

Travessias Interativas

N. 5
Vol. 3, 2013
ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 5, Vol. 3, 2013

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Alexandre Pilati – *UnB*
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. Fani Miranda Tabak – *UFTM/Uberaba*
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*
Profa. Dra. Karin Volobuef – *UNESP/Araraquara*
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – *UNESA/Rio de Janeiro*
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. Nicolas Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
- Valéria da Fonseca Castrequini – *Editora-adjunta*

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. 5, Vol. 3 (2013) -
São Cristóvão : UFS, 2013 -

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
<i>Autor Convidado</i>	
ENTREVISTA COM O ESCRITOR JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA	7
↳ Por Alexandre de Melo ANDRADE	
<i>Artigos</i>	
MÍSTICA E POESIA, NOS LIMITES DA LINGUAGEM: HILDA HILST E AS MÍSTICAS MISTICISM AND POETRY, IN THE LIMITS OF LANGUAGE: HILDA HILST AND THE MISTICS	11
↳ Jonas Miguel Pires SAMUDIO	
OS JOGOS FRUTAIS E O POEMA: NATUREZA VIVA; NATUREZA-MORTA THE FRUIT GAMES AND THE POEM: LIVE NATURE; STILL LIFE	32
↳ Antônio Donizeti PIRES	
POLÍTICA E POÉTICA DO COTIDIANO EM O CORPO FORA, DE FRANCISCO ALVIM EVERYDAY POLITICS AND POETICS IN O CORPO FORA, BY FRANCISCO ALVIM	62
↳ Fernando Albuquerque MIRANDA	
POÉTICAS DO INCONCLUSO EM ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR UNFINISHED POETICS IN NOVELS BY CLARICE LISPECTOR	75
↳ Mariângela ALONSO	
OS EFEITOS DA MEMÓRIA COLETIVA NAS LEMBRANÇAS INDIVIDUAIS E NA FORMAÇÃO DO EU EM CIRANDA DE PEDRA THE EFFECT OF THE COLLECTIVE MEMORY IN PRIVATE MEMORIES AND THE PARTICULAR INDIVIDUAL DEVELOPMENTE IN THE NOVEL CIRANDA DE PEDRA (THE MARBLE DANCE)	87
↳ Rosana Munutte da SILVA	
DA NOVELA CLARICEANA À REDE TELEVISIVA: A ADAPTAÇÃO DE A HORA DA ESTRELA EM CENA ABERTA FROM CLARICE LISPECTOR'S NOVEL TO THE TV NETWORK: THE ADAPTATION OF A HORA DA ESTRELA IN CENA ABERTA	101
↳ Camila Chernichiarro de Abreu CORRÊA	
SIMULACROS DE UMA ESPOSA: LEITURA DE "A IMITAÇÃO DA ROSA", DE CLARICE LISPECTOR THE SIMULACRA OF A WIFE: ANALYSIS OF CLARICE LISPECTOR'S "A IMITAÇÃO DA ROSA"	121
↳ Gabriela Ruggiero NOR	

Iniciação Científica

JORGE AMADO: SUA TRAJETÓRIA E A RELAÇÃO DE SUA OBRA PARA COM A TV
JORGE AMADO: YOUR CAREER AND YOUR RELATIONSHIP WORK WITH TV 134

↳ Alessandro Fernandes ALVES

ESTAR PERTO NÃO É FÍSICO: A PRODUÇÃO DE PRESENÇA DA PERSONAGEM AUSENTE EM
SINUCA EMBAIXO D'ÁGUA
BEING CLOSE IS NOT PHISICAL: THE PRODUCTION OF PRESENCE OF THE MISSING CHARACTER
IN SINUCA EMBAIXO D'ÁGUA 144

↳ Otávio Campos Vasconcelos FAJARDO

O LEITE EM PÓ DA BONDADÉ HUMANA, DE HAROLDO MARANHÃO:
UMA ESCRITA "ABJETO-GROTESCA"
MILK POWDER OF HUMAN KINDNESS, BY HAROLDO MARANHÃO:
WRITING "ABJECT-GROTESQUE" 158

↳ Anna Mônica da Silva ALEIXO

Resenhas

TAPETE DE SILÊNCIO, DE MENALTON BRAFF 175

↳ Natasha Vicente da Silveira COSTA

O CAMINHO DA FICÇÃO BRASILEIRA 179

↳ Gracielle Custódio APOLINÁRIO - Wagner LACERDA

HAWTHORNE E SEUS MUSGOS, POR HERMAN MELVILLE 184

↳ Daniel ROSSI

EDITORIAL

POÉTICAS, SUBJETIVIDADE E ADAPTAÇÕES DA OBRA LITERÁRIA

A quinta edição da Revista de Letras *Travessias Interativas* (ISSN 2236-7403) ampliou o conselho editorial devido ao grande número de artigos que tem recebido. Agradecemos, desde já, aos seguintes professores, que gentilmente aceitaram fazer parte de tal comissão: Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente e Profa. Dra. Karin Volobuef (UNESP/Araraquara), Prof. Dr. Alexandre Pilati (UnB), Profa. Dra. Fani Miranda Tabak (UFTM-Uberaba) e Prof. Dr. Luís Claudio Dallier Saldanha (Centro Universitário Uniseb/Ribeirão Preto). Agradecemos, ainda, à Prof. Dra. Tania Mara Antonietti Lopes e ao Prof. Ms. Carlos Eduardo Marcos Bonfá, que auxiliaram esta edição, avaliando textos e emitindo pareceres.

Este volume, além de selar dois anos do surgimento da *Travessias Interativas*, é marcado pela sua primeira avaliação CAPES (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior), obtendo Qualis B4, o que pressupõe cumprimento de nossos principais objetivos e boa qualidade de nossas publicações.

Optamos por dividir em dois volumes os textos aprovados para publicação. Neste, selecionamos artigos que tenham relação com as poéticas – cujo objeto de estudo seja textos em verso ou prosa –, a abordagem da subjetividade e suas implicações na (re)construção da linguagem, e a transcrição do texto literário para a linguagem televisiva.

Nessa perspectiva, o primeiro artigo – “Mística e poesia, nos limites da linguagem: Hilda Hilst e as místicas” –, de Jonas Miguel Pires (UFU), traz reflexões e análises da lírica hilstiana, com vistas à relação inerente entre a mística e a poesia. Na sequência, Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara) traz, no texto intitulado “Os jogos frutais e o poema: natureza viva; natureza-morta”, análises temáticas e estruturais da poesia de Ferreira Gullar, motivado e conduzido pela presença das frutas, inerentes ao projeto poético do poeta, sem desprezar um possível recorte diacrônico de tal abordagem. Em “Política e poética do cotidiano em *O corpo fora*, de Francisco Alvim”, Fernando Albuquerque Miranda (UFJF) parte da “mitologia da mineiridade” para alcançar o que chama de política do cotidiano no poeta da geração marginal.

Os dois artigos seguintes são fundamentados em textos narrativos. Em “Poéticas do inconcluso em romances de Clarice Lispector”, Mariângela Alonso (UNESP/Araraquara) parte do projeto labiríntico e “escorpiônico” da autora, demonstrando uma escritura inconclusa e altamente subjetiva. Já Rosana Munutte da Silva (UNESP/Araraquara), em seu texto “Os efeitos da memória coletiva nas lembranças individuais e na formação

do EU em Ciranda de Pedra”, traça uma leitura da tensão entre a vivência individual e a adesão ao grupo social, presente no romance de Lygia Fagundes Telles. No artigo seguinte, da autoria de Camila Chernichiarro de Abreu Correia (UnB), há uma análise da reprodução de “A hora da estrela” para a linguagem televisiva, conforme sugere o título: “Da novela clariceana à rede televisiva: a adaptação d’*A hora da estrela* em Cena Aberta”. Ainda na esteira de Clarice, surge o artigo “Simulacros de uma esposa: leitura de ‘A imitação da rosa’, de Clarice Lispector”, de Gabriela Ruggiero Nor (USP), onde apresenta nuances da personagem Laura.

Abrindo a série dos três artigos que compõem a **Iniciação Científica**, aparece o texto “Jorge Amado: sua trajetória e a relação de sua obra para com a TV”, de Alessandro Fernandes Alves (UNIESP/Ribeirão Preto), sob orientação da Profa. Dra. Milca Tscherne e do Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade. Em “Estar perto não é físico: a produção de presença da personagem ausente em Sinuca embaixo d’água”, Otávio Campos Vasconcelos Farjado (UFJF) analisa a “personagem ausente” no romance citado no título, de Carol Bensimon, utilizando teoria de Hans Ulrich Gumbrecht, contando com a orientação do Prof. Dr. Alexandre Graça Faria. Por último, aparece o artigo “O leite em pó da bondade humana, de Haroldo Maranhão: uma escrita ‘abjeto-grotesca’”, de Anna Mônica da Silva Aleixo (UFPA), sob orientação da Profa. Dra. Tânia Sarmiento-Pantoja, com observação atenta ao “realismo grotesco” presente no conto.

Três **Resenhas** compõem esta edição. A primeira, de Natasha Vicente da Silveira Costa (UNESP/Araraquara), refere-se à obra *Tapete de silêncio* (2011), de Menalton Braff. A segunda, intitulada “O caminho da ficção brasileira”, de Gracille Custódio Apolinário e Wagner Lacerda (UFJF), comenta a publicação do livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), de Karl Erik Schollhammer. E a terceira, de Daniel Rossi (UNESP/Araraquara), parte da publicação de *Hawthorne e seus musgos* (2009), de Herman Melville.

E para abrir a edição, há uma entrevista com o escritor João Anzanello Carrascoza, cuja obra de estreia foi *As flores do lado de baixo* (1991), e sua última, *Espinhos e alfinetes* (2010). Tendo destaque na produção de contos e crônicas e acumulado vários prêmios, o autor fala de sua carreira e faz uma reflexão sobre aspectos marcantes de sua obra.

Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*
 Valéria da Fonseca Castrequini - *Editora-adjunta*

ENTREVISTA COM O ESCRITOR JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

Por Alexandre de Melo ANDRADE¹

- 1) João, é notório que o conto e a crônica atravessam de modo contundente sua produção. Em que momento você percebeu que tais tipologias textuais demarcariam sua trajetória?

Eu entrei no universo literário por meio da poesia. Mas logo percebi que as histórias, trazidas pela vida ou egressas dos livros, me encantavam ainda mais – era como se, ouvindo-as ou lendo-as, eu me sentisse plenamente à vontade naquele elemento ficcional. Transitando pelas histórias, tanto aquelas voltadas para mundos distantes e imaginários, quanto para aquelas lastreadas nas vivências cotidianas, eu me dei conta de que descobrira o meu *habitat*.

- 2) O que você se recorda das suas primeiras produções, ou seja, aquelas anteriores à publicação de *As flores do lado de baixo* (1991)? Você chegou a publicar parte destas produções, ou ficaram dispersas na memória do João escritor iniciante?

Minha produção inicial foi de poemas. Depois, vieram as narrativas adultas e, embora eu tenha estreado na literatura com a obra infantil *As flores do lado de baixo*, só fui me dedicar a este gênero mais adiante. Publiquei duas coletâneas de poemas em edições independentes e, de certa forma, o contato inaugural com a poesia acabou por desaguar em minha prosa. Ainda antes de estrear em livro, publiquei também vários contos curtos para adultos em revistas e suplementos literários.

¹ Pós-doutorando pela UNESP/Araraquara. Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira pela AFARP-UNIESP - 14010-060. Email: alexandremelo06@uol.com.br

- 3) Ainda que você tenha deixado o interior paulista para seguir carreira acadêmica em São Paulo, é evidente como ainda as imagens e costumes interioranos aparecem em seus textos. Você considera que a vida permeada pelas imagens e costumes rurais e das pequenas cidades é um fator preponderante para sua produção? Entre o mundo rural – ligado diretamente ao seu passado – e o mundo da metrópole – da sua vida presente –, qual lhe exerce maior encantamento? Por quê?

A vida das pequenas cidades é parte de minhas raízes, e a proximidade com o campo forjou o meu sensorium. Me sinto levado pela memória a regressar sempre a este território, a buscar outras águas nesta nascente, como se dela manasse todo o meu mistério e onde fosse possível eu encontrar a chave de minha existência. Por outro lado, o mundo urbano também me fascina. E pelos mesmos motivos: porque, vindo morar na cidade grande, descobri outros “campos” na metrópole, outras maneiras de observar a existência humana (ao mesmo tempo que sou um grão dela).

- 4) De que modo sua formação de publicitário, bem como sua atuação nesta área, dialoga com sua carreira de escritor?

A atividade publicitária me obrigou a “contar” histórias em poucas linhas nos anúncios de mídia impressa e em um minuto ou trinta segundos nos spots de rádio e comerciais de televisão. Assim me ensinou a ser mais econômico, a perseguir a precisão e a concisão. E também a transitar por diversos pontos de vista, o que sempre enriquece o ofício de um escritor. Mais do que criador, o escritor é um observador da realidade, do tempo presente e da aventura humana.

- 5) Em sua obra *Espinhos e alfinetes*, publicada em 2010, você desenvolve temas ligados às inquietações da condição humana. Você considera que tal sondagem intimista foi se apoderando de suas últimas obras, ou está presente em toda a sua produção?

Estamos sempre presentes naquilo que fazemos. Nossas virtudes e nossas deficiências estão nos traços que demarcam nosso rosto. Assim é também com os temas, as inquietações e as nossas próprias obsessões. Especialmente em *Espinhos e alfinetes*, a ênfase na inevitabilidade das dores (as naturais, os espinhos; e aquelas que nós mesmos nos provocamos, os alfinetes), somada ao espanto da finitude, é mais forte. E era este mesmo o meu propósito ao escrever o livro. Como contraponto, na coletânea de contos seguinte *Aquela água toda*, trabalhei mais com as situações de iniciação, atenuando o peso do fim e enfatizando as epifanias dos começos.

- 6) Você acredita ser de grande valia, na literatura contemporânea, a discussão acerca das diferenças e aproximações entre o conto e a crônica?

É uma questão mais acadêmica, de categorização de textos, de se estabelecer um cânone para cada um desses gêneros. Tem relativa importância para quem estuda teoria literária, mas não sei se para quem produz literatura, ou mesmo para o leitor comum.

- 7) Que autores lhe exerceram maior fascínio durante a sua infância/adolescência? E hoje, que autores – seja no âmbito da poesia ou da prosa – têm despertado seu interesse?

No período de formação, li muita poesia de Drummond, Bandeira, João Cabral de Melo Neto. Na prosa, fascinava-me a obra de Machado de Assis, Faulkner e Cortázar. Hoje, aprecio Roth, Coetzee, Pamuk, Amós Oz e Villa-Matas, entre outros. Gosto sobretudo de poetas e prosadores que apresentam universos literários autênticos, como Adonis, Herta Muller ou Wislawa Szymborska. Literatura é uma navegação sem rumo, e um dos prazeres de ler é poder viajar de um autor a outro, sair de um universo ficcional com características de ilha e, de súbito, aportar num continente, e vice-versa.

- 8) Seu texto é permeado pelas relações familiares, onde é flagrante a figura do “outro”, de onde emerge uma escrita que toca nas raias da afetividade e do lirismo. Tal abordagem, ainda que sutil em sua transparência, revela profundezas nas relações humanas e no indivíduo em si. É dessa forma que você se lê a si mesmo?

A vida só tem sentido em nossas interações com o outro. A alteridade é a lição primeira de respeito à diferença, de exercício da tolerância e de busca pela comunhão. E o outro, em geral, a gente descobre diante dos mais próximos, daqueles que vivem na mesma casa, portanto, os nossos familiares, embora depois esse contato se estenda para os seres mais distantes, enfim, para o mundo todo.

- 9) Vivemos num momento de paradoxos em se tratando da produção literária no país. Grande parte da população não é leitora e, ainda que tenha passado pelas séries escolares, não possui motivação nem autonomia propulsora para a leitura. Por um lado, as leituras realizadas pela maioria dos que se julgam leitores vão da autoajuda aos *best-sellers*, com pouca imersão nos chamados clássicos da literatura. Por outro, há uma profusão de obras expostas em ambiente virtual, bem como postagem de poemas, contos e crônicas, além de produções independentes expostas em *blogs, facebook, sites* etc. Como você vê o cenário atual de leitura e produção de textos literários em nosso país?

O mundo virtual abriu um espaço novo e singular para a circulação de textos literários. O “consumidor” de literatura também se arvora em ser um produtor. Mas a circulação mais ampla de um texto não garante a sua leitura, sobretudo se o texto não chegou ainda ao estatuto de literatura. Lembro de Walt Whitman em seu poema “As folhas da relva”. Nele, o poeta norte-americano diz “Solto meu grito bárbaro sobre os telhados do mundo”. É legítimo, para qualquer um, lançar o seu grito sobre os telhados do mundo. Mas é essencial saber o que o difere de outros gritos para ser escutado e interessar aos demais. Na esfera oficial, há muitos programas de fomento à leitura, que são de fato relevantes. Mas é preciso primeiro ensinar as pessoas a lerem os seus semelhantes – a leitura de si e do outro precede a leitura da palavra.

MÍSTICA E POESIA, NOS LIMITES DA LINGUAGEM: HILDA HILST E AS MÍSTICAS
MISTICISM AND POETRY, IN THE LIMITS OF LANGUAGE: HILDA HILST AND THE MISTICS

Jonas Miguel Pires SAMUDIO¹

RESUMO: Investigamos, neste trabalho, a partir da afirmação da poeta Hilda Hilst, de que a busca de Deus seria seu principal motivo poético, a relação entre a experiência mística e a poética, conforme esta se apresenta na lírica hilstiana. Para tanto, realizamos pesquisa bibliográfica sobre os temas expostos, recorrendo, em temas específicos, a textos de autoras místicas.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência Mística. Poesia Contemporânea. Hilda Hilst.

ABSTRACT: In this work we investigated from the assertion of the poet Hilda Hilst, that the looking for God would be his main poetic reason, the relationship between the poetic and mystical experience it's presents in hilstiana's lyrical. For this, we researched in the literature about the topics exposed, using specific themes, the authors mystical texts.

KEYWORDS: Mystical Experience. Contemporary Poetry. Hilda Hilst.

Mas há uma luz sem nome que me queima
E das coisas criadas me esqueci.
Hilda Hilst

A palavra *mística* remete a uma experiência de limite, na qual o ser humano vê-se em comunhão, e em radical diferença, com uma realidade superior, sem que ele consiga explicar tal comunhão. Por sua vez, a escrita mística, como poucas expressões, põe a linguagem fora de si mesma, como a poesia que tateia pelo i-referenciável, uma espécie de puro significante, cujo significado sempre escapa.

Significativamente, Hildegard de Bingen (1098-1179), importante mística renana, diz-nos, na abertura de seu primeiro livro, *Scivias: Livro do conhecimento do caminho do Senhor*: “Fala e escreve o que vês e ouves”; nesta visão inaugural, é relatado o chamado celeste para dar início à sua obra visionária. Este trecho, enunciado

¹ Mestrando em Teoria Literária, com a pesquisa: “Do sexo de ler este luar: a poética da *travessia* em Maria Gabriela Llansol”, pela Universidade Federal de Uberlândia, com bolsa CNPQ, matriculado no curso de Mestrado em Teoria Literária/ ILEEL/UFU – Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – CEP: 38400-000, Uberlândia-MG-Brasil; e-mail: alfjonass@yahoo.com.br. O presente trabalho é resultado de pesquisa de Iniciação Científica, realizada no período mar/2011-fev/2012, com bolsa vinculada ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica – UFU/FAPEMIG.

por Deus² para a “frágil criatura humana” (BINGEN, 1999, p.15), indica-lhe sua missão: ver, ouvir, experimentar e testemunhar o desdobrar-se de realidades celestiais, redizendo-as em forma de relatos, poemas e visões. Temos, pois, um importante vislumbre do próprio devir da escrita mística, visto que esse texto tem por orientação trazer leitores ao núcleo da mensagem, não os fixando em suas bordas; com isso, Deleuze parece concordar a respeito da vida e da literatura, pois visões e audições literárias

[...] não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. (DELEUZE, 1997, p.16).

À guisa de preâmbulo, apresentamos as considerações do teólogo Leonardo Boff (1983), na introdução à primeira tradução das obras de Mestre Eckhart para o português. Boff explicita que a experiência mística pode ser compreendida como toda experiência imediata do divino como unidade radical e que, entretanto, não exclui a multiplicidade, encontrando, através desta, o caminho para o inefável. O teólogo afirma que

[...] a unidade é fruto de uma busca radical. Eclode como termo de um processo, não raro extremamente oneroso. Se ela é objeto de uma experiência *imediata*, não é, entretanto, um dado imediato [...]. A unidade de que falam os místicos é unidade da multiplicidade, com ela, nela e por ela. (BOFF, 1983, p.16, *itálico no original*).

Boff, ainda, explicita que a mística possui duas manifestações. A primeira é chamada de *mística do desnudamento do mundo*, constituindo-se como uma busca de Deus que exclui qualquer outra realidade; sua linguagem é a do silêncio, pois a experiência deve ser vivida e não expressa (BOFF, 1983, p.16). Na segunda forma, denominada de *mística da inserção no mundo*, Deus é vivenciado como a profundidade para além de todas as coisas, pois tudo encontra nele a sua existência e é seu sacramento, caminho para ele; a linguagem da mística da inserção “se articula com a especulação e com o discurso altamente simbólico e evocativo da louvação” (BOFF,

² O uso da palavra “Deus”, neste estudo, não tem caráter confessional. Pretende, tão-somente, apontar para o léxico da língua que tenta referir-se ao transcendente/ divino.

1983, p.17). Na compreensão de Boff, a mística é, essencialmente, uma experiência de contemplação relativa ao sujeito que a realiza.

Destaca-se que, nesta experiência, o primeiro e o último responsável pela sua realização é Deus. Corresponde, ao ser humano, a resposta: deixar-se tocar pelo Inefável, estando ciente de que, em primeiro lugar, quem lhe chamou e capacitou para a experiência foi esse mesmo Inefável. O místico é o ser humano que se descobre capaz de responder livremente porque chamado à liberdade plena do amor, dilatando-se ao infinitamente Outro. Hans Urs von Balthasar, um dos mais profícuos teólogos do século passado, escreve-nos que “no início existia a Palavra, com a qual um tu amoroso desperta o eu: no fato de ouvir, imediatamente e antes de qualquer reflexão, está a capacitação para a resposta” (BALTHASAR, 1978, p. 16). Assim, percebe-se que o amor e a ação de Deus são graça e bondade, livre iniciativa sua e acolhida por parte do homem.

Em relação à experiência mística cristã, afirmamos, com Balthasar (2000), que,

*[...] se pueden integrar tres momentos em sus grados: 1. En primer lugar, la primacía del **mysterium**, ante el cual la respuesta esperada es la plena disposición a la fe – se experimente ésta o no; 2. En segundo lugar, la experiencia personal que todo cristiano que vive su Fe hará indefectiblemente, de la forma que sea, del **mysterium** de la cruz y de la resurrección de Cristo y del envío de su Espíritu; 3. En último lugar (y distinto cualitativamente del anterior), ciertas experiencias especiales que se han dado a los diversos creyentes – para provecho de los otros –, las cuales, para ser administradas rectamente, presuponen una gran pureza de corazón, al mismo tiempo que ellas mismas no son un criterio de esta pureza de corazón (BALTHASAR, 2000, p.267, destaques no original).*

No entorno da experiência mística, muitas são as possibilidades de abordagem, sendo que todas elas colocam-se à escuta dos relatos, ainda que estes sejam “da ordem do indizível, da ordem de um mais além da linguagem, [...] já que os místicos oferecem-nos um depoimento da ordem de uma experiência que as palavras não comportam” (CASTELLO BRANCO, 2000, p.79, citado por ANDRADE, 2010, p.130). Não há, pois, maneira de se aproximar desses escritos que não passe pela fragilidade de suas expressões, uma fragilidade que aponta para a realidade do gozo feminino, gozo que “encerra um desespero, uma ausência irremediável tão aguda que as palavras não a podem situar” (POMMIER, 1991, p.72); o gozo feminino situa-se, além disso, em uma

inacessibilidade em relação ao objeto de desejo, o que “permite precisar a articulação entre o gozo feminino e o *élan* místico” (p.71). Quem experimenta Deus, encontra-se na impossibilidade de falar dessa experiência, o que gera, concomitantemente, tentativas contínuas de busca de linguagem. Talvez neste sentido possa ser possível de se compreender Hilda Hilst, quando ela afirma, em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999), que o objeto central de sua literatura

[...] é a busca de Deus. É por isso que *A obscena senhora D* pergunta: “Deus, você me entendeu?” A senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é? As mulheres não são assim tão impressionantes, essa coisa de uma busca ininterrupta de Deus, como eu tive [...]. (HILST, 1999, p.30).

É impossível, igualmente, olvidarmo-nos que “É Deus./ Um sedutor nato” (HILST, 2005, p.17), um alguém que chama ao amor. No limiar da impossibilidade, a poesia de Hilda Hilst também parece encontrar seu espaço-falta original,

[...] Um poema entre-muros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro. Pergunto-me
Se a perfeição não seria o não dizer
E deixar aquietadas as palavras
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer (HILST, 2004, p.60).

E, já que “[...] o que eu desejo é luz e imaterial” (HILST, 2004, p.30), o poema tem sua nascente no silêncio. A tentativa de construir, e quiçá de descobrir, as palavras que cobrem o rosto do sem-nome é a realização do desejo de intimidade entre os amantes, pois a poeta quer ver o universo dentro de si, vendo “Dentro de mim/ De natureza ígnea: /Uma Idéia do Amado” (HILST, 2002, p.32), na iminência de descobrir que o amar o Outro é perder-se – “Perdi-me tanto em ti/ Que quando estou contigo não sou vista/ E quando estás comigo vêem aquela” (HILST, 2002, p.23) – tornando-se, igualmente, outra-sem-corpo – “Se te pertenço perco a luz e o nome” (2004, p.66) e, ademais,

Aquela que não te pertence não tem corpo.
Porque corpo é um conceito suposto de matéria

E finito. E aquela é luz. E etérea.

Pertencente é não ter rosto. É ser amante
De um Outro que nem nome tem (HILST, 2002, p.24).

Tal experiência estético-mística está intimamente articulada com o gozo místico, que revela que “deve haver um gozo que esteja mais além. É isto que chamamos os místicos” (LACAN, 2008, p.82), um gozo que está ao lado de uma falta sentida, experimentada como a chegada do amado que sempre se desvanece, mas, no entanto, faz-se vivo e sempre amante. É, desta forma, um gozo no excesso (TESONE, 2008, p.140), um gozo para além de qualquer discurso, pois também este se aniquila diante da desmesura do enlace que se dá na experiência. A mística parece dizer-nos

Não posso dizer; devo me calar; não posso escrever. A falha do que se trata aqui [...] não é pessoal (pessoal é o tormento), mas é da própria linguagem. Sendo assim, resta a forma paradoxal de uma teologia negativa, uma certa devastação da língua — por cortes de frases negativas, justapostas a afirmações —, capaz de conduzir o leitor ao deserto da razão, ao leito do amoroso encontro. Leio com o corpo, então, e deixo-me raptar. [...] uma forma de discurso (*logos*) que se nega, para tocar o aniquilamento de que se trata. O discurso se aniquila assim (ANDRADE, 2006, p.143-144).

Não há acesso a essa experiência que não passe pela linguagem. Entretanto, essa linguagem, que não se propõe a definir, a apresentar um conhecimento positivo, encontra seu suporte em palavras que pouco, ou nada, dizem, mas apontam e indicam. Uma linguagem que pode encontrar-se, portanto, com a poesia, esta palavra que protege do esquecimento e, simultaneamente, expõe a língua à possibilidade de sua morte (DERRIDA, 2003, p.7), ou seja, de seu expropriar-se da tentação de abraçar o poder do definido (BLANCHOT, 2001, p.87). O desejo e a linguagem, em sua articulação com o gozo e o aniquilamento, aproximam-nos da mística que se diz como experiência de um além impronunciável, a língua poética, que desenha o incorpóreo-desejo com as rubras tintas do corpo, do erótico. A poeta conta-nos de sua experiência, com palavras que pairam sobre o desejo e o amante,

[...] DESEJO é um Todo lustroso de carícias
Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.
DESEJO é uma palavra com a vivez do sangue
E outra com a ferocidade de Um só Amante.

DESEJO é Outro. Voragem que me habita (HILST, 2004, p.24).

[...]

Pois pode ser.

Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.

Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO (HILST, 2004, p.26, destaque da autora).

Há, pois, um lugar poético em que o versejar é tocar o gozo que, sendo incorpóreo, leva ao aniquilamento prazeroso do corpo para que, paradoxalmente, este possa ser tocado pelo supracorpo do Amado que, na experiência, é o Outro; isso porque, sendo um sedutor, Deus também “mastiga teu gozo” e “quase sempre assassino./ é Deus” (HILST, 2005, p.29). Além disso, assim como a mística, “o poema chega-me, bênção, vinda do outro”, sendo, pois, “sem sujeito: há talvez poema, e talvez ele *se deixe*, mas nunca o escrevo. Um poema, nunca o assino. O outro assina. O *eu* apenas existe em função da vinda desse desejo” (DERRIDA, 2003, p. 9 e p.10, itálicos no original). Também o místico e o poeta lançam-se, em uma dessubjetivação amorosa, à busca de um sentido para sua experiência, expressa em palavras, ou em uma palavra, que se apresenta como “um rosto cego. Ela não fala nada *sobre* o que significa ou sobre a realidade significada, nem pode exercer sequer a função de aceno de mão que apontasse para algo que se encontrasse fora da palavra e, por isso, não precisa dizer nada sobre este algo” (RAHNER, 1989, p.62, itálico no original), diz-nos o teólogo Karl Rahner a propósito da palavra “Deus”. Paradoxalmente,

[...] o que se tornou sem rosto, a saber, a palavra “Deus”, que não mais se refere por si mesma a uma experiência singular definida, está em condições de nos falar corretamente de Deus, porquanto é a última palavra antes do calar com que, pelo desaparecimento de todo particular denominável, temos de haver-nos com o todo fundante como tal. (RAHNER, 1989, p.63).

Os termos dos místicos, por conseguinte, tentam indicar um excesso, uma experiência mais além que, abraçando, se revela como um rosto de origem, amante, sedutor e, certamente, irresistível. Não há palavras a serem usadas no lugar desse nome, pois todas tratarão de tocar, superficialmente, a experiência. Na lírica hilstiana, certamente, é notável o léxico pelo qual a poeta procura orientar-se para a Deidade, visto que, podendo ser “PEDRA D’ÁGUA, ABISMO, PEDRA-FERRO/ Como te chamas? Para que eu possa ao menos/ Soletrar teu nome, grudada à tua fundura”

(HILST, 2004, p.94), este “inventado imprudente menino” (HILST, 2005, p.23), com ares de “um cavalo de ferro/ Colado à futilidade das alturas” (2004, p.85), também é o “sem-nome” (HILST, 2004, p.65), e, ainda, o Senhor que “habita o rutilante escuro” (2002, p.17). O poema de Hilda Hilst também aqui, à semelhança do texto místico, procura pelo nome do amado. Talvez por que, segundo Lacan, “há um gozo dela [da mulher] sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe” (LACAN, 2008, p.80).

Desse modo, “no lugar desse nome, [situa-se] uma dimensão de abertura e de excesso; lugar que não basta apenas nomear com nomes abstratos, como Amor, Júbilo, Misericórdia ou Justiça, porque a essa dimensão é necessário se endereçar; é necessário ter relação com isso. E por quê? Para ser fiel” (ANDRADE, 2006, p.187). E, como afirma Marguerite Porete (2008),

Tais criaturas não sabem mais falar de Deus, pois assim como não sabem dizer onde Deus está, não sabem dizer quem Deus é. Com efeito, quem quer que fale de Deus quando quer, a quem quer e onde quer falar, deve saber sem nenhuma dúvida [...], que jamais sentiu o verdadeiro âmago do amor divino. (PORETE, 2008, p.61).

De fato, a experiência mística, e seu relato, que não é apenas texto, mas é possibilidade de que a experiência permaneça atual e que seja possível revisita-la, continua viva e inesgotável, de tal forma que todas as representações, dela originadas, sejam poemas, visões, cartas, diários, são verdadeiras (LOPES, 1994, p.460 e p. 463), pelo menos como tentativas. E, conforme a supracitada entrevista,

Cadernos: Noutras palavras, a sua poética, de certo modo, sempre foi a do desejo?

Hilda Hilst: Daquele suposto desejo que um dia eu vi e senti em algum lugar. Eu vi Deus em algum lugar. É isso o que eu quero dizer.

Cadernos: E a importância de Deus diminui também agora?

Hilda Hilst: Não preciso mais falar nada, entende? Quando a gente já conheceu isso, não precisa mais falar, não dá mais pra falar.

[...]

Cadernos: Sua obra, no fundo, então, procura...

Hilda Hilst: Deus.

Cadernos: Ele não significava o Outro, o outro ser humano?

Hilda Hilst: Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho [...] (HILST, 1999, p.37, *itálicos nossos*).

O místico escreve para responder a uma necessidade de expandir os afetos de sua experiência, para que sua fulgurância pulse indeterminadamente, ainda que se torne impossível encontrar palavras capazes de sustentá-la. Com isso, compreende-se que a escrita mística, assim como “toda a obra literária parece ultrapassar a compreensão e, no entanto, parece jamais alcançá-la, de modo que se deve dizer que as compreendemos sempre demais e sempre de menos”, visto que “o que deve falar na obra é a sua origem” (BLANCHOT, 1987, p.240). E, tendo em vista que a experiência pede ao místico a afirmação, ela dá origem a uma nova experiência; assim,

encontramo-nos já no registro mediado (e não imediato) da linguagem, cujo personagem dito principal é a razão, e sendo ela, não haveria como escapar da necessária dissociação que o acontecimento do ‘Um’ desconhece. Essa exploração [...] só poderia ser feita a partir do exterior (entendido aí como um registro *a posteriori*), do exterior da experiência em si. (ANDRADE, 2006, p.158).

Em outras palavras, o escrito, que flutua na fragilidade da linguagem, é o único acesso ao fulcro da experiência de um mais além. A leitura destes textos, não se fixando em sentidos já dados, pois estes margeiam abismos (ANDRADE, 2006, p.233), constrói-se como um espaço de devir, como nos diz Silvina Rodrigues Lopes, a respeito da literatura, que, “enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontável, em devir” (LOPES, 2003, p.31). O texto da mística abre-se, deste modo, à experiência em outros abismos de linguagem, de sentido, de beleza e de amor. “Um abismo atrai outro abismo, ao fragor das tuas cascatas” (Sl 41, 8), cantamos o salmista. E verseja a poeta:

Estou sozinha se penso que tu existes.
 Não tenho dados de ti, nem tenho tua vizinhança.
 E igualmente sozinha se tu não existes.
 De que me adiantam
 Poemas ou narrativas buscando

Aquilo, que se não é, não existe
 Ou se existe, então se esconde
 Em sumidouros e cimos, nomenclaturas

Naquelas não evidências
 Da matemática pura? É preciso conhecer

Com precisão para amar? Não te conheço.

[...]

Estou sozinha, meu Deus, se te penso (HILST, 2005, p.41).

O mesmo podemos afirmar da poesia, pois esta “não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido da ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer” (NANCY, 2005, p.10). Ainda, Maurice Blanchot, falando-nos da escrita como uma força de impossibilidade e de possibilidade, de recusa e negatividade, por excesso e por afirmação, parece apontar-nos que a experiência literário-poética está a par do que se passa com o místico, ainda que sem o afirmar – pois isso seria perigoso. Assim ele nos diz:

Se mantivermos juntos esses pontos: presente que não passa, sendo apenas passagem, aquilo do que não se pode abrir mão e não se deixa nunca apreender, o demasiado presente cujo acesso é recusado porque é sempre mais próximo que qualquer aproximação, e se transforma em ausência, ficando, então, o demasiado presente que não se apresenta, sem nada deixar que permitisse ausentar-se dele, percebemos que, na impossibilidade, não é apenas o caráter negativo da experiência que a tornaria perigosa, é o “excesso de sua afirmação” (que existe neste excesso de irredutível ao poder de afirmar), e percebemos que o que emerge na impossibilidade, não se furta à experiência, mas é experiência daquilo que não se deixa mais eliminar nem propicia retraimento ou recuo, sem deixar de ser radicalmente diferente. (BLANCHOT, 2001, p.90).

Ora, a experiência mística também se situa nesse sentir paradoxal, de entrega, de arroubo e de furto de si, geradores de um calar-se não só por falta de palavras, mas por excesso de experiência. No entanto, mesmo esse calar-se se diz, como expressão-buraco, como “busca de verdade” por meio de uma palavra-falta, “a mística como uma palavra tardia para designar o discurso de um exílio divino” (ANDRADE, 2006, p. 190 e p.204). Podemos dizer que a palavra “Deus [é] o nome de empréstimo da ausência do Nome” e se o místico

[...] não soubesse que o Nome de Deus recobria o furo dos símbolos linguageiros, incapazes que são de se auto-definir; se ele não soubesse que o apelo destacado do nome divino resistia à razão, pois Ele se situava justamente na ausência de pontos de referência transmissíveis. (ANDRADE, 2006, p.234).

E, ainda mais, esta palavra, “Deus”, é a que

pretende escapar a todas as regras da linguagem. Sim, todas as palavras são definidas por outras palavras, mas a da divindade é a única chamada a responder pela vacância comum a todas elas. [...] o élan místico é indizível porque está fundado nesse lugar onde uma palavra, aquela que tudo diria, falta. (ANDRADE, 2006, p.234).

Considerando que a leitura do poema, e do texto místico, realiza-se como um encontro com a origem da experiência que lhes deu origem – tratando-se, neste sentido, de uma experiência original partilhada, com suas especificidades, pelo poeta e pelo místico – concordamos com Maurice Blanchot (1987), que sublinha que a obra se realiza quando é dita, pela primeira vez, por cada leitor; nas suas palavras,

[...] a voz que nada diz, que não cessa, porém, de dizer, deve tornar-se potência para apontar nele o único que o entende, que é inteiramente o seu entendimento, mediação capaz de o conter, também aquele que o escuta, “o leitor”, é aquele para quem a obra é dita de novo, não redita numa repetição contínua, mas mantida em sua decisão de fala nova, inicial (BLANCHOT, 1987, p.227).

Na mística, gozo e aniquilamento convivem com a busca de uma forma de linguagem que comporte a desmesura da experiência. O gozo e o aniquilamento, em seu vínculo erótico, estão presentes na poesia de Hilda Hilst. Além disso, também o pornográfico se apresenta e se direciona, em um aparente paradoxo, a Deus, já que, conforme a autora afirma em sua entrevista, “a minha literatura fala basicamente desse inefável, o tempo todo. Mesmo na pornografia, eu insisto nisso. *Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus*” (HILST, 1999, p.30, itálicos nossos); igualmente, para a poeta,

Hilda Hilst: [...] o erótico não é a verdadeira revolução. O erótico, para mim, é quase uma santidade. A verdadeira revolução é a santidade.

Cadernos: Por quê?

Hilda Hilst: Porque você começa a querer se aproximar de Deus [...] (HILST, 1999, p.31).

Intensamente significativo é o poema I, de *Do desejo* (2004), que nos traz uma interessante imagem dos paradoxos entre os afetos que têm lugar no corpo e aqueles que o levam para além de si-mesmo. Diz-nos a poeta:

I
 Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada (HILST, 2004, p.17, itálicos
 nossos).

Presentificam-se, no poema, vários temas caros à poesia e à mística. Atendo-nos ao verso 11 – “Extasiada, fodo contigo” –, destacamos que, nele, estão concisos o tema alvo de nosso estudo, a saber, o gozo e o aniquilamento próprios da experiência mística. Assim, notamos que a primeira parte do verso – “extasiada” – mostra-nos que a experiência da poeta, da busca por um Outro cujo encontro nunca se fazia, ocorre no corpo, porém, como um experimentar um arroubo de si, uma fuga dos limites desse próprio corpo, que, contudo, não ocorrendo na autoflagelação, tem seu lugar de acontecimento na segunda parte do verso – “fodo contigo” –; esta, por sua vez, mostra que tal relação não é sublimada, pois o verbo indicador de ação, “foder”, é utilizado em situações ordinárias, com sentidos que oscilam entre chulo/ vulgar, erótico/ pornográfico e o irônico.

Destaca-se que a relação intrínseca entre o erótico-corporal e as delícias da alma é amplamente testemunhada pelo texto místico. Corroboram tal afirmação Matilde de Magdeburgo (2004),

*Tres son los lugares donde Dios habla al alma:
 El primero es la **sensualidad**, que está patente a Dios, al diablo y a toda la criatura, según la libre voluntad del hombre.
 El segundo lugar en el que Dios habla al alma está dentro del alma, y nadie, excepto Dios, entra en él [...]*

El tercer lugar donde [Dios] habla es el reino de los cielos, cuando Dios eleva al alma a las cosas de arriba, arrobándola en los goces de su amor, para que goce con sus maravillas (MAGDEBURGO, 2004, p.232-233, negrito nosso).

Hildegard de Bingen, no canto *Das virgens* (2004),

Ó tão belos rostos,
absortos em Deus, industriosos na aurora,
ó bem-aventuradas virgens, como sois nobres!
Em vós o Rei se deleitou
quando vos conferiu todos os ornamentos celestes
e vos transformou em jardim de delícias,
com todos os perfumes inebriantes (BINGEN, 2004, p.27, itálicos nossos).

Hadewich de Amberes (1989),

Deus faça-te ver, querida filha, como ele é e como trata a seus servidores ou, se preferires, a suas jovens servidoras; e que te absorvas nele. No mais profundo de sua Sabedoria é onde aprenderás o que ele é e que maravilhosa *suavidade é para os amantes habitar no outro. Cada um habita no outro de tal maneira que nenhum deles saberia distinguir-se. Porém gozam reciprocamente um do outro, boca a boca, coração a coração, corpo a corpo, alma a alma.* Uma mesma natureza divina flui e transpassa a ambos. Cada um está no outro e os dois passam a ser uma só coisa: e assim hão de permanecer. (AMBERES, 1989, p.78, itálicos nossos).

E Teresa de Jesus (1961), na célebre visão do querubim,

Via um anjo perto de mim, [...] sob forma corporal. [...] não era grande, senão pequeno, formosíssimo, o rosto tão incendido que deveria ser dos anjos que servem muito próximo de Deus [...]. Via-lhe nas mãos um comprido dardo de ouro, e na ponta de ferro julguei haver um pouco de fogo. Parecia-me meter-mo pelo coração algumas vezes, de modo que me chegava às entranhas. *Ao tirá-lo, tinha eu a impressão de que as levava consigo, deixando-me toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão intensa a dor, que me fazia dar os gemidos de que falei³; e tão excessiva suavidade vem gerada que não se deseja que se tire, nem se contenta a alma com menos do que com Deus. Não é dor corporal senão espiritual, ainda que o corpo não deixe de ter sua parte, e até bem grande.* É um trato de amor tão suave entre a alma e Deus, que suplico à sua Bondade o dê a provar a quem pensar que minto. Os dias em que recebia esta graça, andava como

³ “[...] baixinhos pela falta de forças, mas bem altos pelo sentimento” (JESUS, 1961, p.232).

fora de mim, quisera não ver, nem falar, senão ficar abraçada com a minha pena, que era pra mim maior glória de todas as grandezas criadas. (JESUS, 1961, p.232-233, *itálicos nossos*).

Com isto, nota-se que, ao nos referirmos aos trechos destacados, o gozo místico é um gozo além que não suprime a existência do corpo, mas, inversamente, tem nele um lugar de realização do mais-além corpóreo, o êxtase místico. Deste modo, a poeta, consciente de que pode ter “[...] ares de santidade/ Odores de cortesã, pode ser carmelita/ Ou Catarina, ser menina ou malsã” (HILST, 2002, p.20), pois, sob o paradoxo, subjaz o desejo daquela que canta, aqui na terra, um amor que, por ora, não tem condições de realização plena; portanto, sua súplica poética não é despropositada: “Não te machuque a minha ausência, meu Deus,/ Quando eu não mais estiver na Terra/ Onde agora canto amor e heresia” (HILST, 2005, p.63), visto que a blasfêmia pode assumir a forma de um não-dito, sob o qual pulsa, intensamente, um desejo de afirmar. Para a poeta, permanece uma relação de simular dor para que o gozo se faça:

[...] Queixumosa vou indo
E queixoso te mostras, depois de te fartares
Do meu jogo de engodos. E a cada noite voltas
Numa simulação de dor. Paraíso do gozo (HILST, 2004, p.112).

Certamente, o teor erótico de tais versos reafirma o dado do erotismo que pode ser compreendido como compartilhado entre a experiência mística e a poética, conforme tal relação se dá na lírica hilstiana.

A poeta diz-nos:

Como se te perdesse, assim te quero.
Como se não te visse (favas douradas
Sob um amarelo) assim te apreendo brusco
Inamovível, e te respiro inteiro (HILST, 2004, p.43).

E a palavra da mística, igualmente, conta-nos uma experiência de perda, de falta, de um amor em excesso, como diz-nos Hadewich de Amberes, que “apesar de o amar com tanta violência, pode não sentir o amor nem se fiar nele, porque seu nobre receio se tornou insaciável”; além disso, ela ensina-nos que aquele que se vê chamado ao amor, “ama com tanta violência, que teme perder a razão. Seu coração sufoca-se, suas artérias fervem até se romperem e sua alma se derrete” (AMBERES, 1989, p.77). Também a tal

experiência se refere Ir. Antonieta Farani, quando nos narra, “acho admirável esse comércio do Criador com a criatura, essa relação, essa intimidade de Deus três vezes Santo com a criatura, nada, inconstante... Então a fé, essa Luz, força e apoio, vem explicar... e me dobra... e exclamo: Creio! Quero crer! Devo crer! Amo, desejo amar, sou amada” (FARANI, 1990, p.44).

Barthes, fragmentando o discurso literário-amoroso, traz-nos que

querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva (pela expansão ilimitada do *eu*, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela) (BARTHES, 1989, p.93, itálicos no original).

A poesia de Hilda Hilst parece, igualmente, conhecer uma dor que, de certo modo, tem relação com o impensável de Deus que o poema quer dizer, pelo excesso do que se vê que se desdobra em termos que nada contam, por muito quererem conter; talvez resida nessa constatação a fonte dos paradoxos das afirmações sobre o divino, pois, sendo o sedutor, ele também é assassino, é “fera” (HILST, 2002, p.22)

É rígido e mata
Com seu corpo-estaca.
Ama mas crucifica.
[...]
Tem tríplexes caninos.
Te trespassa o rosto
E chora menino
Enquanto agonizas (HILST, 2005, p.29).

Amar com violência e quase perder-se, perdendo a razão. Se “toda palavra é violência, violência tanto mais temível quanto secreta e o centro secreto da violência, violência que se exerce já sobre aquilo que a palavra nomeia e que ela não pode nomear senão retirando dela a presença” (BLANCHOT, 2001, p.86), aquele que se entrega à palavra indizível “deixa que o condenem sem desculpar-se, e assim se sente mais livre no amor. E está disposto a tudo sofrer pelo Amor” (AMBERES, 1989, p.77). O amor da mística aproxima-se, radicalmente, da poesia como experiência de arroubo e de perda, de perigo de enlouquecer, perdendo-se ante a primazia do texto escrito com as letras do próprio gozo no aniquilamento, do aniquilamento no gozo. Assume, assim, a poesia-amor um caráter de urgência, que pode, inclusive, impor ao poeta que se retire do

mundo, conforme ocorreu com Hilda Hilst, a respeito de sua saída da sociedade paulistana para residir em uma Chácara, no interior de Campinas-SP:

Cadernos: Era preciso essa renúncia mesmo, essa vida reclusa para poder produzir?

Hilda Hilst: Ah, sim.

Cadernos: Por quê?

Hilda Hilst: Eu tinha que ser só para compreender tudo, para desaprender tudo e para compreender outra vez. Aquela vida que eu tinha era muito fácil, uma vida só de alegrias, de amantes.

Cadernos: A poesia é uma forma de renúncia como a renúncia religiosa?

Hilda Hilst: Para mim foi. O amor em uma intensidade absoluta. Não o amor de agora. Esse não tem nada a ver comigo. O amor é outra coisa, inexplicável, é de outro segmento (HILST, 1999, p.31).

Também Marguerite Porete afirma-nos que a alma mística, ao morrer de amor,

[...] não tem mais vontade; tal estado deveria ser o nosso estado, pois não temos nenhum mérito frente a Deus, exceto se deixarmos nossa vontade em prol da vontade dele e à medida que dermos completamente a nossa vontade, sem nada querer, senão somente de acordo com a medida de sua obra, segundo a disposição de sua bondade. (PORETE, 2008, p.94).

A palavra mística de Antonieta Farani conta-nos, ainda, que “esse aumento de Fé, de Amor, e de Desejo, naturalmente, aumenta esse martírio gozoso, doloroso, amoroso... Nada vejo, nada sinto, nada entendo!” (FARANI, 1990, p. 43-44), iniciando-nos na intensidade da experiência que se desdobra em impossibilidade de exclamação, de encontrar a palavra certa; o que leva, provavelmente, às reticências nesse texto. Igualmente, ela fala-nos do não entendimento dessa relação totalizante, pois “o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele” (LACAN, 2008, p.82).

A quem se assemelha essa experiência, esse ser, pai, amante, Deus, questiona a poesia, sabendo, de antemão, da impossibilidade da resposta:

À carne, aos pêlos, à garganta, à língua
A tudo isso te assemelhas?
Mas e o depois da morte, Pai?
As centelhas que nascem da carne sob a terra
O estar ali cintilando de treva.
À treva te assemelhas? (HILST, 2004, p.88).

A mística recorda-nos que “o que ama quer ser recusado para ser plenamente livre” (AMBERES, 1989, p.77), pois a “união com Deus é um sofrimento” (POMMIER, 1991, p.66), é um atirar-se para fora de si mesmo, recusar-se a prender-se a si mesmo e tatear uma escrita que, da falta, arremessa ao outro, ao amado. Deste modo, “saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente aí onde você não está — é o começo da escritura” (BARTHES, 1989, p.93). Marguerite Porete (2008) considera que

Tal gente, que não tem mais vontade, vive na liberdade da caridade. Quem quer que lhes pergunte o que querem, na verdade, eles diriam que nada querem. Tal gente chegou à compreensão de seu nada, ou seja, se neles estivesse qualquer coisa não poderiam compreender coisa alguma de seu nada, pois sua compreensão seria muito pequena para compreender tal perda. Eles alcançaram a crença no que os ultrapassa, e a compreensão de tal crença consiste em que não se pode compreender nada sobre isso (PORETE, 2008, p.95).

A poeta revela-nos, igualmente, que

Noite é o velado coração de Deus
Esse que por pudor não mais procuro.
[...]
Lutei com Aquele.
E dele também não fui lacaia (HILST, 2004, p.21).

Mas, sabendo que Deus busca a quem não o procura (HILST, 2005, p.37), ela volta a questionar:

Se te ganhasse, meu Deus, minh'alma se esvaziaria?
Se a mim me aconteceu com os homens, por que não com Deus?
De início as lavas do desejo, e rouxinóis no peito.
E aos poucos lassidão, um desgosto de beijos, um esfriar-se

Um pedir que se fosse, fartada de carícias.
Se te ganhasse, que coisas ainda desejaria minh'alma
Se ficasses? Que luz seria em mim mais luminosa?
Que negrume mais negro?

Não haveria mais nem sedução, nem ânsias.
E partirias. Em vazia de ti porque tão cheia.
Tu, em abastanças do sentir humano, de novo dormirias (HILST, 2005, p.45).

Na poesia hilstiana, não há pacificação, fim da luta entre os amantes; há, antes, uma intensificação da distância, do desejo que se reforça como impossibilidade e, além disso, desejo de impossibilidade, já que a fusão parece ser o lado impossível desse afeto, pois o "te somo a mim" está unido, indefectivelmente, ao "como se te perdesse nos trens" (HILST, 2004, p.43).

A experiência mística, por seu turno, aponta para uma fusão, para um "morremos juntos de tanto amar" (BARTHES, 1989, p.9), e, paradoxalmente, o conhecimento da fragilidade daquele é o alvo de grandes delícias, promove um autoconhecimento, uma insatisfação que explode em uma exclamação de sofrimento, gozo, aniquilamento, sempre marcados pelas reticências quanto às palavras ditas: "Conheço o que sou e o quanto devo. Sinto-me incapaz... debato-me... e sofro e gozo e me aniquilo e exclamo:... não amo... quero amar... não sei amar... não posso... Desejo, sou feliz em desejar..." (FARANI, 1990, p.44). Esse texto, certamente, conta-nos que "o sofrimento é [uma] presença, gozo do puro significante da ausência em cujo fogo o corpo se submete à transverberação" (POMMIER, 1991, p.66), ou seja, o ser aniquilado e o gozar nesse desaparecimento atravessa o corpo do místico, torna-o dilacerado em amor, habitante do puro desejo marcado pela falta, pela constante partida do amado, Deus. Uma comunhão da alma participada, intensamente, pelo corpo. Na aventura da conquista (HILST, 2004, p.41), o corpo é tomado pelo desejo-falta, por uma compreensão de que "tão colado à minha carne, como tu foste, ausente (HILST, 2004, p.117).

Com essa experiência, gozo e aniquilamento estão abraçados; o paradoxo não se desfaz, mas, como um nó, concentra-se em fulgor, pois "a plenitude e a vacuidade, o tudo e o nada, não formam um par de opostos, mas exprimem um só e mesmo irrepresentável" (POMMIER, 1991, p.65). Em um contínuo desdobrar-se, o gozo-aniquilamento aponta para o esforço em registrar o escrito, em fazer a amarração entre a experiência, a vivência desse gozo que se aniquila, e o registro, a experiência de aniquilar-se no gozo que se prolonga, como "uma bela celebração das palavras com sua impossibilidade" (ANDRADE, 2006, p.199). Como no amor, no qual

[...] às vezes, a infelicidade ou a alegria desabam sobre mim, sem nenhum tumulto posterior: nenhum outro sofrimento: estou dissolvido,

e não em pedaços; caio, escorro, derreto. Este pensamento levemente tocado, experimentado, tateado (como se tateia a água com o pé) pode voltar. Ele nada tem de solene. É exatamente a *doçura* (BARTHES, 1989, p.9, itálicos no original).

Uma doçura que é um corpo que sucumbe e se aniquila em um gozo, um gozo que se abisma em um aniquilamento. O amado se aproxima, em uma passagem perene e arrebatadora; “a proximidade de Deus significa o apagamento final do corpo, tema universal da mística que conjuga gozo e aniquilamento” (POMMIER, 1991, p.70).

Na relação entre a experiência e o escrito pode, certamente, situar-se a especificidade da experiência de Hilda Hilst, haja vista que enquanto as autoras místicas tinham, na experiência com o divino, sua integração e subjetivação, a poeta parece viver em conflito contínuo entre o convívio com o divino e com o humano; sua experiência, deste modo, passa a ser vivida intensamente no mundo do texto poético, mas com o dado sensível de quem experimenta o gozo e o aniquilamento no erotismo criatural e, ainda que consciente dos prodígios da alma, sabe que Deus é o conhecedor daquilo que criou na bondade original. Conforme nos diz a poeta:

É neste mundo que te quero sentir.
 É o único que sei. O que me resta.
 Dizer que vou te conhecer a fundo
 Sem as bênçãos da carne, no depois,
 Me parece a mim magra promessa.
 Sentires da alma? Sim. Podem ser prodigiosos.
 Mas tu sabes da delícia da carne
 Dos encaixes que inventaste. De toques.
 Do formoso das hastes. Das corolas.
 Vês como fico pequena e tão pouco inventiva?
 Haste. Corola. São palavras róseas. Mas sangram

Se feitas de carne.

Dirás que o humano desejo
 Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor,
 Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto
 Como os enlevos
 De uma mulher que só sabe o homem (HILST, 2005, p.31).

É mister destacar que à constatação do limite, próprio do humano, corresponde a compreensão de que, neste, Deus encontra espaço para sua própria reflexão: “No pau-de-virar-tripa, só neste último, Pai/ Eu sei que te demoras, meditando minha víscera” (HILST, 2004, p.95), visto que, agora Deus pode descansar, pois o “O Homem já se fez/

O escuro cego raivoso animal/ Que pretendias” (HILST, 2004, p.92). E, já que “mora na morte/ Aquele que procura Deus na austeridade” (HILST, 2004, p.73), cabe à poeta continuar “esculpindo de novo teu rosto no vazio” (HILST, 2004, p.51), tomada por um desejo de “êxtase de te deitares comigo. Beba/ Estilhaça a tua própria medida” (HILST, 2004, p.107). E, não obstante a consciência de que há uma distância entre os desejos do corpo e os da alma,

E por que haverias de querer minha alma
Na tua cama?
[...]
Mas não menti gozo prazer lascívia
Nem omiti que a alma está além, buscando
Aquele Outro. E te repito: por que haverias
De querer minha alma na tua cama?
[...] (HILST, 2004, p.25).

Buscar a solidão, o silêncio, o abandono, ser vítima e holocausto, para possuir o inapreensível, para tocar o amado. Arremessar-se à poesia, à palavra que não tenta encobrir o vazio, mas adentrar em suas trevas cheias de luz, parece ser o caminho do gozo-aniquilamento. Este que nos ensina que a mística não é contrária à realização do amor. E a escrita poética, unida a essa experiência, indica-nos que justamente essa impossibilidade é sua procura, sua ânsia e demarcação, pois

[...] é a existência da poesia que, cada vez que ela é poesia, responde por si própria e, nesta resposta é atenção ao que se destina (desviando-se) na impossibilidade. Ela não o exprime, ela não o diz, ela não o submete à atração da linguagem. Mas ela responde. Toda palavra inicial começa por responder, resposta ao que não foi ainda ouvido, resposta ela mesma atenta, onde se afirma a espera impaciente do desconhecido e a esperança desejante da presença (BLANCHOT, 2001, p.94).

As palavras da poeta, portanto, podem ser articuladas como resposta a um chamado, amoroso e irresistível, como tentativa de aproximação e de fusão, na constatação do distanciamento insuperável. Envolvendo esse evento, um silêncio e uma suspensão de definições, e sobremaneira, a vivência da erótica como gozo e como aniquilamento, como corpo que goza na distância da alma que olha para o alto. E, se ainda ouvir, da boca do Amado, esta palavra-sentença, “que instante de dor e intelecto/ Quando sonhei os poetas na Terra. Carne e poeira/ O perecível, exsudando centelha”

(HILST, 2004, p.120), resta a experiência de que, para a lírica hilstiana, o encontro não se dá e tal certeza não é assumida tranquilamente; antes, ela se parece com a afirmação de uma verdade, a de que o poeta e Deus não podem se unir, pois a humanidade não suportaria tal encontro:

Em minhas muitas vidas hei de te perseguir.
Em sucessivas mortes hei de chamar este teu ser sem nome
Ainda que por fadiga ou plenitude, destruas o poeta
Destruindo o Homem (HILST, 2004,p.119).

Por fim, resta a palavra final da poesia, em que é afirmada a verdade da procura e do amor, ainda que sempre na impossibilidade, na luta e na não-realização:

Sorri, meu Deus, por mim. De cedro
De mil abelhas tu és. Cavalo d'água
Rondando o ego. Sorri. Te amei sonâmbula
Esdrúxula, mas te amei inteira (HILST, 2005, p.63).

Referências

- AMBERES, Hadewich de. **Deus, amor e amante**: As cartas. Trad. Roque Frangiotti. São Paulo: Paulinas, 1989.
- ANDRADE, Vania Maria Baeta. **Luz preferida**: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux. 2006. Tese (Doutorado) – FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- ANDRADE, Paulo de. Só os loucos escrevem completamente. **Letras & Letras**, Uberlândia, MG, UFU, jan/jun 2010, n.26, v.1, p.121-140.
- BALTHASAR, Hans Urs von. Determinación del lugar de la mística cristiana. In: _____. **Ensayos teológicos: IV**. Pneuma e Institución. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008, p.246-267.
- _____. O acesso à realidade de Deus. In: FEINER, J.; LÖHRER, M. **Mysterium Salutis**: Compêndio de dogmática histórico-salvífica. Petrópolis: Vozes, 1978, v.II/1, p.15-41.
- BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- BINGEN, Hildegard de. **Flor brilhante**. Trad. Joaquim Félix de Carvalho; José Tolentino Mendonça. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. **Scivias**: Conoce los caminos. Trad. Antonio Castro Zafra; Mónica Castro. Madri: Editorial Trotta, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e a experiência original. In: BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.211-249.
- _____. A grande recusa. In: _____. **A conversa infinita**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p.73-94.

- BOFF, Leonardo. Mestre Eckhart: A mística da disponibilidade e da libertação. In: MESTRE ECKHART. **A mística de ser e de não ter**. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 11-48. Introdução.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbatt. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-16.
- DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? In: DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?**. Trad. Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p.5-10.
- FARANI, Ir. Antonieta. **A cantora do amor**: Perfil da serva de Deus visto através de seus escritos. Organização e comentários Pe. Sílvio Mazarotto. Curitiba: Gráfica Bentivegna Editora, 1990.
- HILST, Hilda. Cantares do Sem Nome e de partidas. In: _____. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004, p.13-26.
- _____. Exercícios para uma ideia. In: _____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002. p.27-36.
- _____. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **Poemas malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. Das sombras. In: **Cadernos de literatura brasileira**. N.9, out. 1999. São Paulo: Instituto Moreira Salles. p. 25-41. Entrevista.
- JESUS, Teresa de (ou d'Ávila). **Livro da vida**. Trad. Silvério de Santa Teresa. Petrópolis: Vozes, 1961.
- LACAN, Jacques. Deus e o gozo d'A mulher. In: LACAN, Jacques. **O Seminário Livro 20**: Mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p.70-83.
- LOPES, Silvina Rodrigues. A literatura como experiência. In: LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Edições Vendaval, 2003, p.11-58.
- _____. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994, p.455-472.
- MAGDEBURGO, Matilde de. **La luz divina que ilumina los corazones**. Trad. Daniel Gutiérrez. Burgos: Monte Carmelo, 2004.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005, p.9-44.
- POMMIER, Gerard. A mística, verdade do gozo feminino. In: POMMIER, Gerard. **A exceção feminina**: os impasses do gozo. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.64-76.
- PORETE, Marguerite. **O Espelho das Almas Simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor**. Trad. Sílvia Schwartz. Petrópolis: Vozes, 2008.
- RAHNER, Karl. Meditação sobre a palavra "Deus". In: RAHNER, Karl. **Curso fundamental da fé**. São Paulo: Paulus, 1989, p. 60-69.
- TESONE, Juan Eduardo. O divino gozo: o narcisismo feminino e os místicos. In: **Revista Brasileira de Psicanálise**. v.42, n.4, 2008, p. 139-143. Disponível em: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/pdf/rbp/v42n4/v42n4a16.pdf>. Acesso em 01 maio 2011.

OS JOGOS FRUTAIS E O POEMA: NATUREZA VIVA; NATUREZA-MORTA
THE FRUIT GAMES AND THE POEM: LIVE NATURE; STILL LIFE

Antônio Donizeti PIRES¹

RESUMO: O tema ou motivo das frutas (podres, geralmente) é recorrente em toda a obra poética de Ferreira Gullar (de *A luta corporal*, 1954, a *Em alguma parte alguma*, 2010), através do qual pode-se dizer que o plano semântico-metafórico abarca de questões metapoéticas a questões político-sociais – aspectos significativos na trajetória do autor. Assim, partindo do tópico das frutas peculiar à tradição poética bucólico-pastoril, e rastreando sua presença no Brasil, este trabalho pretende refletir, através da análise de alguns poemas, sobre o modo peculiar por que o problema é subvertido na lírica de Gullar.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Tópica; Metapoesia; Questões político-sociais.

ABSTRACT: The (usually rotten) fruit theme or motif is recurring in Ferreira Gullar's poetic work (from *A luta corporal*, 1954, to *Em alguma parte alguma*, 2010). It can be said that the semantic-metaphoric field comprises metapoetic to political and social issues –expressive aspects in the author's trajectory. Thus, starting from the fruit topic which is characteristic of the bucolic-pastoral poetic tradition and tracing its presence in Brazil, this paper aims, by analysing some of Gullar's poems, to reflect on the peculiar way the problem is subverted in his lyric.

KEY WORDS: Brazilian contemporary poetry; Topical; Metapoetry; Political and social Issues.

¹Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – SP – CEP 14801-290 – Brasil – adpires@fclar.unesp.br

Preâmbulo degustativo

As frutas aparecem amiúde nas várias mitologias: na greco-latina, Perséfone não pode deixar completamente o Hades porque comera um grão de romã; as Hespérides, ninfas do Poente, eram guardiãs do jardim dos deuses (presente de Gaia, a Terra, por ocasião das núpcias de Hera e Zeus), situado nos confins do Ocidente, e onde jorrava a ambrosia das fontes e medravam os pomos de ouro; Dríades e Hamadríades eram ninfas protetoras das árvores; em Roma cultuava-se Pomona, ninfa guardiã das frutas, “[...] num bosque sagrado situado na estrada de Roma a Óstia, chamado Pomonal.” (KURY, 1990, p.333). Na mitologia cristã, Adão e Eva foram expulsos do Paraíso porque experimentaram do fruto proibido. Na mitologia dos índios brasileiros, várias lendas explicam a origem sagrada desta ou daquela fruta, como o guaraná. No anônimo *Gilgamesh, rei de Uruk* (talvez o mais antigo épico de que se tem notícia, escrito na Suméria cerca de 5.000 anos atrás), o herói, depois da morte de seu amigo-irmão Enkidu, parte em viagem ao encontro de Utnapishtim, único sobrevivente do Dilúvio e cuja condição de imortal o franqueia a habitar o jardim de Dilmun, reservado aos deuses. A este Gilgamesh chega depois de perigosa jornada, e deslumbra-se com o que vê:

Ao fim de doze léguas o Sol surgiu. Era o jardim dos deuses, rodeado de arbustos com pedras preciosas. Ao ver aquilo resolveu-se a descer, porque havia o fruto da cornalina com a vinha pendente, belo de ver; havia penduradas folhas de lápis-lazúli espessas e com fruto; o que era suave de ver. Em vez de espinhos e cardos havia hematite e pedras raras, ágata e pérolas do mar. [...] Perto do mar vive a mulher da vinha, a fazedora do vinho; Siduri está no jardim à beira-mar com a taça dourada e os tonéis dourados que os deuses lhe deram. (ANÔNIMO, 1992, p.67-68).

Tão requisitadas pela poesia quanto as flores e outros elementos naturais, as frutas também estão presentes na lírica da Grécia e da Roma antigas, conforme se pode ler nas antologias organizadas por Franco Maria Jasiello (*Permanência poética dos líricos gregos*, 2001), José Paulo Paes (*Poemas da antologia grega ou palatina*, 1995) ou Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri (*Poesia lírica latina*, 2003). N’*A arte de amar*, de Ovídio, ele aconselha que as frutas da estação estejam entre os presentes com que se galanteia a amada: “Na estação em que o campo expõe suas riquezas, em que os galhos dobram sob o peso [dos frutos], que um jovem escravo leve para ela um cesto cheio de presentes rústicos. [...] que ele traga uvas ou aquelas castanhas que Amarílis gostava [...]” (OVÍDIO, 2001, p.60).

Tal presença reiterada das frutas, das árvores frutíferas, do pomar e da própria agricultura por certo se deve ao apreço de gregos e latinos pela poesia bucólico-pastoril (a

écloga e o idílio, por exemplo), embora os motivos frutais se entrelacem a várias outras formas poéticas antigas, como a elegia, a ode e mesmo a poesia didática. Na primeira elegia do livro I de Álbio Tibulo (séc. I a. C.) pode-se ler, em tradução de Maria da Gloria Novak:

Outro acumule para si riquezas em ouro fulvo
 e possua muitas jeiras de solo cultivado;
 sofrimento incessante o aterrorize por causa do vizinho hostil,
 e o toque da trombeta marcial lhe afugente o sono:
 a mim, a minha pobreza me leve por uma vida ociosa,
 desde que luza a minha lareira com o fogo permanente.
 eu mesmo, lavrador, plante no tempo certo videiras tenras
 e, com mão hábil, grandes árvores frutíferas;
 e não me abandone a Esperança mas me dê sempre abundância
 de frutos e um denso mosto num lagar cheio.
 Porque venero o tronco abandonado nos campos
 e, na encruzilhada, a vetusta pedra, coroada de flores;
 e qualquer fruto que o novo ano produza para mim,
 consagrado, é oferecido ao Deus do agricultor.
 Loura Ceres, possas ter, do nosso campo, uma coroa
 de espigas suspensa ante as portas do teu templo;
 e, no meu pomar cheio de frutos, ponha-se um rubro guardião,
 um Priapo que aterrorize as aves com a foice ameaçadora.
 [...]
 Não ultrajes, tu, os meus Manes mas poupa teus cabelos
 soltos, Délia, e poupa tuas faces delicadas.
 Enquanto, enquanto o permitem os fados, amemo-nos sempre:
 logo virá a Morte, a cabeça coberta de trevas;
 logo, sub-reptícia, virá a idade inerte, e não ficará bem amar
 ou dizer palavras ternas com a cabeça branca.
 Agora é que se deve praticar a doce Vênus
 [...]
 (TIBULO apud NOVAK et NERI, 2003, p.105-109).

O fragmento latino já recicla lugares-comuns advindos da lírica grega (chamemo-los, por tradição, a *aurea mediocritas*, o *locus amoenus* e a fartura do campo, o *fugere urbem*, a personificação mitológica, a efemeridade da vida, o *carpe diem*²), lugares-comuns estes depois reaproveitados pelo romance pastoril do Renascimento e pela poesia do Arcadismo, que continuam a demonstrar a intensa retomada posterior dos tópicos clássicos, embora o poema de Tibulo tematize o trabalho moderado do agricultor – e não exatamente o do pastor e sua habilidade poético-musical, como se tem nas *Bucólicas* de Virgílio.

A poesia bucólico-pastoril, criada pelo siracusano Teócrito (primeira metade do séc. III a. C.), é de suma importância no decorrer da cultura ocidental, uma vez que, conforme postula Ernst Robert Curtius em *Literatura europeia e Idade Média latina*, a vida no campo, o

² A expressão *carpe diem* (literalmente, “colhe o dia”) está impregnada da memória da vida bucólico-pastoril, pois remete à colheita sazonal de frutas (“carpo”, “metacarpo”), cereais e outros produtos agrícolas.

trato pastoril e a agricultura são modos fundamentais da vida humana, e ocorrem em todas as épocas e civilizações. Estando ligada à Natureza e ao amor, a poesia bucólica “Foi o gênero poético que, depois da epopeia, mais influência exerceu [...]” (CURTIUS, 1996, p.246), segundo crê Curtius (daí a contaminação que opera na própria elegia, como visto acima). O crítico ainda chama a atenção para o microcosmo social rural, com valores próprios e opostos aos da cidade, que esse tipo de poesia articula: o pastor de gado bovino (de onde deriva, de acordo com o estudioso, o termo “bucólica”), o pastor de cabras, a pastora, o lavrador. Se assim é, parece evidente que a Idade Média (em que pese certo gosto dos poetas da época pela fauna e pela flora exóticas) também se dedicasse à poesia pastoril, pois, sempre conforme Curtius, os lexicógrafos e os mestres de estilo da época consideravam a descrição do *locus amoenus* como requisito poético, e nesta não poderiam faltar as frutas e as árvores frutíferas, o pomar e o jardim, o bosque deleitoso, o poetar e o convívio poético à sombra de árvores frondosas (por isso, o alto apreço dos medievos pelas *Bucólicas* virgilianas). Curtius (p.256) traz o exemplo do poeta Mateus de Vêndome, mas considera que a poesia latina dos séculos XI e XII vive certo apogeu descritivo de locais amenos³.

Mas, na literatura portuguesa, o apreço descritivo de locais amenos ultrapassa a Idade Média e está presente ainda na epopeia de Camões, *Os Lusíadas* (1572), justamente no canto IX (episódio da “Ilha dos amores”): Vênus, tendo imobilizado a ilha flutuante enfim vista pelos navegantes, faz com que estes desembarquem em belo cenário idílico, provido de águas e ares salubres, flores raras e frutas apetecíveis (além, é claro, das ninfas que os confortarão amorosamente), conforme se lê principalmente entre as estrofes 56-59:

Mil árvores estão ao Céu subindo,
Com pomos odoríferos e belos:
A laranjeira tem no fruto lindo
A cor que tinha Dafne nos cabelos;
Encosta-se no chão, que está caindo
A cidreira co’os pesos amarelos;
Os fermosos limões ali, cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando.

As árvores agrestes que os outeiros
Têm com frondente coma enobrecidos,
Álamos são de Alcides, e os loureiros
Do louro Deus amados e queridos;
Mirtos de Cítéria, co’os pinheiros

³ Uma recolha interessante de estudos sobre a tópica do jardim em várias literaturas, clássicas, medievais e modernas, está no número 44, volume 30, jul.-dez. 2010, da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da FALE-UFMG. O dossiê, organizado por Silvana Pessoa de Oliveira e Viviane Cunha, se intitula justamente “O jardim dos poetas”.

De Cibele, por outro amor vencidos;
Está apontando o agudo cipariso
Para onde é posto o etéreo Paraíso.

Os dons que dá Pomona, ali Natura
Produze, diferentes nos sabores,
Sem ter necessidade de cultura,
Que sem ela se dão muito melhores:
As cerejas purpúreas na pintura,
As amoras, que o nome têm de amores,
O pomo que da pátria Pérsia veio;
Melhor tornado no terreno alheio.

Abre a romã, mostrando a rubicunda
Cor, com que tu, rubi, teu preço perdes;
Entre os braços do ulmeiro está a jucunda
Vide, c'uns cachos roxos e outros verdes;
E vós, se na vossa árvore fecunda,
Peras piramidais, viver quiserdes,
Entregai-vos ao dano que co'os bicos
Em vós fazem os pássaros inicos.
(CAMÕES, 1979, p.330-333).

Voltando à Idade Média, vê-se que, por outro lado, a descrição do cenário bucólico pode esconder uma cena dolorosa de desencontro amoroso, como no poema do trovador provençal Marcabru (1129? – 1150?), em que o eu-lírico, surpreendendo bela moça num retiro campestre e a cortejando, constata afinal que ela lamenta o amado ausente. Segismundo Spina (que traduz o poema em prosa corrente em *A lírica trovadoresca*) o classifica como pastorela, mas o aproxima das cantigas d'amigo típicas do Trovadorismo português. Vejamos as duas primeiras estrofes:

1. Na fonte do vergel, onde a erva é verde por entre as pedras, à sombra de uma árvore com frutos, alegre entre as brancas flores e as velhas canções primaveris, encontrei sozinha, sem companhia alguma, aquela que não quer minha consolação.

2. Era uma donzela de corpo formoso, filha de um senhor de castelo; e quando cuidei que os pássaros, a verdura e a delícia da primavera lhe proporcionavam alegria, e [supus] que fosse atender às minhas palavras, de súbito a sua fisionomia ficou transfigurada.

[...]

(MARCABRU apud SPINA, 1996, p.110).

Enfim, vamos encontrar, na Idade Média, dois outros exemplos de jogos frutais que se distanciam da tradição pastoril: um sacro, pois se refere às bênçãos versificadas que Ekkehart IV, do mosteiro de Saint-Gallen, compôs para bebidas e alimentos (entre as quais se conta

uma bênção para o figo); e um profano (pois se trata de um exemplo anônimo de adivinha popular francesa), colhido por José Paulo Paes para a sua *Poesia erótica em tradução* (1990):

P. É curto, grosso e redondo.
Num buraco meu o escondo.
Quando o suco dele esguicha
Dentro de mim, que delícia!

R. É o fruto da cerejeira, quando se rompe
dentro da boca e deixa sair o suco.
(apud PAES, 1990, p.47).

Colheita de jogos frutais diversos, no Brasil

O jogo erótico que subjaz ao texto medieval é similar ao que se encontra em alguns poemas de nosso barroco Gregório de Matos, como no jocoso “A umas freiras que mandaram perguntar por ociosidade ao poeta a definição do Priapo e ele lhes mandou definido, e explicado nestas décimas”, em que na 11^a se vale da imagem popular para comparar o órgão sexual masculino: “É bem feito pelas costas, / que parece uma banana, / com que as mulheres engana [...]” (MATOS, 1993, p.280). Porém, tais exemplos são raros na poesia do Boca do Inferno, que parece ter encontrado nas flores um arsenal metafórico mais amplo e eclético, aplicável tanto ao retrato sério e elevado da mulher, quanto às artimanhas erótico-irônicas do poeta. São exemplares, no primeiro caso, o soneto que principia com a estrofe “Anjo no nome, Angélica na cara! / Isso é ser flor, e Anjo juntamente: / Ser Angélica flor, e Anjo florente, [...]” (p.202); e, no segundo, a décima em que o eu-lírico se nomeia “Pica-flor” (p.261) ou os dois poemas (também em décimas) “A Floralva, uma dama de Pernambuco” e “Terceiro pique à mesma dama”, em que as respectivas primeiras estrofes registram: “Bela Floralva, se Amor / me fizesse abelha um dia, / em todo o tempo estaria / picando na vossa flor: / e quando o vosso rigor / quisesse dar-me de mão / por guardar a flor, então, / tão abelhudo eu andara, / que em vós logo me vingara / com vos meter o ferrão. [...]” (p.263); “Não me farto de falar, / Floralva, em vossa flor bela, / e tanto hei de falar nela, / té que a hei de desfolhar: [...]” (p.264).

Por outro lado, flores e frutas (a bela flor do maracujá; o abacaxi) atingem na Era Colonial da literatura brasileira um viés alegórico de afirmação nativista, conforme se constata na extensa descrição que Sebastião da Rocha Pita, em sua *História da América Portuguesa* (1730), faz das frutas cultivadas e silvestres do Brasil, com destaque para o abacaxi: “[...] como o Rei de todas, a coroou a natureza com diadema das suas mesmas folhas,

as quais em círculo lhe cingem a cabeça, e o rodeou de espinhos, que como arqueiros o guardam.” (PITA apud CANDIDO et CASTELLO, 1994, p.64). Exemplo anterior é “A Ilha de Maré – Termo desta cidade da Bahia” (de *Música do Parnaso*, 1705), silva em que Manuel Botelho de Oliveira, depois de enfatizar a fecundidade da natureza brasileira, cujas frutas servem “Não só para bebida, [...] mas [para] sustento [e] cândido alimento.” (OLIVEIRA apud GONÇALVES et al., 1995, p.81), as enumera com requinte (“os caju belos”, “As pitangas fecundas”, “As pitombas douradas”, “Os araçases”, “As bananas no mundo conhecidas”, “A pimenta elegante”, “A mangaba mimosa”, o mamão, o maracujá), para então proceder à descrição alegórica do abacaxi:

Vereis os ananases,
 Que para reis das frutas são capazes.
 Vestem-se de escarlata,
 Com majestade grata,
 Que para ter do império a gravidade,
 Logram da verde c’roa a majestade;
 Mas, como têm a c’roa levantada,
 De picantes espinhos rodeada,
 Nos mostram que entre reis, entre rainhas,
 Não há c’roa no mundo sem espinhas.
 Este pomo celebra toda a gente,
 É muito mais que o pêsego excelente
 Pois lhe leva vantagem, gracioso,
 Por maior, por mais doce, e mais cheiroso.
 (p.83).

O abacaxi, “Este pomo [que] celebra toda a gente”, de fato tornou-se símbolo representativo do Brasil entre os séculos XVI e XIX, segundo enfatiza Antonio Candido em *Iniciação à literatura brasileira* (1997): se os primeiros cronistas (Pero de Magalhães Gandavo, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa) o apresentam apenas como fruta rara e saborosa, Simão de Vasconcelos, no século XVII, já lhe confere o *status* de “[...] fruta régia, armada de espinhos defensivos e encimada pela coroa.” (CANDIDO, 1997, p.20), numa espécie de antecipação do que o poeta (Botelho de Oliveira) e o historiador (Rocha Pita, mas também Frei Vicente do Salvador) acima citados fariam na centúria seguinte. Na poesia, trilhando o caminho aberto por Botelho de Oliveira, dois outros poetas também farão do abacaxi a mais imperial das frutas da Colônia (embora sem o discreto tom moral, luso e cristão, perceptível na silva de 1705): Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, em poema laudatório de sua ilha natal (apêndice, c. 1765, do canto V do poema épico *Eustáquidos*, obra principal do religioso), afirma em oitava camoniana (a LIV):

No ananás se vê como formada
 Uma coroa de espinhos graciosa,
 A superfície tendo matizada
 Da cor, que Cítéria deu à rosa:
 E sustentando a coroa levantada
 Junto coa vestidura decorosa,
 Está mostrando tanta gravidade,
 Que as frutas lhe tributam Majestade.
 (ITAPARICA apud MARQUES JÚNIOR et POSSEBON, 2006, p.95).

Melhor fortuna parece ter tido outro frei camoniano, Santa Rita Durão, cujo poema épico *Caramuru* (1781), em seu canto VII (estrofe XLIII), assim abre sua longa descrição das frutas do Brasil:

Das frutas do país a mais louvada
 É o régio ananás, fruta tão boa,
 Que a mesma natureza namorada
 Quis como a rei cingi-la da coroa:
 Tão grato cheiro dá, que uma talhada
 Surpreende o olfato de qualquer pessoa;
 Que a não ser do ananás distinto aviso,
 Fragrância a cuidará do paraíso.
 (DURÃO, 2003, p.168).

O processo de “transfiguração”⁴ por que passou o abacaxi, na Colônia, atinge as raiais da simbologia moral cristã em *Frutas do Brasil* (1702), de Frei Francisco do Rosário, pois, de acordo com o religioso, em palavras de Antonio Candido, a polpa do abacaxi “[...] é doce e agradável às línguas sadias, mas mortifica as que estiverem machucadas, ou seja: ele é como a vontade divina, que é bálsamo para as almas arrependidas, mas caustica as rebeldes.” (CANDIDO, 1997, p.20)⁵.

No século XIX, as frutas continuam sendo metonímias das belezas e riquezas naturais do país, seja no trabalho de cunho mais científico do alferes Joaquim José Lisboa, *Descrição*

⁴ Tal “transfiguração”, rapidamente referida por Candido no livro em apreço, é estudada com vagar na terceira parte do ensaio “Literatura de dois gumes”, de *A educação pela noite e outros ensaios*, onde o crítico ressalta o modo pelo qual os cronistas e os autores do Barroco e do Arcadismo, entre nós, usaram processos retóricos recorrentes como a prosopopeia, a hipérbole, a metáfora, a alegoria e a metamorfose, no intuito de descrever a beleza extravagante da natureza brasileira de maneira positiva e enaltecadora, o que resultou em interessante visão nativista e paradisíaca da jovem nação. Tais processos, na avaliação de Candido, são concomitantes e complementares ao registro realista e pragmático dos próprios cronistas, e alcançaram os séculos XIX e XX (um exemplo flagrante é o verso inicial do Hino Nacional Brasileiro, em que o país, personificado, está “Deitado eternamente em berço esplêndido”).

⁵ Candido, em seu livro, nomeia o autor de *Frutas do Brasil* (Lisboa, 1702) de Frei Francisco do Rosário, mas seu nome correto é Frei Antônio do Rosário (1647-1704), conforme consta na edição fac-similar patrocinada pela Fundação Biblioteca Nacional (2008) e prefaciada pelo poeta Marco Lucchesi.

curiosa das principais produções, rios e animais do Brasil, principalmente da capitania de Minas Gerais (1804; 1806), em que o autor, dirigindo-se à “Minha Marília” (LISBOA, 2002, p.29), pinta-lhe as qualidades das muitas frutas brasileiras, cultivadas e silvestres; seja no poema *Assunção* (1820), de Frei Francisco de São Carlos, em que o empenho nativista e o religioso se casam, pois o autor faz povoar o Jardim do Éden com espécies nativas dos pomares brasileiros.

Tal aspecto nativista se estende, com acréscimos patriótico-nacionalistas, pelo Romantismo adentro, bem como é na vigência dessa estética que encontramos novas combinações e nuances metafóricas, a partir das flores e das frutas do Brasil, para a figura feminina: *grosso modo*, esta será a **mulher-fruta**, a ser comida (por exemplo, a Vidinha do romance de Manuel Antônio de Almeida), como também a **mulher-flor**, angelical e inatingível, da poesia de um Álvares de Azevedo. No entanto, flores e frutas são processos naturais de amadurecimento e conquista; e na apetência masculina por jogos frutais e florais, flores e frutas parecem vincar conjuntamente as mulheres mais interessantes do Romantismo brasileiro (as de um José de Alencar; as de um Castro Alves).

Neste périplo necessariamente incompleto, tantas são as florações e as frutificações da/na poesia brasileira, saltemos de uma vez para o século XX, momento em que o desfrute erótico da mulher-fruta pode evocar a memória da iniciação sexual adolescente num Murilo Mendes, por exemplo, cujo *Poliedro* (1972), no “Setor microlições de coisas”, traz o conhecido poema em prosa “Frutas da infância e Post”: “[...] A fruta-de-conde. A fruta-de-condessa. Principalmente a fruta de condessa. [...] O preto da jabuticaba. As pretas da jabuticabeira. As tetas das pretas na jabuticabeira. [...]” (MENDES, 1995, p.1001). Muito embora o final do poema aponte uma visão mais universal e ecumênica para a saciedade das muitas fomes humanas: “Morder a realidade, a matéria mordível e mordente, a universal tangerina, a fruta-esfera da terra. Saborear o sumo de todas as coisas somadas. O sumo do universo, o saber do sabor, o sabor do saber.” (p.1001).

O desfrute sem culpa da mulher-fruta, pode-se dizer, culmina na poesia de João Cabral de Melo Neto, cujo *Quaderna* (1960) se encerra com um longo poema justamente intitulado “Jogos frutais”. Neste, o eu-lírico, ao comparar a mulher às frutas de seu estado natal, enfatiza “teus contrastes de fruta / pernambucana” (MELO NETO, 1997a, p.254), mas relewa que tais contrastes assim o são porque agem diferentemente sobre os vários sentidos e sobre a percepção material do poeta, que então recusa qualquer resquício transcendente no tocante à mulher. Com isso, ultrapassa a simples metáfora dicotômica **mulher-fruta/mulher-flor** e ressalta, através do erotismo e da visão palpável e avaliadora, as qualidades femininas de

concretude, carnalidade, exata concisão e clareza: estas estão a serviço do apetite sexual masculino, mas são também elementos fundamentais da construção poética (assim, objeto descrito e forma de descrevê-lo se casam em intrincado metapoema). Vejamos algumas estrofes do poema, que alterna o quarteto (em versos ímpares mais longos, mas de métrica variável, e versos pares de quatro sílabas poéticas) e o terceto (que apresenta versos ímpares de quatro sílabas poéticas, que abraçam o segundo verso – geralmente heptassílabo). Sempre com o apoio das rimas toantes, dir-se-ia que os versos e as estrofes estão a compor uma intensa e material coreografia erótica:

De fruta é tua textura
e assim concreta;
textura densa que a luz
não atravessa.
[...]

É de fruta do Nordeste
tua epiderme;
mesma carnação dourada,
solar e alegre.
[...]

De fruta pernambucana
tens o animal,
frutas quase animais
e carne carnal.
[...]

O teu encanto está
em tua medida,
de fruta pernambucana,
sempre concisa.
[...]

És um fruto medido,
bem desenhado;
[...]

Estás desenhada a lápis
de ponta fina,
tal como a cana-de-açúcar
que é pura linha.
[...]

Não és uma fruta fruta
só para o dente,
nem és uma fruta flor,
odor somente.

Fruta completa:

para todos os sentidos,
para cama e mesa.

És uma fruta múltipla,
mas simples, lógica;
nada tens de metafísica
ou metafórica.
[...]

Fruta que se saboreia,
não que alimenta:
assim descrevo melhor
a tua urgência.

Urgência aquela
de fruta que nos convida
a fundir-nos nela.
[...]
(MELO NETO, 1997a, p.248-251).

A imagem volta a aparecer em *A escola das facas* (1980), no poema “As frutas de Pernambuco”, em que o mesmo campo semântico (fruta, mulher, carne, coito) é explorado. Pode-se dizer que este completa o poema anterior, embora aqui o eu-lírico não se dirija a uma mulher em particular, mas se valha das características femininas para aplicá-las às frutas (num movimento contrário, mas também complementar, em relação ao poema anterior). Os dísticos (em versos octossílabos) chamam a atenção, pois configuram, no estrato ótico do poema, tanto o desenho geográfico do estado de Pernambuco, quanto o pênis ereto masculino, numa materialização icônica do desejo sexual:

Pernambuco, tão masculino,
que agrediu tudo, de menino,

é capaz das frutas mais fêmeas
e da femeeza mais sedenta.

São ninfomaníacas, quase,
no dissolver-se, no entregar-se,

sem nada guardar-se, de puta.
Mesmo nas ácidas, o açúcar,

é tão carnal, grosso, de corpo,
de corpo para o corpo, o coito,

que mais na cama que na mesa
seria cômodo querê-las.
(MELO NETO, 1997b, p.112).

Em sentido muito diverso, outros poetas aproveitaram a exuberância e a beleza das frutas tropicais (aromas, formas, cores, texturas) para a composição de naturezas-mortas, em evidente diálogo intersemiótico com a pintura. Como são abundantes os exemplos, fiquemos apenas com a conhecida “Natureza morta” de Guilherme de Almeida (do livro *Meu*, 1925):

Na sala fechada ao sol seco do meio-dia
sobre a ingenuidade da faiança portuguesa
os frutos cheiram violentamente e a toalha é fria
e alva na mesa.

Há um gosto áspero de ananases e um brilho fosco
de uvaias flácidas
e um aroma adstringente de cajus, de pálidas
carambolas de âmbar desbotado e um estalo oco
de jabuticabas de polpa esticada e um fogo
bravo de tangerinas.

E sobre esse jogo
de cores, gostos e perfumes a sala toma
a transparência abafada de uma redoma.
(ALMEIDA, 1952, p.137-138).

A natureza-morta de Guilherme de Almeida, exemplar do primeiro Modernismo, ainda apresenta resquícios nativistas e patrióticos, de exaltação da exuberante flora brasileira. Do mesmo ano de 1925 é o livro *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, em cuja primeira parte (“História do Brasil”, seção “Gandavo”) há dois poemas que desconstroem, pela paródia e pela ironia corrosiva (num movimento contrário à paráfrase de Guilherme de Almeida), a função pragmática de seu modelo, considerado a primeira história do Brasil: *A história da província de Santa Cruz*, publicada por Pero de Magalhães Gandavo em 1576. O procedimento vanguardista de Oswald, ao apropriar-se de fragmentos da obra informativa em prosa e quebrando-os em versos brancos e livres, sem pontuação, é exemplar dos seus métodos antropofágicos e aproxima-se do *ready made* de Marcel Duchamp, pois o recorte conserva o português arcaico do texto (em parte, ao menos) e o dota de uma nova função estética (ainda que desestabilizadora), à qual não é estranho o humor corrosivo dos poemas-piada. São duas as composições novas e ambas evidenciam a revisão crítica, no Modernismo de extração oswaldiana, do passado colonial e literário brasileiro:

“Natureza morta”

A esta fruta chamam Ananazes
 Depois que sam maduras têm un cheiro muy suave
 E come-se aparados feitos em talhada
 E assi fazem os moradores por elle mais
 E os têm em mayor estima
 Que outro nenhum pomo que aja na terra
 (ANDRADE, [19__], p.74).

“Riquezas naturais”

Muitos metaes pepinos romans e figos
 De muitas castas
 Cidras limões e laranjas
 Uma infinidade
 Muitas cannas daçucere
 Infinito algodam
 Também há muito paobrasil
 Nestas capitánias
 (p.74).

Embora nosso foco aqui seja a poesia lírica, faz-se mister a menção ao romance-rapsódia *Macunaíma*, que Mário de Andrade fez publicar em 1928: neste, por dois momentos nos deparamos com duas árvores personificadas (na tradição das lendas que o livro emula, em relação a animais e objetos inanimados), carregadas de frutas as mais diversas, as quais, por duas vezes, saciam a fome do herói sem nenhum caráter (e cheio de manha). Veja-se que na descrição prevalece a enumeração (mas não tão caótica) dos muitos pomos, quase todos de saborosa ascendência sonora indígena:

Por detrás do tejupar do regatão vivia a árvore Dzalaúra-Iegue que dá todas as frutas, cajú cajás cajamangas mangas abacaxis abacates jaboticabas graviolas sapotis pupunhas pitangas guajiru cheirando sovaco de preta, todas essas frutas e é mui alta. Os dois manos estavam com fome. (ANDRADE, [19__], p.53).

[...] Macunaíma ia segundo e topou com a árvore Volomã bem alta. [...] Volomã estava cheinha de fruta. O herói vinha dando horas de tanta fome e a barriga dele empacou espiando aquelas sapotas sapotilhas sapotis bacuris abricôs mucajás miritis guabijús melancias aticuns, todas essas frutas.

– Volomã, me dá uma fruta, Macunaíma pediu.

O pau não quis dar. Então o herói gritou duas vezes:

– Boiôô, boiôô! quizama quizu!

Caíram todas as frutas e ele comeu bem. Volomã ficou com ódio. Pegou o herói pelos pés e atirou-o pra além da baía de Guanabara numa ilha deserta, habitada antigamente pela ninfa Alamoá que veio com os Holandeses. (p.87).

O tipo de poema plástico **natureza-morta**, menos ou mais descritivo, sofrerá variações substanciais num poeta do naipe de Ferreira Gullar, que parte do *topos* tradicional e, enfatizando o cotidiano e o espaço doméstico, vai dotar seus poemas de importante notação reflexiva suscitada pelas frutas, também plenas e maduras, mas quase sempre podres e/ou em processo adiantado de apodrecimento, como se verá a seguir. Frise-se também que estamos diante de uma poesia eminentemente urbana, cidadina, já muito distante da tradição bucólico-pastoril da poesia lírica, o que talvez possa ser compreendido, desde já, como “correlato objetivo” das transformações sociais e do problemático processo de urbanização por que passou o Brasil no século XX.

O esplendor das frutas: natureza-morta

Por meio dos vários poemas transcritos no item anterior, desejou-se elucidar as três linhas básicas, tradicionais, dos jogos frutais na poesia brasileira, da Colônia à contemporaneidade: a) transfiguradas alegoricamente, as frutas (o abacaxi à frente) foram elemento importante de afirmação nativista, na obra descritiva de cronistas e poetas diversos, do século XVI ao XIX (obra que é revista criticamente, por exemplo, na poesia de um Oswald de Andrade); b) tais textos descritivos do passado já são comparáveis a naturezas-mortas, mas estas, no âmbito estrito da poesia brasileira, devem ser consideradas à parte porque sofreram mutações consideráveis entre os séculos XIX e XX, perfazendo-se então como peças líricas autônomas; c) enfim, as frutas compuseram, junto com as flores, uma visão erótico-metáforica da mulher e das relações entre os sexos que varia deste para aquele poeta, mas que está presente, também, desde o Barroco.

Os dois últimos modos podem aparecer na poesia de Ferreira Gullar, mas não são os mais importantes jogos frutais perpetrados por ele. Surgem em seus primeiros livros e acompanham o amadurecer de sua obra, na qual persistem as mais variadas imagens de frutas em esplendor. Mais consoantes com a tradição, poderíamos considerar esses primeiros jogos frutais de Gullar sob a rubrica “O esplendor das frutas: natureza-morta”, cuja característica essencial é evidenciar a fruta (maçã, pera, banana) em sua integridade e beleza (o que pode dar-se em poemas inteiros ou em fragmentos de poemas, estrofes e versos), e cujos processos temáticos e de composição podem ser divididos em quatro modos básicos: a) a natureza-morta puramente descritiva; b) a aproximação da fruta ao sexo e ao corpo; c) a fruta como fonte de alimento e reflexão ao poeta; d) o uso diverso de metáforas, comparações e outros símiles que se valem de frutas e suas qualidades. Nos quatro modos, outra característica

comum é a presença rarefeita da figura humana; ou a quase ausência das relações humanas, uma vez que o eu-lírico, às vezes em repouso solitário, parece voltar-se mais para a própria subjetividade, ora desgarrada do contexto humano amplo e/ou em descompasso com este e com o Outro. Ao mesmo tempo, a apreensão objetiva da fruta, como coisa íntegra, se faz pejada de certa **revelação epifânica**, de certos *insights* que parecem atordoar e espantar a voz poética: o **espanto**, aliás, vinca a relação de Gullar com o mundo e com as coisas e por isto pode configurar-se em palavra-chave tanto para a deflagração do poema, quanto para a nossa compreensão deste.

Embora seja rara, em Gullar, a tradicional natureza-morta puramente descritiva (tal qual se tem na pintura), esta se faz presente no poema “Frutas”, de *O vil metal* (1954-1960), mas com certa ênfase final no aspecto alimentício das frutas:

Sobre a mesa no domingo
 (o mar atrás)
 duas maçãs e oito bananas num prato de louça
 São duas manchas vermelhas e uma faixa amarela
 com pintas de verde selvagem:
 uma fogueira sólida
 acesa no centro do dia.
 O fogo é escuro e não cabe hoje nas frutas:
 chamas,
 as chamas do que está pronto e alimenta
 (GULLAR, 2004, p.72).

Do livro anterior, *A luta corporal* (1954), pode-se extrair do poema “O trabalho das nuvens” uma outra natureza-morta, conquanto se perceba nesta não a descrição estanque, mas a ênfase na efemeridade do processo de amadurecimento dos frutos (o que é similar, subentende-se, à efemeridade da própria vida humana):

Esta varanda fica
 à margem
 da tarde. Onde nuvens trabalham.
 [...]

e os frutos?
 e também os
 frutos. Cujo crescer altera
 a verdade e a cor
 dos céus. Sim, os frutos
 que não comeremos, também
 fazem a tarde
 (a vossa
 tarde, de que estou à margem).

Há, porém, a tarde
do fruto. Essa
não roubaremos:
tarde
em que ele se propõe a glória de
não mais ser fruto, sendo-o
mais: de esplendor, não como astro, mas
como fruto que esplende.

E a tarde futura onde ele
arderá como um facho
efêmero!
[...]
(GULLAR, 2004, p.16-17).

Em conhecido texto de 1963, “Em busca da realidade” (publicado em 1964, em *Cultura posta em questão*), Ferreira Gullar se debruça sobre seu livro de 1954, autoavaliando e autoanalizando os modos como trabalhou (e detonou) a linguagem nas várias seções de *A luta corporal*. Comentando o modo “ideal” como esta se dá na seção final “A fala”, aduz que “voltou a aceitar a linguagem como instrumento de comunicação e conhecimento” (GULLAR, 2002, p.140), pois somente esta “é capaz de nos revelar o mundo” (p.140) ao traduzir, em palavras articuladas sintática e semanticamente, a realidade das coisas e do homem. Subsiste, claro, o conflito entre o poeta e o homem, pois o poema (objeto construído de linguagem, pelo poeta) é eterno, mas não o homem civil: a harmonia, pois, é conseguida apenas “no plano da linguagem” (p.141), não no da realidade. De todo modo, antes de fazer a linguagem implodir nos poemas finais de *A luta corporal*, o poeta aparece apaziguado com os resultados atingidos, chegando mesmo a elaborar o seguinte comentário: “As frutas ‘que fazem a tarde’ estão fechadas em si mesmas e morrem. **O poema produz suas frutas**, e estas não morrem e estão abertas ao conhecimento. O poeta acredita-se agora o construtor de um mundo intemporal, onde a morte não penetra” (p.140; aspas do autor; negrito nosso). Ainda que tal satisfação seja transitória (de acordo com o antigo depoimento de Gullar), é importante frisar que as últimas declarações do autor compõem o ponto-chave e norteador para a aproximação que aqui se propõe do tema e do motivo das frutas na poesia do maranhense: pois é apenas como construto de linguagem que o poema existe e subsiste (reconhece-o o próprio Ferreira Gullar, nas várias fases e faces contraditórias de sua obra), e o rastro do poeta que aqui per/seguimos é o rastro deixado por seus construtos de linguagem onde as frutas, os odores das frutas, o esplendor ou o apodrecimento das frutas se constroem como texto, inclusive sob o espanto epifânico do artista.

Tal visão epifânica, já referida, parece vincar a obra toda de Gullar e já é patente na relação corpo-fruta estabelecida na enumeração caótica do seguinte fragmento de “Réquiem para Gullar”, poema em prosa de *O vil metal*:

[...] Amanhã é domingo pede cachimbo. Os barcos cheios de peixes o sol aberto mais um dia findando mas os dias são muitos são demais não lamentemos. Bilhar. Zezé Caveira. Pires cachorro muro carambola cajueiro. O sexo da menina aberto ao verão recendendo como os cajus o inigualável sol da indecência. Jaca verde bago duro guerra aviões [...] (GULLAR, 2004, p.91).

Essa visão epifânica também está presente em variadas imagens metafóricas: “As crianças riem no esplendor das frutas, Vina, / o sol é alegre. [...]” (GULLAR, 2004, p.40 – poema “A fala”, de *A luta corporal*); “[...] no açúcar já-noite das laranjas” (p.211 – poema “Uma fotografia aérea”, de *Dentro da noite veloz*, 1975); “falo [...] no incêndio das frutas na mesa de jantar” (p.228 – poema “Ao nível do fogo”, de *Dentro da noite veloz*); “[...] se dizes *pêra*, / acende-se um clarão / um rastilho / de tardes e açúcares [...]” (GULLAR, 1999, p.55; grifo do autor – poema “Muitas vozes”, do livro homônimo de 1999).

As comparações e imagens metafóricas rutilantes põem as naturezas-mortas em movimento, delas extraindo o eu-lírico, no ato de alimentar-se ou de compor o poema, uma série de reflexões sobre o modo de ser de frutas e homens; frutas e experiência subjetiva; frutas e poesia. Por exemplo, no poema “O cheiro da tangerina” (de *Barulhos*, 1987), o sujeito lírico contrapõe o aroma e a beleza brevíssima da fruta (comparável à vida humana) aos minerais:

[...]
Rígidos em sua cor
os minerais são apenas
extensão e silêncio.
Nunca se acenderá neles
– em sua massa quase eterna –
um cheiro de tangerina.

Como esse que vaza
agora na sala
vindo de uma pequena esfera
de sumo e gomos
e não se decifra nela
inda que a dilacere
e me respingue
o rosto e me lambuze os dedos
feito uma fêmea.
[...]
(GULLAR, 2004, p.387-388).

O eu-lírico afirma ainda, na composição, que “[...] nos vegetais / é que mora o delírio. // Já os minerais não sonham / exceto a água / (velha e jovem) / que está no fundo do perfume. [...]” (p.388) – no fundo do perfume da tangerina, tal qual no fundo do corpo humano e do próprio planeta Terra, pois se enfatiza, aqui, a relação básica e intrínseca de água, fruta, corpo, cheiros e capacidade onírica. Outros aspectos reflexivos vêm à tona no metapoema “Não-coisa” (de *Muitas vozes*), em que o poeta referenda seu processo epifânico:

O que o poeta quer dizer
no discurso não cabe
e se o diz é pra saber
o que ainda não sabe.

Uma fruta uma flor
um odor que relume...
Como dizer o sabor,
seu clarão seu perfume?

Como enfim traduzir
na lógica do ouvido
o que na coisa é coisa
e que não tem sentido?

A linguagem dispõe
de conceitos, de nomes
mas o gosto da fruta
só o sabes se a comes

só o sabes no corpo
o sabor que assimilas
e que na boca é festa
de saliva e papilas

invadindo-te inteiro
[...]

[...] a coisa é fechada
à humana consciência.

O que o poeta faz
mais do que mencioná-la
é torná-la aparência
pura – e iluminá-la.
[...]
(GULLAR, 1999, p.53-54).

Nos dois últimos poemas a **natureza-morta** se faz **natureza viva**, pois a **reflexão** que os acompanha será a diretriz fundamental da produção de Gullar voltada para as frutas podres

e/ou em processo de decomposição. Tal reflexão irmana vida, fruta e flor na oitava e última parte do poema “Dentro da noite veloz” (que tematiza a morte do líder Che Guevara): “A vida muda como a cor dos frutos / lentamente / e para sempre / A vida muda como a flor em fruto / velozmente / A vida muda como a água em folhas [...] a vida muda / a vida muda o morto em multidão” (GULLAR, 2004, p.202). Isto é da máxima importância porque revela que o interesse do poeta não se ancora em meros jogos frutais (ou florais) descritivos e esteticistas, mas está em apreender o inevitável **processo vital** de mudança e amadurecimento que acomete todos os seres (frutas e homens), e cuja culminância é a morte e o apodrecimento. Vejamos como isto se dá em outros poemas de Ferreira Gullar.

O apodrecer das frutas: natureza viva

Embora recorrente, como se viu acima, não há dúvida de que a primeira é ofuscada pela segunda categoria de jogos frutais típicos da poesia de Ferreira Gullar, que aqui denomino “O apodrecer das frutas: natureza viva”. Pois chama a atenção, na obra do poeta maranhense, a maneira *sui generis* por que o tema e o motivo das frutas (agora podres; ou em processo avançado de putrefação) são explorados em toda a sua poesia, cuja formulação semântico-metafórica atinge desde questões metapoéticas até questões implicadamente político-sociais, aspecto considerável na obra do poeta. Assim, pode-se dizer que a característica principal desta segunda categoria é a exploração das frutas que se deterioram, a partir das quais o poeta abre um leque reflexivo de vários matizes e camadas de significação, pois que abarca: a) a questão social; b) a própria poesia; c) a memória e a infância; d) a causalidade natural. Tais temas, explorados isolada ou conjugadamente neste ou naquele poema, evidenciam o aspecto positivo (e belo) de que se reveste o apodrecimento na poesia de Ferreira Gullar, pois que é processo natural e inevitável a atingir todos os seres. Também aqui o espanto e a epifania são o móvel que deflagra os poemas, cujas outras características comuns são a presença mais constante da figura humana; a inserção mais efetiva do eu-lírico nos problemas do homem, da sociedade e do mundo, inclusive com a denúncia da falta de comunicação, da exploração e da alienação; enfim, o mergulho do sujeito poético na memória e na infância, bem como nos problemas específicos da poesia. Assim, constata-se que o trabalho poético de Ferreira Gullar quer-se preso à vida e ao homem, e então se nutre da contingência da vida humana e do mundo, da memória pessoal e coletiva, da natureza e da própria arte, inclusive com a valorização da experiência subjetiva e afetiva. Neste sentido, o

poema “As pêras”⁶, de *A luta corporal*, ao frisar o processo de apodrecimento das frutas, também já evidencia o caráter mais reflexivo de que se reveste a segunda categoria de jogos frutais de Ferreira Gullar:

As pêras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre elas,
mede
a sua morte?

Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?
Oh as pêras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As pêras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.
[...]

O dia das pêras
é o seu apodrecimento.

É tranqüilo o dia
das pêras? Elas
não gritam, como
o galo.

Gritar
para quê? se o canto
é apenas um arco
efêmero fora do
coração?
[...]
(GULLAR, 2004, p.18-19).

A ideia de vários dias superpostos num só dia, onde cada coisa/pessoa viveria um tempo e uma realidade distintos, em precária comunicação, e onde é flagrante a “[...] impotência da subjetividade [...]” (LAFETÁ, 2004, p.145) frente ao mundo e à realidade, também é explorada na seguinte passagem de *Poema sujo*:

[...]
dias de fronteiras impalpáveis
feitos de – por exemplo – frutas e folhas
frutas que em si mesmas são

⁶ Apesar da reforma ortográfica de 2009, que praticamente suprimiu os acentos diferenciais, optou-se por manter os substantivos “pêra” e “pêras” acentuados, quando assim constar na edição utilizada da obra de Ferreira Gullar.

um dia
 de açúcar se fazendo na polpa
 ou já se abrindo aos outros dias
 que estão em volta
 como um horizonte de trabalhos infinitos:
 [...]
 (GULLAR, 1983, p.40).

No final do poema, o eu-lírico enfatiza que “[...] não se pode também dizer que o dia / tem um único centro / (feito um caroço / ou um sol) / porque na verdade um dia / tem inúmeros centros [...]” (p.95). Isto também concerne à velocidade própria de cada ser e de cada coisa, como se estivessem a viver por si mesmos, sem conexão uns com os outros: “[...] sem falar na própria velocidade / que em cada coisa há / como os muitos / sistemas de açúcar e álcool numa pêra / girando / todos em diferentes ritmos / (que quase / se pode ouvir) / e compondo a velocidade geral / que a pêra é [...]” (p.94).

Se os excertos parecem ligar-se mais à primeira rubrica dos jogos frutais de Gullar (pois pintam plasticamente a integridade das frutas), nem por isso o tema do apodrecimento está ausente de *Poema sujo*: nas passagens em que a voz poética reporta-se à realidade social das “[...] palafitas da Baixinha [...]” (p.49) e do operariado da Fábrica de Tecidos da Camboa, descobre-se a putrefação sob a dupla noite que a invade, a “sub-urbana” e a “sub-humana” (p.51), uma vez “[...] que a noite não é a mesma / em todos os pontos da cidade [...]” (p.49):

[...]
 e daí poder dizer-se
 que a noite na Baixinha
 não passa, não
 transcorre:
 apodrece
 Numa coisa que apodrece
 – tomemos um exemplo velho:
 uma pêra –
 o tempo
 não escorre nem grita,
 antes
 se afunda em seu próprio abismo,
 [...]
 o apodrecer de uma coisa
 de fato é a fabricação
 de uma noite:
 seja essa coisa
 uma pêra num prato seja
 um rio num bairro operário
 [...]
 (p.50-51).

Páginas adiante, o eu-lírico explica as diferenças entre os dois tipos de apodrecimento (da fruta e do rio):

[...]
 Resta ainda acrescentar
 – pra se entender essa noite
 proletária –
 que um rio não apodrece do mesmo modo
 que uma pêra
 não apenas porque um rio não apodrece num prato
 mas porque nenhuma coisa apodrece
 como outra
 (nem por outra)
 e mesmo
 uma banana
 não apodrece do mesmo modo
 que muitas bananas
 dentro de uma tina
 [...]
 fazendo vinagre
 [...]
 um rio
 não faz vinagre
 mesmo que um quitandeiro o ponha para apodrecer
 numa tina

 um rio
 não apodrece como as bananas
 [...]
 (p.54-56).

Fruta e rio, dessemelhantes em seus processos particulares de putrefação, podem ser tomados como metáforas para as diferenças que também isolam as classes sociais, pois que estão distribuídas em espaços contraditórios da cidade, e seus membros dedicam-se a ocupações contraditórias (aqueles, proletários, explorados por estes, detentores do capital e dos meios de produção), com modos diferentes de apodrecimento (velhice, no caso) e morte.

Outra diferença (desta vez implícita) entre o proletariado e a fruta, é que aquele produz o açúcar, enquanto esta o traz como característica intrínseca, e não por acaso as palavras “açúcar” e “doçura” estão constantemente atadas a “fruta” ou “fruto”, na poesia de Gullar. O operário, por sua vez, produz o bem precioso mediante um processo subumano de espoliação e alienação, conforme se constata claramente no conhecido “O açúcar” (de *Dentro da noite veloz*), que se sustenta na antítese entre o produto final (“branco”, “puro / e afável ao paladar”) e a árdua realidade do trabalhador (“de vida amarga / e dura”):

[...]
 Em lugares distantes, onde não há hospital
 nem escola,
 homens que não sabem ler e morrem
 aos vinte e sete anos
 plantaram e colheram a cana
 que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
 homens de vida amarga
 e dura
 produziram este açúcar
 branco e puro
 com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.
 (GULLAR, 2004, p.165-166).

As imagens frutais em putrefação continuam obsessivamente presentes na fase final da poesia de Gullar, merecendo destaque “Bananas podres” e “Bananas podres 2” (de *Na vertigem do dia*, 1980), bem como “Desastre”, “Omissão” e “Nasce o poema” (de *Barulhos*)⁷. Nos vários poemas, as reflexões do eu-lírico amalgamam memória e infância, História e metapoesia, vida citadina provinciana e questão social, numa dimensão que agora faz emergir plenamente, conforme pontua João Luiz Lafetá em “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”, “[...] um quadro que é ao mesmo tempo seu (individual) e brasileiro (social), buscando uma linguagem que equilibre rigorosamente a liberdade individualista da expressão e a necessidade socializante de comunicação.” (LAFETÁ, 2004, p.122). O amálgama (excluída a questão metapoética) é patente no terceiro e último segmento de “Bananas podres 2” (GULLAR, 2004, p.332):

[...]
 Essa tarde era história brasileira
 que balançava as árvores
 passando
 e que cheirava a maresia
 quando o mar soprava
 e quando
 crescendo em jasmineiros
 a jasmim
 cheirava
 a história do Brasil em algum quintal
 de São Luís
 pouco antes da segunda grande guerra

⁷ Sinceramente, não creio que os poemas intitulados “Bananas podres 3” (p.44), “Bananas podres 4” (p.50) e “Bananas podres 5” (p.59), do último livro de Ferreira Gullar (*Em alguma parte alguma*, 2010), tenham algo a acrescentar ao definitivo “Bananas podres 2”, além do evidente diálogo intratextual e narcísico. O poeta é mais certo, no último livro, quando, em “Figura-fundo” (p.103), parte da “pêra real” e da “pêra pintada” para refletir sobre a arte.

enquanto
sobre o balcão da quitanda nas bananas
que apodreciam
a história era
um sistema de moscas
e de mel
[...]

Em “Omissão” (de *Barulhos*), as mesmas obsessões interrogativas, mas desta vez pontuadas de reflexão sobre a poesia e de um claro diálogo intratextual, que liga este poema aos anteriores, “Bananas podres” e “Bananas podres 2”:

I
Não é estranho
que um poeta político
dê as costas a tudo e se fixe
em três ou quatro frutas que apodrecem
num prato
em cima da geladeira
numa cozinha da rua Duvivier?

E isso quando vinte famílias
são expulsas de casa na Tijuca,
os estaleiros entram em greve em Niterói
e no Atlântico Sul começa
a guerra das Malvinas.
[...]

II
É compreensível que tua pele se ligue à pele dessas frutas que apodrecem
pois ali
há uma intensificação do espaço, das forças
que trabalham dentro da polpa
(enferrujando na casca
a cor
em nódoas negras)
e ligam
uma tarde a outra tarde e a outra ainda
onde
bananas apodreceram
subvertendo a ordem da história humana, tardes
de hoje e de ontem
que são outras cada uma em mim
e a mesma talvez
no processo noturno da morte nas frutas
e que te ligam a ti através das décadas
[...]
(GULLAR, 2004, p.363-364; grifos meus).

No verso grifado, o eu-lírico ressalta o processo (noturno) de apodrecimento e morte **nas** frutas (e **no** homem), como a referendar não o sentido místico ou metafísico da morte, mas apenas sua inexorabilidade material e circunstancial. A imagem, recorrente, é similar àquela da noite/apodrecimento pinçada de *Poema sujo*, páginas atrás. E apesar do mergulho na memória, a voz poética fecha a composição com um doloroso autoquestionamento, certo de que a morte é o fim inevitável de todas as lutas e de todas as quimeras: “[...] É a morte que te chama? / E tua própria história / reduzida ao inventário de escombros / no avesso do dia / e não mais esperança / de uma vida melhor? / que se passa, poeta? / adiaste o futuro?” (p.365)⁸.

Do mesmo livro *Barulhos*, “Desastre” e “Nasce o poema” seriam mais propriamente metapoéticos, embora diferentes. Pois enquanto o segundo demanda a origem obscura do poema, “Desastre” enfatiza o ideal poético de Ferreira Gullar, pois na composição se constata a vontade do sujeito lírico de que seu poema morra e apodreça naturalmente como frutas e homens, a fim de que se integre definitivamente no processo natural que acomete todos os seres vivos. Mas vejamos, antes, alguns versos de “Nasce o poema”:

há quem pense
que sabe
como deve ser o poema
eu
mal sei
como gostaria
que ele fosse
porque eu mudo
o mundo muda
e a poesia irrompe
donde menos se espera
às vezes
cheirando a flor
às vezes
desatada no olor
da fruta podre
que no podre se abisma
(quanto mais perto da noite
mais grita

⁸ A crença de que a morte material é o fim inexorável de tudo, sem qualquer prerrogativa transcendental, é clara em outros dois poemas de Ferreira Gullar: em “Manhã de sol” (de *Barulhos*), o eu-lírico passa de carro pelo cemitério São João Batista, lembra-se dos amigos mortos “[...] e quase escuto vocês aí dentro / falando e rindo / debaixo deste sol. [...]” (GULLAR, 2004, p.396). No entanto, se questiona: “[...] – E pode um marxista admitir / conversa entre defuntos? / Não é a morte o fim de tudo? / – É claro, digo a mim mesmo, é claro – / E sigo em frente. [...]” (p.396). Se a dúvida persiste na última estrofe, ela parece sanada no poema “Lição de um gato siamês” (de *Muitas vozes*), em que a vida (do gato, do homem, da fruta) contém em si, na sua precariedade imanente, toda a eternidade possível: “Só agora sei / que existe a eternidade: / é a duração / finita / da minha precariedade // O tempo fora / de mim / é relativo / mas não o tempo vivo: / esse é eterno / porque afetivo / – dura eternamente / enquanto vivo // E como não vivo / além do que vivo / não é / tempo relativo: / dura em si mesmo / eterno (e transitivo)” (GULLAR, 1999, p.49).

o aroma)
 às vezes
 num moer
 de silêncio
 num pequeno armarinho no Estácio
 de tarde:
 [...]
 (GULLAR, 2004, p.397).

Muitas são as fontes de onde irrompe o poema (a memória; a lembrança das “xícaras empoeiradas”; a flor; a fruta em estado de putrefação; os muitos ruídos e vozes que avassalam o cotidiano e o eu do poeta; outros ruídos urbanos compostos com a paisagem da cidade; o amor; a morte...), pois “[...] a poesia / tem seu próprio tempo e modo / de nascer: [...]” (p.399). E ainda fiel à concepção de que um dia contém muitos dias em si, e que cada coisa ou criatura vive um tempo e um espaço diferentes, concomitantes, mas em precária comunicação e ajuste com o Outro, afirma o eu-lírico no fechamento do poema:

[...]
 e ainda assim
 não nasceria
 porque o tempo não é o mesmo
 se dentro ou fora
 do armarinho

se pura ideia ou sujo
 da matéria dos dias

porque
 o que são de fato
 os dias?
 os anos? os
 minutos?

Impossível medir o tempo da vida
 a fluir desigual
 em cada corpo:
 líquido
 nos líquidos lento
 nos cabelos
 sopro
 no vento
 louro na urina
 como medir
 o cheiro
 da tangerina
 que é
 clarão na boca e sonho
 na floresta?
 como?

[...]
(GULLAR, 2004, p.402-403).

Constata-se, pelo trecho, que o processo vital tão insistentemente buscado pela poesia de Ferreira Gullar inclui o “fluir desigual” (da vida, da consciência, da vivência interior), bem como a mistura de matéria pura e impura, colada que sua lírica está, por opção estética e ética, às muitas misturas e desigualdades contingenciais do mundo. E o ideal do artista, pode-se dizer, se perfaz de modo contundente em “Desastre”, poema que subverte o ideal clássico da poesia eterna e erigida em monumento, para concebê-la, simplesmente, como parte e registro do inevitável processo natural de nascimento, amadurecimento, morte e putrefação⁹. Portanto, somente as frutas podres que obsedam o poeta são a fonte única e verdadeira de onde irromperia “o poema podre”:

Há quem pretenda
que seu poema seja
mármore
ou cristal – o meu
o queria pêssego
pêra
banana apodrecendo num prato
e se possível
numa varanda
onde pessoas trabalhem e falem
e donde se ouça
o barulho da rua.
Ah quem me dera
o poema podre!
a polpa fendida
exposto
o avesso da voz
minando
no prato
o licor a química
das sílabas
o desintegrando-se cadáver
das metáforas
um poema
como um desastre em curso.
(GULLAR, 2004, p.362).

⁹ A constatação da passagem do tempo e da efemeridade da vida compõe, na tradição greco-latina (e depois), o motivo do *carpe diem* (por isso o clamor a que se aproveite o dia através do jogo amoroso ou do convite à bebida). Também na poesia de Ferreira Gullar está presente a constatação dolorosa da passagem do tempo e da vida efêmera, mas num sentido completamente diferente, pois o poeta apenas desnuda e desmascara o processo, inevitável, da dissolução material final que acomete todos os seres vivos.

Em conclusão

Percorremos um longo caminho frutal (e floral), da mitologia e da poesia greco-latina à Idade Média, sempre destacando a importância do bucólico-pastoril, que tradicionalmente tem provido a lírica com o tema e o motivo das frutas. No período clássico-colonial da poesia brasileira continua a prospecção retórico-poética do motivo, mas com funções bem diferentes. Atravessamos exemplos diversos de jogos frutais de nossa lírica posterior para nos determos na poesia de Ferreira Gullar, que parece ter apagado as origens campestres do motivo ao evidenciar, através das frutas sadias e/ou podres, questões relevantes para a poesia brasileira do século XX: o espaço urbano e o processo de urbanização do país; o cotidiano doméstico e o citadino; a questão social; a memória; a metapoesia.

Assim, conclui-se que as duas categorias de jogos frutais operadas pela obra do maranhense são diferentes, mas complementares entre si. A primeira (aqui denominada “O esplendor das frutas: natureza-morta”) tende a se confundir com a natureza-morta plástico-descritiva tradicional, mas desta se afasta por causa do empenho reflexivo e auto-reflexivo do poeta. A segunda (aqui denominada “O apodrecer das frutas: natureza viva”) é a contribuição mais original de Gullar e também se encharca de questionamentos, mas vai além da primeira ao atar o eu-lírico, definitivamente, à instabilidade e à contingência da vida e do mundo (daí seu apego obsessivo a imagens que conotam o fluir do tempo, a precariedade da vida, o apodrecer e a morte).

Chama a atenção, em ambas as categorias, o modo reiterado com que o **espanto** e a **revelação epifânica**, na tematização das frutas (no esplendor de sua integridade; ou em avançada decomposição), são suscitados no eu-lírico: tais conceitos estão a merecer um estudo à parte na poesia de Ferreira Gullar, a fim de se averiguar sua real pertinência no *modus operandi* do autor.

Enfim, referendou-se que ambas as rubricas estão embasadas num **processo vital** de mudanças naturais e substanciais (nascimento, amadurecimento, morte e decomposição), onde se evidenciam a passagem do tempo e a efemeridade da existência humana, do mundo natural e do próprio mundo cultural humano, como é patente no poema “Desastre”. Entretanto, o estudo desse ideal ético e estético permanece como hipótese de trabalho, a ver-se como a questão retórica (tão enfatizada por Lafetá, em relação aos primeiros livros de Gullar) não estaria camuflada sob a bela imagem do “poema podre”.

Referências

- ALMEIDA, Guilherme de. Meu. In: _____. **Toda a poesia**. São Paulo: Martins, 1952. p.121-187 (t. IV).
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma** (O herói sem nenhum caráter). São Paulo: Círculo do Livro, [19__].
- ANDRADE, Oswald de. **Cadernos de poesia do aluno Oswald** (Poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, [19__].
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira** (Resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 1997.
- _____. Literatura de dois gumes. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.163-180.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: História e antologia**. 6.ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Bertrand Brasil, 1994. (v. I – Das origens ao Realismo).
- CURTIUS, Ernst Robert. A paisagem ideal. In: _____. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996. p.241-261.
- DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- Gilgamesh, rei de Uruk**. Tradução de Pedro Tamen. Prefácio de Norberto Luiz Guarinello. 2.ed. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de; SILVA, Zina Bellodi. (Org.). **Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros 'revisitados'**. São Paulo: Musa, 1995.
- GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.
- _____. **Toda poesia**. 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.
- _____. Em busca da realidade. In: _____. **Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002. p.121-155.
- _____. **Muitas vozes**. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.
- _____. **Poema sujo**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- JASIELLO, Franco Maria. (Organização, notas e tradução). **Permanência poética dos líricos gregos**. Natal: UFRN, 2001.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. **A dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. p.114-212.
- LISBOA, Joaquim José. **Descrição curiosa das principais produções, rios e animais do Brasil, principalmente da capitania de Minas Gerais**. Estudo crítico, fixação do texto, notas e comentários por Melânia Silva Aguiar. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2002.

LUCCHESI, Marco. Frutas do Brasil. In: _____. **Ficções de um gabinete ocidental**: ensaios de história e literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.143-147.

MARQUES JÚNIOR, Milton; POSSEBON, Fabricio. **Dois textos fundadores do nativismo brasileiro**. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1993.

MELO NETO, João Cabral de. Quaderna. In: _____. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a. p.197-254.

_____. A escola das facas. In: _____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b. p.93-140.

MENDES, Murilo. Poliedro. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.977-1049.

NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza. (Org.). **Poesia lírica latina**. Introdução de Zelia de Almeida Cardoso. Traduções de Maria da Gloria Novak et al. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; CUNHA, Viviane. (Org.). Dossiê 'O jardim dos poetas'. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, n.44, v.30, p.9-151, jul.-dez. 2010.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2001.

PAES, José Paulo. (Seleção, tradução, notas e posfácio). **Poemas da antologia grega ou palatina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. (Seleção, tradução, introdução e notas). **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1996.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Introdução de Nogueira Moutinho. Brasília: UnB; São Paulo: Melhoramentos, 1982.

**POLÍTICA E POÉTICA DO COTIDIANO EM *O CORPO FORA*,
DE FRANCISCO ALVIM
EVERYDAY POLITICS AND POETICS IN *O CORPO FORA*,
BY FRANCISCO ALVIM**

Fernando Albuquerque MIRANDA¹

RESUMO: Este artigo versa sobre a questão da mitologia da mineiridade em sua expressão política e como isto se reflete na obra poética do escritor mineiro Francisco Alvim. Representante da chamada geração marginal dos anos 1970, Alvim carrega como traço estilístico a preocupação com o que denominamos como pequenas políticas cotidianas, o que se pode identificar no livro *O corpo fora*, tomado como *corpus* neste trabalho. No percurso teórico nos apropriamos das ideias de Maria A. do Nascimento Arruda sobre a mitologia da mineiridade e de Paulo Andrade e Eleonora Ziller Camenietzki sobre o poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Política; Mineiridade; Poesia.

ABSTRACT: This paper studies the question of "mitologia da mineiridade" in its political expression and how it reflects in the poetic work by writer Francisco Alvim. Representative figure of 1970's marginal generation, Alvim brings as stylistic trace the concern with what is called small-everyday-politics, that can be identified in the book *O corpo fora*, *corpus* of this paper. In our theoretical references we used ideas of Maria A. do Nascimento Arruda on the "mitologia da mineiridade" along with Paulo Andrade and Eleonora Ziller Camenietzki about the poet.

KEYWORDS: Politics; Mineiridade; Poetry.

“O homem é um animal político” (Aristóteles)

¹ Bolsista Capes e doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF / CEP: 36036-330 / Juiz de Fora – MG / Brasil – nandominas@hotmail.com.

Introdução

Atribuir traços identitários aos povos é uma prática corriqueira nas construções discursivas elaboradas pelo homem. Estas caracterizações, comumente surgidas com base em observações das práticas sociais de um povo, carregam tanto informações coerentes quanto incoerentes. Portanto, apresentam-se problemáticas.

Nosso objetivo com este trabalho é tentar analisar como a chamada mineiridade, como conjunto de especificidades atribuídas a quem nasce em Minas Gerais, é discutida em parte da obra do poeta mineiro Francisco Alvim. Mais especificamente, tomamos como *corpus* deste artigo o livro *O corpo fora*, incluso em *Poemas*, edição que reúne livros de Alvim lançada em 2004.

Nesta obra, o poeta trabalha alguns elementos da dita mineiridade muitas vezes lançando mão da representação de sua memória. Propomos encaminhar esta discussão explorando o aspecto político, pesquisando aqueles poemas que, de alguma forma, confirmam ou rechaçam características identificadas ao modo de agir do mineiro. A política da qual falamos deve ser entendida como conjunto de práticas cotidianas, a pequena política exercida no dia-a-dia entre as pessoas e que se configura como a temática de algumas das poesias de Francisco Alvim em *O corpo fora*.

No percurso, identificaremos a presença da política na trajetória pessoal e poética do escritor, discutiremos a questão da mitologia e buscaremos interpretar nos poemas escolhidos como aparecem trabalhadas as características que são costumeiramente anexadas ao estilo do mineiro exercer a política.

1. A política do cotidiano

Pode-se dizer que a política faz parte da trajetória do poeta mineiro Francisco Alvim desde muito cedo. Esta realidade ele a começa conhecer ainda criança quando, aos nove anos, os pais Fausto Figueira Soares Alvim e Mercedes Costa Cruz Alvim mudam-se de Araxá, cidade onde nasceu Chico (1938), como o escritor também é conhecido, para Belo Horizonte. O motivo da troca de cidades foi o convite de trabalho do então governador Milton Campos a Fausto, que passaria a exercer cargo na administração do Estado.

Talvez esta proximidade com o centro do poder em Minas tenha despertado nele a vocação para a política, em particular para a representação do país no mundo. Em 1963, Francisco Alvim interrompe o curso na Faculdade de Direito para entrar para o Instituto Rio Branco, a reconhecida instituição responsável pela seleção e treinamento de diplomatas brasileiros. Ele inicia a carreira de diplomata em 1965 e, três anos depois, transfere-se para Paris, onde atuaria como secretário da representação do Brasil junto à Unesco. A partir daí desempenha a função de cônsul-geral do Brasil em Barcelona (1995-1999) e em Roterdã (1999-2003), na Holanda, e de embaixador na Costa Rica. Concomitantemente à atuação no campo político, ele desenvolve a carreira de poeta. Sua estreia ocorre sintomaticamente em 1968, o ano marcado pelo endurecimento do regime militar através da edição do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), com o livro *O sol dos cegos*.

Na década de 1970, já de volta ao Brasil, integra no Rio de Janeiro o grupo Frenesi, junto com os poetas Cacaso, Antonio Carlos de Brito, Chacal, Geraldo Carneiro e Roberto Schwarz. Esta é considerada a primeira geração dos poetas marginais, ou “pós-vanguardistas”, como os denominou o crítico José Guilherme Merquior. Tratava-se de um movimento que se seguia à efervescência modernista do início do século 20 e dos experimentos formais do concretismo da década de 1950, para citarmos dois eventos de marcada repercussão no campo poético brasileiro e com os quais os poetas marginais mantiveram diálogo.

Francisco Alvim publicou também *Passatempo* (1974), *Passatempo e outros poemas* (1981), *Poesia reunida* (1988), estes dois últimos vencedores do prêmio Jabuti, *Elefante* (2000) e *Poemas* (1968-2000). O livro *O corpo fora* está incluso em *Poesia reunida*, onde aparece pela primeira vez, e ainda em *Poemas*.

Um outro aspecto da questão política que marca a trajetória de Alvim está ligado a elementos estéticos específicos analisados na geração de 1970. Como registra o professor Paulo Andrade,

Em vez de iniciar um novo ciclo de atualização da pesquisa estética, os poetas da geração de 70 optaram por um discurso de libertação, do corpo e do comportamento. O *novo*, neste contexto, significa a liberação das repressões, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais – como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia ajudá-los a enfrentar o autoritarismo. Menosprezar a idéia de novo, de progresso, de

modernização passa a ser, portanto, uma forma de reagir ao sistema. (ANDRADE, 2009, p. 89)

No caso particular do poeta mineiro, considerado por Andrade dentre os expoentes da geração marginal como um dos que assimilou o legado modernista e recebeu ecos do movimento concretista, as soluções estéticas refletem-se no apuro formal, na precisão do corte, nas elipses e no minimalismo (é nítida a filiação oswaldiana), características estas mediadas pela oralidade (ANDRADE, 2009).

Pensando junto com o crítico, pode-se reforçar que a atenção dirigida por Alvim a aspectos do cotidiano em sua poesia se coaduna com a postura percebida na geração dos 1970 que propunha um deslocamento no campo político: no lugar da defesa das grandes transformações sociais, consideradas insuficientes diante da ordem social estilizada das sociedades contemporâneas, a atuação pelas micropolíticas que buscavam defender a diferença e a diversidade das minorias.

Interessante destacar em breve parêntese que a palavra política, do grego *politeia*, em sua etimologia, deriva-se das palavras gregas *politiké* (política em geral) e *politikós* (dos cidadãos, pertencente aos cidadãos). Por esta última acepção, conforma-se o sentido prosaico da palavra (de uma política levada a cabo nas relações triviais que se estabelece entre pessoas no dia-a-dia) que se percebe nos escritos do poeta.

Também é política a poesia de Chico Alvim se se raciocina, como propõe a crítica Eleonora Ziller Camenietzki, na direção de perceber em parte de sua obra o aproveitamento do tom de fala, “desprovido de qualquer sedução retórica”, de “investigação sobre a cotidianidade e do signo poético desconvenionalizado” (2005, p. 13) que afronta o “gosto predominante pelo quase milenar soneto” e o “choroso beletismo passadista” (2005, p. 17), para usar expressões da autora. Por este viés, a poesia de Alvim é questionadora da linguagem poética canônica.

Exemplos de signos poéticos desconvenionalizados estão espalhados por todo o livro *O corpo fora*, como nos casos abaixo, dos poemas de abertura “Chefe de estação” e “Queixa”.

CHEFE DE ESTAÇÃO

Se quiserem ficar
dão muito prazer
Mas se quiserem partir
é hora

QUEIXA

Me recebeu de pé
(ALVIM, 2004, p. 89)

Neste tom de fala, que procura não exercer qualquer tipo de sedução retórica no leitor, formam-se canais que concedem passagem à voz de um outro. Como assinala Camenietzki ao reproduzir opinião de Cacaso, o amigo conterrâneo e de geração, Alvim é “o poeta dos outros”. E é a própria crítica quem completa: “Aquele que cede sua vez para dar voz ao que se faz silêncio numa sociedade tão duramente atravessada pela desigualdade” (CAMENIETZKI, 2005, p. 13).

Francisco Alvim é político ainda quando, na opinião de Augusto Massi, se esquiva das discussões que procuram estabelecer, de forma consensual, se seu nome figuraria ou não no quadro dos grandes poetas nacionais. Para Massi, Alvim tem feito enorme esforço para não ser um grande poeta. “Não faz política literária. Esta recusa é coerente com o papel que a poesia – espinha dorsal – tem em sua vida” (MASSI, 1999, p. 25). Dessa forma, para o teórico, a própria renúncia do poeta em fazer política literária apresenta-se como atitude política.

De maneira breve, tentamos em parte alinhar neste item a presença da política na trajetória, no comportamento e no estilo poético de Alvim. Uma das temáticas exploradas pelo autor em *O corpo fora* é exatamente a questão política, a pequena política que permeia o cotidiano das pessoas e que surge muitas vezes por meio da representação da memória do poeta. Procuraremos investigar como a representação desta forma de o mineiro exercer a política em seu dia-a-dia é trabalhada poeticamente no livro e se ela guarda aproximações ou revela contradições com a imagem através da qual o político mineiro encontra-se sedimentado no imaginário popular.

2. Política e poética em *O corpo fora*

No ano de 2011 tivemos duas boas oportunidades de verificar como se estabelecem mitos relacionados à política e aos políticos mineiros. Foram elas as ocasiões das mortes do ex-vice-presidente da república, José Alencar, e do senador e ex-presidente Itamar Franco. Os dois fatos demonstraram como estes mitos muitas vezes são discursivamente criados, se consolidam e passam a compor nosso imaginário. Em editorial dedicado a José Alencar e publicado no jornal beloizorizontino *O Tempo* do dia 31 de março, o jornalista Anderson Alves, argumentando que o ex-vice era a “imagem e semelhança” do que significa ser mineiro, refere-se a ele da seguinte forma: “valente, corajoso, obstinado, otimista e, a despeito das frequentes dificuldades, afável, cordial e bem-humorado” (ALVES, 2011, p. 2).

Já no portal de notícias G1, da Globo, em matéria que repercutia a morte de Itamar Franco, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva deixou seu depoimento:

O senador e ex-presidente Itamar Franco foi um grande democrata, com uma vida pública dedicada ao Brasil. Mesmo nos momentos de divergência política mantivemos uma relação de profundo respeito e diálogo. Quando assumiu a presidência em um momento conturbado, em 1992, teve sabedoria para dialogar com toda a sociedade brasileira e ajudou o país a entrar em uma rota positiva na política, na economia e no social. (SILVA, 2001)

Nos dois trechos é possível identificar, no caso de Alencar, referências às qualidades de quem tem coragem para enfrentar as dificuldades sem perder a cordialidade e, no de Itamar, à facilidade para urdir o entendimento e praticar o diálogo mesmo nos momentos adversos. Pensamos aqui na ligação entre mito e ideologia conforme observa Paul Ricouer e a função de deformação compartilhada entre os dois termos. Para o filósofo, essa função se caracterizaria por “um processo geral pelo qual a atividade real, o processo de vida real, deixa de constituir a base, para ser substituído por aquilo que os homens dizem, se imaginam, se representam. A ideologia é esse menosprezo que nos faz tomar a imagem pelo real, o reflexo pelo original” (RICOUER, 1988, p. 73).

O mito segue o mesmo percurso da ideia trabalhada por Ricouer e, no caso de Minas Gerais, forja, em sua dimensão ideológica, o que se costuma chamar de

mineiridade, um estado que brota das práticas cotidianas dos mineiros, mas que recebe contornos do constructo que se estabelece sobre estas mesmas práticas. Em *Mitologia da mineiridade*, Maria A. do Nascimento Arruda explica:

A mineiridade exprime (...) uma visão que se construiu a partir da realidade de Minas e das práticas sociais. Por fundar a figura abstrata dos mineiros, a mineiridade tem as características do mito; estes ao identificarem-se com essa construção absorvem o pensamento mítico e colaboram para a sua permanência; o mito quando politicamente instrumentalizado, adquire dimensão ideológica. (ARRUDA, 1990, p. 198)

No campo político, Arruda assinala que o mito, o que talvez seja o resultado da busca de contornar a crise da perda de importância econômica do Estado com a decadência da mineração e depois da agricultura, em que pese o fato de Minas continuar desempenhando importante papel neste último setor, tracejou um caminho particular ao nutrir-se da memória do passado – é clara a recorrência dos políticos ao destino dos inconformes como forma de ilustrar sua prática e trajetória. Dessa forma, as eras de outrora reverberam no presente e se projetam no futuro nos discursos dos (e, muitas vezes, sobre os) políticos de Minas.

É neste rastro que se encorpam, por exemplo, ideias como a de que os “mineiros são portadores da missão de promover a unidade nacional” (ARRUDA, 1990, p. 215). A teórica elenca ainda como marcas peculiares do mineiro, e, por conseguinte, de seu fazer político, o equilíbrio (é sintomática a figura de fiel da balança historicamente alimentada sobre Minas Gerais no cenário nacional), do comedimento como traço civilizacional fruto da vida cultural conformada entre as montanhas, a introversão, que coroa a moderação e o equilíbrio, e a conciliação.

Evidente que, para cada uma dessas figuras, é possível resgatar exemplos contraditórios na história política. É nessa perspectiva que parecem se orientar os poemas que ilustram o aspecto político (uma política menor, do cotidiano, neste caso) em *O corpo fora*². No já mencionado “Queixa” (Me recebeu de pé), fica clara a crítica de Francisco Alvim à relação hierárquica que se estabelece entre representantes de estratos sociais diferentes ou entre quem tem interesses diversos. O mesmo ocorre no

² Aproveitaremos nesta análise apenas os poemas que, de uma maneira ou de outra, abordem os aspectos que entendemos tocar na questão política conforme a discutimos ao longo do artigo.

poema “Voz” (Quando eu chamo / ele vem), onde o tom autoritário nos remete à figura dos antigos coronéis/patrões/pais. Nestes dois exemplos, a figura conciliatória do modo mineiro de fazer política, construída mitologicamente (e ideologicamente), é contestada.

O conflito entre empregador e empregado, portanto entre classes, volta a aparecer em “Serviço”, “Os novos” e “Na minha horta”. Interessante perceber que os dois primeiros poemas dialogam entre si.

SERVIÇO³

Lava a roupa
Arruma a casa
Faz o almoço

OS NOVOS

Vocês nasceram donos
Se esquecem
que tem gente que lava o chão
(ALVIM, 2004, p. 92)

NA MINHA HORTA

ninguém assovia
(ALVIM, 2004, p. 113)

As recomendações de serviço a uma empregada doméstica (ou a uma dona de casa, o que, de toda forma, denota desigualdade na relação) expõem a amargura de um cotidiano imutável e sem expectativas. A amargura retorna em forma de queixa no segundo poema, quando a voz da serviçal localiza os receptores de sua fala como sendo filhos do proprietário, nascidos em melhores condições sociais e alienados sobre a importância do trabalho exercido por representantes das camadas mais baixas. Da síntese resulta a representação da (micro)política praticada entre cidadãos. No último poema, o recado de um patrão é curto e grosso em relação às condutas de trabalho em sua horta.

³ Respeitaremos o aspecto formal dos textos como eles aparecem no livro. Assim, mantivemos a opção do autor pelo uso de letras maiúsculas e minúsculas nos títulos (sempre em caixa alta) e no corpo dos poemas (caixas alta e baixa) e também pelo negrito (que aparece nos títulos).

Em “Herança”, “Juro” e “Favor, por que por favor?”, poemas que também mantêm um diálogo entre si, dentro do estilo de Chico em dar a voz aos outros, a política, ao que parece exercida em família, apresenta-se de maneira mesquinha.

HERANÇA

Quem deu pra ele?
Ele tomou
Disse que era dele

JURO

Só faço isso
porque preciso

FAVOR, POR QUE POR FAVOR?

O que se herda
não se pede emprestado
(ALVIM, 2004, p. 91)

O diálogo parece ocorrer entre as vozes de quem sente a falta de uma herança, daí o tom de reclamação (do primeiro poema), daquele que a toma por uma necessidade (presente no segundo) e a justificação do ato (no terceiro). A desavença e o desequilíbrio, além da ausência da figura da conciliação, abrem espaço para o dissenso que se projeta no ambiente privado (em uma relação entre parentes?). Nesta política comezinha o ar é de defesa de interesses próprios entre os envolvidos na situação.

Em “Quase” e “Troca”, a figura mitológica do político mineiro é ao mesmo tempo confirmada e questionada.

QUASE

O Secretário de Educação de Barbacena
Sr. Guilherme Marins
participou aos repórteres
- Pedirei demissão de meu cargo
em solidariedade ao General,
caso sua punição seja confirmada

Os repórteres confirmam. Ele arremata.
Mas, antes, falarei com o General
para ver o que ele acha

TROCA

Pode ser que sim pode ser que não
O que eu sei
é que quando se pede um favor
deve-se retribuir
(ALVIM, 2004, p. 105)

No primeiro, a assertiva do Secretário de Educação de Barbacena de que pediria demissão, logo vai para a condicional quando os repórteres lhe informam que o General, figura de autoridade, foi punido. Conciliação e equilíbrio, caros predicados associados aos políticos mineiros, se desmoronam diante da atitude vacilante e contraditória do Secretário. Mas, ironicamente, também se pode ler o poema pela via inversa. Seria o Secretário conciliador e equilibrado justamente porque, na base da conversa a posteriori, decidiria o que é melhor para o município de Barbacena?

A mesma situação dúbia se observa no segundo poema. A retribuição do favor tanto pode ser de ordem fisiologista, o famoso “toma lá dá cá” praticado por políticos corruptos, como demonstrar lealdade entre amigos. Ainda assim, revela-se uma ponta de ironia no poema. Irônico também é “Conversa?” (Quando começava a dizer / algo / era prontamente interrompido / Estava lá para ouvir e não / para ser ouvido) que desmonta o propalado espírito do diálogo capaz de promover o entendimento que o mineiro, e o político mineiro, carregaria como marca de sua biografia. A impossibilidade do diálogo aparece como traço circunstancial, um dado corriqueiro que desmente o tom cordato associado à mineiridade.

Um outro elemento político que permeia alguns dos poemas de *O corpo fora* é a questão do racismo, preservado na sociedade brasileira após a abolição da escravatura e com um matiz mineiro específico devido à importância da agricultura em Minas Gerais. Este aspecto aparece em “Ortodoxia”.

ORTODOXIA

Chego a entender o
Stalin
Para fazer a reforma agrária
teve que matar
10 milhões de camponeses
Tratamento, que tratamento?
Desculpe o racismo mas
terapia de crioulo é trabalho
(ALVIM, 2004, 121)

Aqui, a convicção demonstrada pelo enunciador do discurso revela a crença de quem acredita na inferioridade dos negros e o descontentamento em ter que dividir a sociedade com a raça liberta. É o mesmo sentimento que aflora de “Vantagem” (E tem mais uma: / é branco), onde a cor da pele confere dianteira a alguém que parece se candidatar a algo (um emprego?) ou é traço distintivo a justificar a preferência do enunciador do verso pela pessoa de quem se fala. A remissão à Stalin, no primeiro poema, é o dado perverso do racismo praticado às claras. Racismo que também é explorado por Alvim em “Ora veja” (O guarda era preto / A moça era branca / Queria limpar a família dele / e sujar a dela) e “Gostoso” (Bem melhor do que o outro / É branco / socialmente muito agradável / Pode passar por meu sobrinho / Gosta de mim / O outro é preto / não gosta de mim / É mal-educado / mora no Rio / (Mas é gostoso?)).

Como palavra final, cabe registrar que o mito da mineiridade não é somente confrontado em *O corpo fora*. Ele encontra-se também reforçado em alguns poemas, caso de “Mercê” ((Você será bem tratado)) e “Até amanhã” (Voltem sempre). Nestes, fica exposto o tom comedido que normalmente é associado à figura do mineiro.

Desta forma, contradições e confirmações do mito da mineiridade podem ser avaliadas no livro de Chico Alvim. Dentro da ideia de que toda a identidade é problemática, constata-se o que disse a respeito do Estado, e, por extensão, de seu povo, Guimarães Rosa: “Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas” (ROSA, 1967, p. 3).

Considerações finais

Em parte das poesias que compõem o livro *O corpo fora*, Francisco Alvim coloca em questão a figura do mineiro conforme ela costuma estar presente em nosso imaginário, não só o dos mineiros, mas, de uma maneira geral, o dos brasileiros. A conciliação, a moderação o equilíbrio, aspectos normalmente identificados com a dita mineiridade, são ao mesmo tempo refutados e confirmados nas cenas de alguns poemas.

Procuramos dar maior atenção àqueles elementos que rechaçam esses aspectos por acreditarmos serem eles mais ricos em um trabalho que pretende discutir de maneira crítica a mineiridade como mito. No entanto, sabemos que a mitologia forma-se a partir da observação de práticas sociais. Estas práticas também confirmam argumentos sobre o modo de ser dos mineiros. Portanto, não pretendemos ao longo de nossa argumentação, como não poderia deixar de ser, dar caráter definitivo a nenhum tipo de avaliação.

Enfocamos o elemento político como forma de dar vazão ao pensamento. No percurso deste raciocínio, configurou-se interessante traçar um paralelo entre os acontecimentos das mortes de José Alencar e Itamar Franco, e a forma como estes fatos ressuscitaram discursos identificados à trajetória dos mineiros na política em geral, e a maneira como aparece registrada no livro de Alvim a pequena política feita no cotidiano pelos mineiros.

Nos poemas analisados, percebemos a exploração, pelo poeta, de características que colocam em questão estes mitos conforme Maria A. do Nascimento Arruda os alinhava no livro *Mitologia da mineiridade*. O racismo, o autoritarismo, a falta de diálogo, entre outros aspectos, surgem como resultados de práticas muito internalizadas no comportamento do mineiro e em sua política cotidiana. Muitos destes temas são trabalhados por Francisco Alvim dentro de uma estratégia de registrar, em seu discurso poético, a voz do outro.

Assim, este recurso democrático – dar voz ao outro –, próximo ao que alguns críticos analisam ser característico à geração na qual o poeta se filia, qual seja, a marginal dos anos 1970, amalgama a diversidade do caráter do mineiro e afronta conceitos construídos a priori em relação à sua conduta no campo político.

Referências bibliográficas

- ALVES, Anderson. Mania de ter fé na vida: o Zé nos deixa hoje; a despedida, no entanto, não é a de quem se vai. **O Tempo**. Belo Horizonte. 31 mar. 2011. A.Parte, p. 2.
- ALVIM, Francisco. **O corpo fora**. In.: **Poemas (1968-2000)**. São Paulo / Rio de Janeiro: Cosac Naify / 7 Letras, 2004.
- ANDRADE, Paulo. Tensões entre política e estética na poesia brasileira do século XX. In.: PIRES, Antônio Donizeti. **O legado moderno e a (Dis)solução contemporânea**. Araraquara: ANPOLL, 2009. P. 82-95.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. Ao rés da fala: alguns comentários sobre a poesia de Chico Alvim e Ferreira Gullar. **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n. 12, p. 11-23, jan./jun. 2005.
- MASSI, Augusto. Conversa dentro conversa fora. **Inimigo rumor**. Rio de Janeiro, n. 6, p. 22-26, jan./jul. 1999.
- RICOUER, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ROSA, João Guimarães. Aí está Minas: a mineiridade. **Suplemento Literário do Minas Gerais**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, v.2, n. 65, p. 3, nov. 1967.
- SILVA, Luiz Inácio Lula da. Veja repercussão sobre a morte de Itamar Franco. **G1**, Belo Horizonte; Brasília; São Paulo, 11 agosto 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2011/07/veja-repercussao-sobre-morte-de-itamar-franco.html>> Acesso em 11 agosto 2011.

POÉTICAS DO INCONCLUSO EM ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR**UNFINISHED POETICS IN NOVELS BY CLARICE LISPECTOR**Mariângela ALONSO¹

RESUMO: A obra de Clarice Lispector (1920-1977) caracteriza-se pela recusa à narrativa fechada e acabada ao buscar formas líquidas e inconclusas, que perpetuamente se desmancham para novamente se construírem. Nesse sentido, o texto clariceano percorre um itinerário labiríntico, reportando-se aos limites da linguagem em romances como *A paixão segundo G.H* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973). Em tais narrativas, a extremidade do final retorna ao início, num movimento circular e escorpiônico, restando à autora tecer e destecer o texto num contínuo entrelaçamento. Em linhas gerais, buscamos empreender um caminho possível de análise aos textos mencionados, guiando-nos pelos estudos de Jean-Yves Tadié (1978), Lucien Dällenbach (1979), Davi Arrigucci Júnior (1995), entre outros. Os resultados desse estudo apontam a intersecção *en abyme* de encadeamentos significativos diversos, isto é, um intrigante jogo narrativo especular, correspondente a uma literatura com forte capacidade reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura.

PALAVRAS-CHAVE: *Mise en abyme*; Circularidade; Clarice Lispector.

ABSTRACT: The work of Clarice Lispector (1920-1977) is characterized by the refusal to the closed and finished narrative when searching for unfinished and liquid forms, which perpetually crumble to build up again. In this sense, the Lispector's text traverses a labyrinthine route, referring to the limits of language in novels such as *The passion according to GH* (1964), *An apprenticeship or the book of delights* (1969) and *Água viva* (1973). In such narratives, the edge of the end goes back to the beginning, in a scorpion and circular motion, leaving the author to weave and unweave the text in a continuous interweaving. In general, we seek to undertake a possible way of analyzing the texts mentioned, guided by the studies of Jean-Yves Tadié (1978), Lucien

¹ Bolsista CNPQ e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP/FCLAR, CEP: 14800-901, Araraquara-SP-Brasil. Email: malonso924@gmail.com

Dällenbach (1979), Laurent Jenny (1979), Davi Arrigucci Júnior (1995), among others. The results of this study indicate the intersection *en abyme* of a significant number of threads, ie an intriguing narrative specular game, corresponding to a literature with strong reflective capacity, establishing the movement of the subject that seeks itself.

KEYWORDS: *Mise en abyme*; Circularity; Clarice Lispector.

Introdução: uma ciranda de textos

Os anos quarenta assistiram ao surgimento de uma nova forma de narrar. Clarice Lispector desponta no cenário de nossas letras, possibilitando um horizonte novo de expectativas para o público brasileiro e em relação à escrita ficcional.

Desde seu primeiro romance, a autora causou impacto na crítica que, àquela altura não se mostrava pronta para adentrar no complexo universo romanesco construído por suas narrativas. Sua obra está hoje entre os autores mais celebrados e estudados da literatura brasileira e tem sido alvo de diversos estudos e abordagens: “os leitores criaram, de Clarice Lispector, uma figura misteriosa e enigmática, colada aos seus livros e imersa nos jogos de linguagem” (CASTRO SILVA, 2012, p. 259).

A construção do texto clariceano provém da curiosa montagem de achados e perdidos, resíduos de linguagem encaixados nas crescentes multiplicações textuais:

Tomava nota de tudo que lhe ocorresse. Era a partir dessas notas que estruturava ou um conto ou um romance [...] Só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros. (BORELLI, 1981, p. 82).

Nessa intrigante ciranda de textos, o conjunto textual transita continuamente pela expressão, transmigrando-se por romances, contos e crônicas. O jogo especular reflete-se na repetição de temas que se cruzam por escritas curtas ou extensas, tais como capítulos inteiros de romances que surgem metamorfoseados em artigos de jornais, permeando a escritura: “[...] fragmentos de seus textos, em diálogo interno, endogâmico, migram incessantemente, criando, a cada nova posição, significantes diferentes” (WALDMAN, 1998, p. 97).

A autora deixa entrever, portanto, o fato de que por trás da técnica que domina, há todo um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza. Assim, expandindo-se para além dos espaços ficcionais, a obra de Clarice Lispector caracteriza-se pela recusa à narrativa fechada e acabada ao buscar formas líquidas e inconclusas, que perpetuamente se desmancham para novamente se construírem.

Assim, a escrita clariceana percorre um itinerário labiríntico, reportando-se aos limites da linguagem em romances como *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973). Em tais narrativas, a extremidade do final retorna ao início, num movimento circular e escorpiônico², restando à autora tecer e destecer o texto num contínuo entrelaçamento.

A retomada intratextual aponta para fragmentos de conjuntos variados, às vezes alterados com mínimas modificações nos títulos, com pequenos cortes ou ainda com mudanças radicais, tais como a supressão ou adição de parágrafos inteiros, intrigantes peças de um quebra cabeça: “Processa-se, desse modo, com a recente composição, uma profunda transformação no corpo textual, subsistindo, por vezes, apenas a ideia primeira, bruta” (CURI, 2001, p. 42).

Dessa maneira, a obra de Clarice Lispector mostra-se em sua multiplicidade, legando-nos uma produção literária diversificada em crônicas, contos e romances, num percurso sabiamente construído.

Narrativas escorpiônicas:

O século XX assistiu a uma nova forma de narrar. De um modelo de ficção acabada passou-se a uma narrativa essencialmente mais aberta, marcada pela pluralidade de significados. Tal texto conta com a multissignificação, expressões mais abrangentes, que possam sustentar a excentricidade da realidade, reclamando uma nova postura do leitor: “[...] exige que ele saia da prazerosa atitude de quem espera a fruição fácil de

² Quando inseridos em círculos de fogo, os escorpiões tendem a erguer a cauda acima do corpo, possibilitando que o ferrão chegue à altura da cabeça. Dessa maneira, o animal movimenta a cauda em diversas direções, procurando atacar o inimigo, o que pode dar a impressão de que está tentando envenenar-se. Essa imagem alimentou e difundiu popularmente a crença de que os escorpiões suicidam-se com o próprio veneno. Porém, de acordo com experiências científicas, o animal é resistente ao veneno da própria espécie e na verdade a morte se dá pelo dessecação do corpo provocado pelo calor. Por estarmos lidando com o texto literário, manteremos aqui o sentido alimentado pelo imaginário popular. Informação extraída de EICKSTEDT, Vera Regina Von. O que você quer saber sobre os escorpiões? *Revista de Ensino de Ciências*. São Paulo, Instituto Butantã, n. 22, p. 39, 1989.

uma estorinha ‘água-com-açúcar’, descruze os braços e participe atentamente do jogo” e participe atentamente do jogo” (MARIA, 2004, p. 82). É nesse sentido que as narrativas de Clarice Lispector despontam em nossas letras, pautando-se por um encontro particular com o público tocado por sua Literatura.

Permeada por um movimento bastante autodilacerado, essa escritura apresenta tênues limites entre prosa e poesia, cujo nomadismo indica um eterno movimento que percorre os hiatos contidos nas margens das páginas. A esse respeito, o crítico e filósofo Benedito Nunes (1995) reconheceu a condição de *persona* no processo de composição da autora. Para o estudioso, Clarice Lispector exhibe-se ao lado de seus personagens, de forma a atingir o conhecimento de si e do outro: “– Eu que narro, quem sou?, numa réplica ao Cogito de René Descartes (‘Penso, logo sou’).” (NUNES, 1995, p. 169).

A narrativa torna-se, portanto, o espaço errante do sujeito que se procura, extremado no “drama da linguagem” (NUNES, 1995, p. 76). Os enredos acabam traduzindo um processo de “desapossamento” e reconquista de um eu, num “processo em círculo, que termina para recomeçar, e cujo início não pode mais ser do que um retorno” (NUNES, 1995, p. 76).

Embora tais narrativas pretendam retomar o começo, há um certo deslocamento, uma releitura do velho para a reconfiguração do novo. Ao analisar a escritura de Cortázar, Davi Arrigucci Júnior (2003) salienta a presença da destruição e do silêncio na tentativa de ir além dos limites da linguagem:

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria. (ARRIGUCCI-JÚNIOR, 2003, p. 23-24).

Ainda que trate da escrita de Júlio Cortázar, o ensaio de Davi Arrigucci Júnior é propício para o que estamos aqui tratando, uma vez que a obra clariceana também conta com um aspecto circular, escorpiônico, oscilando entre os pólos da palavra e os limites do silêncio.

É o caso do romance *A paixão segundo G.H.* em que a narradora tenta dizer o indizível com palavras contornadas pelo silêncio: “O indizível só me poderá ser dado

através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que não consegui” (LISPECTOR, 1998a, p. 113).

A narrativa é conduzida àquilo que não se pode narrar, tolhendo o ato de enunciação da personagem. Os apontamentos de Nádya Gotlib são úteis para a compreensão da estrutura da obra, marcada por um recurso técnico original: cada última frase de um capítulo se repete como a primeira do capítulo seguinte, num sinal de continuidade e retomada, ao modo de rimas dispostas em uma poesia. Este encadeamento em corrente sela “[...] o compromisso estrutural de uma sequência densa, em que cada elo tem seu peso no processo de ‘aproximação’ de algo que se procura e que se encontra” (GOTLIB, 1995, p. 358).

Também observada por Massaud Moisés (1991, p. 5), esta estruturação marca um traçado na narrativa, o qual, “abre e fecha com travessões, a indicar a circularidade de um poema”.

O retorno das frases cria um efeito alucinatório constante, no qual a repetição pode sugerir o movimento mítico do eterno retorno, ou seja, a percepção da circularidade, fato que remete ao constante re-início da escrita e da experiência, semelhante ao circuito do “tempo serpente” que morde incessantemente sua própria cauda, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível, conforme salienta Octavio Paz: “[...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também o princípio [...]” (PAZ, 1995, p. 83).

Prestes a ruir no silêncio petrificado, o discurso de G.H. torna-se falho à medida em que avança.: “[...] Desnecessário dizer que o momento mais intenso do relato, a ingestão da barata, é irrepresentável, sendo apenas aludido pelo silêncio através do qual se presentifica” (ROSENBAUM, 1999, p. 153). No instante de fusão com a barata, a narrativa tende à “descoberta da diferença específica do humano – a linguagem – como único método possível de aproximação” (PENNA, 1987, p. 3). E é com esta constatação da linguagem que o livro se fecha e se abre, preparando o seu início.

O crítico Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 238), ao comentar o processo narrativo em *A paixão segundo G.H.*, afirma ser o texto “uma massa que vai espalhando sobre o papel em círculos concêntricos. Em espiral ou espirais”. Nesse contexto, cada capítulo, cada *leixa-pren* é uma tentativa de explicar o mundo e si mesmo, um mergulho na própria alma. Localizada no espaço de sua escrita, G.H. adere à vida que lhe é dada,

mas que não compreende. Os seis travessões finais conferem à narrativa o aspecto de ininterrupta continuidade da trajetória da personagem: “[...] A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro _ _ _ _ _” (LISPECTOR, 1998a, p. 179).

Continuando a perseguir o exercício permeado pelo viés escorpiónico, de propensão ao inconcluso, surge o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado em 1969. Polarizado pelo diálogo e pela narração em terceira pessoa, essa obra apresenta a vivência de Lóri, a professora primária e Ulisses, o professor de filosofia.

O processo de aprender a amar é percorrido por Lóri a partir de um árduo caminho, que vai da solidão à comunhão de si mesma. Nesta trajetória, Ulisses é uma espécie de “[...] interlocutor que a devolve a si mesma e à realidade” (NUNES, 1995, p. 78).

A narrativa inicia-se com uma intrigante vírgula, apresentando o cotidiano da professora Lóri:

,estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava o serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que erma a sua melhor comida [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

O território móvel, reforçado pelo início do parágrafo, articula uma curiosa história de amor, marcada, sobretudo, pela busca desesperada do outro: “[...] duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida através do silêncio da palavra, da carne e do verbo” (NUNES, 1995, p. 79).

A vírgula inicial parece indicar que o momento do início não foi suspenso no tempo, mas sim capturado de um movimento contínuo de escrita. Da mesma forma, o romance termina com dois pontos, transtornando a perspectiva de uma história pronta e acabada, ao sinalizar a inconclusão do movimento: “– Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 1998b, p. 155).

A dupla articulação entre narração e suspensão parece indicar que a narrativa prosseguirá para além do romance, no reconhecimento, talvez, da experiência singular da própria vida. Segundo Jeana Laura Santos:

Os dois pontos são o prenúncio de uma citação que poderá ser o próprio livro como objeto que será dado a um outro-leitor, ou, quem sabe, a antecipação de um novo livro a ser escrito. Os dois pontos são a garantia que a autora tem de que o movimento é incessante e pode restituir-lhe a vida, no momento em que novamente necessitar. Não finalizar um livro, sob pena de finalizar-se. E o que seria deste sujeito inacabado que somos se um dia ele viesse a se completar? (SANTOS, 2000, p 111).

Após a experiência crucial de *Uma aprendizagem*, desponta a escrita de *Água viva*, obra lançada em 1973. Essa narrativa teve dois títulos anteriores, *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objeto gritante*. A autora preferiu finalmente *Água viva*, “coisa que borbulha. Na fonte” (LISPECTOR, 1980. p. 27).

Conforme sinaliza a leitura de Yudith Rosenbaum (2002, p. 50), *Água viva* é, dentre todas as narrativas clariceanas, a que mais independe da fábula ou enredo. Por meio de um monólogo dialogado, a voz narrativa que tem por ofício a pintura em palavras, dirige-se um tu imaginário e anônimo, tecendo as mais diversas reflexões em torno do tempo, da liberdade e do próprio livro. O registro das impressões e gostos da voz narrativa converte-se no embate e na captura do “instante-já” e do “é” da coisa:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está agora sendo transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo. (LISPECTOR, 1980, p. 16).

A concepção de tempo como entidade fluida, fixada no instante, aniquila o passado, colocando em crise o futuro ao tornar o presente uma espécie de zona de passagem ou espaço lacunar entre o que foi e o que está por vir:

Matéria primordial das coisas, como visão do inexprimível, o texto pretende converter a linguagem numa gestualística sonora; as entrelinhas, mais importantes do que aquilo que se enuncia, mostrarão o não-dito: o tom dos sentimentos, o halo dos objetos, o âmago de tudo, o limite verbal de toda experiência, que ainda é palavra. (NUNES, 1995, p. 158).

A busca pelo cerne último e primeiro da vida faz com que as palavras de *Água viva* deslizem na folha, em movimento de desconstrução e construção, restando à autora tecer e destecer o texto, num contínuo entrelaçamento. Para Lúcia Helena (1994, p. 21), esse processo de escrita autodilacerada “abandona o binarismo oposicional entre origem e consequência, entre causa e efeito, para introduzir a questão da fluidez da forma e, mais ainda, a da fluidez muito maior da significação”.

E assim, o aspecto fragmentário da narrativa constata o desejo que se metaforiza pela busca da palavra. Embora o livro termine, a narrativa continua a se espriar, tal como em *A paixão segundo G.H.*, cujos travessões finais remetem ao início. A voz narrativa de *Água viva* igualmente sinaliza o inconcluso: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR, 1980, p. 97).

Nos apontamentos acerca do romance do século XX, Jean Yves-Tadié toma de empréstimo a expressão **obra aberta**, retirada do conhecido estudo de Umberto Eco. Para o teórico italiano, “toda a obra de arte [...] é aberta pelo menos por poder ser interpretada de maneiras diferentes sem que seja alterada com isso a sua singularidade irreduzível” (ECO, 1962 apud TADIÉ, 1990, p. 109).

Recorrendo aos estudos de Eco, Jean Yves-Tadié discute a estrutura do romance moderno, caracterizando-o pela abertura do sentido, ao lado da indeterminação e descontinuidade: “Reencontram-se assim, por felicidade, todas as filosofias da obra aberta, anônima, plural, desconstruída, em fragmentos, em movimento perpétuo, como discurso infinito, escrita do desastre” (TADIÉ, 1990, p. 120).

O sentido arquitetônico dado a essa construção é perpassado por inserções que reinventam o próprio desdobramento da gênese do romance, através de perturbações que quebram a fixação de um plano fechado, como se constituísse um “organismo vivo”, nas palavras de Jean-Yves Tadié (1995, p. 263).

As considerações de Tadié confirmam o efeito de circularidade presente no texto clariceano como um aspecto consciente, uma espécie de preparação para o silêncio do discurso, concorrendo para o “drama da linguagem”, tão bem descrito por Benedito Nunes: “[...] certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, a que antes nos referimos, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra” (NUNES, 1995, p. 135).

Nessa rede de relações, a massa textual assinala a intersecção *en abyme* de encadeamentos significativos diversos, isto é, um jogo narrativo especular. Por meio do efeito da *mise en abyme*³ a obra clariceana requer a eternidade das histórias que retornam, assumindo uma tensão conflitiva frente ao leitor, semelhante aos espelhos convexos na pintura flamenga, os quais atribuem novas dimensões aos espaços frontais e demarcados das telas: “O que primeiro cabe evidenciar, é que a obra de arte reflexiva é uma representação – e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna” (DALLENBACH, 1979, p. 67-68).

Manejando os meandros da linguagem literária, a obra clariceana avança, portanto, em direção à capacidade reflexiva, intervindo como metassignificação, o que permite à narrativa tomar-se a si mesma como tema:

Esta espécie de presente de grego, que nos remete sempre a uma outra caixa para nos deixar, no final, com o nada do início, esta progressão que não avança, circunvoluções no labirinto, acaba por fazer reverter a busca sobre si mesma numa autoindagação da possibilidade de prosseguir. [...] defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2003, p. 24-25).

A estrutura circular da narrativa clariceana conduz o leitor ao eterno retorno, a uma volta contínua de um mesmo ponto, enredado por uma teia de sentidos e sensações infinitas, à semelhança da lógica das bonecas russas (*matrioskas*) e das caixas chinesas, acopladas umas dentro das outras, em sinal de infinita retomada.

³ Trata-se de uma das formas mais empregadas pela literatura no intuito de refletir sobre si mesma, ou seja, um processo de auto-reflexão, denominado *mise en abyme* pelo escritor André Gide, em 1893. A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma miniatura de si mesma, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento.

Considerações finais

Em linhas gerais, procuramos abordar o aspecto singular do procedimento de circularidade da obra de Clarice Lispector. Como uma escritora essencialmente voltada à perspectiva ontológica, Clarice remete o texto para o ser da própria escritura, produzindo uma narrativa intrigante, que se reitera obsessivamente.

Como folhas soltas que se procuram e se completam, a escrita clariceana move-se pela compulsão ao ato de repetição, apropriando-se de tudo em um constante diálogo. Como nos indica Michel Schneider:

O espaço literário é um espaço regido por uma vertigem essencial. Cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão. Cada um, peça imprópria e aleatória de um conjunto sem fim, dá para o precedente e para o seguinte, como essas enfiadas de quartos que povoam os pesadelos, sonhos do inatingível. (SCHNEIDER. 1990, p. 100-101).

Cada obra que se encerra tende a fechar um ciclo que será retomado pela obra seguinte e assim sucessivamente, como as eternas bonecas russas ou as emblemáticas caixas chinesas. Nessa ciranda de textos tudo se duplica, espelhando-se em vários modos de ser e de estar, como algo que ora converge, ora diverge no espaço literário.

Assim, no espaço de projeção das imagens, o texto clariceano vê-se a si mesmo, experimentando sentimentos incongruentes e geradores de um clima alucinatório, o qual permanece ao longo de toda a obra. Nesse sentido, não restam dúvidas de que o processo narrativo da *mise en abyme* é uma “estrutura privilegiada” (DALLENBACH, 1979, p. 76), situada nos limites entre o gênero e a intertextualidade, ocupando o lugar do “coração” desse campo narrativo transtextual.

A percepção da circularidade remete ao constante reinício da escrita e da experiência da narrativa, semelhante ao circuito do tempo escorpiônico, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer. Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional. (LISPECTOR, 1999, p. 21)

Referências

- ARRIGUCCI-JÚNIOR, Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CASTRO SILVA, Odalice de. Mistério em São Cristóvão ou os mascarados e a mocinha do fio branco. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. (Orgs). **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 259-275.
- CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DALENBACH, Lucien *et alii*. **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.
- EICKSTEDT, Vera Regina Von. O que você quer saber sobre os escorpiões? **Revista de Ensino de Ciências**. São Paulo, Instituto Butantã, n. 22, p. 35-40, 1989.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- HELENA, Lúcia. Um texto fugitivo em *Água viva*: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector. **Brasil/Brazil**. Porto Alegre, n. 12, p. 9-28, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. **Água viva**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARIA, Luzia de. A crise da representatividade na arte do século XX e o conto. In: MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 76-96. (Coleção Primeiros Passos; 135).
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector: introspecção e lirismo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 20 jul. 1991. p. 05-06.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- PENNA, João Camillo. A imitação da barata. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 18 dez. 1987. Folhetim, p. B02-04.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002 (Col. Folha explica).

_____. O pathos da criação. In: ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 1999. p. 147-173, (Ensaio de Cultura; 17).

SANT'ANNA, Affonso . Romano de. O ritual epifânico do texto. In: **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latinoaméricaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257, (Col.Arquivos, 13).

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: UFSC, 2000.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Trad. Luiz Fernando Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

TADIÉ, Jean-Yves. **Proust et le roman**. Paris: Gallimard, 1995.

_____. **O romance no século XX**. Trad. Miguel Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector. In: WALDMAN, Berta. **Revista de crítica literária latinoamericana**, n.47, Lima: Berkeley: Latinoamericana Editores, 1998, p. 95-104.

**OS EFEITOS DA MEMÓRIA COLETIVA NAS LEMBRANÇAS INDIVIDUAIS
E NA FORMAÇÃO DO EU EM *CIRANDA DE PEDRA*
THE EFFECT OF THE COLLECTIVE MEMORY IN PRIVATE MEMORIES
AND THE PARTICULAR INDIVIDUAL DEVELOPMENT IN THE NOVEL
CIRANDA DE PEDRA (THE MARBLE DANCE)**

Rosana Munutte da SILVA¹

RESUMO: O convívio familiar e social exerce relevante influência na formação do EU, sendo o contato com o OUTRO essencial para a constituição do ser e a visão de si mesmo. Assim, seriam a nossa memória e o nosso comportamento exclusivamente nossos? Ou expressariam a influência do meio ao qual pertencemos? O presente artigo se propõe a analisar o efeito da memória coletiva nas lembranças particulares e sua atuação na formação do indivíduo no romance *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles. A protagonista Virgínia, uma jovem em busca de respostas, aceitação e de si mesma, tenta por duas vezes fazer parte do grupo fechado ao qual pertencem suas duas irmãs Bruna e Otávia, os vizinhos Leticia e Conrado e o amigo deles Afonso. Mas ao final de sua trajetória rumo ao autoconhecimento, ela se verá diante da escolha entre a integração social ou a aceitação e integração do EU.

PALAVRAS-CHAVE: memória, sociedade, formação, autoconhecimento, EU.

ABSTRACT: Social and family living exert a considerable influence on the development of the ego, the contact with the other being essential for the human constitution and the vision of oneself. So would our memory and our behaviour be exclusively ours? Or would they express the influence of the environment we belong to? This article proposes to analyse the effect of the collective memory in private memories and its performance in the particular individual development in the novel *Ciranda de pedra* (The Marble Dance, 1954) by Lygia Fagundes Telles. The protagonist Virgínia, a young girl looking for answers, the acceptance of herself, tries twice to join the closed group constituted by her sisters Bruna and Otávia, their neighbors Leticia and Conrado

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, câmpus da UNESP de Araraquara, 14.800-901 – SP, Brasil. Bolsista CNPq.
munuttedasilva@yahoo.com.br

and their friend Afonso. But she sees herself, at the end of her journey toward self-understanding, against the choice between the social integration and the acceptance and integration of herself.

KEYWORDS: memory, society, development, self-understanding, ego.

A memória é a capacidade de reter o que é apreendido, experimentado de alguma forma, seja em uma experiência real (eu vivi tal fato, estive lá) ou virtual (alguém me conta um fato vivido por ele), sendo o ponto de articulação dos tempos presente e passado.

De acordo com Aristóteles (apud RICŒUR, 2007 p.34), a memória pertence ao passado, pois é preciso que tenhamos vivido, presenciado um fato para podermos lembrá-lo mais adiante. Sendo assim, é de uma imagem ausente no presente que nos recordamos: lembrar é buscar reconhecer uma imagem já vista, um acontecimento previamente vivido.

Segundo Ricœur, um dos tipos de inscrição na memória do indivíduo “[...] consiste na persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito” (RICŒUR, 2007, p. 436). Ou seja, as sensações despertadas por determinado fato no passado ficam guardadas no interior do indivíduo, podendo ser suscitadas no presente.

Embora a memória seja pessoal e intransferível pelo fato de um mesmo acontecimento marcar de forma distinta cada indivíduo, nossas lembranças não são somente nossas, pois recordamo-nos dos que estavam em nossa companhia em determinado momento e do que nos disseram, da mesma forma eles também de nós e de nossas palavras.

No capítulo “Memória individual e memória coletiva”, do livro *A memória coletiva* (1990), Maurice Halbwachs, primeiro teórico a pensar em uma memória que ultrapassa o indivíduo, defenderá a permanência e a ausência de determinadas lembranças conforme a nossa proximidade com o grupo do qual elas fazem parte e da profundidade do nosso envolvimento com ele. De acordo com Halbwachs as memórias são construções de grupos sociais e tais grupos determinam o que é memorável e onde essa memória será preservada. Assim, a memória torna-se essencialmente coletiva e a

capacidade de lembrar está condicionada à presença do indivíduo no grupo, uma vez que as memórias individual e coletiva se alimentam mutuamente. Desse modo, as lembranças de um indivíduo nunca são somente suas, elas também pertencem aos demais integrantes do grupo.

Ainda nessa linha, o autor defende que a constituição da memória é, em cada indivíduo, uma combinação aleatória das memórias dos diferentes grupos dos quais ele sofre influência, explicando, em grande parte, porque os membros guardam lembranças diferenciadas. Sendo assim, a memória individual só existe na medida em que somos produtos de um determinado grupo.

Para Halbwachs, o único estado de consciência puramente individual é a imagem destacada da palavra, pois ao ser “verbalizada” a imagem se contamina da memória social. As lembranças permanecem sempre coletivas, mesmo que tenham sido experienciadas somente por um indivíduo, isso devido ao fato de sempre nos lembrarmos de alguma situação/palavra já ouvida no momento da nova experiência. Um exemplo seria um passeio feito individualmente, durante o qual, com certeza, o indivíduo se lembrará do que ouviu ou leu sobre o local e o comparará com alguma foto ou imagem já vista.

Resumindo nas próprias palavras do autor,

se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 1990, p. 69).

No entanto, para nos lembrarmos de um fato, momento ou período a partir do relato do outro ou no convívio com determinado grupo, é necessário que a memória individual relembre parte da memória alheia, ou seja, que haja um ponto comum entre a lembrança do indivíduo e o relato dos outros integrantes do grupo.

A interação com o grupo, o desejo de esquecer um período da vida pelo afastamento dos que fazem lembrar algo indesejável, e a tentativa frustrada de não se lembrar das mágoas do passado constituem interessantes pontos para a observação da influência da memória coletiva na individual, de acordo com as ponderações sobre a

ideia de ligação entre grupo e indivíduo discutida por Halbwachs, no romance de Lygia Fagundes Telles *Ciranda de pedra* (1954).

No romance de Telles que se pretende analisar aqui, Virgínia busca, desde a infância, integrar-se ao grupo social do qual fazem parte as irmãs, os amigos delas e o ‘pai’. A protagonista empreende duas tentativas frustradas de integração a esse grupo: a primeira ao ir morar na casa de Natércio, até então tido como seu pai, após a morte de Laura, sua mãe, e a segunda ao retornar do internato. Virgínia se sente deslocada na casa de Natércio, não conseguindo interagir com as irmãs, com os amigos delas e com o pai.

O isolamento como interna, escolha da própria menina após a descoberta da paternidade de Daniel, proporciona um longo desligamento do grupo, que ocasiona o desejado esquecimento da rejeição. Afastar-se dos que conhecem seu passado é uma forma de esquecer, de fechar, como bem observa o narrador, os portões das lembranças. Virgínia vai para o internato porque julga que as freiras e as internas nunca saberão de sua história.

Após anos longe daqueles que tanto a fizeram sofrer por não abrirem espaço na roda, Virgínia julga-se completamente alheia a eles, incapaz de se sentir afetada pelo convívio e pelas lembranças da infância que ocasionalmente podem surgir. Ela não acredita que o passado possa influenciar o seu presente, pois se esquecera de tudo o que vivera naquela casa.

Entretanto, a proximidade do reencontro mostra à personagem a dificuldade de se manter os portões da memória fechados quando o ambiente e o grupo, por mais que estejam mudados, guardam todos os fatos e promovem situações propícias para o relembrar. Ainda no carro, em uma conversa corriqueira com o novo motorista, a jovem percebe o quanto aqueles indivíduos e as lembranças ali deixadas mexem com ela.

No convívio com eles, porém, ela logo perceberá que os portões estão novamente abertos, e, embora não queira, estão todos de volta, “Mortos e vivos, voltaram todos. No entanto, lá no colégio tudo me pareceu tão simples...” (TELLES, 1998, p. 112) como a própria protagonista diz a Letícia.

O desejo de Virgínia era o de guardar sua infância e os fatos traumáticos acontecidos durante este período para sempre em um canto inacessível de sua memória, como tenta fazer com as recordações dos anos passados no internato. Ao deixar o

colégio, ela pensa: “Os portões das lembranças do internato também se fechavam para sempre, perdidos lá atrás. [...] Uma ou outra lembrança mais nítida persistiria intacta.” (TELLES, 1998, p. 100)

O “também”, nessa análise, significa, para a personagem, o esquecimento e o trancamento das recordações anteriores ao internato. Ela acredita realmente que nunca mais poderá lembrar-se de seu passado, pelo menos não do que desejava esquecer. Entretanto, voltar para a casa de infância é ter a memória reativada e as lembranças involuntárias reavivadas.

A busca pela própria identidade acontecerá nesse segundo período na casa de Natércio, no qual terá um contato mais íntimo com os integrantes do grupo e poderá formar o todo de si mesma e alcançar a identificação, não no meio desejado, mas naquele ainda um tanto quanto negado por ela.

A viagem do ‘pai’ no dia de sua chegada e a ausência das irmãs relembram a rejeição sofrida na infância; como o próprio narrador observa, todos naquela casa sempre teriam “[...] um motivo forte para não aparecer no momento preciso, principalmente Natércio” (TELLES, 1998, p. 105). No entanto, este fato não a afeta da mesma forma que afetava na infância, mas apesar de julgar-se invulnerável a todo e qualquer desprezo, cada lembrança suscitada pelos gestos alheios trará novas emoções e proporcionarão uma reflexão sobre sua vida e seus desejos.

Embora o não comparecimento de seus entes para sua recepção relembre sua situação diante deles na infância, no primeiro contato com eles a jovem perceberá que tudo está mudado. Aos poucos a roda vai se abrindo e convidando-a para dançar. Os que pareciam distantes outrora vão se colocando diante dela despidos de máscaras, mostrando a verdadeira face, tão diferente da idealizada pela Virgínia criança.

Cada integrante daquele grupo traz uma lembrança esquecida e, como em uma ciranda, uma lembrança vai puxando outra, fazendo a protagonista, de alguma forma, reviver sua infância; porém, agora, com os olhos de uma adulta, com os olhos de alguém que preferiu o afastamento para poder ver melhor a si mesma, sem a influência alheia.

A situação, passados anos, é outra. Aos poucos, Virgínia vai percebendo a oportunidade de se aproximar de todos e tocar no ponto mais fraco de cada um. O primeiro a ceder espaço na ciranda é Afonso, justamente o responsável por cenas

desagradáveis que a faziam passar por ‘boba’ e demasiada infantil diante do grupo. O primeiro a excluí-la das brincadeiras e dos passeios, nunca a convidando para conhecer a chácara de seus avós, cenário dos melhores momentos daquele círculo de amigos, era o primeiro a convidá-la para entrar na roda. Entretanto, o jeito de ser do rapaz não sofreu alterações e seu comportamento suscita lembranças antigas e tristes. Mas ao perceber o interesse do cunhado em ser seu amante, a jovem deixa-se levar, aceita o beijo que ele lhe oferece durante uma carona até a casa de Frau Herta e alimenta nele a expectativa de um relacionamento.

Em seguida, Letícia, assumidamente homossexual, embora tivesse sido apaixonada por Afonso na adolescência, tenta conquistar o amor de Virgínia, oferecendo-lhe a chance de um novo recomeço longe da casa de Natércio e alertando a moça sobre os perigos de jogar com os membros da ciranda. A jovem aceita os carinhos da tenista, imaginando estar com Conrado. Sua intenção ao ir “passando de mão em mão”, como ela mesma revela em seu íntimo, é poder chegar até Conrado, o amor de infância nunca esquecido.

No apartamento de Letícia ela conhece seu vizinho Rogério e começa uma amizade, levada mais para o âmbito sexual, com o rapaz, inicialmente porque é bom estar ao lado dele, ele que não traz recordações, como ela mesma diz: “Você é o único que não me lembra nada, e eu detesto lembrar. Gosto de gente como você, um verdadeiro bóvido vindo de mundos desconhecidos.” (TELLES, 1998, p. 145). Rogério ainda não lembrava nada, até ela descobrir seu relacionamento extra-conjugal com Bruna. Após a descoberta o rapaz começa a lembrar o relacionamento proibido de Laura e Daniel, bem como o intransigente julgamento promovido pela irmã mais velha, a qual agora é uma adúltera.

A protagonista não chega a concretizar sua relação com Afonso ou Letícia nem com Conrado. Ela decide entregar-se a Rogério, exatamente por ele ser amante de Bruna e todos saberem e não julgarem, diferentemente do que acontecera no caso de Laura.

Eis que Bruna comete o mesmo pecado da mãe, o qual julgara friamente, dizendo ser Laura merecedora da demência, uma forma de castigo para a adúltera, que deveria morrer, assim como o seu amante. Virgínia revolta-se com a descoberta, como era possível tal situação? E todos sabiam, sabiam e fingiam não saber. A protagonista

conclui que o erro da mãe fora assumir publicamente o seu amor por outro homem e não vivê-lo disfarçadamente como acontecia com Bruna.

Diante disto, o desejo de feri-los, principalmente a primogênita, responsável por nutrir a raiva contra Daniel e impedir a irmã caçula, que nela confiava cegamente, de receber o amor e o carinho do verdadeiro pai, o qual ao ficar sem a amada e a filha colocou fim à própria vida. Apresentava-se, na ceia de Natal, a oportunidade ideal de se vingar dos outros e de si mesma. Diante dos olhos de todos, Virgínia desfila com Rogério e ao ver o sofrimento que irá causar naqueles até então inatingíveis “deuses de sua infância”, retira-se com ele, ignorando as palavras conselheiras de Leticia e de Conrado.

Passar a noite com aquele rapaz que ela despreza é uma forma de punir-se, de ir ao fundo do poço, pois não conseguira apagar a culpa por ter desprezado o amor do verdadeiro pai, influenciada pela irmã, adúltera como a mãe. Chega a pensar: “- Daqui a pouco ficarei em cacos na sua mão [...] mas eu quero que seja assim.” (TELLES, 1998, p.161)

Na manhã seguinte, a jovem parece perdida e afirma estar com saudade dos seus mortos (Laura e Daniel), sentindo “[...] que eram eles que agora giravam numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, ‘Aqui, Virgínia! Aqui! Venha, que há lugar para você’ ” (TELLES, 1998, p.162). Em seguida, lembra-se das várias Virgínias que foi e da tentativa de negá-las, de desfazer-se de cada uma “[...] principalmente da menininha de unhas ruídas, andando na ponta dos pés. Agarrar-se só ao presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer. Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces [...]”. (TELLES, 1998, p.163).

Ela compreende agora que não conseguirá integrar-se àquele grupo, porque “a dança era antiga e exaustiva, exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a por sua vez para logo em seguida esforçar-se por entrar. Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo” (TELLES, 1998, p.163) e para fazer parte dele era preciso negar-se, esquecer quem foi, e, assim, abrir mão da integração e compreensão do EU.

A situação marginal na qual é colocada a protagonista influencia diretamente a caracterização da personagem e o seu processo de amadurecimento, colocando-a sempre no impasse de precisar escolher entre o meio social de Daniel e o de Natércio. A irmã

mais velha, as freiras do colégio e a sociedade ao seu redor julgam o comportamento de Laura e colocam-na, ao lado do amante, no banco dos réus, dificultando para Virgínia a aceitação de sua origem, de seu verdadeiro pai e de si mesma.

A percepção da verdadeira realidade do grupo ficará clara para ela exatamente após a ceia de natal. Ao caminhar para o local da festa, Virgínia aproxima-se da ciranda de anões do jardim e observa-a.

Essa passagem, aliás, deixa ainda mais evidente a analogia da ciranda de pedra do jardim com o círculo de amigos do qual Virgínia sempre quis fazer parte. Nessa noite, ela representou a fonte. Todos da roda estavam observando-a, mas ela, assim como a fonte, não pertence e nunca pertencerá à ciranda. Fica evidente, também, a perda e a negação de si mesma ao passo que tenta integrar-se a eles, pois não consegue, na cena em questão, vislumbrar a fonte (a si mesma), mas apenas distinguir os anões e ver claramente os integrantes daquele grupo com seus segredos revelados e a maneira hipócrita com que vivem.

Virgínia não consegue inserir-se no grupo, para nós, segundo Ferreira Pinto, porque “é uma ameaça de desequilíbrio para o sistema de transmissão dos valores materiais burgueses e, ao mesmo tempo, um símbolo do ato de rebelião contra a autoridade paterna realizada por Laura, a mãe” (1990, p.134).

O grupo social do qual Virgínia queria fazer parte sempre foi o mesmo, o que mudou foi a forma dela o ver antes e depois do internato: tudo estava claro, mas ela não via a realidade daquelas pessoas, pois o distanciamento a fez criar um imaginário a cerca dos fatos. A memória do relacionamento deles foi imposta para ela, ela nunca participou das brincadeiras nem dos passeios, as lembranças que guarda desses momentos são constituídas pelos relatos das irmãs. É uma memória construída a partir do relato do outro, ou seja, as lembranças alheias se tornam suas lembranças.

As recordações da infância despertam, também, os sentimentos e emoções de outrora, embora ela agora não os sinta da mesma forma. Pode recordar as lágrimas, a tristeza do desprezo, o desespero após saber a verdade, a fúria despertada contra a irmã que transferira para a Bíblia, objeto sempre nas mãos de Bruna, do qual retirava as palavras para julgar a mãe e seu amante. Não obstante, a casa também trás lembranças, principalmente a ciranda de anões no jardim, a representar as irmãs e seus amigos, e o escritório de Natércio, com a porta sempre fechada, significando o distanciamento do

‘pai’. A porta sempre fechada, a frieza com que fora tratada por ele, o cunho de dever expresso em seus gestos, a amargura visível em seus olhos e o afastamento cada vez maior de todas as filhas são questões compreendidas pela jovem ao final do romance.

Após o derradeiro encontro entre Natércio e Virgínia, ela pode, finalmente, aceitar o papel deste homem em sua vida e sua verdadeira história sem culpa e se pergunta: “Que pensamentos o alimentavam naquele longo abandono? Otávia lembrava-lhe a enferma no início da demência. Nela, Virgínia, ele via Daniel. Restava Bruna. Mas Bruna traíra Afonso. E ele não suportava a traição.” (TELLES, 1998, p. 181-2) Faz-se importante o destaque das diferentes lembranças que cada uma das irmãs traz ao pai, que não são necessariamente as mesmas lembranças que despertam umas nas outras. Assim, o próprio indivíduo, sem ao menos dizer uma palavra, traz consigo uma carga de recordações e significações para os outros integrantes do grupo.

Pelo fato de a memória ser pessoal, podendo o indivíduo selecionar os fatos de maior relevância para si e apagar outros, ela encontra, assim como o tempo, sua melhor expressão nas narrativas que apresentam um narrador autodiegético ou heterodiegético onisciente, pois o adentramento do leitor no mundo interior da personagem permite captar as oscilações das lembranças e os seus efeitos sobre a personagem. Quando me lembro das coisas lembro-me de mim mesmo, das minhas ações e das minhas impressões. Em *Ciranda de pedra* temos um narrador heterodiegético onisciente, o qual conhece com pormenores Virgínia e mostra-a ao leitor, despida de máscaras, dando voz à personagem e espaço para os seus pensamentos e sentimentos.

O objetivo das personagens em penetrar em sua memória e revisitar o seu passado reside, exatamente, em reencontrarem a si mesmo, uma vez que a busca pelas lembranças traz a esperança do reencontro e isso significa reconhecer o que se aprendeu anteriormente. A reflexão da memória culmina no reconhecimento do EU devido à particularidade e pessoalidade das vivências de cada um.

Na obra de Lygia Fagundes Telles estudada, a memória torna-se essencial para o autoconhecimento, transformação e construção da protagonista. Virgínia retorna do internato presa às lembranças da infância, permanecendo na personagem o desejo de pertencer ao grupo social do qual fazem parte suas irmãs e Natércio, entretanto, parece interessada, sobretudo, em desvendá-los, uma vez que não tendo, realmente, convivido com eles os idealizou. Palavras e situações trazem, a todo o momento, recordações de

fatos do seu passado, influenciando fortemente suas relações afetivas e sociais do presente.

Já que a memória nos permite existir, nos define, determina nossa identidade, podemos dizer, de acordo com Santo Agostinho (1984), que a verdade se encontra no interior do ser humano, no reconhecimento de si mesmo e não no mundo exterior. Segundo o teólogo, é dentro de si mesmo, se conhecendo que o ser humano encontra as respostas que procura por meio do conhecimento aprendido e das experiências guardadas em sua memória. A protagonista de *Ciranda de pedra* (1954) vem de encontro com as palavras do teólogo, pois ela consegue definir a si mesma e se aceitar por meio das novas experiências que a permitem relembrar a infância e olhar para suas próprias emoções, momento em que parece encontrar respostas para as suas perguntas de menina.

Finalmente Virgínia vai à chácara cultuada na infância para encontrar Conrado. Diante daquele mágico cenário relembra seus sonhos de menina e, enfim, encontra a resposta que procurava: “Retirando a mão da água, mergulhou-a na relva. Não, não, tudo aquilo era já passado, chegara a hora de dizer-lhe adeus. O fluxo da vida que corria como aquele rio era tão belo, tão forte! Tinha apenas que libertar-se das palavras e viver.” (TELLES, 1998, p. 186). Por meio de um novo distanciamento, talvez desta vez definitivo, ela tentará viver sem as amarras do passado. A viagem de rumo incerto marca uma nova etapa de sua vida e o desprendimento do que ficou para trás.

Rogério auxilia, de forma inconsciente, Virgínia no reconhecimento de si mesma, pois a impulsiona a tomar uma atitude e a rever seus passos até o presente momento. Após essa noite com o amante da irmã, a protagonista vê com mais clareza sua situação diante do grupo ao qual desejava pertencer, percebendo a negação de si mesma na tentativa de integrar-se a eles. Assim, ela descobre, ao rever sua vida, não poder negar às várias Virgínias que já foi, pois é a partir destas que ela pode afirmar-se, formar o seu todo e conhecer-se. Depois de aceitar-se, ela também reconhece e aceita Daniel como seu verdadeiro pai, fato evidenciado na última conversa da jovem com Conrado, quando ela se surpreende ao tratar Natércio pelo nome e não chamá-lo, pela primeira vez, de pai.

As lembranças suscitadas nessa nova tentativa de inserção fazem com que a jovem questione a sua própria identidade. A não identificação com os indivíduos

daquele grupo faz com que ela se encontre a partir da identificação com o meio social do verdadeiro pai. Reviver determinadas situações no presente a faz perceber o modo de vida hipócrita daquele grupo, em que todos conhecem os segredos de todos, mas fingem desconhecer a verdade para manter a ordem. Ela desestabiliza essa ordem, exatamente por nunca ter feito parte do grupo e não ter aprendido a dança.

Vale ressaltar que as memórias individuais estão relacionadas com um determinado grupo social e suas memórias, ou seja, cada integrante do grupo guarda lembranças particulares que o outro pode não ter retido, podendo, durante relatos de fatos, ter a sua memória complementada pela do outro. Além disso, tal ligação entre o individual e o coletivo promove, como observamos no livro a partir da volta da protagonista para a casa de Natércio, o nítido reavivamento das lembranças de um determinado período que pareciam ter ficado esquecidas em um canto obscuro da memória. De acordo com as palavras de Halbwachs (1990, p. 69), as lembranças resgatadas só o podem assim ser, se, de alguma forma, estiverem relacionadas a um determinado grupo, ou seja, esquecer um momento da vida é afastar-se dos indivíduos com os quais convivíamos. Por isso, Virgínia opta pelo internato, pois “Ia viver num lugar onde ninguém sabia de nada [...]” (TELLES, 1998, p. 88) e poderia, então, esquecer a dolorida infância.

A questão da influência exercida pelo social no individual nos possibilita, também, falar da criação literária, a qual pode ser descrita por uma sequência de três etapas: primeiro se tem a empiria, que é o contato do escritor com o mundo, depois essa experiência passa pela forma literária, resultando no livro, e, por fim, chega novamente à empiria ao passar pelo leitor, pois este pode encontrar elementos da obra dispersos no mundo real. Desse modo, uma obra clássica, que supera gerações e fronteiras, constitui-se da costura de elementos externos e internos, ou seja, os fatores externos agem e afetam o interior da personagem, uma vez que o contexto não pode ser eliminado, assim como o sujeito não pode se desligar do contexto.

De acordo com Aristóteles (1980, p. 448), a ficção coloca em cena ações e vivências, objetivando representar determinados comportamentos humanos e não pessoas específicas. Compagnon (1999, p. 136) se mostra adepto da mesma ideia do filósofo grego ao dizer que “a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais [...] e a

personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas.”

A literatura, desse modo, não deve ser vista como uma imitação do real, mas sim como uma representação de suas regras e códigos, os quais são apreendidos pela observação do homem, sendo este capaz de produzir uma arte que faça parte do mundo e consiga ser decodificada e compreendida por outrem. Assim, a verossimilhança pode ser entendida como o reconhecimento de uma determinada ordenação e não mera cópia. A arte, assim como a filosofia, é um modo de conhecer o mundo, apresentando os elementos necessários para a compreensão do real. Nas palavras de Antoine Compagnon (1999, p.110) “[...] o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real.”

Diante de uma mesma situação pessoas diferentes tem experiências e emoções diversas, por isso uma obra literária expressa uma impressão íntima e pessoal, embora haja possibilidade de visões similares de um mesmo acontecimento, uma vez que não se perde a ligação entre o artístico, o mundo e os questionamentos humanos.

Expressão é uma impressão interior que é devolvida ao mundo, assim, quando lemos obras que se mostram engajadas com as questões do seu tempo, temos ali expressa a impressão do autor sobre esses fatos, seria uma forma, de acordo com Beatriz Sarlo (2005, p.83), de ficcionalizar a própria experiência, promovendo um testemunho mais rico e interessante para a literatura, uma vez que “a verdade do texto se desvincula da experiência direta de quem escreve, que indaga na experiência alheia aquilo que poderia imaginar que sua própria experiência lhe ensinou.”

A partir das considerações acima, a obra de Lygia Fagundes Telles pode ser considerada introspectiva e engajada, pois a autora brasileira concebe romances com características e aspectos próprios de seu tempo, mostrando seu comprometimento com os desejos e anseios do homem contemporâneo, produto dos questionamentos e transformações ocorridos nas décadas pós-tomas à Segunda Guerra Mundial. As mulheres, em sua obra, refletem a complexidade de lidar com situações que fogem ao padrão social e requerem do indivíduo um determinado grau de equilíbrio para a própria aceitação.

Em inúmeras entrevistas, Lygia Fagundes Telles afirmou que suas histórias nascem com base na realidade. Naquelas ocasiões, justificou-se dizendo que uma simples frase retirada do acontecido pode suscitar, do seu interior, algo intrigante ou perturbador, traduzido numa obra que mostre, mais uma vez, a fragilidade humana.

Quando questionada sobre o papel do escritor, a autora responde: “ser testemunha deste mundo [...] Apontar as feridas. Denunciar embora sem poder para resolver esses problemas” (TELLES, 2004, p. 05). Em entrevista ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p. 37), ela diz colocar características em suas personagens e criar situações a partir do seu conhecimento de mundo, sendo seus textos resultados de sua vivência, do que viu e ouviu, e não de pesquisas.

Nessa e em outras entrevistas concedidas, Lygia Fagundes Telles deixa evidente o seu comprometimento em registrar o seu testemunho sobre os anseios do homem contemporâneo diante de mudanças tão significativas para a sociedade, ressaltando, assim, a ligação dos seus romances com o contexto em que são concebidos, embora não retratem uma verdade absoluta. A obra aqui estudada, nas palavras de Gallagher (2009, p. 635), “não fala de ninguém em particular”, é uma construção textual e literária que representa aquilo que poderia ter acontecido, ou seja, não há a presença de personagens reais, mas sim de figuras com características de determinada sociedade e momento histórico, que se tornam verossímeis tanto dentro quanto fora da obra.

Naturalmente, o papel de testemunho referido pela autora se distancia do que se considera ou tenta-se definir, hoje, como literatura de testemunho, a qual coloca em foco sobreviventes de grandes tragédias, como foi a Shoa e as ditaduras civis. Entretanto, não podemos negar a ligação de Lygia Fagundes Telles com o contexto histórico-social no qual concebe suas obras, como bem aponta o romance aqui analisado. Tal ligação nos possibilita aplicar, também no processo de criação da autora, os conceitos de memória coletiva e individual discutidos por Halbwachs em sua célebre obra de mesmo nome, uma vez que a memória da autora está repleta da memória alheia, do que viu, do que lhe contaram, do que leu; e essas experiências, sejam reais ou virtuais, vão guiando o processo criativo.

Cabe ainda lembrar, o possível despertar e reavivar das lembranças do leitor durante a leitura, pois se esse viveu, ouviu ou leu a respeito da época retratada na obra reconhecerá os fatos, lembrará da sua própria experiência, seja pela vivência, relato,

leitura ou pesquisa. E, assim, uma lembrança irá puxando outra mesmo que de forma involuntária por meio do reconhecimento de aspectos comuns entre a memória do leitor e a memória da autora ficcionalizada no romance.

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.5, mar. 1998.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 305 p.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.) *O romance I – A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laurenbt Leon Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.
- PINTO, C. F. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RICEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. São Paulo: Abril Cultura, 1984.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TELLES, L. F. **Ciranda de pedra**. 31ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. O escritor é testemunha deste mundo. In: _____. **Venha ver o pôr do sol e outros contos**. 19 ed. São Paulo: Ática, 2004.

**DA NOVELA CLARICEANA À REDE TELEVISIVA:
A ADAPTAÇÃO DE *A HORA DA ESTRELA* EM *CENA ABERTA*
FROM CLARICE LISPECTOR'S NOVEL TO THE TV NETWORK:
THE ADAPTATION OF *A HORA DA ESTRELA* IN *CENA ABERTA***

Camila Chernichiarro de Abreu CORRÊA¹

RESUMO: Esse ensaio discutirá os contornos estéticos da adaptação d'*A hora da estrela*, de Clarice Lispector, no programa televisivo *Cena Aberta*, criado por Arraes, Furtado e Casé em 2003. O objetivo é refletir como a arte literária é transposta para a televisão e como a representação popular se dá no ambiente comercial do maior veículo de comunicação de massa do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; televisão; literatura brasileira; Clarice Lispector.

ABSTRACT: This essay will discuss the aesthetic shapes of *Open Scene*, a television adaptation – created by Arraes, Furtado and Casé, in 2013 – from *The hour of the star*, by Clarice Lispector. The aim is to reflect on how the literary art is transposed to television and on how the popular representation happens in the commercial environment of the greatest mass communication vehicle in Brazil.

KEYWORDS: adaptation; television; Brazilian literature; Clarice Lispector.

O diálogo entre literatura e cinema sempre foi muito fecundo na vida cultural brasileira. Vários contos e romances já foram adaptados para os telões de todo país. Com a universalização da televisão em meados dos anos de 1970, o novo meio de comunicação e veículo de entretenimento, fixou-se com programas populares, tais como as telenovelas, os programas de auditório e os telejornais. As obras literárias, distantes do grande público pela histórica defasagem educacional de um país marcado pelo atraso colonial e periférico, surgem de forma discreta e difusa no meio televisivo.

¹ Mestranda em Literatura pelo Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB; *Campus* Universitário Darcy Ribeiro, Brasília/DF, 70910-900 – Brasil; E-mail: camila.chernic@gmail.com.

As tentativas de introdução do texto literário na televisão foram muitas vezes vistas com desconfiança, principalmente, por parte dos responsáveis pelas programações dos canais comerciais abertos. Acusada de hermética e incompatível com o gosto popular, a literatura aparece na rede ambientada no cenário gratuito da indústria cultural.

O fato de se fazer adaptações de grandes obras em novelas, minisséries ou seriados aparece positivamente como meio de divulgação do texto traduzido em imagem, alcançando, teoricamente, assim novos leitores. No entanto, é importante perceber como ocorrem as adaptações dessas obras, de maneira a captar o que a forma estética/ideológica empregada acarreta no desenvolvimento crítico ou no processo reificador da massa telespectadora.

Esse artigo pretende, portanto, compreender esse processo de transfiguração da arte literária em meio televisivo e imagético: como aquela impregnada de crítica ao mundo administrado se reinventa na TV comercial.

O *corpus* selecionado para essa desafiadora análise foi a série *Cena aberta*, exibida na programação especial de fim de ano da TV Globo no ano de 2003. Dividido em quatro episódios, o programa foi desenvolvido por Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, com roteiro dos cineastas e apresentação da atriz global, que também atua e assina a direção da série. Esta foi resultado de uma parceria entre a Rede Globo e a Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora de um dos cineastas em questão.

No ar sempre às terças-feiras, às 23h, após *Casseta & Planeta*, *Cena aberta* adaptou obras literárias e, ao mesmo tempo, fez uma espécie de *making-of* da adaptação. O objetivo dos realizadores era contar uma história de ficção e revelar simultaneamente o processo de produção da mesma, misturando-a com o documentário. Cenas dos bastidores televisivos, de ensaios, de testes dos atores e do trabalho de pesquisa são intercaladas com a narrativa ficcional que junta pessoas anônimas com atores consagrados. A proposta era diferente dos demais formatos da teledramaturgia brasileira pela mistura entre realidade documental e ficção narrativa, numa busca incessante pela interação da equipe entre si, com o texto e com o grande público.

As obras escolhidas pelos roteiristas foram: a novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; o conto *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto; *As três palavras divinas*, de Leon Tolstoi; e *Folhetim*, baseado em *Ópera de sabão*, de Marcos Rey. Histórias curtas

foram selecionadas para serem gravadas em poucas cenas. A presente análise se concentrará no episódio de estreia de *Cena aberta* que conta a trajetória de Macabéia, protagonista da novela clariceana, publicada em 1977.

A transfiguração semiótica: linguagem literária e linguagem visual-televisiva

A adaptação de um meio semiótico a outro não se configura como uma cópia do texto de origem, pois no momento da transformação a nova obra adquire autonomia, independência. Mantendo-se a relação com sua gênese, o material artístico final conserva características e motivações específicas, pois

ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. (DINIZ, 1999, p.32-3).

Segundo Haroldo de Campos (1976), adaptação deve ser entendida como tradução, ou seja, transformação, transposição criativa do original. Traduzir seria um ato de recriação, de diálogo fecundo com o texto de partida o qual se pretende adaptar. A reprodução exata, dita fidedigna, torna-se a-histórica, pois desconsidera o contexto sócio-cultural de ambas as obras e ignora a intertextualidade dialógica e orgânica da tradição artística, seja ela local ou universal.

Sendo recriação, a transfiguração semiótica é também uma leitura crítica da obra de origem. A equipe que se propõe realizar uma adaptação assume primeiramente o papel do leitor, ou seja, aquela de construir sentido ao texto, não se esquecendo de seu vínculo intrínseco com o momento histórico de produção e, conseqüentemente, do momento de recepção da nova versão.

Quando se pensa a transposição de uma novela literária em programa televisivo, como se propõe este artigo, tem-se clareza de que haverá mudanças inevitáveis no rearranjo visual originário do meio linguístico. Aquele especificado na televisão, meio de

comunicação de massa, abarca características de diferentes artes tal como o cinema e o teatro.

A adaptação de obras literárias para o cinema e, posteriormente, para a televisão – meios que privilegiam a linha narrativa – também não se tem feito sem conflitos. Sendo os meios de comunicação encarados, em geral, apenas como indústria, muitos veem esse processo como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original.

Inspirada muito mais na rádio do que no teatro ou do cinema, a TV feita no Brasil consolida-se até o final da década de 60 seguindo um modelo comercial. Segundo Bucci (2000), este tem como única finalidade a venda; o indicador de qualidade de um programa é fomentado pelo consumo. Diferentemente de outros formatos televisivos do mundo como o do Reino Unido, cujo modelo adotado desde o princípio era público, “a ideia de uma programação de nível elevado [na telinha brasileira] sucumbe diante dos interesses comerciais” (BUCCI, 2000, p.95). Assim, gestada por outro meio de comunicação de massa, a rádio, e não pela arte visual produzida no país, a televisão nacional confirma-se como o mais importante instrumento da indústria cultural brasileira, longe de um comprometimento estético/político desarticulado pela preocupação financeira.

A Rede Globo aparece nesse cenário propondo inovações técnicas e estabelecendo o “Padrão Globo de Qualidade” que seria o conjunto de regras, implícitas e explícitas, que norteiam as atividades da emissora. Através de um acordo com a empresa americana *Time-Life*, forma-se um modelo ideológico e técnico rigoroso de fazer televisão no Brasil, que se expande como formato almejado por todas as emissoras comerciais concorrentes.

O estudo das especificidades da linguagem televisiva é um campo recente e ainda em formação. A psicanalista Maria Rita Kehl (1991) propõe uma analogia entre a linguagem da televisão e a linguagem dos sonhos pela forma imaginária e inconsciente com que aquela representa a nossa relação com o real. O mundo onírico é regido pelo princípio do prazer na lógica de satisfação do desejo, do gozo constante, assim para a lei do inconsciente “não existe negação, contradição, não existe fim nem morte, não existe noção de impossibilidade ou de absurdo” (KEHL, 1991, p.64).

O discurso televisivo constrói-se na criação de um código que é regido “pelas leis do imaginário, do sonho, do espelho e do narcisismo” (KEHL, 1991, p.68). A forma imaginária e também totalitária, por exigir a satisfação incondicional do desejo, deixando de revelar ao telespectador que ela própria é produto das relações humanas e advém de experiências e disputas coletivas. Essa lei do imaginário geralmente é regida por valores transcendentais e imutáveis, não permitindo assim transgressões. A linguagem literária, por sua vez, manifesta-se seguindo outra lei. O símbolo arbitrário e humanamente construído prevalece sobre o imaginário inabalável, individualmente desvinculado do ambiente social.

O programa *Cena Aberta* tenta inverter a lógica condicionada pelo próprio formato-TV, quando propõe revelar ao telespectador os mecanismos humanos de feitura da série. Todavia o distanciamento da coisa narrada surge numa espécie de flerte administrado pela estrutura do programa, posto que a narrativa televisiva articula ficção e suposta explicitação dos bastidores, que é planejado minuciosamente mesmo nos momentos em que há aparente liberdade para improvisações. A tentativa desfeticizante é resgatada – sem sucesso como se verá a seguir – pois está no seio da novela de Lispector, narrativa constantemente questionada e interrompida pelo narrador Rodrigo SM, que transfere o foco narrativo para o próprio ato de se contar uma história na sua (im)possibilidade.

A narrativa literária de Lispector

A hora da estrela, de Clarice Lispector, subverte a padrão narrativo tradicional, incorporando-o como questionamento. A narrativa clássica, dita balzaquiana, segue uma sequência objetivamente apreensível e bem estruturada na precisão do caráter e do destino de suas personagens. Os acontecimentos são ajustados na unidade da história narrada e o tema da obra torna-se a ação única e fundamental da mesma. O narrador onisciente ausenta-se para moldar o enredo de forma objetiva e distanciada.

Rodrigo SM, autor-narrador-personagem da novela de Lispector, compromete-se a não “lagrimejar piegas” – por ser um escritor do sexo masculino – e a basear o resultado da ação narrativa na “minha transfiguração em outrem e minha materialização

enfim em objeto” (LISPECTOR, 1999, p.20). Há uma promessa inicial de que ação será tradicional, objetivamente estruturada com o seu devido afastamento por parte do foco narrativo, para assim dar conta da história de Macabéa, datilógrafa alagoana, órfã criada pela tia e imigrada para o Rio de Janeiro.

Entretanto, a narrativa não se completa como se preconiza. A história da nordestina é adiada nervosamente por Rodrigo SM que acaba por “começar pelo meio dizendo – que ela [Macabéa] era incompetente” (idem, p.24). A novela estrutura-se de maneira aparentemente truncada e inconstante ocasionado pelas inúmeras interrupções e reflexões do narrador. Ao passo que este tenta dar consistência ao seu enredo, a dificuldade e a angústia de sua tarefa – contar a vida de uma moça pobre que “não sabia que ela era o que era como um cachorro não sabe que é cachorro” (idem, p.27) – se adensam e desembocam no abismo sociocultural brasileiro entre o intelectual/artista e o povo alijado do processo modernizador.

Dessa maneira, a complexidade da narrativa clariceana arma-se na impossibilidade de narração, devido à quebra consciente da ação por parte do narrador que se depara com os impasses constitutivos da representação de Macabéa, o outro de classe. O diálogo entre as camadas sociais brasileiras parece não mais possível, a relação entre elas estabelece-se apenas através da inserção inescapável na indústria cultural – tanto pelo viés de Macabéa que escuta diariamente a Rádio Relógio, meio de comunicação que transmite informações desconexas, quanto por Rodrigo S.M. que deseja *il gran finale* para sua heroína e que recebe “o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo” (idem, p.23).

Clarice Lispector, com a criação de seu autor-personagem, entrelaça no desenvolvimento da narrativa a fábula – o que se conta – à trama – como se conta. Ao desnudar os processos composicionais, ficção e realidade se embaralham, visto que “a história é verdadeira embora inventada” (idem, p.12). O texto desenvolve-se de forma espiral com rodeios metalinguísticos numa convergência do tempo da narração e do tempo da narrativa, pois os fatos da vida de Macabéa são contados conforme vão surgindo no seio da narrativa e no tino do narrador, sem preocupação cronológica, tão pouco unitária.

A escritora em seu derradeiro livro pode “não estar compondo a obra, mas descompondo-a, na medida em que desvela seu percurso criador” (RODRIGUES SILVA, 1992). Esse movimento de desestruturação da narrativa clássica e também do romance modernista brasileiro rotinizado é proposital e encaminha o debate de até que ponto a criação literária altera efetivamente a ação política.

A hora da estrela não é história de uma ação e sim da ausência dela. São três narrativas que se intercalam: a) a de Rodrigo S.M., narrador que conta a história de “uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro” (LISPECTOR, 1999, p.13); b) a trajetória de Macabéa – infância, chegada ao RJ, moradia, emprego e relação com Olímpio e Glória; c) e a história da própria literatura que “se autoquestiona, problematiza a representação literária, debate-se contra os seus próprios limites” (BASTOS, 2002, p.142).

Novela literária transposta em narrativa televisiva

O programa *Cena aberta* da TV Globo, dirigido por Guel Arraes e Jorge Furtado, faz uma releitura da novela clariceana propondo a seleção de uma atriz para o papel de Macabéa. Com o intuito de achar a pessoa ideal, a equipe de produção chama “um monte de moças de mais ou menos 19 anos, nordestinas ou pelo menos com cara de nordestinas, bem franzinas” (ARRAES & FURTADO, 2003) a um estúdio no RJ para um possível teste. Este se constitui a base da série que tem como apresentadora Regina Casé que incorpora também a função de diretora da equipe e atriz na representação da cartomante e de Glória, colega de trabalho de Macabéa. Olímpico de Jesus, namorado desta, é interpretado pelo ator Wagner Moura.

As características literárias de *A hora da estrela* de alternar o enredo de Macabéa com as inquietações miméticas de Rodrigo SM de criação e representação, são incorporadas na narrativa audiovisual, que revela os mecanismos de produção televisiva ao mesmo tempo em que a cena teatral se desenvolve. Essa opção estética poderia remeter a uma apropriação do distanciamento brechtiano.

Brecht formula o teatro narrativo ou dialético cujo ator se distancia do seu papel e revela os artifícios teatrais por traz da cena. Com intuito artístico anti-ilusionista, o

público percebe “o caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam” (SCHWARZ, 1999, p.98). Abandona-se assim o caráter ilusório e anestésico da realidade humana conceituada no teatro aristotélico como eterna e imutável. O ator não mais procura vivenciar a personagem em carne e osso numa identificação profunda, mas sim busca o equilíbrio entre uma representação justa em primeira pessoa que preestabeleça em seguida uma distância em relação ao *eu* encenado, desfazendo o funcionamento do ficcional, que é tão social e mutável quanto o real. A cena deve representar o mundo no seu caráter transformável e utiliza-se da metanarração, do modo de se contar a história, para estabelecer conexões. A articulação distanciada da ação teatral aponta para uma mudança da consciência histórica na vida e na arte. O teatro é construído humano, assim como a forma social, ambos suscetíveis à alteração.

O intuito político e estético brechtiano direcionava-se para a tomada de consciência das classes populares, que se aproximariam da arte visando seu potencial emancipatório. Os contornos estéticos da novela de Lispector em seu caráter metalinguístico com foco no modo de destamar a própria história recuperam noções desse procedimento no âmbito romanesco. Deste modo, não é por acaso que os realizadores de *Cena aberta*, adaptação d’*A hora da estrela*, optaram por se aproximar dessa tendência narrativa, constituindo uma espécie de *making-off* das cenas.

Na ambiente televisivo, o distanciamento é apropriado na figura de Regina Casé que ora dirige e coordenada a cena, ora encena a personagem de Glória. Há uma apropriação do legado brechtiano, mas que é estruturalmente esvaziado por perder a força produtiva do teatro dialético na diluição do cômico gratuito, desprovido da intenção política libertadora. Se esta não é mais a mesma, o intuito estético altera-se, passando a ser uma atualização sem contradição – como se verá a seguir. A referência a Brecht é a primeira estratégia prevista no intuito de moldar um espaço popular na televisão brasileira, de uma arte feita para e pelo povo.

A adaptação televisiva é estruturada em dois blocos segundo o roteiro, identificação quase exata com a divisão de páginas da novela cujo miolo é o encontro de Macabéa e Olímpico, cena de transição de um bloco a outro. No entanto, o que marca a

separação em dois blocos é a escolha da moça que encenará a heroína, fato entorno do qual a série se orienta.

O programa inicia-se com a cena final da novela, a ida à cartomante que desencadeia o atropelamento e morte de Macabéa. A porta da casa da cartomante (Regina Casé) abre-se e a câmera inquieta, sempre no ponto de vista da visitante que não se revela, segue a anfitriã pelos cômodos até a mesa de trabalho. Esta fala sem parar olhando diretamente para a câmera/público/Macabéa-oculta. A trilha sonora colabora para dar o clima de suspense e mistério, de algo que se está para revelar.

Em todo o primeiro bloco esse clima prevalece, pois há várias moças (sete são pré-selecionadas) que tentam representar a protagonista em testes de atuação – modo de feitura da história. Apenas no segundo bloco, com a resolução de todos os atores, é que as encenações, enredo da história contada, tomam maior espaço no programa.

Diversas fontes são incorporadas à série que mistura basicamente três planos e cenários distintos que se alternam: a) o plano dos procedimentos televisivos – o estúdio onde há uma roda de discussão sobre o livro com as moças, orquestrado por Casé; e onde se dá os ensaios e a preparação dos atores, também sob a direção da atriz global; b) o plano documental – em que há depoimentos das nordestinas sobre temas vinculados à vida de Macabéa, como a chegada ao RJ, demissão, namoro etc; c) o plano ficcional – encenação teatral, o enredo, a história da personagem, realizada em cenários diversificados, como escritório, bar, banco da praça, parque, casa de Macabéa e da cartomante.

A fusão de ficção, processo criativo e realidade documental efetiva-se para dar conta da complexidade estética d'*A hora da estrela*. Esta convergência não aparece apenas nos planos isolados, mas invade as partes constitutivas do programa. Os depoimentos, por exemplo, são meio documentais meio encenados, pois alternam entre trechos do livro e respostas espontâneas vivenciadas pelas Macabéas 'reais':

Moça 1: “Tristeza é coisa de rico, pra quem pode, pra quem não tem o que fazer” (LISPECTOR, 1999, p.61) – resposta prevista no roteiro;

Moça 2: “Eu não sou feliz porque eu não estou na minha terra, acho que se eu tivesse lá, eu era mais feliz” – resposta espontânea;

Moça 3: “Agora eu sou, mas já passei uma época da minha vida que foi assim muito triste” – resposta espontânea.

Essa junção inusitada e pouco perceptível para quem não conhece a narrativa clariceana ou não tem acesso ao roteiro parece querer insinuar que o mundo real pode legitimar o literário e vice-versa, já que Rodrigo SM insiste que “como a nordestinas, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (LISPECTOR, 1999, p.14).

As possibilidades exploradas do metalinguístico à entrevista, passando pela representação, fazem do programa uma mescla interessante em que a presença física e útil do texto de origem é valorizada – inovação para o gênero de adaptação televisiva. Todavia o meio semiótico receptivo não se ausenta: “Os depoimentos das meninas distanciaram a adaptação do jogo meramente literário, levando-o de volta às cercanias da TV” (SEREZA, 2003).

Contudo a televisão aproveita a figura do personagem-narrador-autor, Rodrigo SM, aspecto fundamental da narrativa literária esquecida na adaptação cinematográfica de Suzana Amaral, argumentado em Mousinho (2008). Ele reconfigura-se na presença de Regina Casé em todas as cenas e planos. Ela aparentemente domina, ordena e direciona o programa assim como Rodrigo. Ambos são na verdade seres forjados pela criação artística, este por Lispector e aquela por Arraes e Furtado.

Desconstrói-se por meio dos dois a narrativa literária e televisiva, mostrando os procedimentos arquitetados por trás da máquina de escrever ou das câmeras. Rodrigo conta sobre o modo e o tipo de narrativa que faz:

O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas jogou no lixo para o meu desespero. (...) Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado. É com humildade que contarei a história da história (LISPECTOR, 1999, p. 42).

(Escrevo com o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final) (LISPECTOR, 1999, p.82).

Casé, por sua vez, aponta a cena atrás de si [no caso o atropelamento de Macabéa] e relata a realidade criada:

Morreu mesmo, quer dizer aqui ninguém morreu porque isso aqui é um boneco, né? É porque a gente ainda não escolheu a pessoa que vai fazer esse papel da Macabéa, quando a gente escolher aí ela vai morrer mesmo, não a pessoa, você está entendendo? Vai morrer o personagem Macabéa, porque esse personagem morre no final desse livro *A hora da estrela*, da Clarice Lispector, que é o que a gente está adaptando agora para virar um programa de TV. AÇÃO! (ARRAES & FURTADO, 2003).

A comparação entre os dois narradores, em formatos e linguagens diferentes, pode ser fecunda. Há uma grande desproporção de intenções nos trechos acima: no caso de Rodrigo, há uma reflexão sobre o processo de escrever, como trabalho, elaboração; no caso de Casé, há certa infantilização no tom didático com que ela se dirige ao telespectador, com propósito de esclarecer diferenças elementares entre atriz e personagens. A suposta naturalidade dos passos a serem tomados, presente no tom didático da atriz-personagem é parte de um esforço de espetacularizar o bastidor com a falsa impressão de desnudamento dele, já que o *making-off* está previsto no roteiro, integrando-se à farsa.

Outra característica marcante na relação entre SM e Casé seria a tentativa de aproximação com a personagem popular – segunda estratégia forjada de fazer da TV um ambiente democrático do povo. O autor de Lispector, para escrever o livro, deseja se “por no nível da nordestina” (LISPECTOR, 1999, p.19). Há um fascínio pela moça, distante socialmente, que o habita: “vivo com ela” (idem, p.21); “só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (idem, p.27). Da empatia nasce o desgosto – “ela me incomoda tanto que fiquei oco” (idem, p.26) – que se torna aos poucos desprezo – “cadela vadia” (idem, p.18).

A relação do intelectual escritor com Macabéa é intrínseca na literatura, “ela me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (idem, p.21). Não é possível a existência de um sem o outro. Rodrigo percebe que para que ele possa escrever e usufruir

da arte, exercer o trabalho livre artístico, é necessário o existir e o penar das camadas populares, representadas pela nordestina. A consciência dilacerada do escritor produz a culpa: “a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro” (idem, p.47). Há uma afinidade contraditoriamente forçada e cruel entre os dois: “mas por que trato dessa moça quando o que mais desejo é trigo puramente maduro e ouro no estio?” (idem, p.25). Necessidade e obrigação misturam-se à crueldade e à *saída discreta pela porta dos fundos*.

Regina Casé, célebre pela sua popularidade e humildade junto a todas as classes sociais, é considerada a apresentadora das multidões. A atriz global, não por acaso escolhida, assume a postura de Rodrigo SM, na tentativa de se aproximar das moças, pretensas atrizes para o papel de Macabéa no programa televisivo. As cenas de estúdio, dirigidas por Casé, são feitas numa roda de discussão, arquitetada para dar a impressão de uma conversa em que todas (a apresentadora e as nordestinas) estariam no mesmo nível de importância. Além da criação espacial do programa tentar igualar atriz consagrada e pessoas anônimas, a postura ideológica tenta se direcionar no mesmo caminho.

O debate em roda inicia-se com questões sobre o que é ser nordestina, aspectos físicos dos nascidos na região. Casé então começa a comparar o porte físico de atrizes famosas com as características das moças presentes. Assim, ao ser igualada aos nordestinos, a apresentadora assusta-se inicialmente, mas depois confirma o parentesco que a une às moças:

A Xuxa não tem a menor cara de nordestina, nem Angélica, nem Carolina Dieckmann? Tem alguma artista com cara de nordestina? Eu? [risos] Que isso? Que que é esse [risos] aí? Eu pareço nordestina? (...) é porque hoje em dia em sou conhecida, mas eu continuo igual com cara de pobre, mão de pobre, pé de pobre, entendeu? É que meu avô veio de pau de arara mesmo, veio de Belo Jardim de Pernambuco, perto de Caruaru. (ARRAES & FURTADO, 2003).

A intenção é quebrar a barreira social que as separam, mesmo que para isso seja preciso dizer hipocritamente que uma das atrizes mais ricas da TV tem cara de pobre, como todas as participantes do programa (faxineiras e donas-de-casa).

Casé mostra-se atenciosa em relação ao outro de classe: “fiquei com as meninas, conversando e tudo, interessadíssima, pensando em tudo que elas podiam trazer” (idem, 2003). Utiliza-se de uma linguagem didática e coloquial assim como se pretende (e não cumpre) SM na novela: “nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade da minha linguagem” (LISPECTOR, 1999, p.23).

Outro fator que contribui para essa aparente inserção das moças humildes no universo da dramaturgia televisiva é a convivência delas com o galã de cinema, Wagner Moura. Tenta-se a junção de classes sociais distintas, de um diálogo pela ‘arte’ teatral. No entanto, a impossibilidade estrutural é evidente. Casé, dirigindo o ensaio de uma das moças que contracenam com Moura, percebe o assombro paralisante da anônima diante do ator profissional: “Vendo você assim com tanta vergonha, você fica encantada com ele, quando você olha pra cara dele. Vocês já se conhecem? Wagner, Michele”. A apresentação da diretora não é suficiente, o abismo existente transcende a cena.

No primeiro bloco do programa, as moças do povo parecem tomar a telinha, numa espécie de democracia televisiva e literária. A TV mostra-se como o lugar de oportunidades igualitárias, visto que todas podem interpretar a protagonista do livro adaptado: “a gente quer contar essa história todo mundo junto, eu de Macabéa, vocês de Macabéa, mesmo que a gente precise de alguém pra ficar mais tempo, decorar o texto e tal, todo mundo já é um pouco a Macabéa”, diz Casé. As moças se revezam nas cenas, uma dá continuidade ao ato da outra. A câmera é generosa focando algo, ela abre o plano e revela a nova atriz-Macabéa.

O objetivo inicial é construir o programa com a participação efetiva das Macabéas, tiradas na vida real. Todas discutem e montam em conjunto o figurino de Glória. Mesmo guiadas por Casé, há um acordo prévio das escolhas: “Todo mundo concorda que decote é uma coisa que a Glória tem?”.

Todavia, essa idealização social de harmonia e união das classes desfaz-se na transição para o segundo bloco. A realidade brasileira impõe-se objetivamente diante da equipe de realizadores que não previam no roteiro a mudança inesperada na segunda parte do programa, assim como Rodrigo SM não deseja a morte de Macabéa no fim, se desculpando, explica-se: “não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede” (LISPECTOR, 1999, p.86).

Arraes, Furtado e Casé tiveram que lidar com o problema, não sem resistência. Na cena do encontro de Macabéa e Olímpico, rodada num bar no RJ, Regina Casé anuncia a necessidade da escolha de apenas uma atriz para o papel da protagonista: “vamos ter que ficar com uma Macabéa só, para representar todas as outras que existem”, diz a apresentadora. Antes de desfazer o suspense de quem será selecionada, mostra-se um trecho da entrevista de Clarice Lispector, concedida à TV Cultura em 1977, ano de publicação d’*A hora da estrela*. A escritora é resgatada para explicar um pouco sobre a origem da narração e da sua personagem: “é a história de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”, conta Lispector.

Desta maneira, revela-se contraditoriamente a moça escolhida: uma atriz carioca profissional, que se apresentou nos estúdios da TV Globo, disfarçada de nordestina. O constrangimento e o incômodo confuso de Regina Casé são notórios no momento em que esta conversa com a selecionada, Ana Paula Bouzas – cena improvisada de transição para o segundo bloco da série:

Eu não gostei da ideia da gente estar fazendo um teste, a gente não estar procurando uma atriz, porque a maioria não é atriz e a gente estava procurando mesmo uma Macabéa. Na verdade você convenceu como Macabéa, independente de ser atriz, mas precisava alguém que pudesse fazer, interpretar e que fosse atriz mesmo. (ARRAES & FURTADO, 2003).

A contradição do discurso é nítida. O que se buscava de fato? Uma Macabéa real ou alguém que pudesse atuar como atriz profissional? O suposto projeto inicial de ter uma moça nordestina saída do anonimato da vida carioca para interpretar a protagonista clariceana nas telinhas da rede Globo esmoreceu-se diante da impossibilidade do cenário social brasileiro, que se sobressaiu no processo de construção do programa. Os realizadores, diante do impasse estrutural, admitiram essa defasagem histórica ao não escolher uma daquelas mulheres reais. A arte da encenação os exigiu alguém da mesma estirpe social dos atores profissionais, que conseguisse lidar com a palavra e o corpo de forma crítica, e não uma pessoa que “errava demais na datilografia” (LISPECTOR, 1999, p.25). A divisão social dissimulada em empatia de classe transfere-se da novela literária

para a TV, decretando a separação prevista por SM: “Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a(s) moça(s) não tinha(m). Não tinha(m) o quê? É apenas isso mesmo: não tinha(m)” (idem, p.25).

O confronto e o questionamento do discurso literário transfigurados em discurso visual apontam para uma camada da sociedade à qual a representação artística ainda é alheia. A Macabéa real não pode se representar, depende do crivo de uma classe abastada que a possibilite. Isso se dá por causa da impossibilidade do mundo objetivo em que essas pessoas não tomaram frente e não se emanciparam. Problema cujos impasses são discutidos pelo autor clariceano em 1977 e que se arrastam até 2003, num outro veículo supostamente feito e aprovado popularmente – a TV, meio de comunicação de massa. No entanto, esta não tem espaço para o povo, apenas molda-se este espaço [no primeiro bloco] que não se concretiza efetivamente [na escolha da atriz profissional]. As histórias “de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”, dito por Lispector, continuam a existir se atualizando perversamente pela tentativa de mascarar o conflito real de classe, numa alegoria exaltada da emancipação popular via televisão.

A atriz selecionada parece ter consciência do que estava acontecendo no momento da escolha. Ao ser perguntada sobre o que as outras moças teriam contribuído na formação da personagem, Ana Paula Bouzas responde visivelmente tocada pelo “ar de se desculpar por ocupar espaço” (LISPECTOR, 1999, p.27) de uma das moças, a dona-de-casa, Ana Lúcia:

Eu estou muito pensando numa pessoa, numa delas que pra mim ficou bem forte. Ela me emocionada muito [pausa e lágrimas]. É a Ana Lúcia. Ela tem um olhar muito doce e muito sofrido. Eu acho que eu não conseguiria reproduzir aquele olhar, mas eu acho que como eu me sensibilizei eu já absorvi um pouco dela. Ela ficou uma imagem forte pra mim. (ARRAES & FURTADO, 2003).

Os atores e os realizadores sabiam o que estavam fazendo. Ana Lúcia era a Macabéa perfeita, real, em carne e osso. Porém as condições objetivas e o meio televisivo industrial que incorporou a novela não os permitiram alterar o quadro estabelecido a partir do segundo bloco da série. A promessa da cena ‘aberta’ não se cumpre: “O maior

recado prometido por *Cena Aberta*, de que ser ator não é trabalho para super-heróis, não foi dado. Na hora de interpretar mesmo, só atores profissionais tiveram vez” (TEIXEIRA, 2003).

Para iniciar a segunda parte, há um corte brusco entre o diálogo de Casé e Bouzas sobre Ana Lúcia. Passa-se diretamente a uma cena gravada na chuva encenada por Wagner Moura, Olímpico, e Bouzas, no papel definitivo de Macabéa. O impasse estrutural do programa discutido na transição das partes é esquecido. Agora apenas atores profissionais (Casé, Moura e Bouzas) em ensaio e em cena. Todavia, as moças não são de todo excluídas, continuam a aparecer nos depoimentos – com apenas respostas espontâneas nesse momento. As moças são relegadas ao plano documental, reforçando a exclusão histórica que elas vivenciam no plano da arte e da representação. O testemunho faz com que elas tenham o direito ao grito documentado, estático, colado à realidade, não ao grito via arte, representativo e emancipador, do qual Lispector relata a ausência em seu livro.

O conforto na TV

A televisão comercial, como já foi dito, tem interesses mais financeiros que estéticos. *Cena Aberta* foi uma série-teste de quatro episódios cortada, sem explicações claras, para o ano seguinte. Ela consegue inovar na linguagem televisiva habitual, devido à mistura de planos e à desconstrução do próprio fazer artístico, no entanto, não foge de aspectos formais da televisão global, baseada nas restrições do “Padrão Globo de Qualidade”. Geralmente problemas são neutralizados para uma maior aceitação do público, acostumado historicamente a soluções simplificadas.

Apesar dos avanços formais da adaptação visual d’*A hora da estrela*, duas cenas relevantes subestimam o telespectador brasileiro fazendo o programa conservar aspectos tradicionais da televisão reificadora que “oferece uma resposta sempre mais tranquilizadora” (KEHL, 1991, p.63) e lógica da vida. Os dois episódios em questão invertem os acontecimentos literários, não com propósito de melhor traduzir a obra no seu tempo e no seu meio semiótico novo, mas com motivações próprias da televisão compromissada com a aceitação apática e fetichizadora do público.

A primeira cena remete à reação de Macabéa diante da despedida inesperada de Olímpico, que a troca pela colega de trabalho, Glória. No livro, a nordestina perturbada reage estranhamente: “Na hora que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar. Surpreendido, Olímpico, sem entender, deu algumas gargalhadas. Ficaram rindo os dois” (LISPECTOR, 1999, p.61).

Essa reação inabitual da protagonista é um sintoma da ausência de uma vida subjetiva complexa, esmagada pela indústria cultural de massa. Macabéa não sabia o que era o choro nem a tristeza, esta era, segundo S.M. “coisa de rico, era pra quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo” (idem, p.61).

Como transfigurar essa cena para a TV sem causar choque ou estranheza excessiva, afinal como alguém perde o namorado e ri em seguida? Impossível. O programa utiliza-se deste trecho para realizar o clímax dramático da história. A namorada traída, incorporada pela atriz Bouzas, chora compulsivamente no banco da praça, revelando enorme sofrimento e compaixão pela perda. O abalo emocional é reforçado pelo *close* nas moças dos depoimentos que choram, todas com olhos avermelhados.

Do riso inesperado e completamente fora dos padrões que poderia despertar nos telespectadores o questionamento, a dúvida e a desconfiança passa-se ao choro tradicional do melodrama tecnicolor. É a imposição deste sobre o poder de distanciamento do real que a forma do romance impunha ao material, havendo assim uma neutralização do conteúdo pela forma adotada pelo programa de TV, ou melhor, pela opção adotada formalmente.

A outra cena refere-se ao final feliz proposto por Arraes e Furtado, que parece perder a essência clariceana. O final de Macabéa e, conseqüentemente, do livro inicia o programa: “Se bem que como a gente já contou esse final no início, quem sabe a gente não pode acabar ali no meio, numa hora mais alegre”, diz Regina Casé diante do atropelamento desvelado como técnica de filmagem com bonecos e dublês.

Essa sugestão inicial é incorporada ao final da série em que a porta da casa da cartomante se abre e vê-se imediatamente a atriz que representa Macabéa, diferentemente da cena do início. A câmera posiciona-se em outro ângulo, como se revelasse finalmente o que estava suspenso anteriormente. A cena do tarô ocorre rapidamente apenas para

relembrar o que já foi mostrado. A voz *off* de Casé como cartomante continua na saída de Macabéa, momento em que esta desconsertada ao ver o gringo do seu destino, pisa na rua e o carro que a atropelaria surge. Antes que de fato o acidente aconteça, o plano abre e aparece a diretora Regina Casé, rodeada do maquinário cinematográfico, dizendo: “CORTA! Vai pra lá Aninha [atriz Ana Paula Bouzas], rápido o dublê”.

Desfaz-se assim a cena teatral e o *making-off* toma lugar. Porém, Ana (como atriz) senta-se na cadeira de filmagem, surge Wagner Moura, transfigurado em Olímpico, e chama-a para dar uma volta. Ela aceita, agora já metamorfoseada em Macabéa novamente, e diz: “Eu sabia que você ia voltar, a cartomante me disse, ela não mente nunca”. Essa cena ocorre paralela à filmagem do atropelamento e aos berros da diretora Casé, no mesmo enquadramento. Ator e personagem confundem-se assim como realidade e ficção. Conserva-se o final clariceano, desvelado como criação humana, de um lado da tela e do outro inventa-se um término alegre e reconfortante para o telespectador.

Essa resolução parece ficar em cima do muro, indecisa. Não quer ceder completamente aos fetiches televisivos, nem pode abrir mão deles. A criação na TV está encurralada: ou se faz concessões e acredita-se que “o telespectador não tem discernimento, é emocional e intelectualmente imaturo, necessita ser protegido da realidade e, para tanto, a saída é mantê-lo preso a crenças tradicionais e imutáveis” (BUCCI, 2000, p.89) que é a prometida felicidade hollywoodiana e burguesa, com o aval da figura mítica, a cartomante, do casamento e do dinheiro, visto que Macabéa irá se casar com Olímpico, futuro deputado; ou mantém-se o compromisso artístico de transfigurar a realidade para visualizá-la em suas contradições.

A desgraça do fato de que a “vida come a vida” (LISPECTOR, 1999, p.85) é o presente de Macabéa, a morte é o seu destino, é a única hora em que é percebida pelos demais: “Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe davam uma existência” (idem, p.81).

A protagonista é apenas percebida por ter virado espetáculo público, na hora da morte teve a sua hora de estrela. Rodrigo SM não faz concessões, capta a realidade objetiva brasileira na sua figuração: “Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na

calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse” (idem, p.80).

O final tranquilizador de Arraes e Furtado soa artificial e nada realista, já que, quanto ao presente, futuro clariceano, o destino de Macabéas só será diferente daquele de 1977 no mundo ainda mais dominado pelo fetiche da mercadoria e do capital que é a indústria televisiva, criadora de ilusões e sonhos.

Considerações finais

Sendo recriação d’*A hora da estrela* de Clarice Lispector, *Cena aberta* transforma o meio literário de Rodrigo SM e de Macabéa no ambiente visual da televisão brasileira, na tentativa de dar uma resposta atual para o texto de origem. A intenção do programa flerta, cinicamente, dada às impossibilidades concretas de efetivação, com o projeto nacional-popular da década de 1960 de socialização dos meios de produção das linguagens artísticas, visando a construção de uma imagem popular do país e seus dilemas, construída pelo, com e para o povo, visando a transformação das estruturas arcaicas do país e a consolidação da nação.

A obra televisiva, à revelia de suas intenções estéticas, marca a contundente separação de classes e a impossibilidade efetiva da representação popular nos veículos comerciais da indústria cultural brasileira. Reconfigurando o narrador-autor de Lispector quanto ao seu posicionamento dialético diante do outro de classe, Regina Casé, transfigurada em SM, simplifica a relação, pois apenas nutre empatia e não conflito. Todavia a macroestrutura da série abarca o outro ponto da dialética quando descarta as personagens anônimas do povo da cena, na escolha de uma atriz profissional para o papel de Macabéa.

Referências

- ARRAES, Guel & FURTADO Jorge. **Roteiro de Cena aberta: A hora da estrela**. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2003. Disponível em:
<<http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/horaestr.txt>>.
- BASTOS, Hermenegildo. **O custo e o preço do desleixo: trabalho e produção n'A hora da estrela**. Disponível em Revista brasileira de literatura comparada, n.6. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.
- BUCCI, Eugênio (Org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentário**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- KEHL, Maria Rita. Imaginar e pensar. *In*: NOVAES, Adauto (Org.). **Rede imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MOUSINHO, Luiz Antonio. **A Cena Aberta: mimeses, literatura, ficção audiovisual**. *In*: Intermedias, ano 4, no 8, 2008. Disponível em <intermedias.com/txt/ed9/acena.pdf>.
- RODRIGUES DA SILVA, Rosana. **Clarice Lispector, Rodrigo SM e Macabéa: no limiar da ficção**. Brasília: Revista Cerrados/POSLIT, Vol.1, N.1, 1992. Disponível em <<http://www.telunb.com.br/revistacerrados/index.php/revistacerrados/article/view/20>>.
- SEREZA, Haroldo. **Cena Aberta**. Estado de São Paulo, 20/11/2003. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/osfilmes/realiza%C3%A7%C3%A3o/s%C3%A9ries-de-tv/cena-aberta/hora-da-estrela>>.
- TEIXEIRA, Rodrigo. *Estréia de "Cena Aberta" não empolga*. Terra online, 23 de novembro de 2003. Disponível em <<http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,OI218311-EI1118,00.html>>.

**SIMULACROS DE UMA ESPOSA: LEITURA DE “A IMITAÇÃO DA ROSA”,
DE CLARICE LISPECTOR**
**THE SIMULACRA OF A WIFE: ANALYSIS OF CLARICE LISPECTOR’S
“A IMITAÇÃO DA ROSA”**

Gabriela Ruggiero NOR¹

RESUMO: O artigo apresenta uma leitura do conto “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector, publicado originalmente na coletânea *Laços de família* (1960). A protagonista Laura, centro de nossa análise, é apresentada como uma personagem dissociativa, que oscila entre dois extremos, a contenção e o caos, incapaz de administrar um equilíbrio ou uma fixidez identitária que lhe permitiriam interagir com sucesso na sociedade patriarcal. Emulando temporariamente a postura de uma esposa, e, posteriormente, tentando imitar dentro de si a beleza das rosas, Laura é colocada numa dinâmica de cópias, reflexos e imitações, as quais analisamos através do conceito de *mimesis*, da presença do objeto espelho na narrativa e da interpretação dos dois eixos de sustentação da personagem, a rigidez e a desrazão.

Palavras-chave: rigidez; caos; identidade; imitação.

ABSTRACT: This paper presents a reading of Clarice Lispector's short story “Imitação da rosa”, originally published in the anthology *Laços de família* (1960). The protagonist Laura, the center of our analysis, is presented as a dissociative character, who oscillates between two extremes, containment and chaos, unable to manage a balance or fixity of her identity that would allow her to interact successfully in the patriarchal society. Temporarily emulating the behavior of a wife, and then trying to imitate the beauty of the roses, Laura is placed in a systems filled with copies, reflections and imitations, which we aim to analyze through the concept of *mimesis*, the presence of the object mirror in the narrative and the interpretation of the two axes that support the character: rigidity and unreason.

Key-words: rigidity; chaos; identity; imitation.

¹ Mestre em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP-Brasil. E-mail: gabriela.ruggiero@gmail.com

O conto “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector, encontra-se na coletânea *Laços de família*, publicada originalmente em 1960. Como os outros textos da obra, o conto em análise coloca em questão a complexidade das relações interpessoais, passando pelos eixos da opressão patriarcal e da situação da mulher na família de classe média no cenário urbano dos anos 50-60. Em nossa leitura, apresentaremos como eixos para análise a construção da protagonista Laura, destacando trechos em que a personagem se olha ao espelho, confrontando duas imagens de si: a mulher contida e obediente, de um lado, e a mulher em desrazão e caótico desejo, de outro.

O início do conto apresenta Laura concentrada em estar pronta para sair, vestida e com a casa arrumada quando seu marido, Armando, regressasse do trabalho. Após um longo tempo de afastamento – infere-se, pelo texto, que se trate de uma internação psiquiátrica de Laura – os dois sairiam para jantar com um casal de amigos. A ideia de recomeço marca este primeiro momento, com Laura antecipando o que se passará à noite: “agora que ela estava de novo 'bem', tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço dado no dele” (LISPECTOR, 1983, p.37). A personagem elabora e ensaia mentalmente o que acontecerá mais tarde; porém, como se pode notar pelo fragmento citado, a recuperação de Laura é posta em dúvida, sugerindo instabilidade, sinalizada pelo uso de aspas na palavra “bem”, o que indica que este estado é pouco confiável.

O fato de ela se preparar para olhar “como uma esposa” instaura no texto a atmosfera de simulacro que envolverá muitas ações da protagonista, principalmente no que diz respeito ao âmbito doméstico e à vida conjugal. O termo genérico “uma esposa”, não particularizado, indica a existência de uma série de preceitos e expectativas socialmente compartilhadas no tocante ao que deve ser o comportamento de uma mulher casada.

Ao voltar a sua casa e a seu marido depois de seu afastamento, Laura procura dar ares de naturalidade para a rotina arfante que tem de cumprir em seu lar. Assim, frases comparativas com o uso da conjunção “como” são abundantes no texto, sublinhando o esforço e o fingimento que circundam as ações da personagem, que tenta se enquadrar nas expectativas alheias.

De fato, ainda na primeira página do conto, observa-se, na descrição antecipada do jantar, como os lugares ocupados por homens e mulheres são definidos e estanques;

isso se manterá ao longo da narrativa, de modo a demonstrar o quanto os personagens estão inseridos numa rígida ordem patriarcal, a qual é desconfortável para Laura. Angustiada, a protagonista transita por dois extremos, aquele da rigidez e da norma que lhe permite, ainda que dolorosamente, participar da ordem social e doméstica, e aquele do excesso, da “luz”, como se descreve no conto, da agitação insone que causou sua internação em primeiro lugar. Este estado excepcional é o que ela deseja evitar, para não decepcionar aqueles que contam com sua recuperação; porém, o único modo de fazer isso é a contenção absoluta de seus impulsos e desejos, e o mergulho na restrição e no método como formas de proteção. O que ela deve fazer, portanto, é voltar “à insignificância com reconhecimento. Como um gato que passou a noite fora e, como se nada tivesse acontecido, encontrasse sem uma palavra um pires de leite esperando” (LISPECTOR, 1983, p.37-38).

Uma vez que “a paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem” (Ibidem, p.37), Laura regozija-se diante da possibilidade de a saída noturna propiciar a Armando tal satisfação, com o marido ignorando-a suavemente, esquecendo-se dela por alguns instantes. Afinal, a cena seria um alívio para a própria Laura: “há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono, esquecido dela? E ela mesma?” (Ibidem, p.38). Neste momento,

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (Ibidem, p.38).

O parágrafo retoma a questão anterior - “e ela mesma, há quanto tempo?” - porém, simultaneamente, destaca-a de seu contexto, deixando-a em suspenso, a pergunta incompleta enquanto Laura se olha ao espelho. A descrição de Laura é sóbria: sua cor é o marrom, como o vestido que ela escolheria para o jantar (Ibidem, p.37). A cor é repetida várias vezes no conto, “o vestido marrom combinava com seus olhos e a golinha de renda creme dava-lhe alguma coisa de infantil, como um menino antigo” (Ibidem, p.44), travestindo-a de um aspecto virginal e andrógino, ideal para ela, que busca a supressão de qualquer traço chamativo. Ela era “castanha como obscuramente

achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou loiros era um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara.” (Ibidem, p.46). Além disso, “sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita” (Ibidem, p.53), e “o principal nunca fora a beleza” (Ibidem, p.40). Em sua busca por apagamento e modéstia, era preciso inclusive esconder o corpo, justificar o fato de possuir um corpo sexualmente atraente. Pode-se perceber o desconforto da protagonista com sua aparência no trecho a seguir:

[...] ela iria de braço dado com Armando, andando devagar para o ponto do ônibus, com aquelas coxas grossas que a cinta empacotava numa só fazendo dela uma 'senhora distinta'; mas quando, sem jeito, ela dizia a Armando que isso vinha de insuficiência ovariana, ele, que se sentia lisonjeado com as coxas de sua mulher, respondia com muita audácia: “De que me adiantava casar com uma bailarina?”, era isso que ele respondia. Ninguém diria, mas Armando podia ser às vezes muito malicioso, ninguém diria. (Ibidem, p.44-45).

A escolha de Laura por “empacotar” as coxas a fim de sentir-se uma “senhora distinta”, bem como sua opção pelos vestidos marrons, sóbrios, obedece a um senso de dever, relacionado à lógica patriarcal: ela se baseia naquilo que pensa ser exigência para a adequação no papel de esposa. Tal senso de obrigação não se impõe em todas as personagens femininas do conto: Carlota, amiga de Laura, age de modo diferente com seu marido.

Não é que Carlota desse propriamente o que falar, mas ela, Laura – que se tivesse oportunidade a defenderia ardentemente, mas nunca tivera a oportunidade –, ela, Laura, era obrigada, a contragosto, a concordar que a amiga tinha um modo esquisito e engraçado de tratar o marido, oh não por ser “de igual para igual”, pois isso agora se usava, mas você sabe o que quero dizer. E Carlota era até um pouco original, isso até ela já comentara uma vez com Armando e Armando concordara mas não dera muita importância. (Ibidem, p.46).

Importância, por sinal, que ele não concedia às palavras de Laura em geral: “com Armando às vezes ela relaxava e era chatinha, o que não tinha importância porque ele fingia que ouvia mas não ouvia tudo o que ela lhe contava, o que não a magoava, ela compreendia perfeitamente bem que suas conversas cansavam um pouquinho” (Ibidem, p.45). O que sempre satisfizera ao marido, em contrapartida, era quando ela pedia a si mesma “Um instante só, só um instantezinho” de descanso, e o fazia “como se pedisse a um homem, o que sempre agradara muito a Armando” (Ibidem, p.43). As referências à vida de Armando e Laura são marcadas pelo descaso autorizado com que o marido a

trata, pelo menos enquanto a esposa se mantém “contida”. Os únicos dois momentos do conto em que se faz menção a algum tipo de apreço dele por ela são este citado, ou seja, o modo como ela pedia como se pedisse a um homem, humildemente recolhida à sua sujeição, e quando se descreve o corpo de Laura. A estima de Armando pela protagonista é, assim, condicionada à aparência da mulher ou à sua habilidade de se manter zelosamente submissa, o que só se modifica quando ela ingressa na desordem novamente, o que lhe provoca espanto e perplexidade muda.

A descrição de Laura ao espelho, além de situá-la no espectro das cores discretas, ou seja, que fogem da extravagância, traz também, pela primeira vez no texto, “o ponto” que existe no fundo de seus olhos: aqui, ele aparece como parte da frustração de não ter tido filhos. Ela se pergunta se os outros perceberiam seu desapontamento, se aquilo que se anuncia sutilmente em seus olhos poderia denunciar a máscara de resignação de que ela se reveste ao voltar para casa. Como veremos ao longo do conto, este “ponto” mencionado é indicativo da desestruturação futura; é o que restará da crise após a melhora da protagonista, indício que surge “assim como o vaga-lume acende” (Ibidem, p.56). Além disso, o “ponto ofendido” mantém relação com o desejo da personagem, desejo de ter filhos, neste caso, e de possuir as rosas do título, como será mencionado mais à frente.

A aparição do espelho no conto não é casual. A começar pelo título, bem como o uso de símiles ao longo do texto, a ideia de representação ou imitação percorre todo o conto, sendo uma de suas principais linhas de força, e o espelho é, naturalmente, um veículo de cópia da imagem, de reflexão, duplicação; duplicação que é a mesma de Laura, personagem dissociativa. Quando tenta se adequar à vida doméstica, as ações de Laura parecem a representação de esposa; quando novamente, ao final da narrativa, se entrega a um outro estado, este relacionado ao que ela vivera antes, quando de sua internação, é o enlevamento pela beleza das rosas e a conseguinte tentativa de imitá-las dentro de si que a fazem se perder. A questão da duplicação e da repetição, que aparece copiosamente no texto, encontra no espelho uma metáfora adequada.

A protagonista oscila entre dois polos opostos, sem poder transitar pelo meio, pelo equilíbrio. Os indícios dados pela personagem acerca do estado em que ela se encontrava antes de voltar para casa permitem afirmar que seu “transe” é caracterizado pela sensação de ser “super-humana”, conforme se afirma à página 41 do conto

(LISPECTOR, 1983). O excesso é a marca, por excelência, desta personagem.

Quando levada por seu estado excepcional, ela é tomada pelo gênio, pela insônia, pela luz; algo que a invade e que contamina, “como um câncer, a sua alma” (Ibidem, p.42). No entanto, quando está agindo em conformidade com as expectativas do social, o excesso também aparece: a meticulosidade com que arruma suas gavetas, escolhe suas roupas, bem como sua exagerada preocupação com o uso do tempo para distribuir as tarefas domésticas, denotam desequilíbrio, da mesma forma que o estado de “super-humana”. Seu estado excepcional também é descrito como sendo dotado de uma “perfeição” (Ibidem, p.42). Interessante notar que a perfeição é, para a protagonista, característica tanto de seu estado de devoção ao método, em que se encontra no retorno à casa, quanto de sua entrega ao outro lado do excesso. Assim, por um lado, a perfeição é a impessoalidade, como Laura nota em sua casa, decorada friamente:

Sentou-se no sofá como se fosse uma visita na própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranquilidade de uma casa alheia. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal. (Ibidem, p.40).

A casa está “recuperada”, como a própria personagem. O fato de ela se comportar em sua casa como se fosse uma visita aporta dois eixos de reflexão: em primeiro lugar, a casa é retratada como se fosse a própria Laura, o que indicaria, pela aproximação, que ela também é uma “visita” dentro de si mesma; não age com naturalidade, ensaia seus gestos e suas falas, passa longo tempo elaborando como se comportará à noite, trata a si mesma como uma estranha a quem é necessário conter, explicar como se deve agir. Além disso, comportar-se como uma visita indica falta de pertencimento: a casa não pertence a ela, o que sinaliza renúncia a uma autonomia ou antes a impossibilidade de assumi-la. De fato, quando de seu retorno à casa, marcada pela heteronomia, a protagonista obedece às ordens médicas, tais como beber leite e não se esforçar para parecer que está bem. Levemente cética, tenta respeitar ordens que lhe parecem contraditórias, e esforça-se para dar conta de corresponder a uma postura que pensa ser a que os outros lhe exigem. A associação entre casa e mulher ainda evidencia a circunscrição de Laura ao ambiente privado, o que não surpreende, uma vez que, como visto, na dinâmica do conto – que ecoa o próprio contexto de escrita de Clarice

Lispector – a mulher deveria encontrar sua satisfação no cumprimento de um destino doméstico, papel outorgado pela lógica patriarcal.

A personagem, quando fora de seu transe, não se apropria dos conteúdos de sua vida, como mostra a menção ao livro *Imitação de Cristo*, que, na escola, “com um ardor de burra ela lera sem entender” (LISPECTOR, 1983, p.39). Laura ainda “copiava os pontos das aulas sem compreendê-los” (Ibidem, p.38), porque tinha gosto em escrever com a caligrafia perfeita; agarra-se, assim, ao método pelo método, esvaziando de sentido ações que poderiam aportar algum tipo de conhecimento. Esforçando-se para se desvencilhar de sentidos possíveis, buscando o cansaço como forma de recompensa e investindo na ocupação excessiva do tempo, Laura gostava de “fazer as coisas renderem” (Ibidem, p.43), mesmo com atividades que não requereriam tanta minúcia. Isso é indicado por comentários como a menção ao “gosto que [Laura] tinha em arrumar gavetas, chegava a desarrumá-las para poder arrumá-las de novo” (Ibidem, p.46). Busca alívio na repetição incessante, que parece poupá-la da possibilidade de perder-se em seu universo alheado de luz, característico de sua crise, a qual, aliás, é marcada pela “terrível independência” (Ibidem, p.41), tão distante de sua sujeição cotidiana às expectativas dos outros.

A alusão à obra *Imitação de Cristo* chama atenção para outra forma de pensamento que Laura compartilha: a moral cristã, que se faz sentir em escolhas de vocabulário, como o uso das palavras dever, penitência, tentação, perdão, culpa, sagrado, piedade, fé, entre outras. Ela fora entregue ao marido “de um pai e de um padre” (LISPECTOR, 1983, p. 42), reforçando simbolicamente as duas linhas de força que conduzem o seu comportamento contido, sua diligente e abnegada dedicação a manter-se sem impulsos, já que, “graças a Deus, voltara” (Ibidem, p.43), deixando para trás o episódio de afastamento e surto.

Nesta estoica tentativa de prevenção do caos, o tempo ganha contornos diferentes. Laura faz referências ao passado, à internação, quando ela era lançada “como a uma galinha no abismo da insulina” (Ibidem, p.44); também o passado do dia em que se desenrola a ação é mencionado: pela manhã ela fora à feira, comprara rosas. Faz também incessantemente referência ao futuro próximo, ao jantar que terá com seus amigos e marido; antecipa todos os seus gestos e passos, elabora listas de coisas a fazer. Porém, no período em que efetivamente acompanhamos Laura no tempo presente, nada

acontece. Apenas no plano subjetivo é que encontramos efetivamente alusões a eventos passados ou futuros, estes imaginados pela personagem. Em sua casa, o que ela deve fazer é estar preparada para a saída noturna, preparada para atender ao marido quando este regressasse. Mas nada disso acontece: o presente do conto é imóvel, inteiramente submerso na consciência da protagonista, um presente fixo que sugere se estender como parte de sua rotina dali por diante.

Porém, o reingresso de Laura nesta rotina e no método é interrompido pela visão das flores que comprara mais cedo. O momento de ruptura, extremamente forte, tem seu início indicado através de uma simples frase: “Até um jarro de flores” (Ibidem, p.47). A locução “até” é o que marca a diferenciação entre o que se vinha vivendo e o que se experimentará dali por diante; porém, a frase é incompleta - a “até um vaso de flores” falta o verbo, a irrupção repentina do substantivo, sem que nada mais se desenvolva, coloca a narrativa em suspensão, como fica a própria Laura. E é a beleza das rosas que fixa seu olhar:

Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade. E como se não tivesse acabado de pensar exatamente isso, vagamente consciente de que acabara de pensar exatamente isso e passando rápido por cima do embaraço em se reconhecer um pouco cacete, pensou numa etapa mais nova de surpresa: “sinceramente nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas! (Ibidem, p.47).

A beleza das flores não dispõe Laura a uma apreciação passiva; ela abandona sua “análise”, ou seja, sucumbe ao prazer despertado pelo êxtase estético, em detrimento do pensamento lógico, disciplinado e rígido que tentava manter.

Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez uma sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas em sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Parecem até artificiais! disse em surpresa. Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava e, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas, como são lindas, pensou Laura surpreendida. Mas, sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh! Nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava. (Ibidem, 47-48).

O primeiro dos parágrafos reproduzidos acima é marcado por fortíssima sugestão sexual, ampliando as conotações possíveis do êxtase experimentado pela protagonista. Logo depois, em consonância com a sugestão anterior, a personagem se sente perturbada, incomodada pela extrema beleza. Sem saber a princípio o que fazer com seu desassossego,

(...) Laura teve uma ideia de certo modo muito original: por que não pedir a Maria para passar por Carlota e deixar-lhe as rosas de presente?
E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh! não, por que risco? apenas incomodava, eram uma advertência, oh! não, por que advertência? Maria daria as rosas a Carlota. (Ibidem, p.48).

É urgente: Laura precisa se livrar das rosas. Transformá-las em um presente, além de fazer com que as flores sumissem, permitiria inseri-las numa ordem: de rosas perfeitas e de beleza inabarcável pelos sentidos, elas passariam a um “presente”, tornando-se, talvez, mais funcionais e menos perturbadoras. O ensaio entre decidir dar ou não as rosas passa por muita hesitação; há longa elucubração a respeito da atitude a ser tomada. Comovida e vacilante, Laura cogita ficar com pelo menos uma das flores, o que acaba por não fazer. Resiste a entregá-las a Maria, puxando-as de volta para si no momento em que a outra lhe estende as mãos; no entanto, “no segundo seguinte, sem nenhuma transição, sem nenhum obstáculo – as rosas estavam na mão da empregada, não eram mais suas” (Ibidem, p.55). A protagonista, através de repetição e método, tenta conter seus próprios desejos; tenta não incomodar os outros; vê a si mesma como alguém sem direito à posse, mas, não obstante, o desejo se impõe. Como o desejo de ter filhos, a casa impessoal da qual ela se alheava, e as rosas que foram dela por alguns instantes.

Então devagar ela se sentou calma no sofá. Sem apoiar as costas. Só para descansar. Não, não estava zangada, oh nem um pouco. Mas o ponto ofendido no fundo dos olhos estava maior e pensativo. Olhou o jarro. “Cadê minhas rosas?”, disse então muito sossegada.
E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior. (Ibidem, p.55).

A decisão de dar as rosas, mais uma vez reprimindo o seu desejo, e buscando a contenção, é insustentável, como já o fora admirar a beleza das flores. O caminho, a partir daí, é sem saída: a protagonista precisa daquela beleza, e, entrando novamente em seu estado “super-humano”, some todo o seu cansaço, o ponto em seus olhos aumenta de tamanho. A falta é insuportável. Não se sentindo mais cansada, “ia então se levantar e se vestir. Estava na hora de começar” - a frágil decisão de voltar à preparação para o jantar, no entanto, não se sustenta. Laura, “com os lábios secos, procurou um instante imitar por dentro de si as rosas. Não era sequer difícil” (Ibidem, p.56). Neste ponto, cabe voltar à ideia de simulacro e imitação, remetendo-nos, neste ponto, à *mimesis*. Para tanto, nos utilizaremos sobretudo do artigo “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”, de Jeanne-Marie Gagnebin (1993).

A ideia de *mimesis* guarda, para a etnologia e para Freud, um comportamento regressivo, que “remete à pulsão de morte, a este misterioso desejo de dissolução do sujeito ao nada” (GAGNEBIN, 1993, p.72). Procura-se, como um animal que se camufla, assemelhar-se ao fator de perigo ou de risco. É este “um aspecto essencial do comportamento mimético: na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa” (Ibidem, p.72). Analogamente, assim é que Laura, vendo nas rosas um extremo risco – ou então uma advertência – funde-se com a imagem das flores. O problema é que o sujeito que assim se comporta “arrisca o seu desaparecimento, a sua morte na assimilação do outro” (Ibidem, p.72). A pesquisadora continua sua elaboração:

Há, no entanto, e como já assinalamos ao citar Freud, um componente prazeroso também e justamente nessa perda: muito originariamente e profundamente, existe um desejo de dissolução, de aniquilamento dos limites que, ao mesmo tempo, constituem e aprisionam o sujeito. Esse desejo – tão bem analisado por Bataille – remete à paixão e à sexualidade, ao êxtase religioso e místico, mas também, e inseparavelmente, à dor da loucura e à decomposição da morte. (Ibidem, p.72).

Voltando ao conto de Clarice Lispector, a partir das observações de Gagnebin, torna-se possível analisar o impulso mimético de Laura ao imitar as flores. Este impulso é problematizado quando pensamos na dimensão ocupada pelas rosas: no que toca à possibilidade de representação, elas parecem fazer parte do espectro do sublime. Marcio

Seligmann-Silva aponta que o sublime, para Burke, “exige um envolvimento da parte do espectador; ele exige o sentimento de perda de controle” (2005, p.33), enquanto para Mendelssohn, ele seria um “sentimento de natureza mista que nasce da apreensão de objetos cuja grandeza 'não pode ser abarcada de uma só vez pelos sentidos’” (Ibidem, p.35). As duas definições têm em vista a possibilidade de engolfamento do sujeito pelo objeto, o que faz com que a *imitação* que Laura faz das rosas comporte o risco de perda de controle, de impossibilidade de se lidar com a intensidade estética.

A flor, entre outros de seus significados, é um símbolo do repertório cristão, relacionando-se a Maria, por exemplo. As rosas são ainda aproximadas, tradicionalmente, de Afrodite, aludindo assim ao amor e à sexualidade. Dessa forma, para a figura das flores convergem os dois eixos que normatizam a vida de Laura: aquele que diz respeito à religiosidade, expressa através da moral cristã e seus dogmas, e o patriarcado, que a limita a uma condição de esposa que a fazia buscar ser uma “senhora distinta”. As rosas retomam os dois eixos num sentido expansivo, de libertação das regras; assim, onde havia dogma religioso, há fusão com a infinitude; e onde havia contenção carnal, há indicação lexical de êxtase físico. Imitar Cristo havia sido, para Laura, tentação terrível de se perder na luz. Curiosamente, é mais uma vez a luz que caracteriza seu estado de “super-humana”. Saber da malícia do marido era fonte de segredo, ninguém imaginaria a ousadia de Armando; mas as rosas parcialmente desabrochadas a deixam somente constrangida, a atração e a entrega são maiores.

O comportamento disciplinado da protagonista quando ela está imersa em sua rotina também pode ser entendido em termos miméticos, aqui em seu aspecto mais cruel: Laura é a imitação da esposa, quando não é a imitação da rosa. Nesse sentido, e levando-se em conta o que dizem Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (1944), o conto de Lispector não deixa de ser uma crítica à razão e à ordem cartesianas, as quais, em *A imitação*, auxiliam na manutenção de um *status quo* que desautoriza a mulher de seu lugar de sujeito de desejo e de direito. Contos de Clarice Lispector como “Os Obedientes” (1964), “A imitação da rosa” (1960) e “A legião estrangeira” (1964) apresentam personagens dissociados, inconformados, embora seu desassossego interno não se dê em termos de ação política, mas sim em esfera privada. São personagens que trazem à tona, com suas angústias, a crítica à alienação do rigor excessivo.

O simulacro de Laura, o engodo de sua vida regrada, são sentidos com alívio por

distanciarem a personagem do caos, mas o ponto permanente sem seus olhos indica a rebelião por vir, deixando claro que a protagonista, por mais que se esforce para corresponder a um modelo específico de conduta, permanece em conflito. O espelho, no conto, é o primeiro elemento a ressaltar de forma concreta a cisão de Laura, e a indicação fatal de que não importa quantos copos de leite ela tomasse, o ponto ofendido em seus olhos continuaria lá. Nesse sentido, o espelho aqui adere à sua carga simbólica de revelação de verdades: o vestido marrom não é capaz de apagar o “vaga-lume” da protagonista. Antes perdida no apagamento de sua tentativa de representação ideal, agora, na imitação da rosa – na incorporação da rosa dentro de si – ela se perde na mesma luz que a tragara anteriormente.

Assim é que seu marido a encontra quando chega em casa. Pois subitamente, é noite, e nada foi feito; a chave gira na porta; Armando chega.

E na porta mesmo ele estacou com aquele ar ofegante e de súbito paralisado como se tivesse chegado tarde demais. Ela ia sorrir. Para que ele enfim desmanchasse a ansiosa expectativa do rosto, que sempre vinha misturada com a infantil vitória de ter chegado a tempo de encontrá-la chatinha, boa e diligente, a mulher sua. (...) Fora inútil recomendar-lhes que nunca falassem no assunto: eles não falavam mas tinham arranjado uma linguagem de rosto onde medo e confiança se comunicavam, pergunta e resposta se telegrafavam mudas. Ela ia sorrir. Estava demorando um pouco, porém ia sorrir.

Calma e suave, ela disse:

_ Voltou, Armando. Voltou. (LISPECTOR, 1983, p.57-58).

Reforçando a união entre a mulher e a casa, a que já nos referimos, lê-se que Armando, ao notar que a esposa estava novamente entregue, “percebia com horror que a sala e a mulher estavam calmas e sem pressa” (Ibidem, p.58). A casa, antes fria e impessoal, adere ao novo ritmo de Laura. Ele então “desviou os olhos com vergonha pelo despudor de sua mulher, que, desabrochada e serena, ali estava” (Ibidem, p.59). A palavra “desabrochada” remete claramente às rosas, e o despudor alude à passagem de indicação sexual, insinuando que a mulher que ele encontrara sentada, sem recostar as costas, como se fosse levantar a qualquer momento, não era mais a “senhora distinta” que “empacotava” as coxas na cinta justa.

Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava, envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher

que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira. (Ibidem, p.59).

Assim termina o conto. Do limiar da soleira da porta, ele a observa com curiosidade. Não ingressar para dentro da casa denota a hesitação de completar a passagem – passagem para um outro lado, para uma diferença luminosa, na qual ela já ingressara: o trem que já partira. O que se lê é a adesão absoluta de Laura à luz, sua excursão deslumbrada e definitiva em direção ao excessivo devastador amálgama com as rosas: infinitude e suspensão de limites.

Referências

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In.: **Perspectivas – Revista de Ciências Sociais**, v.16, pp.67-86. São Paulo: UNESP, 1993.

LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In.: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1960] 1983.

_____. A legião estrangeira. In.: _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1964] 1985.

_____. Os obedientes. In.: _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1964] 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In.: **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005.

**JORGE AMADO: SUA TRAJETÓRIA E A RELAÇÃO DE SUA OBRA PARA
COM A TV**

**JORGE AMADO: YOUR CAREER AND YOUR RELATIONSHIP WORK
WITH TV**

Alessandro Fernandes ALVES¹

RESUMO: Jorge Amado, um dos maiores autores de nossa literatura moderna, teve muitas de suas obras transpostas, com enorme sucesso, para a linguagem televisual. O presente trabalho traçará uma trajetória da vida deste autor, explorando suas influências e situando-o historicamente no movimento literário brasileiro ao qual pertence. Fará também uma breve apresentação de suas obras, que hoje fazem parte também da história da teledramaturgia brasileira, explorando algumas possibilidades de geração desse sucesso. Por fim, este trabalho visa deter-se no encontro de duas linguagens que travaram um diálogo estético fecundo e bem sucedido entre nós: a literatura de Jorge Amado e a teledramaturgia brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Amado, romance, adaptação, teledramaturgia.

ABSTRACT: Jorge Amado, one of the greatest writers of our literature, had some of his works translated into the language television, and these adaptations were generating huge success in terms of audience. This paper will trace a trajectory of the life of this author, exploring their influences and situating it historically in Brazilian literary movement, and make a presentation of his works translated into the language television through the television drama, exploring some possibilities for generating such a success. Finally, this paper aims to identify the happy and harmonious meeting of two languages they caught a successful aesthetic dialogue: a literary language of Jorge Amado and Brazilian soap operas.

KEYWORDS: Jorge Amado, fiction, adaptation for TV drama.

A teledramaturgia é uma das modalidades dramáticas desenvolvidas pela televisão e, sem dúvida, é o gênero de ficção mais prestigiado em nosso país. Desde seu início, desenvolveu uma relação produtiva com a literatura, muito bem expressa pelos

1. Graduando em Letras pela AFARP-UNIESP (União das Instituições Estaduais de S. Paulo / Faculdade de Ribeirão Preto), CEP: 14010-060. Trabalho sob orientação da Profa. Dra. Milca Tscherne e do Prof. Dr. Alexandre de Mello Andrade. E-mail: ale.fane@yahoo.com.br

números: de 1952 a 1994, houve 223 novelas adaptadas de textos literários. Mas é, sobretudo, a partir de maio de 1975, quando a Rede Globo inaugura, no horário das dezoito horas, um espaço para veicular telenovelas adaptadas da nossa literatura, que os autores ganham notoriedade.

Essa fase da televisão veio ao encontro de uma política nacional de grande interesse na época, voltada à difusão da cultura brasileira. Nesse contexto, vários autores nacionais tiveram suas obras transpostas para a televisão, dentre eles, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo, e, particularmente, Jorge Amado, o escritor mais adaptado para a televisão brasileira, com mais de quatorze obras teledramatizadas desde 1960.

Dentre alguns romances de Jorge Amado que foram adaptados para a televisão, figuram alguns emblemáticos, e muito presentes na memória popular, como *Gabriela cravo e canela* (1958), o romance mais adaptado do autor, que foi exibido em 1960, pela extinta TV Tupi; e mais tarde, nos anos de 1975 e de 2012, pela TV Globo, *Tieta do Agreste* (1977), exibido pela TV Globo em 1989 e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), exibido sob a forma de minissérie também em mais de um momento.

Outras obras sofreram adaptações e foram transpostas para a linguagem televisiva: *Mar morto*, romance de 1936, adaptado por Aguinaldo Silva na novela da TV Globo *Porto dos milagres* em 2001, *Terra dos sem fim*, de 1943, adaptado por Walter George Durst, e levado ao ar em 1981 pela TV Globo, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, de 1959, adaptado em 1978 por Walter Avancini, e sob a forma de um episódio, foi televisionada pela TV Globo no mesmo ano no programa intitulado *Caso Especial*, *Tenda dos milagres*, de 1969, adaptado por Aguinaldo Silva e Regina Braga, que foi ao ar em formato de minissérie pela TV Globo em 1985; *Teresa Batista cansada de guerra*, de 1972, adaptado por Vicente Sesso, e exibido sob o formato também de minissérie pela TV Globo em 1992, *Tocaia grande: A Fase obscura*, de 1988, adaptada por Duda Rachid, Mário Teixeira e Marcos Lazarini, e exibida em 1995 e 1996 pela extinta TV Manchete, *A descoberta da América pelos turcos*, de 1994, adaptado por Aguinaldo Silva na novela *Porto dos milagres* na TV Globo em 2001.

Interessante percebermos que a televisão permite que em uma única produção, no caso, a novela, seja explorada mais de uma obra literária, é o caso da novela *Porto dos milagres*, exibida pela TV Globo em 2001, que se aproveitou de duas obras de Jorge

Amado: *Mar morto* (1936) e *A descoberta da América pelos turcos* (1994). A linguagem televisiva, neste caso, a telenovela especificamente, permite essa multiplicidade de inclusões. Uma vez citado Jorge Amado como o escritor que mais teve obras adaptadas para a televisão brasileira e tendo sido elencadas algumas de suas obras, faz-se necessário que tenhamos uma breve biografia desse autor, para podermos entender sua trajetória e o seu sucesso também na televisão.

Jorge Amado nasceu em 10 de agosto de 1912. Sobre o local exato de seu nascimento, ainda pairam dúvidas. Alguns biógrafos indicam que ele nasceu na Fazenda Auricídia, município de Ilhéus, que mais tarde passou a pertencer ao atual município de Itajuípe. Certo é que Jorge Amado foi registrado no povoado de Ferradas, pertencente a Itabuna, daí dizermos comumente que seu local de nascimento é Itabuna.

Em 1913, uma praga de varíola obrigou a família de Jorge Amado a deixar a fazenda e se estabelecer em Ilhéus, local onde viveu a maior parte de sua infância, e serviu de cenário de inspiração para vários de seus romances. Filho do coronel João Amado de Faria e Eulália Leal Amado, participou ainda jovem, intensamente da vida literária de Salvador, tendo sido um dos fundadores da Academia dos Rebeldes, que era um grupo de jovens que desempenharam importante papel na renovação das letras baianas. Entre 1927 e 1929, foi repórter do jornal *Diário da Bahia*, e escreveu na revista literária *A Luva*.

Na literatura, ele estreou no ano de 1930, com a novela *Lenita*, publicada por uma editora carioca, e feita em parceria com Dias da Costa e Édison Carneiro. Seus primeiros romances foram *O País do carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934).

Jorge Amado estudou Direito na atual Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, bacharelando-se no ano de 1935, mas nunca exerceu a profissão de advogado. Nos anos de 1930, a Universidade do Rio de Janeiro era um polo intenso de discussões políticas e artísticas, e foi nesse cenário que Jorge Amado obteve seus primeiros contatos com o movimento comunista organizado. Já em 1939, foi redator-chefe da revista *Dom Casmurro*, e paralelamente, já produzia seus romances.

Casou-se com Zélia Gattai, também escritora, e com ela teve três filhos: João Jorge, sociólogo, Paloma e Eulália. Entre os anos de 1941 e 1942, viveu exilado na Argentina e no Uruguai, e de 1948 a 1950, em Paris, tendo morado em Praga nos anos

de 1951 e 1952. Viveu boa parte de sua vida como escritor profissional, com recursos exclusivos dos direitos autorais de suas obras.

Em 1945, o escritor baiano elegeu-se deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), e no Congresso, foi autor da emenda que garantiu a liberdade religiosa no Brasil, também foi autor da emenda que garantia direitos autorais. Apesar desse espírito arrojado, paradoxalmente votou com o PCB a emenda nº 3.165, de autoria do deputado Miguel Couto Filho, que proibia a entrada no país de imigrantes japoneses de qualquer idade e procedência. Em abril de 1961, foi eleito para integrar a Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 23, e sucedendo Otávio Mangabeira, cadeira essa que viria a ser ocupada depois por sua esposa, após sua morte.

Suas obras foram traduzidas para 48 idiomas. Muitas delas foram adaptadas para o cinema, teatro, rádio e televisão, não só no Brasil, mas também na Europa e nos EUA. Suas últimas obras foram *Tocaia grande* (1984), *O Sumiço da santa* (1988) e *A descoberta da América pelos turcos* (1994).

Na década de 1990, quase foi à falência, pois suas economias estavam depositadas no Banco Econômico que faliu nesse período. Graças a uma intervenção do Governo junto a este banco, Jorge pode ter seu dinheiro recuperado.

Em junho de 2001, foi hospitalizado com uma grave crise de hiperglicemia. Com a saúde debilitada já há alguns anos, faleceu em 6 de agosto deste mesmo ano, de uma parada cardiorrespiratória em Salvador. A seu pedido, foi cremado, e suas cinzas, colocadas ao pé de uma mangueira em sua casa. Apesar de dizer-se materialista, era adepto do candomblé, tendo estabelecido relações muito pessoais com grandes lideranças desse movimento religioso.

Vale ressaltar que Jorge Amado foi um dos autores brasileiros mais traduzidos pelo mundo, ficando atrás apenas de Paulo Coelho. Seus romances foram editados em 55 países, e versados para 49 idiomas e dialetos ao redor do mundo. Sua vida foi uma intensa produção literária, e podemos considerá-lo como um dos autores mais brilhantes de nossa literatura.

Jorge Amado caracteriza-se como um exímio criador de tipos, de perfis em suas obras. Os tipos, por terem uma natureza embrionária e, por isso, permitirem o enriquecimento posterior de traços, oferecem à teledramaturgia uma fonte inesgotável de possibilidades de criação e adaptação. Constituem, igualmente, um forte apelo ao

gosto popular, pois sempre remetem o telespectador a uma identificação, quer consigo mesmo, quer com o outro. A partir desta observação, podemos começar a entender o motivo do sucesso e das várias adaptações da obra de Jorge Amado para a teledramaturgia.

Ao tratarmos dele como um excelente criador de tipos, precisamos entender em literatura o que são tipos dentro da obra literária. Vários são os modelos de personagem que o autor pode apropriar-se para dar vida às figuras descritas em sua obra. Jorge Amado, evidentemente, utilizou-se de todos os recursos de que dispunha para a composição de seus personagens, e os construiu dos mais variados modos, ora exagerando nos traços e criando verdadeiras caricaturas, ora delineando-os com complexidade, ora elaborando com maestria os inúmeros tipos, os quais sustentam o regionalismo em sua obra.

Mas o que vem a ser um personagem tipo? Um personagem tipo é aquele personagem plano, enxuto, ou seja, construído em torno de uma só ideia ou qualidade, e alcança seu auge sem causar deformação, ao contrário do que ocorre com o caricato. Os personagens tipos geralmente representam qualidades e defeitos de uma classe social ou de uma profissão e são caracterizados, sobretudo pela linguagem e pela indumentária. Como são bem definidos pelos poucos traços que carregam, são personagens considerados chaves para reforçar a caracterização dos vários núcleos dramáticos sobre o qual a telenovela se constrói. Podemos inferir que essa opção de construção de personagem de Jorge Amado é, sem dúvida nenhuma, um dos elementos que atraíram a sua narrativa para habitar tantas vezes o universo ficcional da teledramaturgia brasileira.

Nos romances de Jorge Amado, estes personagens são constantemente representados pelas figuras: do padre da cidade, do coronel, do protegido, do dono da “venda”, da prostituta, do ingênuo, do grupo de puritanas, e assim por diante. Percebe-se que todos esses personagens não possuem grande complexidade constitutiva, pois simbolizam ou representam sempre características amplas dos grupos a que pertencem. Revestem-se de uma linguagem de lugares-comuns altissonantes, como nos diz Moisés Massaud (1997), que, para a teledramaturgia, são um oceano de possibilidades, pois ao representarem o que é comum, podem ser investidos, na trama televisiva, de ambiguidades, contradições, incoerências, qualidades, defeitos, sentimentos, que nada mais são do que aquilo existente e comum a todos, e o telespectador ao ver na tela esses

personagens que refletem muito do que vivenciam no cotidiano, identificam-se com eles, projetam-se neles, estabelecem vínculos até mesmo afetivos, criando uma relação de acompanhamento de suas ações, o que para a televisão é essencial, pois implica em audiência e retorno.

Nesse sentido, Jorge Amado, ao tipificar muitos de seus personagens, até mesmo para mostrar aos leitores aspectos da sociedade em que vivia, ofereceu à teledramaturgia a possibilidade de explorá-los, e esse encontro foi o que possibilitou o enorme sucesso das obras dele na televisão brasileira.

No âmbito do enredo dos romances de Jorge Amado, possivelmente por sua formação política e ideológica – não podemos nos esquecer de que ele fora militante do partido comunista, deputado e exilado político –, suas obras possuem múltiplos núcleos dramáticos, fundamentais à teledramaturgia, todos eles comprometidos com uma tensão polifônica, cujas vozes expressam com nitidez as principais antíteses da sociedade brasileira. Com um arguto olhar antropossocial, consegue extrair da concisão de seus tipos e do jogo entre as muitas células narrativas, em suas tramas, um retrato humano e estrutural do nosso país. Esse é mais um fator que poderíamos extrair da literatura de Jorge Amado que possibilitou seu enorme sucesso nas adaptações sofridas pela teledramaturgia.

Apesar de ser considerado regionalista e descrever muito bem os costumes, as tradições e os lugares de certas regiões brasileiras, Jorge Amado atinge temas universais, como o abuso do poder político, a crítica às velhas estruturas econômicas e o conflito com a mudança, as traições amorosas e suas consequências sociais, o uso da religião como instrumento de manipulação e poder, as relações sexistas, e toda sorte de estigma social que um ambiente conservador e opressor é capaz de produzir.

É importante salientarmos a que geração e movimento situam-se as obras de Jorge Amado no contexto histórico da literatura brasileira, para situá-lo em uma linha cronológica de nossa literatura. Jorge Amado pertenceu ao movimento que se denominou, no Brasil, Modernismo, tendo sido iniciado com a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922. Tal movimento artístico passou por duas fases: a primeira compreendida entre os anos de 1922 e 1930, na qual a grande preocupação era com a renovação estética e artística vigentes até então, e a segunda, compreendida entre os anos de 1930 e 1940, com uma

produção de caráter regionalista e de cunho de crítica social. Jorge Amado situa-se nesta segunda fase do Modernismo no Brasil, também conhecida como “Geração de 1930”.

O Brasil e o mundo passaram nos anos 1930 por grandes transformações. O nazifascismo na Europa, a crise da Bolsa de Nova Iorque em 1929, a crise cafeeira mundial e nacional, o combate ao socialismo, a Revolução de 1930 no Brasil, com o consequente questionamento das oligarquias tradicionais, todos esses fatores foram constitutivos para um posicionamento por parte dos artistas, que se viram em uma situação de novo posicionamento diante da realidade.

A Geração de 1930 foi marcada pelos acontecimentos históricos, e sua produção de romances voltou-se integralmente para os romances sociais, onde o Nordeste foi descrito preterivelmente, de modo a demonstrar a situação precária pela qual vivia essa região do país. O interesse voltou-se para temas nacionais, com uma linguagem mais brasileira, e os romances foram desenvolvendo-se de tal forma a caracterizarem-se pela denúncia social, posicionando-se quase como verdadeiros documentários da realidade brasileira. Nesse sentido, o regionalismo ganha uma importância até então não alcançada na literatura nacional, levando ao extremo as relações dos personagens com o meio sociocultural e político que seus autores os inseriram. No Nordeste do Brasil, há uma passagem de um modelo medieval, atrasado, para uma nova realidade, inserida na ordem do capitalismo e do imperialismo, e problemas como a seca, a migração, as dificuldades do trabalhador rural, a miséria, a ignorância foram ressaltados nos romances deste período.

Neste contexto, surge Jorge Amado, com uma literatura regionalista que apresenta a Bahia, a zona rural do cacau e a zona urbana de Salvador, com todos os seus conflitos e características. A sua grande preocupação, segundo José de Nicola (2011) foi a de criar tipos marginalizados, para através deles, analisar toda a sociedade em que estava inserido, e criar condições para o exercício de uma crítica social.

Para Afrânio Coutinho (2002), esse fundo regional, preocupação de Jorge Amado em sua obra, está sempre em função do sociologismo, que é “a caracterização de uma área com o seu grupo social distinto”. Nas obras de Jorge Amado, as paisagens rurais baianas, mescladas à cidade de Salvador, não são apenas palco ou suporte narrativo, elas surgem como representações plásticas, reafirmando sua existência

efetiva, e tornam-se bases necessárias à obra para uma humanização de seus personagens. Na medida em que o autor dá voz ao povo, vai conduzindo-o a uma humanização, e a partir daí podemos compreender que a criação de tipos em Jorge Amado quer provar essa humanização proposta, onde, de romance a romance, o autor parte de tipos sociais para caracterizar as dimensões individuais de seus personagens, oferecendo uma verossimilhança incontestável.

Jorge Amado, segundo Coutinho (2002), na evolução de sua obra, a partir de *Gabriela, cravo e canela*, vai personalizando mais psicologicamente seus personagens, mas não elimina os vínculos com o complexo cultural baiano, a Bahia sempre é o palco das tramas do autor.

A literatura regionalista sempre atinge o leitor, mesmo que dissociado geograficamente do autor, pois, como afirmou José Américo na abertura do romance *A bagaceira*, “o regionalismo é o pé de fogo da literatura... Mas, a dor é universal, porque é uma expressão da humanidade” (AMÉRICO, 1972, p. 13).

Desse modo, do mais distraído ao mais atento telespectador experimenta na produção televisiva das obras de Jorge Amado um inevitável encontro consigo mesmo e com a realidade que o cerca, a qual, por vezes, é vivenciada sem a percepção crítica necessária. A televisão, com seu enorme poder difusor, ao explorar todo o universo do homem brasileiro e ao trazê-lo ao protagonismo, assim como fizera Jorge Amado, prende-o de tal modo que as suas aspirações, que nem sempre são acolhidas pela realidade, projetam-se na ficção, sob a forma de torcida junto às tramas que lhe são apresentadas. A ficção passa a ser, ainda que na dimensão do imaginário, um instrumento de libertação desse homem comum, fidelizando-o ao gênero. Talvez nesse traço particular esteja o forte vínculo que se construiu entre a obra de Jorge Amado adaptada para a linguagem televisiva e os seus telespectadores.

Claro que uma obra literária, um romance, é sempre a expressão da subjetividade do autor, que se cerca da realidade e da imaginação para dar vida aos personagens, construir cenários, onde nós, leitores, transitamos e nos transportamos de modo a estabelecer um contrato com ela.

A riqueza da expressão dessa subjetividade do escritor dá-se sempre pelo trabalho laborioso de sua escrita, e não há transposição capaz de reproduzir aquilo que

essencialmente cada autor quis transcrever para o papel acerca de cada história, de cada personagem, de cada cenário.

Ao falarmos disso, estamos evidentemente querendo dizer que as adaptações de obras literárias, tanto para o teatro quanto para a televisão, por mais ricas que sejam e busquem ser fiéis ao texto escrito, indubitavelmente não serão capazes de espelhar as emoções, as sensações, os desejos e angústias, uma vez que temos de aceitar que

[...] a tela não poderá nunca reproduzir a textura da madeira do cachimbo, nem o calor da fornalha há pouco apagada, nem o cheiro de tabaco suave que permanece no ar, também aceitaremos que um filme não possa reproduzir todos os aspectos, implícitos e explícitos, de um texto. (COCO, 2000, p. 129).

Tal evento dá-se por um fato singelo: cada adaptação tenta captar a essência da obra, tenta reproduzir o conteúdo da mesma, mas ao transpor para outra linguagem, precisa sempre acrescentar ou retirar algo, priorizar ou desmerecer algo. A linguagem dramática ou televisiva não se compatibiliza com a singularidade da linguagem escrita, e precisa aplicar recursos próprios da linguagem para a qual está sendo transposto o texto literário.

Sempre há de se perder e de se acrescentar algo nas transposições de linguagem ou, como prefere Haroldo de Campos, nas transcrições. Isso é claro em razão das características que cada modo de expressão abarca para firmar-se, sustentar-se e definir-se de acordo com suas peculiaridades específicas.

É preciso não esquecer que a linguagem literária possui alto grau de subjetividade, não necessitando, pois, de uma estrutura dramática rígida, e abrindo espaço para digressões. Já a linguagem imagética se escora, de forma vital, a uma estrutura dramatúrgica – no caso da televisão aberta, agudizada pela narrativa fragmentada, que impõe os ganchos dramáticos. [...] Passar de palavras a imagens é passar de um sistema binário e aleatório a outro, múltiplo e analógico. Alcione Araujo provocadoramente radicaliza, ao afirmar que não existe adaptação de obra literária para outro meio, por serem linguagens intrasponíveis. Se Haroldo de Campos emprega o termo de “transcrição”, Alcione empresta à teologia o de “transubstanciação”. E explica não ser o que se adapta, necessariamente, algo de factual ou explícito, mas sim “a substância imanente da obra, uma essência que se oferece sem se revelar, um sentido quase sempre encoberto pelos ruídos da ação”. (COCO, 2000, p. 129-30).

Transpor um texto literário para uma linguagem não escrita, no caso a da televisão, é um processo de empreendimento arrojado, pois deve pressupor um conhecimento extenso da obra do autor, de modo a não perder-se em exageros ou incompletudes e, sim, captar e ater-se em sua essência.

Com relação às adaptações dos romances de Jorge Amado, o sucesso das produções televisivas demonstra uma simpatia por parte do público diante do proposto, o que não implica necessariamente em uma classificação qualitativa, mas nos serve de termômetro para concluirmos o que já foi explicitado acerca da identificação: o telespectador cria vínculos afetivos com os personagens “tipos” do autor. Ao longo dos anos, foi essa identificação que possibilitou a Jorge Amado ser o autor mais adaptado para a teledramaturgia brasileira.

Por fim, ao pensar na questão do sucesso de Jorge Amado na televisão brasileira, precisamos ter por certo que se trata de um encontro feliz entre duas linguagens que mutuamente conseguiram travar um diálogo estético harmônico: a linguagem literária de Jorge Amado e a teledramaturgia brasileira. Este veículo soube explorar muito bem os subsídios de identificação nacional fornecidos pelo universo ficcional do escritor, no qual se desenha com clareza, e ainda com atualidade, o retrato completo de uma sociedade que continua a aspirar por mudança e por liberdade, assim como o rol de personagens marcantes coroados em sua obra.

Referências

- ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio INL, 1972.
- COCO, Pina. O livro é melhor que o filme? **O percebejo**: Revista de teatro, crítica e estética do departamento de teoria do teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro/ UNIRIO, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, p. 126-130.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil – Era Realista e Era de Transição**. São Paulo: Global, 1955.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- NICOLA, José de. **Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Scipione, 2011.

**ESTAR PERTO NÃO É FÍSICO: A PRODUÇÃO DE PRESENÇA DA
PERSONAGEM AUSENTE EM SINUCA EMBAIXO D'ÁGUA**

**BEING CLOSE IS NOT PHYSICAL: THE PRODUCTION OF PRESENCE OF
THE MISSING CHARACTER IN SINUCA EMBAIXO D'ÁGUA**

Otávio Campos Vasconcelos FAJARDO¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar as situações de construção e os desdobramentos de um tipo de personagem dentro da estrutura narrativa. Tal personagem, denominado *personagem ausente*, é o foco central do romance *Sinuca embaixo d'água* de Carol Bensimon, e nosso objeto de pesquisa. Tomando como base o citado romance, analisa-se também a produção de presença desta personagem que nunca aparece na narrativa, através da teoria de Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*.

Palavras-chave: personagem ausente; romance brasileiro; produção de presença

Abstract: This article aims to analyze the situations of construction and developments of one kind of character within the narrative structure. This character called *missing character*, is the central focus of the Carol Bensimon's novel *Sinuca embaxo d'água*, and our research object. Based on the mentioned novel also examines the production of presence of this character who never appears in the narrative, by Hans Ulrich Gumbrecht theory in his book *Production of presence: what meaning cannot convey*.

Key-words: missing character; Brazilian novel; production of presence.

*não é
a falta
nem
a existência*

*é a
presença
na
ausência.*

Larissa Andrioli – “Negação”

¹ Graduando em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). CEP: 36025-150. Juiz de Fora-MG. Brasil. E-mail: ott.campos@hotmail.com. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria.

A busca por um sentido, seja ele de qualquer natureza, é, sem dúvida, o maior desafio enfrentado por nós. O sentido de fazer as compras no mercado, o sentido de dormir e acordar toda manhã, o sentido de ler aquele livro, enfim, o sentido da existência. A produção de sentido para as coisas comuns ao mundo em que se vive é uma atividade rotineira dos cidadãos imersos na era das Humanidades, mais ainda se for este um cidadão contemporâneo, vivente no que Hall cataloga como a *modernidade tardia*. No entanto, o que podemos observar é que a produção de sentido vem recalçando a substancialidade tanto das relações como das manifestações artísticas na sociedade. Há um movimento, ainda pouco comentado, por conta da força que as Humanidades vêm atingindo nos últimos séculos, de retirar a dualidade ser/objeto e valorizar a posição do ser-no-mundo (o *Dasein* de Heidegger²), deixando de ser o mundo apenas o local de interpretações do sujeito, mas a materialização de presenças objetivas.

O movimento de produzir presença ou rechaçá-la sob a ideologia de quem o sentido é capaz de transmitir tudo que se julga necessário, é o tema incisivo deste trabalho. Valer-nos-emos dessa discussão para analisarmos sob uma ótica ainda não trabalhada a questão da ausência da protagonista do romance *Sinuca embaixo d'água*, de Carol Bensimon. Com esta medida, pretende-se discutir o caráter da produção de sentido e de presença dentro da literatura brasileira contemporânea. Para tanto, esta pesquisa se dividirá em dois momentos: a primeira parte, em que será abordado o tema da *personagem ausente*, e a segunda, em que trabalharemos o ponto central, utilizando como base o livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, de Hans Ulrich Gumbrecht.

² Sobre esta denominação falaremos mais adiante. Gumbrecht, ao discutir sobre o pensamento heideggeriano, utiliza a tradução Ser e não ser-no-mundo.

A personagem ausente

O conceito que trabalharemos aqui, de *personagem ausente*, não é algo inteiramente novo em literatura. Decerto não acreditamos ser Bensimon a responsável por uma ruptura com os padrões artísticos universais, visto que a mesma defende em sua dissertação de mestrado justamente este caráter, utilizando diversos exemplos que a auxiliaram a construir seu projeto final, que consta, na segunda parte, do romance *Sinuca embaixo d'água*. O que nos interessa aqui é a maneira como a autora constrói toda uma narrativa através da ausência, na trama, da personagem principal.

Imaginemos que estamos pegando pela primeira vez o livro *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. Bem antes de abri-lo já nos deparamos com um personagem, Gatsby, que, decerto possui uma grande importância no romance, visto que o mesmo é o referido no título. No entanto, possivelmente grande é a surpresa dos mais desavisados ao se depararem, logo no primeiro capítulo, com uma narrativa em primeira pessoa, de caráter quase confessional, de alguém chamado Nick Carraway. Apesar de Gatsby já ser referido desde o primeiro capítulo, o personagem só vai mesmo entrar em cena já decorrido mais de um terço do romance. Literalmente em cena, pois sua presença, ou que podemos caracterizar como, é constante, seja na fala das personagens ou na do próprio narrador, bem como na aparição de objetos que remetem a ele. O que nos interessa, na verdade, é perceber como a ausência parcial do protagonista de Fitzgerald não diminui nem um pouco sua importância na constituição do livro, na verdade, expande o horizonte de alcance da narrativa e constrói todo um clima ao redor do misterioso personagem, deixando que os “secundários” (coloca-se tal termo com total imprecisão) guiem o desenvolvimento da trama.

Bensimon leva ao extremo essa experiência de Fitzgerald e nos apresenta uma personagem ausente não mais parcial, como Gatsby, mas que não aparece em momento algum durante a construção da narrativa. Foi nesse sentido que houve a criação de Antônia, adolescente inquieta que passava seus dias jogando sinuca no bar do Polaco e ouvindo rock, e que morre tragicamente em um acidente de carro. A narrativa de *Sinuca embaixo d'água* começa, justamente, após o acidente, sendo, portanto, Antônia a *personagem ausente* da narrativa. Os capítulos nos quais o livro é dividido são nomeados de acordo com o personagem que os narram. Independente se o narrador é

Bernardo (melhor amigo de Antônia, e um possível apaixonado pela menina), Camilo (irmão de Antônia) ou Polaco (dono do bar e vizinho), o sentimento que perpassa é o mesmo: a falta. Percebe-se que a morte de Antônia foi algo capaz de abalar as estruturas de todos que a rodeavam e são justamente esse abandono e desconforto que perpassam durante toda a trama.

Para dar “vida” à personagem morta e fazer dela o foco central do livro, Bensimon apresenta, em sua dissertação, seis pontos (que podem ser lidos, despretensiosamente, como teses) de suma importância na construção de Antônia:

- a) A personagem ausente é constantemente referida pelas outras personagens.
- b) A personagem ausente pode ser evocada através de objetos, como fotografias.
- c) A personagem ausente é parte da história, mas não da trama.
- d) A personagem ausente não está em cenas, mas está em sumários.
- e) A personagem ausente não age, mas sua ausência motiva os outros personagens a agirem.
- f) A personagem ausente, portanto, faz parte do conflito da narrativa.

A personagem ausente, no caso, Antônia, é evocada durante toda a narrativa e, apesar de não estar presente na trama, constitui a história e é por essa percepção de sua ausência que os demais personagens se movem, na narrativa. Por outro lado, ela é constantemente retomada por meio de imagens, músicas ou objetos, como podemos perceber na passagem abaixo:

Dentro da minha mochila, a cinco ou seis metros de mim, estão as obras completas de T. S. Eliot, com meu nome na primeira página, e não foi na sala de aula que veio a vontade de ler, mas em *Portrait of a lady* pela boca de Antônia. Posso ir até o livro agora e posso tocá-lo, mas Antônia não pode mais, nem tocar, nem ler, nem declamar *Portrait of a lady* com seu inglês às vezes descambiando para um sotaque do Alabama que me fazia prender o riso, e eu não tenho a menor chance de tocar outra vez em Antônia (da primeira vez que engatou o sotaque sulista, como me evocava esses detalhes de América profunda, perguntei: E Faulkner, você já leu?). (BENSIMON, 2009, p. 85).

Antônia, portanto, após sua morte, deixa um vazio no lugar que antes ocupara. Provoca, dessa maneira, um desequilíbrio social entre os que a rodeavam, e é a busca por tentar manter-se equilibrado dentro dessa sociedade que guia os demais personagens. Percebe-se, no entanto, que não há a substituição da protagonista por outro foco capaz de preencher tal ausência, mas uma dispersão da presença em vários objetos, com se, juntos, eles pudessem trazer o mesmo efeito de quando Antônia estava viva. Esta, no entanto, seria uma “estrutura deslocada”, na qual não é possível mais percebermos o “centro de poder”, visto que este (no caso, a presença) está diluído nos cenários pelos quais a personagem se desenvolveu. Não obtemos, dessa maneira, um esvaziamento de sentido, mas uma multiplicidade deste. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall, utilizando conceitos Lacanianos para estudar a sociedade na modernidade tardia, afirma que “Uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma ‘pluralidade de centros de poder’”. (HALL, 1998, p.16).

Nossa estrutura deslocada, obviamente, não se mostra ausente de tudo. Como podemos perceber, ela deixa “marcas de presença” durante todo o romance. Isso se dá pelo fato de a personagem ser uma pessoa definida. Tem nome, sexo, profissão, idade, e as personagens possuem uma relação de afeto com ela – ou, mais frequentemente, com sua memória. Possui uma história que é anterior à narrativa, uma história passada. Nesse ponto, é interessante perceber a diferença entre *história* e *trama*.

História e trama não são termos específicos da arte dramática; muito pelo contrário. A sua origem remonta ao Formalismo Russo (eram *fabula* e *sjuzet*, respectivamente) e, quase sem que sofressem modificações, foram amplamente difundidos pelos estudos da narratologia. São termos em oposição que separam o conteúdo narrativo (história) da maneira pela qual esse conteúdo é apresentado (trama). Marcam, de acordo com Gérard Genette, a diferença entre o significado, o conteúdo presente na narração, e o significante, ou seja, o próprio texto e sua organização. (BENSIMON, 2008, p.12).

Portanto, aquilo que é narrado no livro constitui a *trama*, e o que dá subsídio para esta acontecer (o que houve nos momentos anteriores à narrativa) constitui a *história*. Antônia, lendo T. S. Eliot, ou seja, sua configuração como leitora e seu

desempenho com o inglês, certamente faz parte da história do livro, no entanto, na trama há apenas Bernardo observando o livro na mochila. Podemos afirmar que manter um *personagem ausente* durante toda a narrativa implica em retomar na trama a todo o momento acontecimentos que a antecipam. Nessa medida, há um trabalho de memória em que se objetiva não somente restituir o sentido de presença³ da *personagem ausente*, mas deixar o leitor ciente da história. Justifica-se, portanto, a denominação de Antônia como protagonista. Todas as ações desenvolvidas na narrativa se constituem de acordo com a *história*, e não com a *trama*, e toda a história tem como base Antônia.

Assim, Antônia aparece somente pelo discurso dos outros personagens, criando entre ela e o leitor um filtro que torna impossível que a conheçamos por ela mesma e em sua totalidade. Ela será sempre uma personagem construída pelo que os outros personagens dizem a respeito dela e, por isso mesmo, nunca poderá ser completa. Sua figura será sempre fragmentada, pois não há unidade e confiabilidade nas memórias. Em *Sinuca*, Carol Bensimon coloca isso num outro patamar: ao optar por vários narradores ao invés de um, o que fragmenta ainda mais a imagem da protagonista, ela cria o chamado *efeito de ausência*. Esse efeito é o resultado da junção de uma série de recursos narrativos. O primeiro deles é o fato de a história girar em torno da personagem ausente e, portanto, ela ser mencionada quase que o tempo inteiro, fazendo com que o leitor a busque na narrativa, mas só a encontre no discurso dos outros personagens. Há também o uso de um narrador em primeira pessoa, o que torna a narrativa mais subjetiva, principalmente quando quem narra é próximo da personagem ausente, fazendo com que seu discurso seja carregado de sentimento de falta. Além disso, a narrativa é baseada em memórias, o que está intimamente ligado à última característica mencionada, pois que, ao tomar como narradores da história pessoas que viviam ao redor de Antônia e eram a ela ligados por afeto, a autora faz com que os relatos sejam sempre permeados pela perda e pela melancolia que desta resulta.

Da mesma forma como acontece com Antônia, podemos encontrar diversas manifestações do *efeito de ausência* em personagens de nossa literatura contemporânea. Obviamente não estamos considerando uma exclusividade nossa, muito menos do atual tempo (conforme já foi citado na introdução desta parte), no entanto, é interessante

³ Sentido e Presença são termos muito importantes neste trabalho. Apesar de, seguindo a linha de raciocínio de Gumbrecht, esses serem opostos, não estamos lidando aqui, especificamente, com os conceitos filosóficos. Na segunda parte deste trabalho os termos serão utilizados com o devido cuidado no trabalho dos conceitos.

perceber como Bensimon se insere em um movimento que reflete a ficcionalização que vem sendo construída atualmente. Pode-se citar dois exemplos: o primeiro é o livro *Os famosos e os duendes da morte*⁴, de Ismael Caneppele (adaptado ao cinema em 2010 por Esmir Filho). Observa-se um processo muito semelhante do ocorrido em *Sinuca embaixo d'água*, visto que a protagonista (que também está morta na trama) é uma adolescente e os personagens que tentam se “equilibrar” com sua falta são o irmão, o amigo e o namorado. Talvez seja importante destacar (pela discussão a seguir) o valor que é dado à tecnologia nesta trama. Para conseguir “fugir” da pequena cidade, assombrada pelas memórias da *personagem ausente*, os “protagonistas”, em *Os famosos*, vivem seu próprio universo, na internet, no qual Jingle Jangle (a personagem morta) ainda existe (daí a famosa frase “Estar perto não é físico” (CANEPPELE, 2010, p.32)). Outro exemplo é o recente romance *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera, no qual o protagonista sem nome (tal qual o “menino sem nome” de *Os famosos e os duendes da morte* (2010)) se desloca pela trama tentando conhecer a história de seu avô, desaparecido após uma briga. Tudo bem que o processo aqui é um pouco diferente dos demais, visto que o protagonista é mesmo o narrador, mas o que o motiva a realizar suas ações é a ausência de outro personagem.

A ausência nas narrativas pós-modernas pode ser enxergada como um mecanismo de fuga da “presença” (ou seria apenas o sentido?) excessiva de tudo, a todo o tempo, motivada pela globalização. Sobre tal processo e seus impactos sociais, descreve Hall:

Uma de suas características principais é a “compressão espaço-tempo”, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância. (HALL, 1998, p.70).

Essa constante profusão de ideias e o contato exacerbado com uma série de informações, resultante da globalização e seu impacto na pós-modernidade, pode gerar o “mecanismo de defesa” da *produção de ausência* (conforme foi visto). A retomada do

⁴ Mostra-se estranho e até um pouco desconfortável citar *Os famosos e os duendes da morte como um livro*. Segundo o autor e o diretor da adaptação cinematográfica (Esmir Filho), na verdade *Os famosos* é um movimento, que inclui o livro, o filme, páginas no Flickr, vídeos no YouTube etc.

equilíbrio (mais uma vez utilizando essa expressão) e a reconstituição de nós como seres sociais, provavelmente se dá pela busca de uma presença, ou de um sentido que (forçadamente ou não) a transmita.

A produção de presença

Discutiremos melhor, neste ponto, sobre os mecanismos de produção de presença e de produção de sentido. Portanto, teremos um cuidado maior na utilização desses dois termos, visto que serão cruciais para finalizar esta análise.

Hans Ulrich Gumbrecht defende, em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, que estamos vivendo na “era do signo”. Com o advento das Humanidades, o método preponderante de produção de conhecimento é a hermenêutica. A técnica interpretativa é a principal ferramenta das ciências humanas, mas, segundo o autor, não precisa ser a única – e é justamente esse ponto que ele defende no livro.

Não nos é interessante aqui discutir por que chegamos em tal estágio na sociedade contemporânea, o que importa é perceber como o romance *Sinuca embaixo d'água* reflete a condição do ser como sendo excêntrico ao mundo (não mais parte dele, como na Idade Média, mas um observador, de fora). Isso se dá pelo paradigma adotado pela filosofia ocidental, que opõe sujeito e objeto (ou “espiritual” e “material”).

Sua lógica binária muito básica atribui ao corpo humano um lugar ao lado dos objetos do mundo, enquanto no pensamento medieval se acreditava que espírito e matéria eram inseparáveis, tanto nos seres humanos como nos demais elementos da criação divina. (GUMBRECHT, 2010, p.47) .

Entender-se no mundo, mas não se sentir pertencente a ele, é o que guia os personagens de Bensimon. Camilo, Polaco ou Bernardo absorvem as coisas do mundo por meio das interpretações, como uma mesa, no primeiro capítulo, que perde o caráter de objeto e se amplia até se tornar a significação de Antônia:

Vejo que ele está lá dentro raspando a chapa com uma espátula, e depois vejo que minha mesa tem dois versos do T. S. Eliot escritos com caneta vermelha para CDs. In the room the women come and go Talking of Michelangelo. Antônia imaginava que eram mulheres muito gordas. Nada disso estava no poema, mas para Antônia eram gordas dando voltas no Louvre. Então quero chorar uma outra vez. (BENSIMON, 2009, p.11).

Gianni Vattimo (especialmente em seu livro *Beyond Interpretation*⁵), que é um pertencente àqueles “maximalistas hermenêuticos”, sobre esta questão, acredita que a interpretação é a única maneira de nos relacionarmos com o mundo, e a ciência moderna, “herdeira e remate da metafísica” (GUMBRECHT, 2010, p.79), é a responsável por transformar o mundo em um lugar onde já não existem mais fatos, apenas interpretações. Há uma constante troca da presença pelo sentido. Antônia, nesse movimento, inicia o livro sendo uma interpretação de sua ausência, ou seja, uma pseudo-presença, que busca ocupar o lugar do objeto. Percebe-se, nesse ínterim, um desaparecimento do ser por uma reiteração sem fim de interpretações: “Nesse caso, entende-se ultrapassar o Ser apenas como uma lembrança do esquecimento do Ser, e nunca como um tornar o Ser de novo presente, nem sequer como termo que esteja sempre além de qualquer formulação” (*Idem*, p.80). A *personagem ausente*, como foi visto, se fragmenta, portanto, em diversas interpretações e perde sua condição de ser-no-mundo (como veremos mais adiante):

De qualquer forma, a chance de ele [o papel] sobreviver continua sendo maior do que o risco de virar outras coisas. Antônia vai virar outras coisas, porque outras coisas viraram Antônia antes, mas o que interessa ter restos de estrelas nos ossos ou ir para o fundo do mar na forma de partículas invisíveis? (BENSIMON, 2009, p.85).

Conforme indica a trama, os personagens vivem imersos em uma sociedade baseada na estética da aparência, devido à mimetização de Antônia das mais diversas formas. Segundo Gumbrecht, tal estética é uma tentativa de nos devolver, à consciência

⁵ Utilizamos aqui apenas as informações fornecidas por Gumbrecht em *Produção de presença*, não havendo de nossa parte o contato com o original. Todavia, o autor indica a referência do livro citado: VATTIMO, Gianni. *Beyond Interpretation: The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*. Stanford, 1997.

e ao corpo, a coisidade do mundo (GUMBRECHT, 2010, p.88). Essa busca por fugir do vazio e sentir novamente o peso dos objetos se mostra verdadeiramente presente nas linearidades da narrativa (que reflete, desse modo, nossa condição contemporânea, conforme já abordou Stuart Hall). Apenas a nossa morte, no momento em que viramos matéria pura, e nada mais do que isso, “verdadeiramente conseguirá completar nossa integração no mundo das coisas” (*Idem*, p.147). O excesso de virtualização, ou melhor, o excesso de metafísica proveniente da *cultura de sentido*⁶, resulta em uma virtualização do próprio corpo. Percebemos, nesta medida, um duplo incômodo do ser: o de não pertencer ao mundo e o de sentir-se “dissolver”, deixando de ser presença, além da física. No capítulo de abertura de *Sinuca*, Bernardo possivelmente percebe este incômodo e enxerga a morte de Antônia como um processo de recuperação da materialidade, como se a personagem, no seu acidente de carro, procurasse chegar no limite do corpo, por conta do sentimento de virtualização, da ausência.

Gostaria de comentar agora: Antônia, lembra quando fomos o Senhor Prosa e a Senhora Poesia? Que é o mesmo que dizer que eu estou arrasado. E também, e sobretudo: será que você esqueceu que é preciso ir mais devagar nas descidas? Que nas descidas a gente pode sentir a vida mais do que deveria, e acabar morrendo disso? (BENSIMON, 2009, p.13-4).

E é contra esse sentimento de ausência que Gumbrecht defende sua tese, de que é preciso “abandonar” a hermenêutica e começar a valer-nos de conceitos (rechaçados pelas humanidades) como “substância”, “presença”, “realidade” e “Ser”. A contínua divergência entre a existência humana e o mundo puramente material conduz a cultura ocidental a um estado de “extrema alienação do mundo”. Contra isso, o autor vale-se do pensamento heideggeriano, visto que Heidegger foi um filósofo que produziu um vasto repertório de conceitos não-metafísicos. Um desses conceitos é de grande valia para nosso trabalho, que é o abandono da dicotomia sujeito/objeto, mas a caracterização da existência dos homens como algo que está sempre e já em contato com as substâncias,

⁶ Denomina dessa maneira, Gumbrecht, a cultura na qual estamos inseridos, com forte influência das humanidades e a desvalorização da presença.

ou seja, a existência humana como “ser-no-mundo”⁷ (ou *Dasein*, aqui representado apenas como Ser).

Define-se o ser, buscado não apenas por Antônia, mas por todos os personagens do livro, como pertencente à dimensão das coisas, não um sentido. “Se o Ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância e, por isso (ao contrário de algo puramente espiritual), ocupa espaço” (HEIDEGGER, 1971 *apud* GUMBRECHT, 2010, p.93). Portanto, se ocupa um lugar no espaço, há no Ser também a possibilidade de se movimentar e, segundo Heidegger, são os três movimentos característicos do Ser que o caracterizam como tal. O primeiro movimento é o vertical (“balanço”), o segundo é o horizontal (“ideia”, “aspecto”) e o terceiro é o de retirada (no qual se encaixa Antônia).

Os dois primeiros movimentos não se encontram presentes em *Sinuca embaixo d'água* (no que tange a *personagem ausente*), visto que a primeira dimensão (vertical) é o movimento do Ser que consiste no simples fato de ele estar ali – presença pura, palpável, material. A segunda dimensão, das ideias, é consequência direta deste primeiro movimento, pois é o Ser estando a ser percebido por outrem, como se oferecendo à vista de alguém. Antes de discutirmos sobre a terceira dimensão, é importante ressaltar que na oposição platônica (ser/mundo) o “acontecimento da verdade” se dava, obviamente, pela ideias, nessa nova concepção o Ser adquire o lugar da verdade. Para Heidegger, o Ser é “aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade” (*Idem*). Portanto, além da movimentação do Ser no espaço, este possui um duplo movimento de “verdade”. A parte da “revelação” é caracterizada pela dimensão vertical e horizontal, enquanto a parte da “ocultação” se dá de acordo com o terceiro movimento. A terceira dimensão, como é possível prever, é a da retirada. O Ser deixa de mostrar-se e abandona o plano material, retirando das coisas que aparecem o caráter de objeto. No romance, é perceptível essa dimensão logo nas linhas iniciais:

É como tirar os rollers depois de andar um bocado e sentir que os pés e o chão não se entendem mais. Você quer deslizar, passar flutuando

⁷ Da mesma forma que ocorre com a obra de Vattimo, nosso contato com a de Heidegger se dá exclusivamente pelo que foi exposto por Gumbrecht, de acordo com a referência: HEIDEGGER, M. *The Origin of the Work of Art*. In id.: *Poetry, Language, Thought*. Org. e Trad. Albert Hofstadter. Nova York, 1971, p.15-88, esp. p. 41ss.

pelas coisas e pessoas, e já não pode. Então pensa Tudo bem, adiante, vamos caminhar agora, caminhem direito, por favor, mas não tem jeito de conseguir sem um pouco de tempo, porque os rollers ainda estão em você de certa maneira. (BENSIMON, 2009, p.7).

Neste exemplo, o objeto em questão aparentemente são os patins do personagem que, mesmo após sua retirada, continua sentindo sua “presença” sob os pés. No entanto, não há mais os objetos, mas apenas a sensação, um sentido imaterial. Pela leitura percebemos que os *rollers*, para Bernardo, funcionam como uma metáfora para Antônia. O personagem descreve a sensação de ainda sentir a presença da garota, mesmo após seu “movimento de retirada” (repare que não é uma presença em si, mas a sensação de uma, ou seja, apenas o sentido). Podemos concluir que as dimensões um e dois da movimentação do Ser no espaço (vertical e horizontal, respectivamente) existem na história, já que Antônia estava presente e era percebida pelos demais, no entanto, dentro da trama apenas é possível perceber o movimento de “retirada” do objeto – que também é essencial para o acontecimento da verdade.

Chegamos em um ponto em que podemos perceber que não será possível produzir a presença da *personagem ausente* dentro da trama, mas, se for compreendida e aceita a terceira dimensão do Ser no espaço, haverá um equilíbrio por parte dos personagens, por conta do acontecimento da verdade. No decorrer da narrativa, não há a aceitação da morte de Antônia quase em momento algum, tanto que Polaco continua observando a casa da garota, Bernardo a encontra frequentemente nos versos de T. S. Eliot e Camilo a leva quando sai para comprar cigarros, e ambos continuam frequentando o mesmo bar, no qual a jovem passava as tardes jogando sinuca no pavimento que inferior deste, o qual ficava submerso pelo lago que se encontrava atrás do estabelecimento. Antônia continua sendo aquilo, estagnado, não se retirando, vivendo no limiar entre presença e sentido – não permitindo que seja nem um nem outro.

Aquilo de que, pelo contrário, sentimos falta num mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura (...) são fenômenos e impressões de presença. (GUMBRECHT, 2010, p.134).

A produção de presença verdadeiramente, não da protagonista em si, mas de sua morte e, conseqüentemente, seu sentido dentre os demais personagens, só se mostra possível no final do livro, quando já se torna quase perceptível uma aceitação e a percepção do terceiro movimento de Antônia no espaço. Afirma-se isso porque o romance termina com a “destruição” do templo físico da jovem. Narrado também por Bernardo, o último capítulo traz em cena todos os personagens observando o bar sendo demolido e submergindo no lago. “Era fim de tarde, e parecia desperdício o pôr do sol, se não pudesse ser visto pelos vidros azuis e verdes, e pelos retângulos onde não havia mais vidros. Se não pudesse ser visto durante uma partida de sinuca.” (BENSIMON, 2009, p.136).

Conclusão

Utilizando como base o romance *Sinuca embaixo d'água*, pode-se conhecer o conceito da *personagem ausente* dentro da literatura e como esta se configura e é criada na narrativa. Através disso, percebe-se como a ausência da personagem é algo recorrente na nossa literatura contemporânea, quase como um mecanismo de fuga das constantes e múltiplas “presenças” que nos chegam pela globalização.

Duas perspectivas abordadas nesse trabalho, e retiradas do estudo de Gumbrecht, foi o da *cultura de sentido*, defendida pelas ciências humanas, e perceptível no romance pela recorrente significação de coisas pertencentes, de algum modo, à Antônia; e a da *produção de presença*. Esta última, como se percebe, é um trabalho complexo e busca ir ao revés da banalização e virtualização do próprio indivíduo. O *Dasein* ou o ser-no-mundo (opondo-se à dicotomia ser/mundo) apenas conseguiu ser atingido pela protagonista no momento de sua morte, em que seu corpo se tornou matéria pura e não podia passar disso. A recuperação, no entanto, de sua presença pelos demais personagens, como foi exposto, nunca passará de um sentido de presença, já que não há matéria e muito menos o tempo. A presença só existe no tempo presente, na trama. Passado ou futuro (a história) fazem parte de uma rede de significações que nunca poderá ser palpável.

Referências

- BENSIMON, C. **Sinuca embaixo d'água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CABRAL, C. B. **A personagem ausente na narrativa literária**. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado) – PUC-RS, Porto Alegre, 2008.
- CANEPPELE, I. **Os famosos e os duendes da morte**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- FITZGERALD, F. S. **The Great Gatsby**. London: Wordsworth Classics, 1993.
- GALERA, D. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 2. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

***O LEITE EM PÓ DA BONDADE HUMANA, DE HAROLDO MARANHÃO: UMA
ESCRITA “ABJETO-GROTESCA”***

***MILK POWDER OF HUMAN KINDNESS, BY HAROLDO MARANHÃO:
WRITING “ABJECT-GROTESQUE”***

Anna Mônica da Silva ALEIXO¹

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo a investigação da linguagem apresentada no conto *O leite em pó da bondade humana* do escritor paraense Haroldo Maranhão. O trabalho é norteado por perguntas que, dentre as quais, podemos destacar: a linguagem utilizada no conto apresenta uma “linguagem abjeto-grotesca” ou uma linguagem abjeta e em outro momento grotesca? Com base na análise do conto e nas assertivas de alguns teóricos e estudiosos das categorias em questão, podemos dizer que a linguagem apresentada possui características de ambas, pois foi percebido que, no conto, a aparição de uma categoria se faz presente na apropriação da outra e as duas surgem e se auxiliam como forma de potencializar o asco e o repúdio, uma vez que, em *O leite em pó da bondade humana*, o abjeto adquire potência ao se apropriar de alguns elementos do *realismo grotesco* e este só surge na necessidade daquele. Para essa investigação, são usadas as conjecturas de Victor Hugo (1988), Bakhtin (1987), Kayser (1986), Seligmann-Silva (2005), Pereira (2009), Araújo (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem. Abjeto. Grotesco. Literatura.

ABSTRACT: This article aims to research the language present in the short story *Milk Powder of Human Kindness* by writer Haroldo Maranhão. This works to be based by questions, that between it, we can to highlight: the language used in the short story introduce a “language abject-grotesque” or a language one moment abject, the next grotesque? With grounding in analysis of the short story and in some theoretical studios of the classes in question, we can to say what the language introduced possesses characteristic both. Because, was realizing, in short story, what the presentation of the one class introduce yourself in handles of the other and the two appears and aids as way of the to increase disgust and revolt, because, in *Milk Powder*

¹ Graduanda em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa. Universidade Federal do Pará (UFPA/ Castanhal-Pa/ Brasil). Trabalho elaborado sob orientação da Profa. Dra. Tânia Sarmiento-Pantoja. E-mail: aleixo_monica@yahoo.com.br.

of *Human Kindness*, the abject acquires power when takes advantage of the “Realism Grotesque” and this only appears in necessity of the that. To support our assertions, we use theoretical support Victor Hugo (1988), Bakhtin (1987), Kayser (1986), Seligman-Silva (2005), Pereira (2009), and Araújo (2009).

KEY-WORDS: Language. Abject. Grotesque. Literature.

Introdução

Segundo Nadine Habert (2011), a década de 70 foi um período que ficou conhecido como a década mais cruel da ditadura militar instaurada desde 1964. Nessa fase histórica do Brasil, ser preso por determinados órgãos² significava, sem dúvida, a tortura (em muitos casos até a morte). Os “atropelamentos” ou “morte em tiroteios” eram divulgados pelos meios de comunicações para que fossem acobertados os assassinatos. As negações às prisões, também, eram feitas para que os culpados saíssem ilesos.

Existiam censores da Política Federal nas redações de revistas e jornais, nas emissoras de televisão e de rádio. As notícias e as novelas passavam por uma espécie de “filtro” e eram mascaradas com imagens de “paz, prosperidade e tranquilidade social”.

Assim como os meios de comunicação sofreram com a repressão imposta pela ditadura militar, a criação artística também sofreu, pois era vista como ameaça ao regime. Peças teatrais, filmes, músicas, livros eram obstruídos; muitos artistas e professores sofreram pressões, prisões e processos; o exílio também foi um fator bastante presente nesse período:

Compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré; autores e diretores de teatro como José Celso e Augusto Boal; poetas como Ferreira Gullar; cineastas como Glauber Rocha; professores e cientistas como Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Marcio Schemberg, entre outros (HABERT, 2011, p. 30).

Embora fosse notória a coerção, muitos não sabiam o que estava acontecendo, várias pessoas realmente acreditavam no “milagre” da prosperidade, pois neste período se estava criando uma espécie de expectativa de ascensão social. Isso se deu porque o

² DOI – DODIS (Departamento de Operação Interna – Centro de Operações de defesa Interna).

terror da ditadura foi mais intenso àqueles que resistiram ao regime e muitos que não se opuseram diretamente caíram na ignorância.

É justamente a essa fase histórica que a estória da narrativa deste trabalho busca tratar/denunciar. A ditadura cívica militar é o contexto histórico de *O leite em pó da bondade Humana*, de Haroldo Maranhão. Essa narrativa apresenta uma linguagem impudente que no ímpeto de narrar as atrocidades (cometidas durante as sessões de torturas) mostram os efeitos de abjeção provocados no protagonista da narrativa. Com base nisso, acreditamos que é esta linguagem o fator que justifica este trabalho, pois a narrativa nos proporciona conhecer (ou pensar sobre) uma linguagem que tem o poder de causar um efeito de abjeção. Foi baseado nas aplicações das ideias dos teóricos estudados que conseguimos perceber com mais clareza o que apenas a teoria não é capaz de mostrar sobre a linguagem abjeta, como por exemplo: movimentação de outras categorias estéticas, os efeitos de abjeção causados no narrador-personagem, etc.

Os procedimentos metodológicos envolveram um levantamento bibliográfico sobre abjeto e a seleção de um *corpus* para realização de análise, a partir de uma coletânea de contos: *As peles frias*, de Haroldo Maranhão. Consistiu a seleção em um conto: “O leite em pó da bondade humana”, de Haroldo Maranhão.

Como forma de categorizar algumas palavras e expressões utilizadas nas narrativas, dividimos este trabalho em dois capítulos, sendo que no primeiro (dividido em duas subseções) fazemos uma teorização sobre as categorias estéticas aqui analisadas, e no segundo, fazemos um levantamento lexical do objeto tratado e discorremos sobre dois aspectos (*o rebaixamento* e a *ambivalência*) que julgamos serem próprios das características desse tipo de linguagem, uma vez que possuem grande relevância no que concerne à condição abjeta. Este trabalho possui uma pesquisa bibliográfica fundamentada na teoria da estética do abjeto e do grotesco. Apresenta os resultados de um estudo sobre o abjeto em uma produção literária que tem a tortura como tema expressivo.

Este artigo tem por intuito refletir e discorrer sobre a composição da linguagem utilizada no conto *O leite em pó da bondade humana*, de Haroldo Maranhão. Ou seja, pensar em uma “linguagem abjeta” que contém suas características e especificidades.

1. Breves considerações sobre o abjeto e o grotesco

Passemos então, para a categoria do abjeto e do grotesco e depois, no segundo capítulo, para a linguagem abjeto-grotesca a partir da análise de algumas possíveis características levantadas sobre ela.

O abjeto

A categorização sobre o abjeto neste trabalho se dá a partir dos seguintes estudiosos: Júlia Kristeva³ e Seligmann-Silva. Inicialmente iremos apresentar uma síntese dos textos que permitiram a categorização sobre o abjeto e o sublime, uma vez que ambos estão interligados, e para se entender um, faz-se necessário saber o conceito do outro.

Começamos dizendo que embora o abjeto se manifeste por meio da realidade bruta e radical e o sublime de forma “maquiada e mascarada”, “o abjeto está sempre prestes a irromper no sublime e espedaçar o equilíbrio que este proporciona” (ARCURI, 2011). Pois, o abjeto possui o poder de causar repúdio e, ao mesmo tempo, atração. Causa deleite em momentos que deveria causar repugnância, tranquiliza quando deveria ameaçar, provoca asco e prazer simultaneamente, atrai com a aversão. Tem gozo com o desgosto, arrebatada, fascina e satisfaz com o desagradável.

Conforme Júlia Kristeva (1982, *apud* MORAES, 2011), o abjeto é o que se conhece como o rejeitado, aquilo que traz repulsa, que produz asco, que se manifesta de forma ameaçadora, inquietante, que desperta fascínio e desejo: “(...) ele é a poluição fundamental, pois se trata de um corpo sem alma”. Segundo Kristeva (1988, *apud* SOUZA e FERREIRA), o abjeto fragiliza nossas fronteiras, problematizando tanto a individualização dos seres quanto os significados estabelecidos por sua cultura, por isso, não é estranho que os artistas sintam certo deleite em representar em sua arte o mau desempenho e desequilíbrio dos sujeitos e da sociedade.

Há na abjeção uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser contra aquilo que o ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançando para um além do alcance possível e do tolerável,

³ Em virtude do texto de Kristeva *The Powers of Horror* (que discute o abjeto) não se encontrar em língua portuguesa, utilizamos as ideias de Kristeva a partir da visão de alguns estudiosos que fazem a leitura deste texto e discutem sobre a categoria do abjeto.

do pensável. Ela está ali, muito próxima, mas inassimilável. Ela incita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se afasta; enojado, ele se recusa... Entretanto, ao mesmo tempo, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é atraído para um outro lugar que é tão tentador quanto é condenado. Incansavelmente, como um inescapável bumerangue, um vórtice de atração e de repulsão coloca aquele que está habitado por ela literalmente ao lado de si mesmo. (KRISTEVA *apud* COHEN, 2000, p.53).

Seligmann-Silva, em seu ensaio *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo*, mostra-nos a famosa frase da *Arte poética* de Horácio que fala sobre o desejo dos poetas em serem úteis e agradarem os seres com sua arte. Para Aristóteles, em sua *Poética*, esse deleite pode ser estabelecido pelo prazer que o homem tem em imitar. Sobre isso, Seligmann-Silva evidencia que a arte de referência é a pintura, à qual está submetido o olhar, que é operado a partir da ideia de prazer presente na contemplação da *representação* de seres em degeneração. Ainda segundo o ensaísta, Aristóteles também tematiza a morte que se enquadra na base desse gênero, e o abalo que traz consigo e provoca cenas que chocam, as quais podem gerar efeitos de medo e compaixão; esses efeitos poderiam ter “uma consequência tanto prazerosa quanto útil” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.31).

De acordo ainda com Seligmann-Silva, no período⁴ em que o domínio do paradigma baseado na tríade verdade - bom - belo começou ser posto em questão nas artes, foi abalada também a crença renascentista acerca da beleza. Mas, ressalta o ensaísta brasileiro, a crise de um determinado protótipo do Belo não aconteceu de uma hora para outra, ela ocorreu em um longo período que se desenvolveu no final do século XVII até quando se tornaram estáveis as doutrinas estéticas românticas, ou seja, final do século seguinte. E “fenômenos como o prazer que advém da contemplação de aparições asquerosas do feio e de seres monstruosos passam a serem objetos de intensos debates” (*Ibidem*, p.32).

Seligmann-Silva (2005) faz a distinção de duas modalidades de sublime que ocorrem no percurso do século XVIII, o sublime sensualista e o espiritualista. Ainda segundo Seligmann-Silva, Edmund Burke é um dos teóricos-chave dessas duas categorias. Se a conceituação de determinados objetos se dá pela forma como se apresenta, o sublime enquanto conceito é alheio a essa estratégia, uma vez que se manifesta como ilimitado. Valendo-se de Burke, Seligmann-Silva nos fala da distinção

⁴ Trata-se do Iluminismo.

entre *Pleasure* (prazer) e *delight* (deleite), o primeiro remete ao prazer simples e o segundo ao prazer relativo. “O sublime é manifestação de um máximo; é um abalo de muita intensidade que provoca deleite ou o “horror deleitoso”” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 33). No conceito renascentista de belo, a representação de tal beleza estava na idealização de determinados objetos e o sublime se relaciona à representação do real, especialmente dos sentimentos que nascem da dor e do perigo. Nessa arte abjeta não há mais escrúpulos em mostrar imagens que ofenderiam a sensibilidade por provocarem asco, repulsa ou mesmo escândalo.

O autor do ensaio em questão chega a se perguntar sobre a diferença entre a estética do sublime e a do abjeto, perguntando-se por que uma deslizou para outra. Seligmann-Silva mostra então que Kristeva é a teórica-chave no que diz respeito ao entendimento do dessa categoria no Século XX. Ela, em inúmeras vezes, aproxima o abjeto e o sublime, pois o sublime, assim como o abjeto, são manifestações de “uma ausência de limites”. Embora a abjeção represente essa ausência, contrariamente ao sublime, não aponta para a elevação, e sim para chamar a atenção de um objeto passível de degradação: “Ambos os conceitos, sublime e abjeto, lidam com o inominável e sem-limites, mas falando esquematicamente, o sublime remete ao sublime espiritual – e o abjeto ao nosso corpo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40), ou seja, o abjeto nos remete para o baixo e o sublime para cima. Essa arte abjeta teria, por função, segundo Kristeva, violentar os tabus, visto que a sociedade é marcada por regras.

O abjeto pode ser considerado como aquele que abala estruturas das regras, desordenando-as. Encontrado em meio às fronteiras e múltiplas representações, “[é] o que perturba identidade, sistema, ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O meio-termo, o ambíguo, o composto (...)” (KRISTEVA *apud* ARAUJO, 2009, p.88). A ambivalência é, também, um efeito do abjeto, pois explica a sensação de “atração-repulsão”. “É imoral, sinistra, calculista e obscura: um terror que desagrada, um ódio que sorri” (*ibidem*, p.88). Sensação paradoxal que é base da condição abjeta, pois se repele e recalca – em prol da regra e da ordem – aquilo que se atrai.

Fiorella Araújo (2009) nos diz que o abjeto não pode ser entendido como uma qualidade, mas uma ligação de fronteira que pode representar uma margem que foi atirada para além da fronteira, ameaçando, assim, a identidade, pois o abjeto não é a ausência de limpeza, mas o que deixa a identidade perturbada, sem limites e sem regras.

Na área do abjeto não existe uma barreira, por assim dizer, um limite, pois existe uma violação até mesmo no plano linguístico. Pereira (2009) nos diz que o abjeto

infringe, também, no plano linguístico: fronteira e significação. Uma vez que o verbo *jacio*, em latim, possuía significações múltiplas, tinha por significado: lançar, deitar, jogar, exalar, produzir, dizer. Ou seja, as marcas semânticas eram percebidas sem limites e imprecisão. E na língua portuguesa as palavras: sujeito, objeto e abjeto, são vocábulos derivados dessa mesma raiz, apesar de significados diferentes.

O próprio dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2007) apresenta o significado da palavra abjeto como sendo um adjetivo e substantivo masculino que se pode atribuir ao que é desprezível, baixo, ignóbil. Ainda segundo o mesmo dicionário, destacamos o seguinte:

lat.*abjectus, a, um* 'atirado por terra, derribado, desprezível, vil, abjeto, rasteiro, baixo, abatido, desanimado', part.pas. do v. lat. *abjicere* 'lançar, atirar, derribar, deitar abaixo, desprezar, rejeitar'; *verjact-* e -*jeto* ou -*jecto*; f.hist. sXV*abjecto* (HOUAISS, 2007).

Depois das discussões teóricas sobre a linguagem e o abjeto, passemos para outra parte do trabalho, que é uma breve discussão sobre o grotesco. Pois acreditamos que os apontamentos apresentados sobre esta última categoria são essenciais neste trabalho, uma vez que para se entender algumas instalações do abjeto nos contos selecionados, precisamos entender alguns elementos que compõem as características do grotesco.

O grotesco

Na contemporaneidade o termo “grotesco” é usado para adjetivar algo que suscite o riso, o escárnio e o ridículo. Porém, pouco se sabe que desde o seu descobrimento até a atualidade, o vocábulo “grotesco” passou por diversas conceituações.

A primeira conceituação desta categoria foi dada aos ornamentos encontrados nas escavações feitas primeiramente em Roma e depois em outras regiões da Itália, no final do séc. XV. Entretanto, pelo fato de nossa pesquisa não ter como foco um estudo mais detalhado sobre o grotesco, trouxemos apenas algumas tentativas de conceituações de seus principais teóricos, sendo eles: Victor Hugo (1988), Kayser (1986) e Bakhtin (1987).

Victor Hugo (1988) mostra-nos a diferença entre grotesco e sublime, a interdependência de um na existência do outro. Deixa claro que para se definir um, faz-se necessário entender, ou melhor, ao menos conhecer o outro. Pois, compreendeu-se que no mundo, nem tudo é belo, bom, gracioso e sublime. Que ao lado de um universo aparentemente sem falhas, harmonioso e completo, existe o seu avesso, ou seja, o grotesco, que ao se rebaixar transporta o sublime à perfeição. Pois, para a exaltação do sublime, foi necessário o rebaixamento do grotesco à condição de inferior. E é mais uma vez em Hugo que nos valem para fazer essa afirmação, “O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo” (1988, p.31). Existe uma necessidade de rebaixamento, para assim, vir à tona a glorificação, por isso, quando se tem a imagem do disforme, o sublime torna-se mais puro.

Hugo afirma que o grotesco poderá trazer interpretações múltiplas, uma vez que não se trata de um corpo ou um ser estático. A metamorfose é uma das grandes características desta estética do horror, “é por isso que ele [grotesco] nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 1986, p.33). É nessa interdependência que a humanidade foi criada e permanece, pois só se tem harmonia quando se está na presença de contrastes.

Entretanto, esse contraste que Hugo (1988) afirma ser a base do grotesco, para Kayser (1986) é um princípio estrutural no qual pode aparecer de diversas formas, pois se trata de um princípio muito vago. Como afirma o próprio Kayser “Se existe algo de grotesco nos exemplos dados por Hugo, encontra-se apenas na contraposição, ou seja, na forma especial de contraste” (1986, p, 61). Para Kayser as principais características do grotesco são: a hibridização, o sinistro, e o “que nos dá impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível.” (1986, p, 156).

Kayser mostra-nos que o conceito desta categoria estética no início de sua propagação era divulgado como uma arte de mau gosto, subclasse do cômico. “O exagero das formas” era mau visto por muitos do séc. XVI, pois os que ainda estavam presos à antiga estética não aceitavam a deformação que mostrava a verdadeira face do mundo. E com isso, ignoravam a nova arte, que fazia surgir uma estética não presa às regras e mostrava o outro lado encoberto.

Na análise que faz das obras de François Rabelais, Bakhtin mostra-nos a distinção de duas categorias de grotesco: *realismo grotesco e grotesco romântico*.

A primeira, abrangendo a Idade Média e o Renascimento, e conforme o diagnóstico de Bakhtin, o aspecto de maior importância nessa primeira fase “é o rebaixamento, isto é, a transferência ao material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p.17). Aqui entram em cena as partes do corpo (o baixo-corporal), as excrescências, os orifícios e as ações que não eram permitidas devido às regras e tabus, tais como o coito, o parto etc. Outro ângulo de suma importância ainda nessa primeira categoria é o *trono – destrono*, ou seja, aquilo que está no ápice da glória pode ser rebaixado para a desonra do destronado. A segunda fase teve início no século XVII e estendeu-se até meados do século XVIII, nesse período se tem o nascimento de outra concepção de grotesco, conhecida como *grotesco romântico*. Nessa nova categoria do grotesco tem-se o desejo de descaracterizar o caráter cômico popular, tentavam-se banir as palavras de baixo calão, referências aos órgãos genitais e excrementos.

Bakhtin (1987) nos fala sobre as características do grotesco no prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo. A seu ver, Victor Hugo discorre sobre o termo de maneira interessante. Bakhtin concorda que a característica do grotesco, por excelência, é a deformação. Entretanto, considera que Hugo, ao mostrar o contraste, para assim exaltar o sublime, está enfraquecendo o valor isolado do grotesco.

Sobre a obra de Kayser *O grotesco na pintura e na literatura*, Bakhtin nos diz que essa obra é, até o momento, a única teoria consagrada sobre o grotesco, uma vez que esse estudo possui uma enorme quantidade de observações importantes e análises arguciosas. Contudo, nos alerta que não podemos tomar como verdade toda concepção de Kayser, pois sua teoria é “absolutamente inaplicável aos milênios da evolução anterior ao Romantismo” (1986, p. 41). Ao ler as definições de Kayser, Bakhtin fica surpreendido pelo tom lúgubre, terrível e espantoso do universo grotesco, o qual é possível apenas ser captado por um universo dominado pelo medo. E para Bakhtin, esse mesmo medo é considerado uma expressão unilateral e tola, pois o verdadeiro grotesco e sua liberdade em manifestar-se não podem sobreviver em meio a um mundo em que o medo domina.

Bakhtin enfatiza que a teoria do grotesco de Kayser pode servir como fundamento teórico sobre certos aspectos do grotesco romântico, entretanto, acredita ser inadmissível o emprego de seu termo às outras fases de desenvolvimento do grotesco. Pois acredita que a essência estética do termo só poderá ser corretamente analisada se estiver no “âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento”

(1987, p. 45); e para compreender as diversas significações dos termos referentes ao grotesco, é preciso olhá-lo pelo prisma da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo, pois, fora desse aspecto, o grotesco pode tornar-se insignificante.

Apesar de mostrarmos todo um apanhado do grotesco a partir das ideias de seus principais teóricos, acreditamos que para o desenvolvimento deste trabalho e análise das narrativas escolhidas, as ideias de Bakhtin (1987) sejam mais válidas, embora não acreditemos que só se possa ter uma visão de grotesco a partir do caráter carnavalesco e/ou da cultura popular. Mas o que nos interessa da análise de Bakhtin sobre as obras de François Rabelais, é um dos elementos característicos que o autor atribui ao *realismo grotesco*, ou seja, o *rebaixamento* (o *Trono-destrono*, a referência ao “baixo” corporal e a *ambivalência*). Pois, segundo esse teórico, podemos perceber que os *rebaixamentos* grotescos sempre fizeram alusão ao “baixo” corporal, ou seja, à zona dos órgãos genitais. Por isso, acreditamos que a ambivalência (com seu *alto* e *baixo*) entra nesse circuito da linguagem abjeta, para proporcionar àquele⁵ que está sendo elevado o seu *destronamento*. Um exemplo bem claro sobre esse rebaixamento é a figura de Jesus Cristo, pois tentaram *rebaixá-lo* por meio do *destronamento*, atribuindo-lhe, por ironia, uma coroa de espinhos, fazendo-o experimentar o *Trono-Destrono*.

Após destas discussões sobre a categoria do abjeto e do grotesco, passemos para a segunda parte deste trabalho: a verificação das categorias na narrativa de Haroldo Maranhão.

2. Levantamento lexical do abjeto no conto

O conto de Haroldo Maranhão pode ser considerado como uma narrativa de resistência, pois podemos perceber uma denúncia e resistência às torturas cometidas durante o período da ditadura militar brasileira.

Na narrativa podemos perceber uma escrita entre(inter)ditada, onde os ruídos na leitura são percebidos pelo silêncio, na imprecisão das palavras, nas metáforas e na ambivalência. A ambivalência é observada no interior da narrativa, principalmente, em cenas de torturas que herdaram, como consequência, o efeito de abjeção. Também percebemos, no conto de Maranhão, que quando não existem mais palavras capazes de dizerem o impronunciável, o corpo entra no circuito da linguagem para balbuciar uma necessidade do indizível, onde o inconsciente fala por todo o corpo e vice-versa, pois a

⁵ Estamos nos referindo a qualquer pessoa ou objeto.

linguagem corporal⁶ entra em cena para dar conta de uma capacidade que a linguagem textual já não consegue, e é em meio a essa fuga à nomeação que a linguagem abjeta sobrevive, pois o abjeto tem caráter inadjetivável.

No conto analisado, podemos perceber uma nova forma de escrever, de chamar a atenção do leitor, uma preocupação não com o belo ou com o eufemismo. Mas o contrário, com o exagero de palavras que despertam aversão, e assim, conseguem atrair com a “abominação-sedução” linguagem abjeta. A respeito dessa forma de composição estética, Antônio Cândido (1989) nos diz que

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Ressaltam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidades e técnicas de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com ajusta posição de recorte, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo (...). (CÂNDIDO, 1989, p.209-210).

É o que justamente nos reporta à tônica da ficção dos anos 60 e 70, a qual mostra na técnica escrita da narrativa, essas es(his)tórias de amargura e repressão política em que é possível percebermos outra forma de narrar, denunciar – e ao mesmo tempo – libertar-se das convenções estéticas que produzem uma linguagem literária de efeito prosaico.

Após essa tentativa de mostrarmos algumas características na linguagem como caráter composicional da narrativa, passemos para a seção em que fazemos um levantamento lexical e tentamos entender esta mesma linguagem a partir da ponte “abjeto-grotesco”.

⁶ A linguagem corporal é mais antiga que a verbal, ela foi marginalizada na sociedade ocidental depois da aparição da verbal, entretanto, ela permanece viva com a passagem do tempo (PEREIRA, 2009).

3. A linguagem abjeta em O leite em pó da bondade humana

Narrado unicamente em primeira pessoa, o conto, que tem como contexto histórico a ditadura cívica-militar, é descrito em meio a lembranças não lineares que mais parecem sonhos que reminiscências. A estrutura composicional da narrativa traz, em grande parte dos parágrafos, os sonhos, como forma de refúgio, entremeados à situação dolorosa do presente (cenas de tortura), e também o diálogo entre o narrador-personagem e seu inconsciente.

As palavra e expressões de “baixo”⁷ calão são apresentadas em quase todas as onze páginas que compõem o conto. Destaca-se que o primeiro período do conto inicia com a seguinte expressão: “O FILHO da puta” (MARANHÃO, 1983, p.11). E nas outras páginas, aparecem as seguintes: “os putos”; “Os filhos da puta”; “cu”; “putas que os cagaram”; “porra”; “caralho”; “O puto”; “fodido”; “Fi-lhos-da-pu-ta”; “foda-se! Foda-se, velho escroto!” (MARANHÃO, 1983, p.12-21).

A comparação de teor negativo também compõe a narrativa. Essa figura de linguagem surge como recurso linguístico para despertar no leitor uma sensação de revolta e compaixão. Como podemos perceber nos trechos a seguir: “eu resfolegava feito um bicho morrendo” (1983, p.11); “como se meu sexo lhe fosse insuportável, como se precisassem estragar-me aí justamente (...)” (1983, p.15); “a cabeça tombou como a de um morto” (1983, p.21). É possível observarmos, também, trechos que apresentam as comparações com traços hiperbólicos que – na tentativa de buscar através do comparar – conseguem o excesso de dor: “como se vendá-los me encapsulasse em esfera de aço, que força alguma romperia” (1983, p. 11); “como se me esmigalhasse as têmporas em roda de ferro, pesada, pesada roda de ferro, tudo pesado, pernas, mãos, o ato mesmo de pensar doía” (1983, p. 14).

Em outros momentos da narrativa, a hipérbole não aparece somente acoplada à comparação, ela é encaixada sem o recurso de outra figura de linguagem como apoio, pois, sozinha é capaz de despertar – sem querer parecer, ou comparar – mais veracidade no sofrimento demasiado. Como podemos perceber nos fragmentos a seguir: “Não grito. Os filhos da puta podem me estourar que não grito” (*Ibidem*, p.12); “quase rompendo-me a carne” (*Ibidem*, p.13); “Tenho certeza de que meu urro foi pavoroso e carregava o ódio do mundo, todo ódio do mundo” (*Ibidem*, p.21). Nota-se que todas as citações

⁷ Estamos empregando a palavra *baixo* entre aspas, pois Bakhtin, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, assim o usa.

acima são em primeira pessoa do singular e plural, uma vez que são frases ou pensamentos do narrador-personagem.

4. Apropriação de elementos do “baixo” corporal e a ambivalência

Como foi perceptível acima, a narrativa contada pelo prisma do protagonista mostra uma linguagem carregada de apropriações de elementos do “baixo” corporal. Pois, segundo Bakhtin (1987), para aquele que se encontra em estado de *rebaixamento* a destruição é sinônimo de tûmulo. Entretanto, todos os sinais relacionados a essa natureza são ambivalentes, onde a sepultura cavada é a sepultura corporal e o “baixo” é a zona dos órgãos genitais que pode ser entendido como o que fecunda e dá à luz. Por isso, as imagens relacionadas aos excrementos conservam uma relação simultânea com o nascimento, fecundidade, renovação, e o bem-estar.

Através do levantamento lexical nos contos mostrado na seção anterior, é possível observarmos determinadas cenas de torturas, que narradas – sem eufemismo, sem preocupação de mascarar ou/e chocar – trazem uma narração repleta de palavras que, segundo Bakhtin (1987), são próprias do *realismo grotesco*.

Como observamos no trecho que segue, a ambivalência não é percebida pela figura dos excrementos, mas pela presença do sangue, pois este é o responsável pela vida e ao mesmo tempo, sob outro enfoque, o provocador, do efeito de abjeção:

O sangue vazava do nariz e invadia-me a boca. Eu resfolegava feito um bicho morrendo, e quando aspirava, entravam golfadas mornas, que em seguida refluíam ensopando e tingindo a camisa. (MARANHÃO, 1989, p. 11).

O sangue, demonstrado na citação acima, é levado a outro patamar, pois, enquanto é um dos responsáveis pela vida de um corpo, tem um caráter positivo. Entretanto, quando os protagonistas são obrigados a entrar em contato com ele, este mesmo sangue é observado sob outro enfoque. Por isso, o sangue, observado na narrativa está enquadrado em uma escrita ambivalente.

Como foi percebida nas seções anteriores, a narrativa é descrita, por excelência, em uma linguagem que faz referência a elementos do “baixo” corporal, pois dessa forma, os torturadores poderiam provocar mais revolta e humilhação na vítima. É graças

a essa linguagem do “baixo” que o abjeto ganha potência enquanto efeito, uma vez que é descrito sem refinamentos.

Em algumas imagens populares carnavalescas, as figuras dos “excrementos ou a rega com urina, etc.” (BAKHTIN, 1987, p. 129) são ambivalentes e possuem uma relação substancial com o ciclo *vida-morte-nascimento*. Por isso, é devido a essa relação que essas figuras são privadas de cinismos e grosserias.

A expressão “salpicar de lama” é uma retomada atenuada e modernizada da prática de salpicar com excrementos e urina, um gesto de rebaixar dos mais antigos (BAKHTIN, 1987, p. 126). Essas projeções de excrementos e a rega de urina, embora pouco discutidas, são gestos tradicionais de *rebaixamento*, os quais eram conhecidos pela antiguidade e suas significações; também, eram entendidas por todos (*ibidem* p.127). Contudo, Bakhtin (1987) diz que essas imagens são reconhecidas e guardadas em seus aspectos negativos, pois seus sentidos acabaram adquirindo aspectos vulgares e unilaterais. Sentidos proibitivos que são reconhecidos na atualidade através dos hipônimos da palavra excremento. Atualmente essas expressões permanecem na linguagem familiar de todos os povos, conservando até a atualidade o teor negativo.

Ainda segundo Bakhtin (1987), podemos dizer que assim como as imagens do “baixo” corporal e material são ambivalentes, as imagens dos excrementos também são, pois ao mesmo tempo são rebaixadas e elevadas, ou seja, dão a morte e a luz simultaneamente. O mesmo acontece com elementos que se encontram na linguagem popular como: os juramentos, as grosserias que eram permitidas na praça pública, uma vez que penetravam facilmente nos gêneros festivos que existiam ao seu redor.

Essa ambivalência faz parte do realismo grotesco, pois trabalha com “essa dupla significação, por assim dizer no *alto* e no *baixo* do termo” (1987, p.140) que em muitos momentos é o responsável pela morte e ao mesmo tempo o motivo pelo que se vive. Os dejetos possuíam na antiga Medicina uma relação de grande importância com a vida e a morte. E os excrementos uma ligação à virilidade e à fecundidade. Pois existe algo que une as dualidades presentes.

São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; *os excrementos fecundam a terra, como o corpo morto*. (BAKHTIN, 1987, p.151).

Assim como Bakhtin (1987) nos fala sobre a vida não oficial assumida durante os festejos nas praças públicas, a linguagem também possui seus elementos não oficiais, ou seja, aqueles que são considerados uma violação às conversões verbais: “etiquetas, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc.” (1987, p. 162). Essa linguagem escapa às conversões verbais, ou seja, liberta-se das regras, “da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão” (1987, p.162).

Como podemos perceber nas discussões de Bakhtin (1987) e na verificação do tipo de linguagem utilizado na narrativa, as palavras de “baixo” calão e o *rebaixamento* (“baixo” corporal e ambivalência) são de grande importância como elemento composicional estético para uma escrita abjeta. Pois é através desta linguagem – mais precisamente a seleção de determinados elementos da língua – que o abjeto consegue se propagar e alcançar seus efeitos desejados.

Considerações finais

Neste trabalho tentamos fazer uma pesquisa sobre a linguagem empregada no conto “O leite em pó da bondade humana”, de Haroldo Maranhão. Entretanto, não tentamos apenas discorrer sobre a linguagem, procuramos, também, observá-la na categoria estética do abjeto (e todo seu entrelaçamento com outra categoria, tal como o grotesco.).

Embasados na teoria de Bakhtin (1987) sobre a linguagem, tentamos buscar e focalizar a linguagem enquanto material artístico que propaga a expressão, e todo o efeito que ela pode provocar. Percebemos, também, que o abjeto, por excelência, aparece na narração do protagonista, uma vez que foi ele o sofredor de tal efeito. Com a análise da narrativa, podemos verificar que o efeito de abjeção é oriundo de determinadas aplicações de estratégias de torturas e que o leitor pode compartilhar desses mesmos efeitos por meio da narração que o próprio protagonista faz. Consideramos a categoria do grotesco de suma importância para a realização de uma linguagem abjeta, pois verificamos que o efeito de abjeção não precisa, necessariamente, de outra categoria para poder vir à tona. Entretanto, quando se fala em uma escrita abjeta, como foi percebido nas análises, é necessária a movimentação/apropriação de outra categoria. Portanto, em *O leite em pó da bondade*

humana, de Haroldo Maranhão, podemos perceber uma linguagem “abjeto-grotesca” que atrai, repele, enoja, horroriza e indigna.

Referências

ARAÚJO, F. O. **Do duplo à abjeção: uma leitura de *A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro***. 2009. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Departamentos de Letras clássicas e vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARCURI, M. C. M. **Uma breve trajetória do feio na literatura portuguesa**. Disponível em: <http://www.ucp.br/html/joomlaBR/images/VOL8_VERNACULUM/uma%20breve%20trajet%C3%B3ria%20do%20feio%20na%20literatura%20portuguesa.pdf>. Acesso em: 20 de out. de 2011.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HABERT, N. **A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Áticas (Séries Princípios), 2011.

HOUAISS, Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa. Versão 2.a –. Produzido e distribuído por Editora Objetiva Ltda. Abril de 2007.

HUGO, V. **Do Sublime e do Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MARANHÃO, H. O Leite em Pó da Bondade Humana. Maranhão, Haroldo. In: **As peles frias**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

MORAES, M. R. de. **Estética e horror: o monstro, o estranho e o abjeto**. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_11.php>. Acesso em: 29 de set. de 2011.

MATTOSO, G. **O que é tortura**. São Paulo: editora brasiliense, 1984.

PEREIRA, V. C. **Literatura e abjeção: um estudo da imagem das fezes na obra de Rubem Fonseca**. 2009. 131 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. Seligmann-Silva, Márcio. **In: O local da diferença**. 2005. São Paulo: Editora 34, p. 31-44.

SOUZA, E. L. A. de; FERREIRA, S. **Marcas do abjeto na arte contemporânea**. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-48382010000100004&script=sci_arttext&tlng=en>. Acesso: 19 de out. de 2011.

TAPETE DE SILÊNCIO, DE MENALTON BRAFF

Natasha Vicente da Silveira COSTA¹

Tapete de silêncio surgiu no panorama literário de 2011 pela mão de Menalton Braff, escritor de 19 obras – dentre livros de contos, romances e novelas juvenis – e vencedor do Prêmio Jabuti na categoria *Livro do Ano Ficção* em 2000 com *À Sombra do Cipreste* (1999).

Se Braff optou por sugerir obliquamente por meio da plasticidade das figuras sensoriais no romance *Moça com chapéu de palha* (2009) e pela adição progressiva de informação em um crescendo análogo à obra musical que intitula *Bolero de Ravel* (2010), o autor concentra a prosa poética de *Tapete de silêncio* em um trabalho de metalinguagem inserindo o coro grego em âmbito romanescos.

Primeiramente, *Tapete* instaura no título a sinestesia por meio dos diferentes estratos sensoriais que se combinam no presságio das duas reflexões basilares engendradas pelo romance: de um lado, há proteção, sujeira e esconderijo e, de outro, ocultamento, sigilo e mudez.

O tema do romance – as relações de poder – é figurativizado por um enredo que revolve sobre a execução de um crime encomendado na pacata cidade interiorana de Pouso do Sossego, cujo topônimo, contraposto ao desenvolvimento da narrativa, descortina a figura de linguagem da ironia.

O comerciante e líder Osório é a personagem em que recairá a focalização e que permitirá o desenvolvimento da temática do poder, da hierarquia social e da influência:

A dificuldade de entendimento da maioria das pessoas é com o que existe e não se vê. É uma forma sem nitidez, em mudança, como uma fumaça escalando o espaço, dançando e se contorcendo. Minha autoridade é que faz o Camilo continuar estourando a marreta na parede, o estrondo cada vez menor. Isso é um poder. Cada um tem o seu. Sobre alguém. O doutor Madeira tem um poder maior do que o meu, pois ele quer e eu faço. Pare ele sou assim como o Camilo é para mim. Mas ele também tem seus receios, não pode fazer tudo o que tem vontade. (BRAFF, 2011, p. 51).

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP; Faculdade de Ciências e Letras; CEP 14800-901; Araraquara (SP); Brasil. Email: natashavsc@yahoo.com.br

Osório não participa somente de uma expedição criminosa, mas também de um processo que envolve reflexão e autoconhecimento. A linguagem que constrói as suas e as demais ponderações faz uso de frases entrecortadas que tendem à oralidade, como se vê em “Muito mais fácil: um cabo da inteira confiança do doutro Madeira. Eu acho. O prefeito, nem se fala, só falta pedir a bênção na frente de todo mundo.” (BRAFF, 2011, p. 52).

Ressalta-se também que o romance combina o discurso indireto e indireto livre e, não raramente, resvala na sonoridade da prosa poética: “Ele não confessava, mas sua esposa, quando eu sentava em seu colo, dizia, Seu avô não era capaz de pentear o cabelo sem perguntar ao padre se podia.” (BRAFF, 2011, p. 9).

A estrutura artística de *Tapete* traz à tona um elemento essencial das tradições do drama por meio das 10 aparições do coro que se somam aos outros 14 capítulos. Pode-se afirmar que uma das funções dessa intertextualidade composicional, respeitados alguns limites estritos de gênero, seja a ampliação da narrativa para além do conflito pessoal vivido por Osório. Dessa forma, o coro do romance funcionaria como uma ponte entre o individual e o social.

Se for pertinente relembrar de modo sucinto o papel do coro nas tragédias para melhor elucidar o processo de narração do romance, vale destacar que, segundo Aristóteles (1988, p. 39), “O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, não à maneira de Eurípedes, mas à de Sófocles”. Enquanto a tragédia constituía-se por um princípio de alternância entre o coro e as cenas, *Tapete* faz revezar a narração em primeira pessoa de Osório e a narração do coro, similar à terceira pessoa e complementar ao restrito campo de conhecimento do protagonista.

Entretanto, se o coro das tragédias de outrora veiculava a opinião pública, aconselhava e tecia críticas a valores sociais e morais, esse papel em *Tapete* é transfigurado na própria autoconsciência de Osório, que rumina moralidades e censuras em suas conjecturas não dialogadas ao sentir a repugnância, o horror e o medo de seu ato criminoso iminente. A opinião pública, diversamente, toma a forma das “almas de pouca densidade” (BRAFF, 2011, p. 9), ou seja, dos habitantes opiniáticos e preconceituosos da cidade decadente de Pouso do Sossego.

Nesse sentido, o romance descreve um processo de reflexão intrinsecamente relacionado ao ato homicida do protagonista. A voz de Osório em *Tapete* questiona:

Como saber onde a vida acaba e a morte se torna o fim, a morte sem volta, sem nenhum registro de tudo que foi a vida? Onde as coisas têm seu início e onde estará seu fim? Há coisas que não acabam, apenas se transformam em outras. Quem é que sabe o que resta da mais antiga na mais nova? (BRAFF, 2011, p. 97).

As especulações de Osório o caracterizam como um pensador da estrutura do poder de Pouso do Sossego e suas ações o marcam como contribuinte para disseminar a ordem e a segurança local. Não é possível entrever, no romance, um comando superior que promova a salvação espiritual desse indivíduo de uma sociedade interiorana cujas hierarquias, sujeitos ameaçadores e submissos já estão claramente determinados há eras.

Em *Tapete de silêncio*, o enfraquecimento do elemento religioso – em favor da exposição neutra da consciência de Osório – é pontualmente desenvolvido no Capítulo 13, em que os relatos do protagonista na igreja são intercalados com as orações e trechos bíblicos. O discurso religioso não interage com o de Osório, caracterizando simplesmente uma composição justaposta.

Além disso, a reprodução de determinadas citações religiosas em *Tapete* ecoa a estrutura de poder construída ao longo do romance. O discurso bíblico em “Mas para que conheça que amo ao Pai, e que faço como ele me ordenou.” (BRAFF, 2011, p. 112) e “As palavras que eu vos digo, não as digo de mim mesmo: mas o Pai, que está em mim, esse é o que faz as obras.” (BRAFF, 2011, p. 111) remete à fala de Osório em “Mas eu fui apenas um instrumento do doutor Madeira, então o único responsável foi ele?” (BRAFF, 2011, p. 104) e “[...] adivinho que entre todos, sou o eleito como aquele que arca com toda a carga de culpa de nossa ação. Mas não, fui apenas uma ferramenta nas mãos do doutor Madeira.” (BRAFF, 2011, p. 75).

Em detrimento da salvação de uma alma, instaura-se uma nova representação do jogo de poder inerente ao ato de mandar (imputável a Deus e ao Dr. Madeira) e de obedecer (atribuível a Jesus e a Osório).

Em *Tapete*, tanto o elemento exterior e social da tradição religiosa quanto o interior das reflexões filosóficas de Osório sobre a morte e a culpa se tornam dispensáveis diante de uma absolvição midiática mentirosa. O protagonista tem sua

inocência homologada falsa e silenciosamente e se sente seguro por pertencer à cadeia de poder que mantém as tradições e a disciplina na cidade.

Essa abordagem dicotômica, que se refere tanto à esfera política quanto à esfera familiar ou pessoal, é resumida na relação entre o poderoso Dr. Madeira e Osório. Caso não cumpra a tarefa que lhe foi designada, o protagonista contrariará perigosamente o acordo de proteção e parceria que rege o relacionamento de ambos e, caso coloque em prática o plano criminoso, contradirá seu ambíguo sistema pessoal de valores.

Considerando tais apontamentos, parece plausível que Menalton Braff esteja suscitando questionamentos acerca da modernidade perpassada de conteúdo midiático inexato e de hierarquias cegas de poder. Ademais, a possível afinidade de estrutura entre *Tapete* e as formas do drama grego parece reforçar esta ideia de Osório sobre o desenvolvimento humano: “Quanto ao mundo, continua no mesmo lugar” (BRAFF, 2011, p. 14).

Enfim, é possível ver que a interpretação desse curto romance de 123 páginas não se esgota, obviamente, em considerações de gênero e enredo apesar do admissível viés comparativo. Seria igualmente fértil, por exemplo, uma análise bakhtiniana desvendando as implicações do circo e das ações do povo como elementos demonstrativos da literatura carnavalesca e sua função no desdobramento da narrativa. *Tapete de silêncio* poderá instigar, assim, pesquisadores da área de estudos comparados, gêneros, romance brasileiro contemporâneo e prosa poética.

REFERÊNCIAS

BRAFF, Menalton. **Tapete de silêncio**. São Paulo: Global, 2011.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

O CAMINHO DA FICÇÃO BRASILEIRA

Gracielle Custódio APOLINÁRIO¹

Wagner LACERDA²

O livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), escrito por Karl Erik Schollhammer, aborda a produção da ficção no Brasil nas últimas décadas. A tentativa do autor é flagrar o que acontece nessa literatura tão nova; nas palavras do próprio autor:

A tentativa aqui será flagrar o que acontece de significativo na ficção brasileira atual, de maneira a enxergar as continuidades e, principalmente, as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.21).

Através da aparente heterogeneidade existente nas últimas décadas, podemos perceber diante do estudo de Schollhammer, a ocorrência de uma canonização, em certo sentido, pois se percebe em torno da narrativa urbana certa tendência realista e até a evolução para um hiper-realismo. Podemos encontrar traços subjetivos nos autores que escrevem de si e ainda uma metaficção: literatura encarada como realidade e realidade lida como se fosse literatura.

Partindo para o esboço das últimas gerações, a primeira questão a ser abordada será a ruptura com o ciclo nacional da literatura brasileira. Os autores, já na década de 80, estão desencarregados de cumprir uma meta com a literatura nacional e passam a ter como interesse o núcleo urbano. Essa preferência é explicada pelo grande desenvolvimento demográfico do país – na década de 60 já era possível perceber indícios de uma prosa urbana mais ligada à realidade das cidades. Na década de 70, deparamo-nos com a opção do conto curto e é nesse sentido que afirmamos a existência de um realismo, os escritores procuram por uma resposta à situação social e política do regime da época e transformam seu tema, sua linguagem, seu estilo e sua forma de

¹Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: gracielleapolinario@hotmail.com.

²Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Email: lacerdasl@gmail.com.

expressão. Encontramo-nos diante do realismo histórico que possui um compromisso com um tema, no caso o autoritarismo e as experiências urbanas vivenciadas por muitos.

Identificamos também nessa época, a denominada “literatura do eu”, representada por escritores que produzem uma prosa mais existencial e intimista como a de Clarice Lispector. A escrita psicológica ganha espaço com o retorno da democracia, configurando a subjetividade em crise do sujeito. Outra vertente identificada é a voltada para o brutalismo que coloca a realidade marginal à vista. Assim, estamos diante de uma literatura realista e urbana, uma que trata da violência e outra que trata do sujeito, ambas como temas da renovação nacional. Percebe-se, com toda essa mudança de cenário, que a modernidade não é mais o lugar para as narrações de grandes ações e sim o lugar para a expressão do mal-estar do sujeito e do empobrecimento das experiências vividas por ele.

Mesmo diante desse novo cenário que se apresenta, das mudanças no campo da linguagem e da forma de se escrever, encontramos nos escritores desse período traços de canonização em relação às décadas passadas. O que acontece é o surgimento de uma nova narrativa atrelada a sentimentos já existentes. Os autores contemporâneos consideram necessária a continuação de temas já tratados antes, mas sob uma nova perspectiva e forma. Surgem novas formas narrativas: algumas obras se abrem para as técnicas de cinema, configurando uma narrativa, digamos, “cinematográfica”; outras trazem os bastidores para a cena do livro, causando uma inquietação no leitor; outras, ainda, abusam do hiper-realismo que usa o signo como realidade e destacam-se por uma repetição alienante que demonstra existir por trás do aspecto banal do cotidiano uma violência inumana. Surge, também, o miniconto, que visa descrever a realidade com impacto maior, formando uma ponte ficcional entre poema e prosa. O regionalismo também não é deixado de lado e passa a ser utilizado como alegoria para a realidade nacional moderna.

O novo realismo não está ligado às formas técnicas de antes, tampouco à verossimilhança descritiva e à objetividade narrativa. Ele se apresenta como um meio de retratar a realidade atual da nossa sociedade através de pontos de vista marginais e periféricos. O livro para essa tarefa já não é o produto final, mas o meio, pois ocorre uma penetração nessa realidade relatada em diferentes níveis, como em um trabalho

cinematográfico. Assim como o novo realismo sofreu modificações, o novo regionalismo também passou por esse processo, ele aparece não ligado aos formatos tradicionais do século XIX. Na maioria das vezes, o autor regionalista abre mão do interesse pelos costumes e pela tradição para narrar a tensão entre campo e cidade e assim se propõe a escrever um romance regionalista comprometido com a realidade social de acordo com os formatos e a linguagem contemporânea. É nesse sentido que mencionamos a canonização; ela ocorre sim, mas é permeada por mudanças necessárias que o tempo e o contexto social exigem. Encontramos-nos diante de mudanças e percebemos um hibridismo entre as várias formas literárias – por tal razão não se pode mais afirmar a existência de um molde como os já existentes em outras épocas.

A literatura marginal apresenta um intenso diálogo com as novas formas de realismo – realidade atual brasileira como foco principal –, mas não abre mão do aspecto comercial. Esse é um dos motivos pelos quais se afirma que a geração de 90 foi um golpe publicitário bem armado. Através da imposição mercadológica do que seria considerada uma espécie de “não-literatura”, a cultura periférica se impõe através do mercado e conquista espaço para que ela mesma conte as suas histórias e não necessite de porta-vozes – pode-se então observar a demanda do real na literatura.

Nas palavras do autor, a geração de 90 caracteriza-se por não possuir “nenhuma tendência clara que unifique todos, e nenhum movimento programático com o qual o escritor estreante se identifique” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.35). A heterogeneidade é que parece unir a todos, além do foco voltado para a sociedade e cultura contemporâneas, para a história atual que é usada como cenário e contexto. O autor afirma isso por encontrar nessa geração características diferenciadas; porém duas delas se impõem: o apego às novas tecnologias e formas de comunicação e a retomada de exemplos da década de 70. Podemos citar como inerentes a essa geração a inserção do miniconto e o novo regionalismo.

Já caminhando para a geração que sucede a de 90, a geração 2000, alguns autores optam pela escrita da autoencenação autoral, outros por estratégias da utilização de bolsas e viagens como forma de financiamento para livros de escritores iniciantes, outros trazem para o texto a autobiografia ou até mesmo diários e memórias. O que encontramos, portanto, é um deslocamento da perspectiva. Esse deslocamento é responsável direto pela heterogeneidade dos textos, mas também é possível perceber,

aqui, algo em comum: a necessidade de tratar da história da sociedade atual e do modo como o homem se insere nela.

Diante do esboço que estamos propondo, também é viável tratar de alguns perigos encontrados na ficção. A metaficção, como já citada anteriormente, mescla realidade e literatura e, às vezes, a tal ponto em que já não se sabe qual é qual. Isso na geração contemporânea se apresenta de forma fértil - sabemos que nada se cria do zero, tudo está em eterno confronto ou reescritura, o grande problema é saber como fazê-lo, como transgredir a literatura para realizar algo novo que não seja considerado redundante.

Mais uma vez as palavras do autor:

[...] chegamos talvez ao traço que melhor caracteriza a literatura da última década: o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.36).

Apesar disso, é importante destacar que na década de 90 percebemos uma rejeição maior à tradição e uma recuperação consciente do foco urbano que se apresentava. Já na geração 2000, não identificamos consciência de sua preferência, mas sim um ecletismo que cruza todas as fronteiras.

Na geração 2000 nos deparamos novamente com o detalhismo do hiper-realismo, com uma escrita que materializa novamente a loucura, trazendo, novamente, para o foco a profundidade psicológica, a introspecção, a construção fabular e até mesmo um olhar jornalístico para a marginalidade presente nos tempos atuais.

Diante dos estudos de Karl Erick Schollhammer, podemos perceber características que aproximam os autores contemporâneos, como o interesse pelo regionalismo, pelo realismo, pelo intimismo existencial e psicológico, pelo experimentalismo lingüístico e pela metaliteratura. No entanto, devemos, sempre, destacar a existência de um grupo heterogêneo que não se pretendeu homogêneo em momento algum, justamente por apresentar características que são, evidentemente, diferenciadas.

REFERÊNCIA

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

HAWTHORNE E SEUS MUSGOS, POR HERMAN MELVILLEDaniel ROSSI¹

Hawthorne e seus musgos (MELVILLE, 2009) foi publicado anonimamente em 1850 como uma avaliação crítica da coletânea de contos *Os musgos do velho presbitério*, de autoria de Nathaniel Hawthorne. Herman Melville não apenas faz uma resenha crítica da obra como, também, oferece uma avaliação de conjunto da literatura americana em sua época, apontando novos caminhos para o estabelecimento de uma literatura nacional finalmente desligada do domínio inglês. Nesta resenha, focaremos principalmente neste aspecto do livro de Melville, mostrando suas ideias e rumos para o que seria uma literatura, verdadeiramente, americana.

Herman Melville não assina esta “resenha” do livro de Hawthorne: já dramatizando suas conclusões sobre a literatura americana, Melville assina apenas como “um virginiano passando o mês de julho em Vermont” (MELVILLE, 2009, p. 31). Sua opção de não revelar a autoria tem algumas razões que são reveladas ao longo do texto:

Quem dera todos os livros fossem crianças abandonadas, sem pai nem mãe; fossem assim, e poderíamos prestar-lhes homenagem sem mencionar seus pretensos autores. Nenhum homem de verdade recusaria isso –; e muito menos aquele que escreve [...]. Mais do que isso, não sei qual seria o nome correto para por na página de rosto de um excelente livro, mas tenho a impressão de que os nomes de todos os bons autores [...]. (MELVILLE, 2009, p. 31-32).

Se a liberdade é conseguida a duras penas contra a soberania inglesa, o que mais resta ao escritor americano que não a luta por uma literatura nacional? Este projeto é também relacionado à democracia não só como forma de governo, mas como forma de relacionamento entre os homens também no campo literário. Longe de uma relação de dominação, mesmo que representada pelos pais, o texto de Melville clama aos autores que abandonem seus nomes, que suas obras sejam como crianças abandonadas: em uma terra de iguais, os autores não podem ter a pretensão de assinar um livro com seu próprio nome; é à obra que se rende homenagens e não àquele que escreveu: como

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela UFMS, Mestre em Estudos de Linguagens pela UFMS e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Campus de Araraquara. E-mail: ross.dan@hotmail.com

produto de uma nação democrática, a literatura não seria mais progressista rendendo-se ao culto dos grandes nomes, mesmo que a América naquele tempo, segundo Melville, parecesse necessitar de um grande gênio, um grande homem de letras responsável por carregar o nome de todo um povo.

Essa comunidade de crianças abandonadas, de autores iguais a todos os outros cidadãos, responsáveis por essa literatura liberada da influência do colonizador, só é possível quando o projeto literário encontra o projeto político. Na verdade, em sua fundação, a literatura americana não se separa dos ideais políticos da nação. O americano não carrega apenas a democracia como sua principal contribuição ao mundo, mas também a necessidade de carregar o progressismo republicano e democrático na literatura:

Vocês têm que acreditar que Shakespeare é inalcançável ou então abandonem o país. Mas, que espécie de crença é essa para um americano, um homem que é obrigado a carregar o progressismo republicano na Literatura bem como na Vida? Creiam-me, meus amigos, que Shakespeares estão nascendo neste dia às margens do Ohio. [...] O grande erro parece ser que, mesmo com aqueles americanos que aguardam a vinda de um grande gênio literário entre nós, eles, de algum modo, imaginam que este virá em trajes do tempo da rainha Elizabeth –, que ele será um escritor de dramas fundados sobre a história antiga da Inglaterra ou sobre os contos de Boccaccio. (MELVILLE, 2009, p. 44-45).

Enquanto os termos da relação não mudam, nada pode ser feito por uma literatura, finalmente, americana. Não basta dizer que Shakespeare é inalcançável: a obrigação de um americano, como democrata e portador do progressismo tanto na política quanto na vida, é desfazer esta crença. A literatura americana se funda com a afirmação de um novo início, o momento em que os modelos são recusados em direção a outra concepção do que é a literatura e de suas possibilidades. Primeiro, a recusa a uma autoria nos moldes clássicos; depois, a ideia de que o grande trunfo da literatura americana é, justamente, se desvencilhar sobremaneira da influência inglesa – um corte tão radical entre os dois países que a própria eminência de Shakespeare é colocada em xeque.

Não basta dizer que Melville procura desfazer os laços de influência entre a literatura de seu país e a literatura do colonizador, a Inglaterra: o que está em jogo no texto não passa apenas por uma relação de disputa entre dois países. Trata-se de propor

um projeto literário que seja capaz de romper com a influência estrangeira do colonizador no mesmo movimento em que as próprias bases do que era considerado literatura são reavaliadas. A política se imiscui na literatura, já que o projeto do autor de *Moby Dick* inclui o advento de um novo homem, o americano, além de um novo tipo de relação entre os homens e suas obras: finalmente democrática, os frutos da literatura são compartilhados nessa sociedade de irmãos que abdicam do próprio nome e apresentam suas obras como fruto dessa nação que trata todos seus cidadãos igualmente. Ser a ponta de lança da história é o destino dos Estados Unidos e, também, de sua literatura:

[...] se Shakespeare não tem sido igualado, ele certamente será superado, e superado por um americano nascido agora ou que ainda está por nascer. Pois jamais nos bastará, que na maioria das outras coisas superamos o mundo em feitos assim como em vanglória, jamais nos bastará cruzar os braços e dizer: não além desse ponto não se pode avançar. [...] E tampouco a natureza foi totalmente revirada por nossos antepassados a ponto de não restar encantos e mistérios para essa última geração encontrar. Longe disso. A trilionésima parte ainda não foi dita; [...]. Não é tanto a escassez, mas a superabundância de materiais o que parece incapacitar os autores modernos. (MELVILLE, 2009, p. 46).

Essa distinção e abertura de um novo espaço para literatura são necessárias para uma literatura finalmente liberada de suas raízes coloniais. Não basta fazer **como se** a literatura americana fosse um movimento autóctone: a necessidade é, justamente, de virar os olhos da metrópole em direção à nova terra. O mundo antigo, dos antepassados, possui apenas pálida influência frente a este novo homem que Herman Melville clama. Contra um início, histórico ou mítico, o autor propõe olhar novamente a esta terra nova, os Estados Unidos, que tem tudo a oferecer: a superabundância de materiais em contraposição à escassez dos modelos tradicionais. A ideia de avanço, de um movimento que parte do meio, abdicando de uma origem determinada, é a característica que se sobressai. O autor insiste neste ponto ao tratar a questão do gênio:

Ao passo que grandes gênios são partes de suas épocas; eles mesmo são suas épocas e possuem uma coloração correspondente. [...] Pois, notemos bem, a imitação é frequentemente a primeira acusação lançada contra a verdadeira originalidade. Por que é assim, não há espaço para expor aqui. É preciso um grande espaço marinho para nele enunciar a Verdade; especialmente quando ela parece ter um

aspecto de novidade, como a América em 1492 [...]. (MELVILLE, 2009, p. 45).

A necessidade de uma literatura americana se resume no jogo das épocas: enquanto a Inglaterra é a terra dos antepassados, os Estados Unidos são a novidade que se apresenta: seus escritores, seus homens de gênio, precisam se identificar com esta nova época, esta nova nação e o novo modo de governo: a democracia. Isto implica na criação de novas formas de abordar a literatura, assim como na criação deste novo homem: parafraseando o autor, a originalidade sempre é confundida com a imitação, mas neste novo espaço que são os Estados Unidos, é que a Verdade de uma nova literatura pode ser enunciada.

A influência de Herman Melville é conhecida em grande parte da literatura ocidental, bem como na filosofia (principalmente no caso do filósofo francês Gilles Deleuze). Com este texto, finalmente disponível em português brasileiro, podemos perceber a grandeza deste autor e de suas ideias, que encontraram eco entre seus compatriotas, além de ser um texto fundador da literatura americana. Cabe lembrar que esta edição da obra de Melville vem acrescida de suas cartas para Nathaniel Hawthorne e de uma ótima introdução assinada Luiz Roberto Takayama, também tradutor do texto.

REFERÊNCIA

MELVILLE, Herman. **Hawthorne e seus musgos**. Tradução de Luiz Roberto Takayama. São Paulo: Hedra, 2009.