes como os de Richard Wagner⁹, Émile Zola¹⁰, Franz Kafka¹¹ e Sigmund Freud¹² estão na lista dos influenciados por Schopenhauer. O filósofo alemão escreveu sobre diversos temas: liberdade, sexo, vontade, amor, política, moral, literatura, filosofia, entre outros. Ele tinha como objetivo “demonstrar que este é o pior dos mundos possíveis, e, por isso, para o homem seria melhor não ter nascido” (REDYSON, 2005, p.7). Por causa de sua crítica e resistência aos ideais do Iluminismo, é considerado filósofo do Romantismo. Segundo Deyve Redyson¹³, há no pensamento do filósofo alemão uma duplicidade do caráter significativo do ser humano, “pois de um lado ele é sujeito do conhecer e de outro ele é o corpo” (REDYSON, 2005, p.49). Além disso, diz que para o mesmo a vida do homem é movida por “egoísmos rivais” e que “a satisfação de um indivíduo necessariamente acarreta o sofrimento do outro. O egoísmo é uma atitude natural de um ser em relação ao outro” (REDYSON, 2005, p.73). Assim como Machado, Schopenhauer acreditava na duplicidade e no egoísmo dos indivíduos humanos.

⁹ Richard Wagner nasceu na cidade de Leipzig, Alemanha, no dia 22 de maio de 1813 e morreu em Veneza, Itália, no dia 13 de fevereiro de 1883, aos 70 anos. Foi compositor erudito, autor de óperas como *Tristão e Isolda*, *Parsifal*, etc.

¹⁰ Émile Zola nasceu no dia 2 de abril de 1840 na cidade de Paris, França, e morreu também na capital francesa, em 28 de setembro de 1902. Zola é considerado o fundador da ficção naturalista.

¹¹ Franz Kafka nasceu no dia 3 de julho de 1883 na cidade de Praga, Tchecoslováquia e morreu no dia 3 de junho de 1924 na cidade de Kierling, Áustria.

¹² Sigmund Freud nasceu em Freiburg, na Morávia, hoje República Tcheca, no dia 6 de maio de 1856 e morreu na cidade de Londres, Inglaterra, em 23 de setembro de 1939. Foi médico neurologista judeu-austriaco, fundador da psicanálise.

¹³ Deyve Redyson é doutor em filosofia e professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Um fato bastante curioso na vida de Jacobina se passa quando ocorre sua nomeação de “alferes da Guarda Nacional”:

Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; e o motivo não foi outro senão que o posto tinha muitos candidatos e que esses perderam. Suponho também que uma parte do desgosto foi inteiramente gratuita: nasceu da simples distinção. Lembra-me de alguns rapazes, que se davam comigo, e passaram a olhar-me de revés, durante algum tempo. (ASSIS, 1995, p.62-63).

Não foram todas as pessoas que se alegraram com a nova posição de trabalho do personagem central, o qual usa uma expressão bastante forte para mostrar o estado de alguns moradores de sua vila diante do fato, “choro e ranger de dentes”, uma frase que retoma passagens bíblicas a respeito do final dos tempos. Essa situação revela a incapacidade de um indivíduo humano ver o outro feliz ou em posição de destaque. Os próprios colegas do protagonista mudaram seu comportamento para com ele depois de sua promoção. Ver-se-á que o pessimismo machadiano passa pelo alferes e pelas pessoas que compõem seu círculo social.

O enredo criado por Machado explora a temática da duplicidade humana - a alma exterior e a alma interior. Mas o que o escritor queria transmitir com isso? Esse desdobramento alegórico de Jacobina produz um efeito de sentido que tem muito a ver com a visão do contista a respeito do ser humano e suas relações sociais. Quando se pensa em alma, as pessoas logo a relacionam com algo abstrato, que não pode ser tocado ou visto. Porém, a partir do momento em que se entra em contato com a história do alferes, perceber-se-á que a mesma parece se apresentar também com outro sentido, no qual pode se tornar até mesmo visível e palpável.

Jacobina foi construído em dois planos. O primeiro tem a ver com seu interior, aquilo que o personagem é para si mesmo, sem o olhar de seus amigos, parentes e conhecidos, sem ser dominado por elementos exteriores, sem ser embriagado pelos elogios e pelas conquistas profissionais. No segundo, ocorre a transformação do seu eu, ele começa a se preocupar com a visão de outros personagens a respeito de sua própria imagem, e fatores externos passam a ser prioridade em seu comportamento. Com isso o escritor realista mostra, através de um jogo psicológico, que a vida da figura central do

conto passa a ser de frivolidades. Por conseguinte, entende-se por alma interior a essência do ser, enquanto a alma exterior está ligada à aparência.

Machado de Assis faz ver os mecanismos que compõem a capacidade humana de se duplicar diante de determinadas circunstâncias, e por que não dizer que o ser humano se esconde atrás dessas “almas exteriores”, as quais não passam de dissimulação a fim de que seus interesses pessoais sejam atendidos de maneira satisfatória? Segundo Alfredo Bosi,

[...] esse jogo de tirar a máscara para logo reajustá-la no rosto acompanhará toda a ficção de Machado de Assis. O que se pode indagar, em cada caso, é a motivação profunda da máscara: defesa social ou “barro comum de que Deus fez a nossa sincera humanidade”? Motivos que, de resto, não se excluem mutuamente. (BOSI, 2002, p.35; aspas do autor).

A farda de Jacobina não passa de uma máscara para que o mesmo se esconda e mostre para as pessoas que estão a sua volta que ele é alguém de apreço, como se não fosse antes de sua promoção. Ainda hoje há aqueles que se escondem atrás de um corpo bonito, de uma roupa de grife, de um cargo importante numa grande empresa, de uma batina, de um púlpito, de um carro, e até mesmo de um nome, e fazem isso para dar a conhecer à sociedade que tais conquistas os tornam melhores. Dentro dessa visão presente na narrativa, das máscaras, também há um elo com a filosofia de Schopenhauer:

Nosso mundo civilizado não passa de uma imensa mascarada. Ali encontramos cavaleiros, padres, soldados, doutores, advogados, sacerdotes, filósofos, e o que não mais! Porém estes não são o que representam: são simples máscaras, sob as quais, via de regra, se situam especuladores financeiros (Moneymarkers). Contudo, também há um que toma de empréstimos a máscara do direito ao advogado, unicamente para malhar adequadamente algum outro, que escolheu, para o mesmo objetivo, a do bem estar público e do patriotismo; um terceiro, a da religião, da pureza da fé. Com finalidades diversas, muitos já escolheram a máscara da filosofia, e mesmo também da filantropia etc. A escolha das mulheres é menor: mais frequentemente se utilizam da máscara da decência, do pudor, das qualidades domésticas e da modéstia. Existem ainda as máscaras gerais, sem caráter específico: entre estas se contam a justiça rígida, a cortesia, a participação sincera e a amistosidade risonha. Na maior parte das vezes, como já dito, sob todas estas máscaras se localizam industriais, negociantes e especuladores. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 251-252).

O alferes e outros personagens machadianos, como por exemplo, a Sofia, de *Quincas Borbas*, e a Marcela, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, acabam colocando a aparência em um lugar de destaque em suas vidas. Isso faz com que seus relacionamentos sejam superficiais e possuam como baluarte o fingimento. O ser humano é, para o contista, como um grande artista que precisa encenar e interpretar diversos papéis a fim de satisfazer seus desejos pessoais, ou mesmo para esconder um desvio de caráter.

O contista fluminense consegue ir além do superficial, penetrando naquilo que existe de mais profundo em suas criações, levando o leitor à oposição entre aparência e essência. Os personagens são trabalhados com uma profundidade de consciência que difere Machado de Assis de outros. Através das situações que surgem em volta do personagem protagonista, pode se traçar seu perfil psicológico. O escritor tem uma capacidade de criar personagens complexos, o alferes possui profundidade psicológica e, através de sua ideologia, seu espírito é revelado. A caracterização do personagem acaba se sobressaindo ao próprio enredo. O contista, detalhadamente, revela o interior de sua criação e os motivos que o levam a agir. Machado usa o psicologismo de uma maneira única.

Outro aspecto importante da personalidade de Jacobina é o fato de se apresentar como uma figura que costuma impor suas vontades; durante sua narrativa, ele deixou bem claro que não admitiria juízos e opiniões. Além disso, há em seu caráter uma forte dosagem de autoestima, a qual é alimentada pela visão que as outras pessoas possuem de sua identidade. Enquanto houver vozes que massageiem seu ego, esse prezar-se a si mesmo será elevado. O jovem alferes se apresenta como dependente do olhar de quem está ao seu redor, dos elogios e das bajulações. Os olhares dos amigos, da tia e de seus escravos funcionavam “como olhares de admiração a partir dos quais a personagem se sente completa, satisfeita, capaz de exercer a sua dominação sobre o outro, visto então apenas como objeto desejante”. (DUARTE, 2006, p.148.)

O amor próprio levou “Joãozinho” da pobreza a “provinciano, capitalista, inteligente não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico” (ASSIS, 1995, p.61). Como um jovem teve sua vida mudada assim radicalmente? Ele aprendeu por meio do espelho o jogo das aparências, sem o qual provavelmente sua vida não teria tanto êxito. Outro fator relevante é que houve uma fusão do objeto com o ser, Jacobina tornou-se

uno com sua farda, a ponto de afirmar que depois do ocorrido ele foi outro. Isso aponta mais um elo entre a narrativa de Machado e a filosofia de Schopenhauer, pois o autor de *O mundo como vontade e representação* também relatou sobre a relação entre o ser e o objeto:

Quando, erguidos pela força do espírito, abandonamos o modo comum de examinar as coisas, cessando de acompanhar somente suas relações entre si, cujo objetivo último é sempre a relação com a própria vontade, pelo fio condutor das configurações do princípio de razão, sem mais considerar nas coisas o onde, quando, por que e para que, mas única e exclusivamente o que; não permitindo também que se aloje na consciência o pensamento abstrato, os conceitos da razão; entregando porém todo poder de nosso espírito à contemplação, submergindo nesta inteiramente, permitindo o preenchimento pleno da consciência pela tranqüila contemplação do objeto natural ocasionalmente presente, seja uma paisagem, uma árvore, um rochedo, uma construção, ou o que for; ao nos perdermos inteiramente neste objeto (sich gaenzlich in diesen Gegenstand verliert), num significativo modo de expressão alemão, ou seja, esquecendo nosso indivíduo, nossa vontade, continuando a subsistir somente como sujeito puro, límpido espelho do objeto; de tal modo que tudo se passasse, como se existisse unicamente o objeto, sem alguém que o percebesse, não se podendo mais distinguir portanto a intuição do seu sujeito, mas ambos se tornaram um, ao ser a consciência plenamente preenchida e ocupada por uma única imagem intuitiva; quando, portanto, o objeto abandonou toda relação com algo externo a ele, e o sujeito toda relação com a vontade; então o que é conhecido não é mais a coisa individual como tal; mas é a ideia, a forma eterna, a objetividade imediata da vontade neste grau; e precisamente por isto o referido nesta intuição já não é indivíduo, pois o indivíduo se perdeu numa tal intuição; mas ele é sujeito puro do conhecimento, destituído de vontade, de dor, de temporalidade. (SCHOPENHAUER, 2005, p.30)

A partir do momento em que o fundador da Academia Brasileira de Letras deu origem a um personagem que tanto necessita do objeto para ser, foi aberta a porta para uma severa crítica a uma sociedade materialista cuja dependência do ter é imensurável. A busca pelo prestígio cada vez mais compromete os valores morais, e coloca em grande risco aquilo que o ser humano tem de mais precioso, a essência. O espelho não se limita ao século XIX, assim é com toda produção machadiana, porquanto apresenta uma temática universal. O materialismo exacerbado continua sendo, talvez hoje de uma maneira mais intensa, uma enfermidade para a sociedade, além disso, suas conseqüências são as piores possíveis. Esse grande mal faz com que as coisas fúteis sejam os maiores objetos de desejo do ser humano, os quais levaram o escritor a fazer

“uma velada crítica a uma sociedade hipócrita e preocupada com o lucro e com as aparências”. (DUARTE, 2006, p.142).

Jacobina buscava *status* e isso pode ser percebido em quase todo o conto. Um fato bastante curioso se passa durante o sono do personagem:

Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico. Dormindo, era outra coisa. O sono dava-me alívio, não pela razão comum de ser irmão da morte, mas por outra. Acho que posso explicar assim esse fenômeno: - o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver. (ASSIS. 1995. p.65)

Mesmo dormindo, o alferes demonstra cobiça por louvores e promoções, e se coloca em uma posição de realce. Sua vaidade o leva a sempre querer se sobressair. Seu espírito narcisista desmascara sua avidez por ver sua própria imagem no olhar dos outros e seu desejo de ver seu nome comentado na boca de seus familiares e amigos. A opinião de um público fascinado pelas suas glórias tornou-se mais importante do que qualquer coisa. Aquilo que as pessoas pensavam a seu respeito se sobressaiu a seu próprio querer.

Nessa atmosfera das máscaras (até mesmo por questão de segurança e por que não de sobrevivência), a opinião de terceiros se faz essencial a fim de que as aparências e as formas do fingir tenham efeito. O homem, nessa busca incansável pela fama, pelo poder e pelos *status*, faz crescer os sentimentos de rivalidade e disputa.

Com isso, se enlaça em suas vaidades, além de se aproximar das futilidades, as quais são movidas por sua própria ambição. Machado de Assis, como poucos, fez refletir em sua produção literária esse anseio humano por impressionar os outros. As pessoas acabam se sujeitando a situações que comprometem o seu modo de sentir, agir e ser. Ele desmascarou uma sociedade que, sem perceber, perde a sua essência, e está vestida com a farda da falsidade. A hipocrisia se tornou tão comum, a ponto de fazer parte de quase todas as conversas, casamentos, instituições políticas, comunidades religiosas, imprensa, em suma, grande parte dos seguimentos sociais.

A veracidade perdeu seu valor, o que vale é representar, desenvolver competências a fim de que o ser seja afetado, perdendo a consciência da virtude e da

nobreza. Não há dúvidas, o mestre do Realismo brasileiro conhece, entende, perscruta a alma humana, por isso seu conto reflete, como um espelho, este objeto repleto de mistérios que desafiam a humanidade.

Considerações Finais

Ao criar Jacobina, Machado de Assis comprova mais uma vez que conhece a alma humana. A leitura de *O Espelho* é tão importante quanto qualquer romance de sua segunda fase e é fundamental para se compreender o que foi chamada fase madura do escritor. Esse conto não pertence exclusivamente ao século XIX, ao Realismo, à Literatura Brasileira (mesmo sendo uma das melhores produções da época e tendo fortes características do movimento do período). Ele é universal ao perscrutar o interior do alferes; Machado desmascarou o homem, mostrou aquilo que é comum a todos.

O espelho foi escolhido por Machado por ser um símbolo do fantástico, o qual simboliza o duplo, a duplicidade humana, o desdobramento entre o *ser* e o *parecer*. E por aludir ao culto, à aparência, pois não há como não fazer uma analogia com o mito de Narciso. A história de Jacobina é uma representação da vaidade. Machado remete o leitor ao campo mitológico, da mesma forma que ele atravessa o campo da psicologia e da psicanálise. A profundidade de consciência de Jacobina revela a habilidade do contista em criar seres em uma dimensão psicológica elevada. O alferes é um dos personagens mais complexos da literatura brasileira.

Jacobina é fruto da competência de criação de Machado com sua descrença nos valores de uma sociedade hipócrita. Por isso, ele também é uma representação do pessimismo, porquanto o ser humano não é capaz de se alegrar com a felicidade do outro, da mesma forma que os amigos do personagem não foram capazes de se alegrar com sua promoção. E mais, a infelicidade do homem está no fato de que sua realização depende de *status*, do objeto, do ter. Enfim, a trama criada por Machado reflete a miséria humana.

Referências

ANDRADE, F. T. de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas- Machado de Assis**. In: **Objetivo - Os livros de FUVEST**, 2002.

ASSIS, M. de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995.

BOSI, A. **Machado de Assis**. 1º Ed. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. O Realismo. In: **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 163-259.

BULFINCH, T. Eco e Narciso. In: **O livro de ouro da mitologia – Histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda. p.143-148.

DUARTE, L. P. A Ironia Romântica e a Valorização da Tessitura Textual em Camilo e Machado. In: _____. **Ironia e humor na literatura**. Ed. PUC Minas: Belo Horizonte, 2006. p. 141-152.

ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 1-37.

JÚNIOR, B.A & CAMPIDELLI, S. Y. **Tempos da Literatura Brasileira**. 6º edição. São Paulo: Editora Ática, 2004. p.130-145.

MOISÉS, M. O Conto. In: **A Criação Literária (Prosa I)**. 19º edição. São Paulo: Cultrix, 2003. p.29-102.

_____. **Temas Brasileiros**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1964. p 1-46.

OLIVER, M. **História ilustrada da filosofia: Os grandes filósofos, 2000 A.C. aos dias de hoje**. 1º edição brasileira. Barueri: Editora Manole Ltda, 1998. p.22-24.

PEREIRA, L.M. **Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)**. 2º edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. p.217-275.

REALE, M. A. **Filosofia na obra de Machado de Assis**. Disponível em: < www.academia.org.br/abl/media/prosa44a.pdf >. (Acesso em: maio de 2012).

REDYSON, D. **Dossiê Schopenhauer**. São Paulo: Universo dos livros, 2009.

RODRIGUES, S. O Fantástico na literatura. In: **O Fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.9-68.

SCHOPENHAUER, A. **Arthur Schopenhauer – Vida e Obra**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2005.

TODOROV, T. Discurso Fantástico. In: **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p.83-98.

VERÍSSIMO, J. Machado de Assis. In: **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 429-450.

O GÊNERO DISCURSIVO FÁBULA: UM ESTUDO NA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

THE FABLE GENRE: A STUDY IN BAKHTINIANA PERSPECTIVE

Brennda Valléria do Rosário FREIRE¹

RESUMO: Este artigo é parte de um trabalho maior, no qual buscamos refletir sobre o emprego dos gêneros discursivos nas práticas escolares do ensino básico. Desse modo, o objetivo geral deste artigo centra-se na reflexão sobre o contexto de produção e os elementos constitutivos do gênero fábula, visando à sua abordagem em sala de aula. Para tanto, à luz da perspectiva bakhtiniana, analisamos a fábula *Os dois castores*, atribuída a Esopo, com o intuito de verificar o que este texto pode oferecer ao trabalho escolar. Como resultado desta pesquisa, entendemos que o gênero em questão é muito produtivo para o ensino de Língua Materna, pois, além de contribuir para a formação do leitor crítico, por meio do debate propiciado pelo cunho moralista, é repleto de elementos linguísticos que podem ser explorados pelos professores, para desenvolver as habilidades cognitivas do aluno. Esperamos, com isso, implicar na formação do professor e nas demais investigações no campo da Linguística Aplicada.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros discursivos. Fábulas. Ensino e aprendizagem

ABSTRACT: This article is part of larger work, in which we reflect on the use of genres in school practices. Thus, the general objective of this article centers on reflection about the context of production and the elements of the fable genre, aiming their use in the classroom. For this, in light with Bakhtinian perspective, we analyze the fable *The two beavers*, attributed to Aesop, in order to verify that this text can provide for school work. As a result of this research we understand that gender in question is very productive for the teaching of Native Language, because, besides contributing to the formation of the critical reader through debate afforded by the moralistic nature, is full of linguistic elements which can be exploited by teachers to develop the cognitive abilities of the student. We expect, therefore, contribute to formation of the teacher and for other investigations in the area of Applied Linguistics.

KEY-WORDS: Genres. Fables. Teaching and Learning

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA/Castanhal) sob orientação da Profª. Doutoranda Márcia Cristina Greco Ohuschi. E-mail: brennda.freire@gmail.com

INTRODUÇÃO

O trabalho com a linguagem, no processo de ensino e aprendizagem do ensino básico, é de extrema importância para a formação de indivíduos que exerçam plenamente suas práticas de cidadania. Isso ocorre porque as atividades de leitura, compreensão, produção escrita e prática de oralidade, competem ao exercício de ensino de Língua Materna, e é através dessas atividades que o aluno constrói conhecimentos e sua própria visão de mundo, capacitando-se, assim, para atuar em favor da sociedade de acordo com as aceções adquiridas.

Nesse sentido, entendemos que é favorável ao ensino e à formação de sujeitos, a inclusão de trabalhos com os mais variados tipos de gêneros que circulam na sociedade, já que eles são os meios usados para a materialização da comunicação e, portanto, para a disseminação e apropriação do conhecimento. Por esse motivo, este trabalho preocupa-se em refletir sobre a inserção dos gêneros discursivos nas práticas escolares. Para tal reflexão, optamos por trabalhar com o gênero fábula, já que este tipo de narrativa é de perspectiva didática por trazer noções de certo e errado, deveres e direitos, benevolência e malevolência, tornando-se capaz de deter facilmente a atenção de crianças, adolescentes ou adultos, incitando o gosto pela leitura.

Assim, tendo em vista os objetivos específicos, propomo-nos a: Delinear as características do gênero fábula e verificar se as práticas da linguagem (leitura, escrita, análise linguística) podem ser bem exploradas a partir do gênero em pauta, no ensino básico. Para isso, analisamos a fábula “Os dois Castores”, atribuída a Esopo.

Dessa forma, a estrutura deste artigo compõe-se de quatro seções, sendo esta a primeira: **Considerações Iniciais**, no qual enfatizamos o porquê trabalhar a favor da inserção dos gêneros discursivos no ensino. Na segunda seção, nomeada **de Os Gêneros Discursivos: Considerações Teóricas**, explanamos informações sobre os gêneros discursivos, a partir dos pressupostos bakhtinianos. Na terceira e quarta seções, **A fábula como objeto de ensino**; e, **Características das fábulas**, respectivamente, abordamos peculiaridades do gênero em questão. Na quinta seção, a qual chamamos de **Análise da fábula “Os dois Castores”, atribuída a Esopo**, analisamos a fábula de nossa eleição, visando enfatizar o quão este gênero pode se fazer eficaz nas salas de aula. Por fim, apresentamos, nas **Considerações Finais**, os resultados que foram obtidos através da pesquisa.

1. OS GÊNEROS DISCURSIVOS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Sabemos que para nos relacionarmos com outros indivíduos e praticarmos nossas atividades diárias, o uso da comunicação faz-se indispensável, o que implica na utilização de uma língua em comum entre sujeitos, para que consigamos, de fato, viabilizar e instaurar uma interação verbal (oral ou escrita) entre indivíduos. Porém, é perceptível que cada situação pela qual passamos exige um determinado tipo de recurso e finalidade, por exemplo, durante muitos anos, a carta foi usada como o principal meio de comunicação à distância devido à inexistência - e mais tarde - à precariedade de outros meios de comunicação. Mas, ao longo do tempo, a carta foi deixando de ser tão utilizada como em algumas décadas atrás devido à criação de novas formas de comunicação à distância, como o e-mail, que é muito utilizado por ser prático e instantâneo. Dessa feita, percebemos que, desde a antiguidade, o ser humano vem construindo vários modelos de “texto” e “diálogos”, ou seja, passamos a criar e a nos apropriar de várias formas de enunciados.

Após vários estudos feitos sobre a linguagem e os enunciados, constatou-se que cada ato de comunicação, ou seja, tudo o que falamos, ouvimos, escrevemos ou lemos está diretamente ligado a um gênero, pertencendo a ele. Assim, o conceito de gênero discursivo vem sendo abordado por vários teóricos ao longo dos anos, em vertentes distintas.

É notável, em nosso país, que as pesquisas sobre esse assunto ganharam força após a divulgação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Língua Portuguesa, em 1998, feitos a partir dos pressupostos bakhtinianos. Os PCN mostraram os gêneros como importantes auxiliares no processo de ensino-aprendizagem da Língua Portuguesa, pois através deles podemos ensinar o aluno “a compreender e a produzir textos pertencentes a todos os tipos existentes”. (BARBOSA, 2005, p.152).

Feitas essas considerações, entendemos que os gêneros discursivos podem ser usados como um meio eficiente de ensino que concebe a materialização de práticas sociais (orais e escritas), servindo de base para o desenvolvimento cognitivo do aluno e, conseqüentemente, de suas práticas de produção, compreensão e comunicação, estabelecendo uma ponte entre o leitor/aluno/ouvinte e o saber.

Nesse sentido, levamos em conta principalmente a teoria bakhtiniana, que procurou estudar a interação social que a linguagem possibilita por meio do discurso; e concerne na perspectiva dos gêneros discursivos, que foi a precursora das demais

vertentes. Por este motivo, a partir daqui, priorizamos e refletimos sobre as ideias do estudioso em relação aos gêneros discursivos.

Para Bakhtin (2003), a língua é essencialmente viva, um “objeto” com finalidade de comunicação que ao ser reproduzido estabelece uma relação dialógica entre os indivíduos, constituindo assim um discurso. Os gêneros discursivos sob esta perspectiva apoiam-se na afirmação de que a utilização da linguagem se dá por meio de um enunciado, funcionando como mediadores entre enunciador e destinatário.

O autor (2003, p. 262) ainda declara que os gêneros discursivos são “tipos relativamente estáveis de enunciados”, isto é, transformam-se facilmente com o surgimento de novas interações. Neste sentido, “A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana (...)” (BAKHTIN, 2003, p 262). Com a citação acima, entendemos que os gêneros se fazem presentes em toda atividade comunicativa humana e a partir de nossas práticas sociais dialógicas; eles podem se modificar, tornando-se mais complexos, e até mesmo se recriando, de tal modo que, a todo momento, nascem novos gêneros. por isso, nós, que utilizamos a linguagem para nos expressar, somos fontes inesgotáveis de gêneros discursivos.

Desse modo, percebemos que os gêneros compreendem diversos níveis, que vão do mais simples ao mais complexo, isto levou Bakhtin a tratar, em sua obra, da heterogeneidade pela qual são tomados. O autor explica que os gêneros possuem um repertório vasto, que podem ir de “simples réplicas monovocais do dia-a-dia” até “romances de muitos volumes”. É por esse motivo que Bakhtin (2003) dividiu os gêneros em duas categorias, a primária e a secundária. Gêneros primários são aqueles que estabelecem alguma relação com o dia-a-dia, encaixam-se nessa categoria, o bilhete, a carta, o diálogo e a escrita informal entre outros, por isso os gêneros primários são também chamados de gêneros simples. Em contrapartida, os gêneros secundários se apresentam em situações mais específicas e complexas, como por exemplo, as teses científicas, os discursos políticos, os textos jornalísticos, literários etc., por isso também são conhecidos como complexos.

Contudo, devemos recordar que, algumas vezes, os gêneros secundários podem, por assim dizer, “absorver” os gêneros primários, isto ocorre, como postula Bakhtin (2003, p. 263), porque “no processo de sua formação, eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários, (simples) que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata”. O estudioso ainda traz em seu texto um exemplo referente a tal

assunto, a partir do qual formulamos outro similar, para que o leitor possa apropriar-se facilmente da afirmação aqui expressa.

Podemos dizer que uma conversa informal, com um amigo, sobre situações do dia-a-dia, está introduzida na modalidade de gênero primário, porém, uma vez que esta simples conversa encontra-se inserida num exemplo dado em uma palestra/ seminário, ou em um artigo científico, ela passará a integrar-se no contexto de um gênero secundário.

Em face dessa heterogeneidade dos gêneros, Bakhtin (2003) propôs a utilização de agrupamentos chamados: esferas da comunicação. Para o estudioso, cada gênero está contido em uma esfera de comunicação social que visa sua própria finalidade. Temos vários exemplos de esferas, como, cotidiana, jornalística, literária, publicitária etc. Dentro dessas esferas, estão incluídos vários gêneros, por exemplo, na esfera cotidiana, estão inseridos os bilhetes, os diálogos e a carta informal, entre outros; já na esfera jornalística, temos o gênero notícia, os classificados, a reportagem, as entrevistas. O gênero fábula, o qual abordamos neste trabalho, está inserido na esfera literária.

Dando segmento ao estudo dos gêneros, observemos agora como este é caracterizado na visão de Bakhtin (2003). O teórico em questão acredita que o gênero é formado por três características, são elas: um conteúdo, que diz respeito a um tema (conteúdo temático), um estilo particular e uma estrutura/esqueleto/ composição.

O conteúdo temático refere-se aos assuntos que podem, devem ou se esperam que sejam abordados no interior de um dado gênero. O estilo particular remete à seleção de meios ou recursos linguísticos que serão utilizados pelo indivíduo. Já a estrutura ou composição do gênero é a forma de organização do enunciado, o que se encontra intimamente ligado com as esferas e os contextos sociais.

Agora, vejamos, grosso modo, um exemplo com o gênero fábula, foco dessa pesquisa, para um entendimento mais bem sucedido. Supondo que esta fábula trate do tema inveja, compreenderíamos que esse seria o seu conteúdo temático. Com relação ao estilo, deveríamos notar se essa fábula obedece às regras de uma linguagem formal ou informal, e quais os recursos linguísticos empregados, os quais contribuem para a construção de sentidos do texto. Na construção composicional, seria correto verificar quais os elementos componentes no enunciado, como os elementos da narrativa, o título, a moral da história.

Além desses três aspectos, Bakhtin (2003) ainda associa intimamente ao gênero, sua determinada condição de produção, isto é: onde o texto foi escrito, em que época,

com qual intuito, quem escreveu e para quem escreveu. Com isso, compreendemos que o caráter sociológico do texto é um importante fator, que deve ser analisado juntamente com as características apontadas a cima (conteúdo temático, o estilo e a constituição composicional).

Sob esse viés, Bakhtin/Volochinov (1992) discutem que a ordem metodológica mais eficaz para o estudo de Língua deve partir primeiramente da observação dos aspectos sociais, bem como do contexto e das características do texto, para só depois introduzir o estudo dos aspectos linguísticos. Dessa forma, outros estudiosos transpuseram esse método de estudo para o ensino da Língua Materna. Como corroboram Perfeito, Ohuschi e Borges (2010, 55-56), a partir de Barbosa (2003) e Rojo (2005), dizendo que se deve:

[...] observar, nas práticas pedagógicas em textos de diferentes gêneros discursivos, aspectos relativos:

- ao contexto de produção – refere-se à relação autor/enunciador, destinatário/interlocutor, finalidade, época e local de publicação (...)
- ao conteúdo temático – ideologicamente confirmado - temas avaliativamente manifestados por meio dos gêneros, explorando-se, assim, sobretudo na leitura, para além da decodificação, a predição, inferência, críticas, criação de situações-problemas, (...) e etc.
- à construção, forma composicional – elementos de estrutura comunicativa e de significação;
- às marcas linguístico-enunciativas – de regularidade na construção composicional e linguística do gênero [...].

Após essa breve explanação a respeito dos gêneros, concluímos que eles interferem de modo basilar na interpretação de um determinado enunciado, portanto, é muito importante que as escolas brasileiras passem a adotar os gêneros discursivos como instrumentos auxiliares no processo de ensino e aprendizagem.

2. A FÁBULA COMO OBJETO DE ENSINO

A fábula, assim como vários outros gêneros, também deve ser utilizada como objeto de estudo nas escolas, por trazer algumas vantagens que beneficiam a educação, como os ensinamentos retratados nas narrações, que podem ser úteis, se bem explorados, para o crescimento e desenvolvimento de cidadania das crianças e estudantes em geral. Sobre isso, Nascimento (2011, p.3) salienta que:

As fábulas sempre atraíram a atenção das crianças, por trabalharem com o imaginário infantil, pelo uso de personagens antropomorfizados (animais com sentimentos humanos), pela ludicidade que se pode haver em algumas fábulas, enfim, este gênero constitui uma forma, aparentemente ‘suave’ de educar as crianças.

Com isso, entendemos que há uma função educativa atribuída às fábulas, que se trata da influência que os efeitos moralizantes da história causam no consciente do leitor, levando-o a discernir o bem do mal, o certo do errado, o justo do injusto, a inocência da astúcia; e assim por diante. Dessa forma, percebemos que as fábulas têm certo poder de atração, que acaba por culminar na ansiedade de interpretação dos fatos narrados, fator que pode ser explorado pelo educador.

Além disso, as fábulas trazem uma linguagem simples e objetiva, como a usada nas situações cotidianas, possibilitando que o aluno desenvolva sua oralidade, e sua percepção, apropriando-se mais facilmente das características textuais, e dando ao professor um leque de opções para o ensino da língua materna, em que pode enfatizar o diálogo, muito presente nos textos desse gênero. Nas práticas de produção escrita, as fábulas também podem se mostrar como grandes aliadas ao ensino, pois aguçam a criatividade, fazendo com que o estudante se interesse pelo trabalho dirigido.

3. CARACTERÍSTICAS DAS FÁBULAS

De acordo com Jean de La Fontaine (apud PORTELLA, 1983), as fábulas apresentam duas partes, o corpo e a alma. “O corpo é representado pela narrativa que trabalha as imagens e dá forma sensível às ideias gerais. A alma são exatamente as verdades gerais corporificadas na narrativa” (PORTELLA, 1893, p.121).

Nas fábulas reescritas pelo grande fabulista Francês do século XVII, Jean De La Fontaine, percebemos que o trabalho é eminente com o “corpo” do texto, mas não deixando de ser fiel também à “alma”. Já nas fábulas de Esopo, o trabalho dava-se em torno da “alma” da narrativa. Essa escolha deu-se por conta da diferença de finalidades que a fábula apresentava para Esopo e La Fontaine.

Portella (1983) evidencia que uma fábula esópica procurava dar um conselho e fazer revelações a quem ouvisse sua narração. A fábula de La Fontaine tinha como objetivo agradar e divertir os palacianos e figurões do século XVII. Assim, o fabulista francês dava realce à forma estrutural da narrativa e deixava que a lição de moral fosse deduzida pelo seu decodificador.

Dessa forma, podemos considerar o “corpo” e a “alma” como os dois primeiros elementos estruturais da fábula, o terceiro elemento seria a alegoria. Encontramos no dicionário Aurélio que alegoria significa “Expressão de uma ideia através de uma imagem, um quadro, um ser vivo etc.” daí podemos associar que toda fábula é compreendida e desenvolvida por meio de imagens alegóricas. Porém, sobre isto devemos ressaltar que, para estar inserida numa fábula, a alegoria deve sempre estar por trás de uma narrativa e de um ensinamento moral, do contrário, poderíamos chamar qualquer signo linguístico de fábula.

Outra característica da fábula diz respeito a tornar o fato narrado verossímil, ou seja, transformar ousadamente a “fantasia” em realidade no decorrer da narração, passando por cima de qualquer obstáculo, enquanto que a parábola trata apenas de fatos teoricamente possíveis. “Resumindo, costuma-se dizer que parábola trata de assuntos e situações humanas mais reais e visa maior elevação no plano ético” (PORTELLA, 1983, p. 126).

Observando bem as fábulas no geral, percebemos que esta foi um meio encontrado de anunciar publicamente a verdade de uma determinada situação, tendo em vista que o povo ou mesmo o fabulista não tinha voz ativa na sociedade, isso é claro, feita de forma que não atinja diretamente o alvo em questão, para que ninguém precise rejeitá-la de imediato.

Também observamos que a fábula pode apresentar-se em um ambiente conflituoso, no qual encontramos divergência de interesses entre os personagens. Isto ocorre porque cada pessoa busca sua própria felicidade do seu modo, sendo inevitável entrar em desentendimento com seu próximo.

Quanto à linguagem utilizada nas fábulas, percebemos que, de maneira geral, levando em conta seu objetivo moral e didático, ela se dá de forma simples e objetiva, além disso, é importante ressaltar que os diálogos se fazem muito presentes nesse gênero.

Por fim, abordamos mais uma característica fabular, que se mostra como uma das mais próprias ensaiadas pelo gênero. Trata-se da utilização de animais nas narrativas em questão. Sobre isso, Portella (1983, p.) fala que “a preferência por animais deve-se, sem dúvida, ao fato de que seus caracteres, qualidades e temperamento são sobejamente conhecidos, não sendo então necessária a prévia descrição destes animais”. Isto quer dizer que, quando tratamos de certo animal nas fábulas, já se tem ligada a ele

uma característica, uma representação; por exemplo, a raposa liga-se sempre à astúcia; a cobra liga-se à maldade; o leão liga-se à majestade e assim por diante.

Vistas essas características, que serão de fato muito importantes para a concretização deste trabalho, passemos agora a observar se essas peculiaridades são ou não encontradas na fábula “Os dois castores”.

4. ANÁLISE DA FÁBULA “OS DOIS CASTORES” ATRIBUÍDA A ESOPHO

Para que a compreensão da análise seja bem sucedida, dispomos logo a baixo o texto escolhido para análise, em seguida começamos a explorar o contexto de produção e os elementos constitutivos da narrativa.

Os dois castores

Esopo

Dois castores que pouco se falavam, mas moravam em rios que corriam paralelos.

Um dia em meio à construção de um enorme dique para conter o rio que teimava em se encher com a água da chuva, o castor do rio da direita notou, exausto, que os galhos estavam terminando. Embaraçado, gritou, então, ao castor do Rio da Esquerda, se ele lhe poderia dispensar um ou dois galhos dos seus.

Voaram dois galhos por cima da sua cabeça, que o castor agoniado tratou de enfiar pelo amontoado de galhos que já começava a mostrar sinal de fraqueza. Desesperado, o castor tratou de ajeitar os galhos aqui e ali, até que, em pânico, perguntou mais uma vez ao castor do Rio da Esquerda se ele poderia dispensar mais dois ou três galhos. Ainda os galhos voavam para o seu lado, e já o castor, nervoso, os encaixava no meio da pilha de galhos que agora tremiam como uma gelatina e estancou, paralisado, à espera do pior.

Muito aflito, gritando por socorro, pela primeira vez na sua vida o castor do Rio da Direita subiu, atabalhado, a encosta do seu rio e já ia começar a descer correndo para dentro do Rio da Esquerda, quando parou, chocado com o que via.

No Rio da Esquerda havia um outro dique, enorme e resistente, a conter a força da água. Deitado sobre ele, roendo calmamente uma folhinha de árvore, estava o outro castor, que observava as centenas de galhos que haviam sobrado, flutuando à sua frente... Antes que o castor do Rio da Direita se pudesse arrepender de algo, o seu pobre dique reventou.

Em questão de minutos o rio transbordou, afogando o apavorado castor e cobrindo com enormes ondas o Rio da Esquerda – que engoliu o outro castor, a sua folhinha de árvore e as centenas de galhos que haviam sobrado.

Adaptação de Luis Paulo

Fonte: <http://eclectissimo.wordpress.com/2008/04/19/os-dois-castores-fabula-de-esopo/>

Sob a perspectiva bakhtinhiana, Perfeito, Ohuschi e Borges (2010, 55-56) afirmam que, para uma análise ser bem sucedida, é necessário, primeiramente, observar o contexto de produção do texto, por isso, começamos buscando informações sobre as condições em que essa fábula foi elaborada.

A fábula analisada, *Os dois castores*, é atribuída a Esopo, porém, a existência do fabulista é muito questionada pelos estudiosos, pois alguns acreditam que havia uma tradição grega de eleger um inventor para cada gênero literário, e assim, convencionou-se escolher Esopo como pai das fábulas, devido ao seu destaque e a sua versatilidade em narrá-las. Em contrapartida, outros estudiosos cogitam que Esopo era um escravo Frígio que depois de ter sua liberdade concedida foi para Grécia onde se tornou um grande fabulista, diz-se que o Frígio viveu no século VII antes de Cristo.

De acordo com Souza (2004), tal suposição advém dos escritos de um historiador chamado Heródoto, que viveu no século V a.C, isto é, por volta de menos de um século depois de Esopo; a partir disso, outros historiadores e fabulistas, como Máximo Planude, passaram a defender a existência do fabulista em pauta. Para entendermos um pouco mais sobre as especulações feitas sobre Esopo, buscamos em Souza (2004) as informações deixadas por La Fontaine, um grande fabulista do oriente, sobre que reescreveu uma biografia de Esopo, baseada em outras já consagradas.

Na biografia reescrita por La Fontaine, temos a informação de que Esopo, depois de passar pela mão de alguns senhores, foi vendido ao filósofo grego Xanto, morador de Samos, e que, diante da inquestionável sabedoria de seu escravo e após muita insistência, concede-lhe a liberdade. Liberto, Esopo viaja e conhece a corte de vários lugares como Creso, Babilônia e Egito. Sua argúcia, esperteza e sabedoria fizeram com que ele fosse respeitado até mesmo pelos reis, de forma que sua fama era consolidada em todos os lugares por onde passava. Seu fim, no entanto, foi trágico. Os délficos forjam contra ele uma prova e condenam-no à morte, precipitando-o em um abismo. (SOUZA, 2004, p. 26).

Levando essas informações em consideração, salientamos que o povo acabou por perpetuar na história a contribuição de Esopo para a difusão do gênero fábula pelo mundo, por este motivo, muitas dessas narrativas hoje são atribuídas a ele.

Também acredita-se que suas fábulas, de modo geral, eram voltadas ao apontamento de certas atitudes humanas, visando aconselhar a sociedade a respeito de certos valores, por isso ressaltamos que as fábulas de Esopo não eram escritas para

agradar as pessoas ou para aguçar a criatividade das crianças, suas fábulas almejavam atingir todos os tipos de pessoas, independentemente da idade, do sexo, ou da raça, de forma que contribuísse positivamente para a formação de bons cidadãos.

Assim, podemos sintetizar as circunstâncias de produção dessa fábula da seguinte forma: foi elaborada por Esopo, por volta do século VII a.C, era destinada à sociedade em geral e seu objetivo era aconselhar a sociedade, desmascarando certas atitudes ruins tomadas pelos homens.

Consideramos que para um entendimento proveitoso da narrativa é necessário que o aluno/leitor conheça os referidos dados do contexto de produção, já que alguns traços desse contexto podem ser identificados no texto, por isso faz-se importante que o docente apresente e discuta com os educandos as considerações feitas acima.

Dessa feita, apresentamos a seguir as peculiaridades de “Os dois castores”, retomando algumas das características das fábulas que apresentamos na seção IV. Lembramos que essas peculiaridades podem ser trabalhadas pelo professor por meio da união das práticas de leitura, escrita e gramática.

Primeiramente notamos que Esopo, em suas narrativas, buscava enfatizar sobretudo a alma das fábulas, isto é, preocupava-se mais com a lição de moral que queria repassar à sociedade do que com a forma de escrita ou de oralização das histórias. Assim, encontramos a primeira característica da fábula em questão, a preocupação com a verdade geral, com o sentido da fábula que se encontra corporizada na narrativa.

Outra característica dessa fábula é que não há a presença de um ambiente conflituoso, pois o castor da esquerda (que não sabia o que estava prestes a acontecer com o dique do castor da direita) sempre ajudava o vizinho, quando este lhe pedia 2 ou 3 galhos, apesar de não demonstrar interesse ou preocupação com o próximo. Assim, percebemos que não há nessa narrativa uma diferença de interesses.

Para apreendermos a moral da história, basta levarmos em consideração a falta de comunicação entre os castores, já que se o castor da esquerda soubesse que o castor da direita estava em apuros, teria o ajudado a conter a correnteza, emprestando-lhe mais galhos.

Em relação ao lugar, consideramos que esta acontece em um só espaço físico, pois não há locomoção de nenhum dos personagens para outro lugar. O mesmo é válido para o tempo da narração, pois esta acontece em apenas uma continuidade temporal.

A alegoria encontra-se presente, na fábula em questão, por meio das figuras dos dois castores, que são utilizadas, pelo autor, como uma forma amena de criticar certas atitudes presentes em nosso cotidiano, e o quão pode ser prejudicial valer-se delas.

Além disso, observamos que o autor não utiliza diálogos, a história é toda narrada. Partimos, agora, para a análise dos outros elementos que compõem o gênero, isto é, o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional.

O conteúdo temático dessa fábula diz respeito à falta de colaboração e comunicação entre os personagens, que apesar de vizinhos, parecem desconhecidos. No decorrer da narrativa, percebemos que essa atitude de não cooperação levou-os a um infortúnio, revelando aos leitores o quão é importante sermos comunicativos e benevolentes com o próximo. Daí, podemos retirar a moral da narrativa.

Em relação ao estilo presente no texto, observamos a utilização de elementos anafóricos como, “ele”, referindo-se ao castor da Esquerda, que já havia sido mencionado na narração, e também o uso de elementos catafóricos como, “perguntou (...) se”, referindo-se a algo que o castor ainda iria perguntar.

Ainda observamos que o tempos verbal passado é predominante durante toda a narrativa, podemos encontrá-lo em orações, como: “o castor do Rio da Direita **notou**”, “Embaraçado, **gritou**, então, ao castor do Rio da Esquerda”, “**Voaram** dois galhos por cima da sua cabeça”, entre outras.

Outro aspecto estilístico notado foi a presença de figuras de linguagens, por exemplo, a figura de palavra: comparação, encontrada na frase: “tremiam como uma gelatina”, utilizada para aproximar os dois termos; “tremiam” e “gelatina”, entre os quais existe uma relação de semelhança, visto que a gelatina tem a característica de tremer.

Também notamos a figura de pensamento, antítese, na frase: “pela primeira vez na sua vida o castor do Rio da **Direita subiu**, atabalhado, a encosta do seu rio e já ia começar a **descer** correndo para dentro do Rio da **Esquerda**”, visto que essa figura consiste na presença de termos de sentidos opostos, como é o caso de “direita - esquerda” e “subiu - descer”.

Outras figuras de linguagens observadas foram as conhecidas como figuras de construção: Elipse, Hipérbato e Assíndeto. A Elipse é analisada na oração: “no Rio da Esquerda havia um outro dique, enorme e resistente” na qual percebemos a omissão do verbo “ser”. O Hipérbato é localizado no trecho “deitado sobre ele, roendo calmamente uma folhinha de árvore, estava o outro castor”, no qual é visível a inversão das orações,

que poderiam seguir na seguinte ordem: “deitado sobre ele estava o outro castor, roendo calmamente uma folhinha de árvore”. Por fim, encontramos o Assíndeto, no trecho: “muito aflito, gritando por socorro”, no qual é notável a supressão do conectivo “e”.

Quanto à estrutura composicional, notamos que a fábula foi escrita em prosa e apresenta cinco parágrafos, além de ser uma narrativa curta e de fácil entendimento. Para compreendermos um pouco mais a respeito da estrutura da narrativa, mostramos aqui o esquema geral da fábula, enfatizado por Portella (1983). Dividimos esta fábula no seguinte esquema: Situação/ Ação/ Reação/ Resultado, que se constitui da seguinte forma:

Situação: Um dia, durante a construção de um enorme dique para conter o rio que teimava em se encher com a água da chuva, o castor do Rio da Direita notou, exausto, que os galhos estavam a terminar.

Ação: Embaraçado, gritou, então, ao castor do Rio da Esquerda, se ele lhe poderia dispensar um ou dois galhos dos seus. Voaram dois galhos por cima da sua cabeça, que o castor agoniado tratou de enfiar pelo amontoado de galhos que já começava a mostrar sinal de fraqueza. Desesperado, o castor tratou de ajeitar os galhos aqui e ali, até que, em pânico, perguntou mais uma vez ao castor do Rio da Esquerda se ele poderia dispensar mais dois ou três galhos. Ainda os galhos voavam para o seu lado, e já o castor, nervoso, os encaixava no meio da pilha de galhos que agora tremiam como uma gelatina e estancou, paralisado, à espera do pior.

Reação: Muito aflito, gritando por socorro, pela primeira vez na sua vida o castor do Rio da Direita subiu, atabalhado, a encosta do seu rio e já ia começar a descer correndo para dentro do Rio da Esquerda, quando parou, chocado com o que via. No Rio da Esquerda havia um outro dique, enorme e resistente, a conter a força da água. Deitado sobre ele, roendo calmamente uma folhinha de árvore, estava o outro castor, que observava as centenas de galhos que haviam sobrado, flutuando à sua frente...

Resultado: Antes que o castor do Rio da Direita se pudesse arrepender de algo, o seu pobre dique rebentou. Em questão de minutos o rio transbordou, afogando o apavorado castor e cobrindo com enormes ondas o Rio da Esquerda – que engoliu o outro castor, a sua folhinha de árvore e as centenas de galhos que haviam sobrado.

Com isso, apresentamos uma sistematização do contexto de produção da fábula *Os dois castores*, atribuída a Esopo, bem como seus aspectos característicos, sua temática, seu estilo e seu esquema geral, com o intuito de orientar o professor a analisar

o texto com o qual pretende trabalhar em sala de aula, para, assim, conhecê-lo, a fim de extrair ao máximo os elementos que podem ser trabalhados.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz da perspectiva bakhtiniana, percebemos que qualquer gênero discursivo pode ser trabalhado em uma abordagem enunciativa, de forma a englobar as práticas de ensino que desenvolvem os aspectos cognitivos do aluno. Além disso, notamos que o professor é, por si só, um grande instrumento da educação, pois cabe a ele escolher mecanismos diferenciados e eficazes para trabalhar a leitura, a escrita e a gramática contextualizada, em sala de aula.

A partir da análise da narrativa “Os dois castores”, percebemos que o gênero fábula, em especial, é dotado de peculiaridades que estimulam a criatividade e o gosto pela leitura, já que seus personagens são tradicionalmente animais com características humanas, e suas narrativas são de cunho moral, levando o leitor à curiosidade de saber o final da história. Assim, compreendemos que o gênero fábula pode ser usado como objeto de apoio ao ensino e aprendizagem de Língua Materna, contudo, é necessário enfatizar que todo texto, antes de ser levado para a prática escolar, precisa ser observado e analisado pelo educador a fim de entender o que pode ser oferecido de construtivo ao educando através daquela leitura.

Para que essa análise seja mais consistente, o docente pode seguir o modelo sugerido por Bakhtin para o estudo da Língua, o método sociológico, que foi demonstrado na seção 5 por meio da análise da narrativa de Esopo. Dessa forma, esperamos que este artigo tenha acrescentado na formação do professor, fazendo-o entender o quão pode ser produtivo o trabalho através do gênero fábula.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M./ VOLOCHINOV, M. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, J.P. Do professor suposto pelos PCNs ao professor real de Língua Portuguesa: São os PCNs praticáveis? In: ROJO, R. **A prática de linguagem em sala de aula: praticando os PCNs**. São Paulo: Educ. 2005, p. 149-182.
- NASCIMENTO, F. S.; SCARELI, G. As fábulas na contemporaneidade: um estudo sobre “o Lobo e o cão” de Esopo. In: V Colóquio Internacional “Educação e

Contemporaneidade”, 2011, São Cristóvão – SE. **Anais...** São Cristóvão: V Colóquio Internacional, 2011, p. 1-12.

PAULO. L. Os dois Castores. **Eclectissimo**, 21 agosto 2012. Disponível em: <http://eclectissimo.wordpress.com/2008/04/19/os-dois-castores-fabula-de-esopo>.

Acessado em: 21 agosto 2012.

PERFEITO, A. M.; OHUSCHI, M. C.G.; BORGES, C.A.G. Bula de remédio: da teoria à prática em sala de aula. IN: OSORIO, E.M.R. **Mikhail Bakhtin: Cultura e Vida**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. 108p. p. 51-79.

PORTELLA, O. de O. A fábula. In: **Revista Letras**, Curitiba, 1983.

SOUZA, L. N. **O processo estilístico de reescrita das fábulas por Monteiro Lobato**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis. 2004.

LITERATURA IRLANDESA: PATRIMÔNIO CULTURAL IRISH LITERATURE: CULTURAL PROPERTY

Cláudia PARRA¹

Resumo: A literatura produzida na Irlanda foi e continua sendo até os dias de hoje um grande marco na história do país. A importância das obras literárias irlandesas e sua tradição ultrapassam o reconhecimento nacional, estendendo-se por todo continente europeu e firmando-se como parte fundamental de toda literatura produzida na Europa. A contribuição exercida pela literatura irlandesa no cenário mundial é, desproporcionalmente, maior que o espaço geográfico ocupado pelo próprio país, uma pequena ilha da Europa. Sua diversidade e importância têm, ao longo dos tempos, interessado estudiosos de todas as partes do mundo. Este artigo tem como objetivo apresentar um breve panorama da literatura irlandesa em algumas de suas fases de acordo com seus respectivos períodos históricos e proporcionar o acesso à história dessa literatura no idioma português, visto que a maior parte das fontes de informação para esse objeto de estudo encontram-se escritas em inglês.

Palavras-chave: Irlanda. Literatura irlandesa. Historiografia literária.

Abstract: The literature produced in Ireland was and remains, nowadays, a great trait in the country's history. The importance of Irish literature and its tradition is beyond the national recognition extending across the European continent, establishing itself as a fundamental part of all literature produced in Europe. The contribution exerted by Irish literature in the worldwide scenery is disproportionately larger than the geographical area occupied by the country itself, a small island located in northeastern Europe. Throughout the ages, the diversity and importance of Irish literature have interested scholars from all over the world. This article aims to present a brief overview about Irish literature in some of its phases according to their respective historical periods and provide access to the history of this literature in Portuguese, since most of the information sources for this object of study are mostly written in English.

Key-words: Ireland. Irish literature. Literary historiography.

¹ Graduada em Letras pela FABAN (Faculdade Bandeirantes) de Ribeirão Preto/SP. Professora de Língua Inglesa na UNIESP (União Nacional das Instituições de Ensino Superior Privados) para o curso de Letras. E-mail: cla_parra@hotmail.com

*So plant the thought and watch it grow,
Wind it up and let it go...²
(Glen Hansard)³*

Irlanda: A Ilha Esmeralda

A Irlanda, localizada no continente europeu a noroeste da Europa Continental, é uma discreta ilha que durante séculos esteve sob controle britânico. Atualmente, o país é dividido em Irlanda do Norte e República da Irlanda (que foi chamada de Irlanda do Sul apenas entre 1920 e 1922). A República da Irlanda é um país independente governado pelo Estado Irlandês, entidade que assume o poder em 1922 e que, hoje, governa três quartos da ilha. A população, com quase 4,5 milhões de habitantes, é, em sua maioria, católica. Já a Irlanda do Norte é uma parte da ilha predominantemente protestante e ainda pertencente ao Reino Unido.

Após séculos de guerras e muitas disputas entre ingleses e irlandeses, precisamente após a Guerra de Independência da Irlanda (1919-1921), na qual o Exército Republicano Irlandês combateu o governo britânico, a república irlandesa foi proclamada país independente, e Éamon de Valera surge como primeiro presidente irlandês. Esse acontecimento uniu duas variantes importantes para a nação, o ideal de preservação de uma cultura própria, gaélica, e o revigoreamento de um nacionalismo impetuoso. Conferiu-se então a partir de 1922 ao estado independente o nome República da Irlanda, tendo Dublin como capital.

Desde a invasão inglesa, a história do país está marcada por muitos relatos de batalhas, fome, extrema pobreza, exclusão e exploração. Durante muito tempo, os irlandeses foram renegados de todas as formas, inclusive cultural e historicamente pelos ingleses, que esgotavam os recursos da ilha, não sobrando para o povo nem ao menos condições básicas de sobrevivência. E, ainda com o florescimento econômico na década de 1990, o país vem vivenciando várias crises econômicas no decorrer dos últimos anos. No entanto, em contrapartida, mesmo com tantos fatores negativos na história do país, a literatura pode ser considerada um grande tesouro que permaneceu vivo e intacto ao longo de todos os tempos. Um tesouro preservado pelos irlandeses sob condições, muitas vezes, desafiadoras, mas que resultou, para essa modesta ilha, uma posição de reconhecimento entre os influentes países europeus.

² Então plante o pensamento e veja-o crescer, dê-lhe asas e deixe-o ir... (Tradução nossa).

³ Músico e compositor irlandês.

Dublin – cidade da Literatura

Dublin, muitas vezes retratada nas obras de diversos autores como James Joyce, Sean O’Casey, entre outros, é reconhecida mundialmente como uma cidade literária e de grande importância para a cultura literária irlandesa, que possui notável representatividade no cenário literário mundial com quatro ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura: Willian Butler Yeats em 1923, George Bernard Shaw em 1925, Samuel Beckett em 1969 e Seamus Heaney, da Irlanda no Norte, em 1995. Dublin, no ano de 2010, foi nomeada pela Unesco como cidade da Literatura, juntamente com outras cidades como Edimburgo, Melbourne e Iowa City. As maiores bibliotecas e museus de literatura do país encontram-se em Dublin, como a Biblioteca Nacional da Irlanda (*National Library of Ireland*), a biblioteca da *Trinity College* e o Museu Nacional de Impressão da Irlanda (*National Print Museum of Ireland*). A biblioteca mais antiga do país, construída em 1701 e em funcionamento até os dias de hoje, também está localizada em Dublin, a *Marsh’s Library*, cujos livros eram acorrentados nas prateleiras (Unesco, 2010).

Uma afirmação da importância que a literatura representa para a cidade de Dublin, bem como para todo o país, é o fato de que a literatura está associada a outras áreas como a arquitetura, música, cinema e teatro. Por exemplo, no aeroporto de Dublin há um grandioso mural de vidro com os nomes de escritores irlandeses; também pontes e embarcações recebem nome de escritores nacionais. Na música, muitos compositores transferem para suas canções seus elos e inspirações literárias. A título de exemplo, o álbum *Strict Joy* (2009), da banda irlandesa The Swell Season, teve seu título inspirado em um poema do poeta irlandês James Stephens.

Embora Dublin apareça com certo destaque no âmbito literário, outras regiões também fazem parte da historiografia literária do país. Yeats, por exemplo, preferia o oeste e mantinha seu centro criativo em Sligo. Seamus Heaney e Brian Friel são do Norte. Frank MacGuinness, Patrick MacCabe, Tom Murphy e muitos outros são do oeste e priorizam a vida da região: pequenas cidades com suas tradições e problemas gerados pelo isolamento econômico.

Se hoje a literatura da Irlanda desfruta de grande reconhecimento em nível internacional, grande parte desse prestígio está relacionado aos esforços incessantes do povo irlandês de promover e zelar pela literatura nacional ao longo da história. Como nos mostram

os registros históricos, a literatura foi igualmente ignorada pelos ingleses, como tudo no país; e os irlandeses, mesmo carentes dos recursos mais básicos, produziram uma literatura original, requintada, com os aspectos folclóricos e mitológicos presentes na cultura do país, que se tornaria tão grandiosa e importante para uma modesta ilha.

Literatura Irlandesa

A literatura irlandesa abrange um conjunto de obras escritas em irlandês e inglês. Os trabalhos produzidos em língua inglesa têm grande reconhecimento, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Levando em consideração a fraca representação econômica entre os outros países europeus, devido ao seu passado conturbado, podemos dizer que a tradição literária da Irlanda e a grande importância do drama irlandês nos palcos internacionais representam uma herança inestimável, conferindo ao país uma posição de reconhecimento no meio literário. Composto esse patrimônio estão obras canônicas de autores como James Joyce, William Butler Yeats e Oscar Wilde.

A literatura irlandesa possui características que a diferenciam das demais obras literárias produzidas na Europa. Tendo origem na oralidade, o “contar histórias irlandês”, a mitologia, o folclore, as lendas e a religiosidade conferem grande originalidade às obras irlandesas. Mesmo a literatura escrita em inglês possui relação direta com a Irlanda e particularidades únicas que a distinguem das demais escritas por toda a Europa. Poetas e escritores irlandeses, em sua maioria, valorizam os costumes e o modo de viver irlandês, ressaltando inclusive as particularidades linguísticas desse povo, outros apresentam uma narrativa com estilo focado no exagero e na sátira absurda. Outro fator que diferencia essa literatura de outras é sua musicalidade própria e diferenciada devido à interação entre os idiomas irlandês e inglês.

Literatura Irlandesa: do início à era medieval

Considerada uma das mais antigas literaturas da Europa Ocidental, os primeiros registros datam do século VI. A literatura desse período manifestou-se em forma de poesia lírica e contos em forma de prosa, como as sagas irlandesas. A Irlanda também possui uma das produções de poesia mais antiga da Europa. Compreende obras escritas de maneira linguisticamente arcaica e produzidas em irlandês. Os acontecimentos históricos ocorridos

nesse período influenciaram, de forma direta ou indireta, a literatura que então seria produzida pelas gerações posteriores.

Muito antes da tentativa de dominação por parte dos ingleses, a Irlanda recebeu vários povos, como os *vikings*, por volta do fim do século VIII, e os normandos, por volta de 1169. Esses homens chegavam à ilha e se deparavam com um lugar único, selvagem, cheio de magia e superstições, mas, ao mesmo tempo, habitado por estudiosos e religiosos muito devotos.

Os que chegavam também traziam consigo suas próprias culturas e tradições. Por exemplo, os primeiros registros da presença *viking* na Irlanda datam por volta de 795, quando invadiram a ilha Lambay situada na Baía de Dublin. Em 831 já haviam se estabelecido no país, executavam atividades políticas e comerciais e introduziram o uso do dinheiro. Em decorrência desses acontecimentos, um grande e importante centro escandinavo foi consolidado na Irlanda em 852. O resultado diante de tais mudanças foi o rompimento das instituições cristãs que formavam e dominavam o núcleo da cultura literária durante esse período no país. Daí em diante os *vikings* exerceram influência na arte, idioma, folclore e literatura irlandesa.

Grande parte da literatura produzida nesse primeiro momento literário da Irlanda foram as crônicas históricas irlandesas (*Irish Annals*). As crônicas retratam a Irlanda desde o período da criação até a chegada do cristianismo na ilha. Tais obras registraram morte dos reis, batalhas, fundação, invasão e destruição de mosteiros, casamentos em nome da dinastia, e outros acontecimentos históricos de relevância. Todos os registros continham a data e o ano do acontecimento. De início, o registro dessas crônicas era exclusividade dos monges; no entanto, após a reforma monástica nos séculos XII e XIII, algumas famílias, mesmo carentes de habilidades linguísticas, passaram também a ser responsáveis pela preservação e compilação desse material.

Manifestações musicais também fizeram parte da literatura produzida na época. As mais antigas dessas manifestações datam do século IX. Porém, foi mais precisamente durante o período medieval que as canções irlandesas (*Irish lyrics*) se destacaram. Essas canções sobreviveram através da forte tradição oral irlandesa, embora não fosse possível sequer identificar seus autores. A temática dessas canções era a vida religiosa, o asceticismo (renúncia de prazeres com o fim de atingir objetivos espirituais), contemplação do belo no mundo natural e a aceitação da transitoriedade da vida humana. As obras desse período revelavam um povo sensível à natureza e com forte fé religiosa.

The earliest remnants of our literature reveal a people who were—or as, I think, who had become in these conditions—very sensitive to the things of nature, to whom fair objects of heaven and earth gave joy, and whose exalted imagination saw mystery in new phenomena. (SIGERSON, 1894, p. 66).⁴

A literatura medieval pode ser dividida em quatro ciclos: mitológico, Ulster, histórico (reis) e o *Fenian*; porém, pode-se afirmar que esses quatro segmentos da narrativa medieval possuem uma dimensão mitológica. Por exemplo, há forte presença de temas místicos nos contos pertencentes ao ciclo Ulster, esse que compreende contos heroicos referentes às batalhas dos *Uluids*, grupo de habitantes pré-históricos que viveram no norte da Irlanda. O ciclo histórico traz contos que documentaram detalhadamente os mitos e rituais relacionados aos reinados Celta e Indo Europeu. A presença da mitologia no ciclo *Fenian* é feita por meio da forte relação dos contos com o mundo supernatural das fadas, tais contos são mais ligados aos temas mitológicos do que históricos.

O ciclo mitológico, por sua vez, pode ser definido, então, como aquele cujos contos tratam especificamente dos deuses da “Irlanda pagã”. O conto mais importante dessa época é *Cath Maige Turied (Battle of Mag Turied)*, que narra a batalha de duas divindades pagãs irlandesas. Os textos desse período mostram a existência de um sistema mitológico bem organizado e coerente nos primórdios da literatura entre os habitantes irlandeses.

Além das características já citadas presentes na literatura (religiosidade, exaltação do belo, apego à natureza, misticismo e preocupação em registrar a história), outro aspecto era a preocupação em preservar o idioma nacional. O irlandês, também chamado de gaélico, faz parte do conjunto de línguas celtas, inicialmente conhecidas como goidélicas e posteriormente dividido em Irlandês Moderno (irlandês falado hoje), Gaélico Escocês e Manês (Ilha de Man). Desde o início, a preocupação com a preservação do idioma irlandês, através das obras literárias, se mostrou algo de importância central na vida dos irlandeses. Por exemplo, uma das obras mais antigas pertencente à literatura europeia e uma das primeiras sagas irlandesas, *Táin Bó Cúailnge* (em inglês, *Cattle Raid of Cooley*), registrada no século VIII, é considerada um épico da literatura, mesmo sendo escrita em forma de prosa; mostra como os poetas desse período tentaram reconstruir uma história, usando o que cada um conseguia lembrar, para que, de alguma forma, essa obra pudesse ser reproduzida e preservada inteiramente em forma de manuscrito. Quando foi reescrita, já era muito antiga e

⁴ Os primeiros vestígios de nossa literatura revelam um povo que estava - ou como eu penso, que havia se tornado devido às condições - muito sensíveis às coisas da natureza, para quem as coisas do céu e da terra davam alegria, e cuja imaginação aguçada via mistério em novos fenômenos. (Tradução nossa).

sobreviveu dividida em partes de três manuscritos diferentes. Considerado uma obra-prima e um dos tesouros da literatura irlandesa dessa época, o *Book of Kells* (manuscrito que compreende os quatro Evangelhos do Novo Testamento e alguns textos introdutórios), conhecido também como *Book of Columba*, foi produzido pelos monges e superam outras publicações da época pela sua complexidade e ornamentação.

Essa dedicação à literatura é constatada principalmente entre os monges cristãos dessa era, que demonstravam profundo respeito e admiração pelo idioma nativo. Além de se dedicarem ao serviço nos mosteiros e à vida religiosa, tais monges empenhavam-se no aprendizado e na obtenção de conhecimento. Dedicavam-se ao estudo detalhado não só das escrituras bíblicas como também da literatura secular, devotando tempo significativo na cópia meticulosa de manuscritos desses textos, para fins de distribuição e preservação dos mesmos. No século VIII, as cópias de muitos livros em irlandês já podiam ser encontradas em bibliotecas de mosteiros na França, Alemanha, Suíça e Itália. As sagas escritas antes desse período, por exemplo, foram preservadas por meio da “*scriptoria*” monástica.

Os manuscritos irlandeses são responsáveis pela perpetuação de uma tradição literária de quase mil anos e foram a principal fonte de preservação dos textos e obras produzidos pela literatura antiga e da Idade Média. Toda forma de literatura produzida durante esse período, sagas, contos, “*dindsenchas*” (textos em irlandês que tratam da origem dos nomes dos lugares), genealogias, leis, tratados e outros mais, era mantida nesses manuscritos. Essa forma de literatura em manuscritos se tornou muito tradicional, mesmo após a utilização de máquinas impressoras no país. Durante o século XIX, por exemplo, mesmo havendo várias obras impressas disponíveis, os manuscritos ainda se mantinham como o meio de distribuição mais acessível.

Literatura após a Idade Média

Apesar de todos os esforços para manter e preservar a literatura gaélica no país, com o fim da Idade Média a literatura começou a perder espaço e influência. Assim, durante o século XVIII a cultura irlandesa se viu ameaçada. As famílias católicas perderam o direito de possuir terras e os exploradores ingleses geravam nova influência no país com suas tradições e ideais.

O povo irlandês, mesmo que sob condições precárias de sobrevivência e extrema pobreza, tentou de alguma forma manter as tradições e os costumes nacionais. Ainda que o

analfabetismo fosse fato presente entre os camponeses irlandeses, esses homens, embora “analfabetos”, possuíam um surpreendente conhecimento da língua e literatura histórica do país.

There is nothing better known about Ireland than this fact: that illiteracy is more frequent among the Irish Catholic peasantry than in any other class of the British population; [...] If to be literate is to possess a knowledge of the language, literature, and historical traditions of a man's own country—and this is no very unreasonable application of the word—then this Irish-speaking peasantry has a better claim to the title than can be shown by most bodies of men. I have heard the existence of an Irish literature denied by a roomful of prosperous educated gentlemen; and, within a week, I have heard, in the same county, the classics of that literature recited by an Irish peasant who could neither write nor read. (GWYNN, 2007, p. 44).⁵

O fato de a população abrigar, na sua maioria, analfabetos, está relacionado às imposições inglesas com fins de assumir o controle do país e a valorização primária dos seus próprios interesses, negando aos habitantes do país uma educação decente no seu próprio idioma.

Com ênfase no ensino em língua inglesa para fins de exploração, esse sistema de ensino não só desestimulou o uso do idioma irlandês como banalizou a literatura produzida no período, cuja escrita era em irlandês. A maioria das crianças irlandesas não tinha condições de acompanhar o ensino aplicado nas escolas nacionais que começaram em fins do século XIX, cujo método priorizava o idioma inglês, quando não proibia o uso do irlandês durante as aulas.

Other developments in the 1830s included the introduction of the National School System, [...]. Based very much on the English syllabus and textbooks, it made no provision for education through the medium of Irish, which was still the language of the majority of the people in the country. Indeed, it was often very hostile to the Irish language, with children frequently being punished and victimised for speaking their own tongue. These schools, together with the trauma of the Famine and the mass emigration it caused,

⁵ Não há nada mais conhecido sobre a Irlanda do que o fato de que o analfabetismo é mais frequente entre os camponeses irlandeses católicos do que em qualquer outra classe da população britânica; [...] Se ser alfabetizado é possuir conhecimento da língua, literatura e tradições históricas do próprio país - e esse é um significado bem razoável para a palavra - então esses camponeses irlandeses, falantes nativos, têm uma melhor reivindicação ao título de alfabetizado do que a maioria dos outros povos. Fiquei sabendo da existência de uma literatura irlandesa rejeitada por uma sala cheia de cavalheiros ricos e educados; e, na mesma semana e no mesmo município, eu ouvi, os clássicos dessa literatura serem recitados por um camponês irlandês, que não podia ler e nem escrever. (Tradução nossa).

were the two big factors in the decline of the use of the Irish in the nineteenth century. (ANNAIDH, 2007, p.159).⁶

Durante esse período, a maior parte das crianças e jovens irlandeses frequentava as chamadas “*hedge-schools*”, ou em irlandês ‘*scoileanna scairte*’. Eram escolas secretas, geralmente em estado precário, que se dedicavam a ensinar crianças católicas em seu próprio idioma, já que estas não possuíam condições de frequentar as escolas nacionais e eram proibidas de frequentar escolas fora do país. Ainda assim, o inglês era ensinado em muitas dessas escolas, inclusive como forma de resistir ao opressor sabendo falar e escrever sua língua.

Schoolhouse are in general wretched huts, built of sods in the highway ditches, from which circumstances they are designated hedge schools. They have neither door, window or chimney; a large hole in the roof serving to admit light and let out smoke. A low narrow wall of mud, hard baked serves as a seat. A cut hole in the mud wall on the south side affords ingress and egress to its inhabitants. These schools are fully attended in summer, half empty in spring and harvest time; and from the cold and damp utterly deserted in winter; so that the children, who periodically resort to them for instruction, usually forget in one part of the year what they have learned in the other... (Johnston 1969, p. 37).⁷

Tal situação influenciou diretamente a produção literária da época. A pouca importância dada à educação dos irlandeses significava decréscimo na cultura e literatura nativa do país.

Os poetas dessa época, embora não tão reconhecidos, às vezes eram convidados às casas dos *landlords*,⁸ porém seu público mais frequente e fiel era o próprio povo irlandês. Prosa e poesia em irlandês continuaram sendo produzidas. Embora não houvesse

⁶ Entre os avanços que ocorreram na década de 1830 estava a introdução do sistema escolar nacional, [...]. Com currículo e livros didáticos baseados principalmente no inglês, esse sistema não atendeu às necessidades dos falantes do irlandês, que ainda era a língua da maioria das pessoas no país. Na verdade, tal sistema era, muitas vezes, muito hostil para a língua irlandesa, frequentemente crianças eram punidas e vitimizadas por falarem sua própria língua. Essas escolas, juntamente com o trauma da fome e da emigração em massa, foram os dois grandes fatores do declínio do uso do irlandês no século XIX. (Tradução nossa).

⁷ As escolas em geral são barracos miseráveis, construídos de torrões nas valas das rodovias, devido a tais circunstâncias são chamadas de “*hedge schools*”. Elas não têm porta, janela nem chaminé; um grande buraco no teto que serve para prover luz e deixar sair fumaça. Um muro baixo, estreito, de barro duro cozido, serve como um assento. Um buraco na parede de lama no lado sul serve como entrada e saída para os alunos. Essas escolas são mais frequentadas no verão, meio vazias na primavera e na colheita, e por causa do frio e umidade são completamente desertas no inverno, de modo que as crianças, que periodicamente recorrem a elas para instrução, geralmente esquecem em uma parte do ano, o que aprenderam na outra... (Tradução nossa.)

⁸ Senhores de terras e propriedades.

oportunidade real de publicação dessas obras, a literatura original foi preservada e continuou a se desenvolver, sendo transmitida oralmente e por meio de manuscritos, que foram guardados e copiados cuidadosamente. Um exemplo de obra literária que foi preservada durante esse período tão incerto do país foi *The Book of Durrow* (AD 675), o mais antigo e substancial manuscrito irlandês que fez uso extensivo de decoração e cor e que se encontra hoje na biblioteca da Universidade Trinity College, em Dublin.

Renascimento Gaélico e Literatura Moderna

Tal situação desfavorável do cenário irlandês se arrastou até certo período após a Grande Fome, por volta de 1845-1849. Durante esse espaço de tempo, a cultura irlandesa, literatura, idioma e costumes foram ignorados, desprezados e ridicularizados pelas classes média e alta, na sua grande parte composta de ingleses que moravam no país.

Após um período de quase total inatividade da língua e da literatura gaélica, ocorreu nas últimas décadas de 1800 a publicação de duas obras que reacenderam as apagadas chamas da literatura nacional. Standish Hayes O'Grady publica *Silva Gadélica* (1892), uma ampla antologia de contos retirados de clássicos narrados em irlandês, e George Sigerson publica *Bards of the Gael and Gall* (1897), uma antologia de versos traduzidos em irlandês, promovendo a antiga poesia irlandesa.

Com a fundação da Liga Gaélica por Douglas Hyde e Eoin MacNeill em 1893, se inicia um renascimento declarado da cultura nacional no país, conhecido também como Renascença Céltica. A Liga tinha o objetivo de promover e preservar o idioma nativo, o que refletiu diretamente na situação da literatura irlandesa. Em 1892, foi fundada também em Dublin a Sociedade Literária Nacional (*The National Literary Society*), que teve George Sigerson como presidente até sua morte, em 1925. Juntamente com a GAA (*The Gaelic Athletic Association*), a Liga Gaélica promoveu a ideia de que a Irlanda era um país diferente, com uma cultura diferente e não apenas uma colônia ou província inglesa.

A promoção da literatura nacional era realizada por meio de eventos para o entretenimento popular que estimulavam o recitar de poemas e a leitura de histórias. A Liga foi além da preocupação com o uso do idioma irlandês e também atentou para o estudo e publicação da literatura existente produzida em gaélico e para o estímulo para se produzir uma literatura irlandesa moderna. Esse apego à cultura nacional tomou várias formas na época e exerceu muita influência sobre escritores e poetas que, nessa época, já produziam uma literatura originalmente irlandesa em irlandês e inglês.

Willian Butler Yeats viu esse período de reavivamento como um momento ideal para um novo movimento cultural na sociedade irlandesa. Aprofundou-se no estudo e leitura de lendas e folclore irlandês e passou então a transmitir características encontradas nesses estilos para suas obras escritas em inglês que, a partir daquele momento, passaram a interessar aos britânicos. Esses leitores buscavam na literatura irlandesa originalidade e valorização da cultura primitiva europeia, já que a cultura irlandesa era uma das poucas que ainda não havia sido influenciada pelos ideais da industrialização presentes em toda a Europa e mantinha-se ainda ligada a um conhecimento instintivo com influência da primitiva cultura celta. No entanto, sob outro ponto de vista, a resistência aos ideais trazidos pela industrialização significou um ponto de atraso para o país e uma das causas da pobreza. O desejo de retomar o passado e preservar seus ideais é revelado na obra de George Willian Russel: *Homeward Songs by the Way* (1894) e em *The Celtic Twilight* (1893), de Yeats.

O renascimento ajudou a criar a imagem de uma Irlanda pastoral, mística, não modernizada, imagem que influencia os escritores e artistas até hoje. Alguns, como James Joyce, mantiveram-se à parte desse reavivamento. Em *Um retrato do artista quando jovem* (1916), obra considerada parcialmente autobiográfica, o personagem Stephen Dedalus escapa das teias do nacionalismo, da família e da religião.

Literatura anglo-irlandesa

A partir do século XIX, o termo Anglo-Irish começou a ser usado nos meios políticos e sociais. Posteriormente, já quando a sociedade irlandesa não era mais controlada pelos ingleses, o termo passou a ser aplicado para designar a literatura escrita em inglês. A literatura desse período, chamada de anglo-irlandesa, também abordou a questão do uso do idioma inglês em substituição ao irlandês, detalhe importante nessa fase literária que almejava a preservação de uma identidade autenticamente irlandesa. “*Thomas MacDonagh, in Literature in Ireland: Studies Irish in Anglo-Irish (1916), argued that Anglo-Irish literature could express Irish cultural identity [...]*” (WELCH, 1996, p. 9).⁹ A temática da literatura anglo-irlandesa resgatava a Irlanda antiga a fim de evocar um passado heroico que fortalecesse a questão nacional. Mesmo escrevendo em inglês, os escritores fizeram questão de preservar e representar em suas obras uma identidade verdadeiramente nacional.

⁹ Thomas MacDonagh, em *Literatura na Irlanda: Estudos em Irlandês Anglo-Irlandês* (1916), argumentou que a literatura Anglo-Irlandesa podia expressar a identidade cultural irlandesa [...]. (Tradução nossa).

Literatura e escritores modernos

O Renascimento Gaélico foi um marco decisivo para guiar os novos caminhos da literatura irlandesa, contribuindo diretamente para a divulgação e publicação das obras irlandesas dentro e fora do país e estabelecendo uma sólida base para a literatura das próximas décadas. James Joyce, seguramente, é uma das figuras mais marcantes da literatura no país. Reconhecido mundialmente por sua obra *Ulysses* (1922), é considerado um dos autores de maior relevância do século XX. W. B. Yeats é outro nome importante. Além de poeta e dramaturgo, foi fundador do Teatro Nacional Irlandês (*The Abbey Theatre*) e contribuiu muito para a história da literatura do país em vida. Yeats possuía grande apreço pela mística irlandesa, o que certamente influenciou muito suas obras. Com o passar dos anos, estabeleceu contato com poetas modernistas, o que conferiu a suas obras traços também provenientes do modernismo. Foi presidente da Sociedade Nacional de Teatro (*National Theatre Society*), formada em 1902 com o início do funcionamento do Teatro Nacional da Irlanda (*National Theatre of Ireland*), que dois anos mais tarde veio a ser chamado *Abbey Theatre*, após reconstruído por conta de um incêndio.

Os escritores que surgiram após Yeats e Joyce foram, de alguma forma, influenciados ou pelo estilo céltico e místico do primeiro ou pelo estilo modernista de Joyce, que, como já mencionado, não foi tão influenciado pelos ideais do Renascimento Gaélico. A literatura produzida atualmente no país engloba diferentes assuntos e gêneros. Esses autores tentam transmitir ao público as tradições literárias irlandesas de forma mais dinâmica, porém baseando-se em obras antigas, escritas em irlandês, com a finalidade de preservar a tradição irlandesa mesmo em obras contemporâneas. Muitos desses escritores são citados como referência mundial em literatura e arte. Anne Enright, Claire Kilroy, Colm Tóibín, Hugo Hamilton, John Banville, Marina Carr, Brian Friel, Tom Murphy, Samuel Beckett, Sebastian Barry, Seamus Heaney são grandes nomes da literatura em tempos mais recentes. As obras de Declan Hughes e MacCabe, de alto valor literário, são muito lidas e recebem boa crítica. Patrick MacCabe teve sua obra *The Butcher Boy* (1992), que foi para o cinema. Vários desses autores tiveram traduções de suas obras publicadas no Brasil.

Com um reconhecimento mais popular, podemos citar Roddy Doyle. Seu primeiro romance *The Commitments* (1991) foca a vida da classe trabalhadora de Dublin e conta a história de um grupo de jovens que compartilham o amor pela música e tentam montar uma banda de blues. Em suas obras, Doyle apropria-se de uma linguagem bastante informal e própria dos dublinenses, dando ao leitor a oportunidade de conhecer as particularidades do

inglês falado em Dublin. Também trabalha algumas questões sociais como a violência doméstica, tema abordado em *The Woman Who Walked into Doors* (1996). Roddy Doyle tem se destacado como uma das figuras mais influentes da literatura irlandesa contemporânea. Outro nome de destaque e inclusive um dos poucos escritores irlandeses conhecidos e lidos no Brasil é John Boyne, autor de romances. *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) é um de seus livros mais conhecidos e ganhou uma adaptação para o cinema em 2007.

Referências

ANNAIDH, Séamas Mac. **Irish History**. Bath: Parragon, 2007.

DUFFY, Charles Gavan; SIGERSON, George; HYDE Douglas. **The Revival of Irish Literature and other addresses**. London : T. Fisher Unwin, 1894.

GWYNN, Stephen. **Irish books and Irish people**. Dublin: The Talbot Ltd, 1919.

JOHNSTON, John. **Hedge Schools of Tyrone and Monaghan**. Clogher record , Vol. VII, No. 1, pp. 34-55, 1969.

MLA style: "The Nobel Prize in Literature 1923". Nobelprize.org. 21 Oct 2012
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/

_____. "The Nobel Prize in Literature 1925". Nobelprize.org. 21 Oct 2012
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1925/

_____. "The Nobel Prize in Literature 1969". Nobelprize.org. 21 Oct 2012
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1969/

_____. "The Nobel Prize in Literature 1995". Nobelprize.org. 21 Oct 2012
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/

Renascença Céltica. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2011.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Renascen%C3%A7a_c%C3%A9ltica&oldid=28168381>. Acesso em: 21 out. 2012.

República da Irlanda. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Rep%C3%BAblica_da_Irlanda&oldid=32458041>. Acesso em: 21 out. 2012.

Unesco. <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creativeindustries/creative-cities-network/literature/dublin/>

_____. <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001920/192049E.pdf>

WELCH, Robert. **The Concise Oxford Companion to Irish Literature**. Oxford : Oxford University Press, 2000

O DRAGOEIRO, DE CRISTIANE RODRIGUES DE SOUZAJayme Ferreira BUENO¹

Cristiane Rodrigues de Souza poderia ter sido mais uma das muitas e dos muitos poetas que surgem e que passam a cada momento na nossa literatura, mas não. Lendo os poemas de *O Dragoeiro*, percebe-se que ela é diferente e que veio para ficar. A sua poesia é outra, nova e renovada. Criativa, ela se solta, levada pelo som e pela escrita de seus poemas.

Com tons de erotismo, a poeta mostra que conhece os caminhos da poesia atual e, à maneira de Adélia Prado, pode afirmar que o amor é bom: *Depois do amor / nos meus braços ele dorme e sonha com a luz, o som, o ar...*, para ao final do poema confessar: *meu corpo comovido em suas mãos cria nele ritmo de noite quente / ele me prende / e me enreda e me leva como as ondas de Creedence*.

Cristiane Rodrigues Souza, em muitos poemas, escreve sobre a sua própria poesia, uma característica do Pós-Modernismo. Um exemplo é o poema “Prece à Árvore do Dragoeiro”, quando diz: *deu-me a flor como quem faz poesia sem querer*. A flor ofertada pela árvore, metaforicamente, passou a ser a própria poesia. De igual modo, a poeta pode oferecer poesia. Outro exemplo é o poema da p. 25, quando, ao se referir a um eu especial, dirige-se a si própria: *Cris, quiete-se*.

Formalmente, o poema de Cristiane Rodrigues de Souza fica na indecisão entre a poesia em verso e a prosa poética. O que importa é que seus textos, de uma forma ou de outra, encontram-se impregnados do poético. Para usarmos termos da crítica estruturalista, podemos afirmar que a sua palavra, como toda palavra poética, quer mostrar-se a si mesma. A linguagem do poema torna-se espessa, própria da poesia, em oposição à linguagem transparente da prosa. Tal estranhamento é a essência da literariedade dos poemas de *O Dragoeiro*.

Afastando-se da crítica dos anos 60, pode-se afirmar que a poeticidade que brota dos poemas de Cristiane Rodrigues de Souza é própria da poesia do Pós-Modernidade. A poeta versa, com propriedade, a metalinguagem, a metapoética, tão emblemática da poesia atual, e busca, muitas vezes, apoio na intertextualidade para a sua escrita. Dessa forma, aparecem, explicitamente, em seus poemas, uma Itabira drummondiana, misturada a uma primeira estrofe à Cecília Meireles; como Sórora Mariana Alcoforado,

¹ Doutor em Letras/ Literatura Portuguesa pela USP. Professor de literatura – UFPR/PUCPR. Email: jybueno@terra.com.br.

que acreditava nas cartas de amor, a poeta acredita que *as cartas os afetos a poesia / os magos / existem*; percebe-se uma aproximação a Tchékov por certo realismo; pode-se ouvir a música da lira de Anfion da Tebas às avessas; o som de diferentes bandas de rock, que embalam a poeta em momentos de amor, e o ritmo de uma delas é como o andar de uma carroça; e percebe-se a poeta a tentar um olhar de personagem de Tarantino. De modo implícito, pode sentir-se a poesia de Mário de Andrade, em especial, de *Pauliceia Desvairada*.

Algumas palavras finais sobre o poema “Prece à Arvore do Dragoeiro”. Primeiramente, pode-se afirmar, embora seja temerário fazer-se qualquer afirmação sobre poética e poesia, que esse poema é o que desencadeia os demais. Pode ser, inclusive, que muitos deles sejam anteriores ao contato com tal árvore, na Ilha da Madeira, mas a seleção feita para a publicação nos leva a pensar em tal possibilidade. E complementando, na poética de Cristiane Rodrigues de Souza, a poesia é algo que se dá, é alguma coisa que se oferece de graça aos visitantes, mesmo aqueles que permanecem apenas um minuto à sua sombra, o tempo suficiente para se ler um dos poemas de *O Dragoeiro*. A poesia, para ela, é ainda algo que se desprende do poeta, como a folha se desprende da árvore, dada, gratuitamente.

Assim, sobre a sombra do lirismo de Cristiane Rodrigues de Souza, embalados pela música de sua poesia, quedam-se os leitores.

REFERÊNCIA

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **O dragoeiro**. Pref. Alexandre de Melo Andrade. São Paulo: Intermeios, 2012.